BECA DE PERIODISMO Y CRÍTICA DE LAS ARTES 2022
CATEGORÍA ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES

DEAMBULAR

Conversaciones y preguntas como una forma de escritura sobre arte

Ximena Gama

Alcaldía Mayor de Bogotá

Carlos Fernando Galán Pachón
Alcalde Mayor de Bogotá

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

Santiago Trujillo Escobar
Secretario de Cultura, Recreación y Deporte

Instituto Distrital de las Artes-Idartes

Carlos Mauricio Galeano Vargas
Director general

Maira Salamanca Rocha
Subdirectora de las Artes

Hanna Paola Cuenca Hernández
Subdirectora de Equipamientos Culturales

Leyla Castillo Ballén
Subdirectora de Formación Artística

Liliana Morales Ortiz
Subdirectora Administrativa y Financiera

Gerencia de Artes Plásticas y Visuales

Catalina Rodríguez Ariza
Gerente

Alberto Roa
Ana Viasús
Andrea Rodríguez
Deysi Carolina Méndez Méndez
Francy Jasmín Torres Soler
Ivonn Stephani Revelo Bulla
Jennifer Andrea Rocha Amaya
Jorge López
Juanita González Cardona
Ledy Emilce Ortiz Galvis
María Clara Arias Sierra
Mariana Arango García
Natalia del Pilar Gómez Machado
Paula Andrea Gil Acosta
Paula Yinneth Pinzón Rubio
Sandra Yaneth Valencia Guaneme
Sergio Zapata León
Equipo Gerencia de Artes Plásticas y Visuales 2023

Publicaciones Idartes

María Barbarita Gómez Rincón
Coordinación editorial

Edgar Ordóñez Nates
Corrección de estilo

Mónica Loaiza Reina
Diego Villate
Diseño y diagramación

© Ximena Gama
© Instituto Distrital de las Artes-Idartes
Enero de 2024
ISBN PDF: 978-628-7686-19-9

Idartes
Carrera 8 n.º 15-46 Bogotá, D. C., Colombia
(57-1) 379 5750
contactenos@idartes.gov.co
www.idartes.gov.co
http://galeriasantafe.gov.co/

El contenido de este texto es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes-Idartes.
Esta publicación no puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o trasmitida en medio magnético, electromagnético, mecánico, fotocopia, grabación u otros sin previo permiso de los editores.

DEAMBULAR
Conversaciones y preguntas como una forma de escritura sobre arte

Ximena Gama

Beca de Periodismo y Crítica de las Artes 2022
Categoría Artes Plásticas y Visuales

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.
INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES IDARTES
BOGOTÁ

ÍNDICE

6
Algo que está más allá

8
Prólogo
Conversaciones y preguntas como una forma de escritura sobre arte

14
I. Cazar la mirada
Conversación en torno a *Cuarto animal* de Sebastián Múnera

34

II. Los nuevos espacios independientes
Las voces de En Bajada como testimonios
de un nuevo ejercicio de gestión curatorial

48

III. Montajes en el tiempo, y tiempos en el montaje
Apartes de una conversación alrededor
de *La casa grande*

60

IV. El duelo como imagen de uno mismo
Sobre *CyberDuelos*

ALGO QUE ESTÁ MÁS ALLÁ

Escribir sobre arte nunca ha sido una tarea sencilla. Si el crítico o el teórico se olvidan del lector, el resultado puede ser impenetrable, un texto dirigido a los iniciados. Por el contrario, si el autor se propone acercar el objeto de su estudio al gran público, lo más posible es que el resultado de su ejercicio sea un texto obvio en el que se desenmascara la obra o al artista, algo que no le hace bien al arte y puede morderle la cola al crítico.

Encontrar el punto medio, como en todo, no es fácil. A la proverbial capacidad de observación debe añadírsele información recabada en las fuentes, datos precisos que salpiquen una prosa elocuente y exacta, libre de adjetivaciones que enturbien la obra, pero no tan escueta que impida la aproximación sensible. Sugerir, seducir, describir sin demostrar, hacerse cargo del fenómeno artístico involucrando el ambiente y el momento en que se produce, son acciones tentadoras pero elusivas a la hora de enfrentar la hoja en blanco.

Por ejemplo, ¿cómo hablar de *Cuarto animal*, una propuesta en la que confluyen la historia, la geografía, la semiología, la química, la filosofía de la ciencia, rasgos de teoría evolutiva, de zootecnia, etología, biología, bioética…? O ¿cómo abordar las andanzas de la En Bajada, un ejercicio de gestión curatorial que irrumpe con voz muy auténtica en los anales del arte local? En *Montajes en el tiempo y tiempos en el montaje* se desdobla el punto de observación y se aplica un *zoom* de magnitud inmensa, al tiempo que se examinan las idas

y vueltas de la carrera aeroespacial con la intención de escudriñar en el trauma que significó ese momento histórico. *CyberDuelos* le permite a la autora de este libro despojarse de sus prejuicios y mirar con nuevos ojos una historia que nunca termina.

Con *Deambular: Conversaciones y preguntas como una forma de escritura sobre arte*, la filósofa e historiadora Ximena Gama se adueña del fenómeno artístico, lo observa desde dentro y les da voz a sus protagonistas, al tiempo que investiga en el fenómeno de la Beca Red Galería Santa Fe, ofrecida por la Gerencia de Artes Plásticas y Visuales desde 2015, para elaborar una síntesis del todo. En su texto, el arte y las partes se integran en el sistema que en Idartes hemos construido para Bogotá con tanta dedicación y empeño.

"Al final, decidí elegir cuatro proyectos ganadores de esta beca, hablar con los artistas y curadores y revisar, a través de sus palabras, cuáles fueron las principales motivaciones para hacerlos. Escribir sobre arte es también privilegiar las voces de quienes lo hacen posible, las paradojas de la gestión, lo que significa involucrarse en un proyecto y los desafíos que encaran", nos dice Gama sin otra pretensión que desentrañar el misterio detrás de la obra. Se trata de la última pregunta, aquella que nunca conseguimos resolver del todo porque, justamente, detrás de los detalles prácticos, de las peripecias del montaje, de las dificultades de la gestión y de las paradojas administrativas, los artistas dan a luz sus obras atendiendo a un llamado que está más allá.

Este trabajo mereció la Beca de Periodismo y Crítica de las Artes, categoría Artes Plásticas y Visuales 2022, y con su publicación queremos promover la escritura de textos de periodismo o crítica cultural con énfasis en las artes plásticas y visuales. Deseamos que lo disfruten y se convierta en una fuente de información para la ciudadanía.

Carlos Mauricio Galeano Vargas
Director general
Idartes

PRÓLOGO
Conversaciones y preguntas como una forma de escritura sobre arte

Tener la oportunidad de escribir sobre proyectos artísticos en Bogotá es contribuir con la construcción de un relato sobre nuestra historia cultural, una historia que se ha transformado en los últimos treinta años y que ha tenido justamente como protagonista la Galería Santa Fe. Nacida en 1981 en el Planetario de Bogotá, la Galería Santa Fe es una institución que tuvo una sede fija por más de dos décadas y que, al perder su espacio propio, se transformó en una red de apoyo y de gestión económica institucional para los espacios culturales y proyectos independientes de la ciudad. La sala de la Galería Santa Fe y las becas asociadas a ella son, para el día de hoy, una de las principales formas de colaboración y gestión para llevar a cabo proyectos culturales y artísticos. Hacer una revisión crítica de su actividad y escribir sobre ella es también comprender el panorama actual del arte contemporáneo.

Pensemos por un momento que la sede física de la Galería Santa Fe fue casi por veinte años el Planetario de Bogotá. La sala era un espacio curvo que ocupaba la sala que aún queda arriba del teatro, y que tenía un gran telescopio donde se presentaban películas y videos de astronomía; pensemos también por un segundo lo extraño que resulta que una sala de arte contemporáneo esté emplazada en medio de un lugar para ver y estudiar el universo. María Teresa Ruiz dice en su libro *Los hijos de las estrellas* que quiso hacerse astrónoma cuando se dio cuenta de que el universo que estaba presenciando no era otra cosa que un viaje por el espacio y el tiempo, pero un viaje que además podría espejearse en la tierra.

Recuerdo mucho estas palabras de la astrónoma chilena y empiezo a pensar en el hecho de que un espacio de arte haya estado en el planetario es la metáfora perfecta para entender una parte de nuestra historia del arte contemporáneo. Me gustaría empezar a hablar de esa primera sede como si fuera todavía una estrella que, aunque ya muerta, sigue alumbrando en el presente, y entender también en qué se ha convertido esa luz y qué podemos imaginar con vistas al futuro.

Quisiera extenderme un poco más en esa metáfora; si pensamos que esa primera experiencia se quedó en el aire, quizá podamos comprender que la historia se haya diseminado en distintas instituciones y ahora la Galería comparta esa labor con una plaza de mercado, el primer piso de su nueva sede. En últimas, ¿qué significa, metafóricamente hablando, que haya comenzado en un espacio para concebir el universo y que, hoy también diseminada, sembrada, esté emplazada sobre la tierra?

Desde hace varios años, la Beca de la Red Galería Santa Fe está compuesta por dos categorías: *programación continua*, que es un apoyo al programa de exposiciones en espacios independientes e institucionales de la ciudad, y que permite abrir un lugar para propuestas experimentales cercanas a la imagen en movimiento, a lo sonoro y a las artes vivas; y *laboratorios artísticos*, que tienen lugar en El Parqueadero, espacio del Museo del Banco de la República (MAMU).

Para la escritura de este proyecto me distancié de los textos curatoriales propios de cada muestra. Quise privilegiar las voces de los artistas/curadores/gestores que hicieron posible estos proyectos. La dificultad y el reto de todo el proceso de investigación y de escritura fue justamente ampliar en esta serie de capítulos el universo de cada una de las muestras, señalando los cruces interdisciplinares, de vida y documentales que podían emerger en cada una de ellas. Se trata de un ensayo de cuatro capítulos en el que se devela la manera como fueron concebidas las exposiciones, sus transformaciones en el tiempo y las distintas reacciones que despiertan cuando se hacen públicas. En otras palabras, de dónde surgen y qué desatan. Con esta serie de ensayos intento crear un espacio móvil donde los procesos del arte contemporáneo se entiendan a partir de los mismos creadores.

Estos ensayos o mejor, estos escritos más parecidos a crónicas, no son nuevos en tradición crítica y literaria sobre arte contemporáneo. Escribir sobre arte ya no es únicamente acercarnos a la imagen desde una perspectiva histórica y teórica que se centra en los relatos canónicos; tampoco es una escritura descriptiva que traduce en palabras lo

que las imágenes están señalando. Escribir sobre arte es también jugar con la palabra y las imágenes sin que queden sofocadas por la filosofía o la estética, o por la descripción exhaustiva que pretende señalar o reemplazar su sentido. Recordemos el trabajo de escritoras de Latinoamérica que se han acercado de esta manera a las imágenes: los relatos de ficción sobre el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, de la argentina María Gaínza, en *El nervio óptico*, o los roces entre la historia del arte y la literatura que exploró Verónica Gerber en *Mudanza*. En ambos libros, la escritura no se impone como una pretensión teórica de querer validar una imagen en la historia, y mucho menos como una mediación entre el arte y el público para explicarla; acá el ejercicio de la escritura aparece como un acompañante de la imagen que, en vez de complementarla o suplementarla, amplía una experiencia estética o afectiva de quien lee o ve la obra.

Al final decidí elegir cuatro proyectos ganadores de esta beca, hablar con los artistas y curadores y revisar, a través de sus palabras, cuáles fueron las principales motivaciones para hacerlos. Elegí la muestra *La casa grande*, el laboratorio *CyberDuelos*, el espacio independiente la En Bajada y el proyecto virtual *Cuarto animal* no solo porque entre ellos existe una distancia sobre su propio hacer —cada proyecto es muy distinto del otro en cuanto reflexiones, medios técnicos y conceptuales—, sino porque cada uno es un ejemplo perfecto de cómo se están pensando en el presente los procesos artísticos en Colombia. Escribir sobre arte es también privilegiar las voces de quienes lo hacen posible, las paradojas de la gestión, lo que significa involucrase en un proyecto, y también los desafíos que hay que encarar. Al final, cada uno de los textos está tejido con las propias palabras de los autores.

Por último, quiero agradecer a cada uno de los artistas participantes en esta serie de ensayos por tomarse el tiempo de conversar, departir y reflexionar sobre sus ideas durante estos meses de trabajo. También, a cada una de las personas del Idartes y la Galería Santa Fe que con su trabajo y su tiempo han hecho posible esta publicación.

I. CAZAR LA MIRADA Conversación en torno a *Cuarto animal*, de Sebastián Múnera

1

La obra de Sebastián Múnera no era desconocida para mí. Fue uno de los artistas invitados al Salón Nacional Inaudito Magdalena, que curamos en el 2022 en y sobre el río Magdalena. De Sebastián nos interesó, por un lado, el relato que en los últimos años había hecho sobre los zoológicos, los animales en cautiverio y, por otro, la investigación sobre la hacienda Nápoles, de Pablo Escobar, que también le ha permitido discurrir sobre las relaciones entre economía, cultura y animalidad. Al final, decidimos mostrar su videoinstalación *Delito y ornamento* en una exposición colectiva que reunía piezas que se cruzaban de manera interdisciplinar y oscilaban entre el cine, la *performance* y las artes plásticas.

Me interesa hablar de esta obra antes de entrar a *Cuarto animal* porque pienso que de una u otra manera son piezas que están conectadas. *Delito y ornamento* es una película que se muestra fragmentada, es decir, en una serie de distintas pantallas que concentran la historia de dos amigas que deciden pasar un día en una especie de safari para ver, por primera vez, animales salvajes, una experiencia que, por más de que ocurra en un ambiente controlado, también produce cierta incertidumbre, un miedo que, según el mismo artista, se asemeja a los espacios oníricos y, por lo tanto, a los espacios de ficción. En otras palabras, la experiencia de vivir lo salvaje es la experiencia más cercana o parecida a la ficción y los tiempos del sueño.

Esta película se configura como el pretexto, en el sentido más estricto de la palabra, para detonar otro tipo de mirada y de experiencia en el espectador. La videoinstalación se emplaza en un cuarto que está completamente forrado con las cobijas tradicionales que abundan en climas muy fríos y que se conocen en Colombia como "3 tigres", y que aparecen como paisajes en lugares bastante inverosímiles, por ejemplo, cubriendo las rejas de un camión en una carretera. Son cobijas gruesas y pesadas, cuyos motivos son más que

todo animales salvajes como pájaros, micos y osos panda, entre otros. En la instalación, este escenario hace que la gente entre también en una dinámica especial y se active un tipo particular de mirada. Por un lado, hace que el espectador se transporte a una especie de jaula donde estos animales o, mejor, estas representaciones de animales, le devuelven la mirada; y, con ello, con esta suerte de montaje, todo sentido lógico de la historia o del relato aparece tan desarticulado como solo se puede comprender si uno entra en la misma lógica de los sueños. En últimas, es una obra cuya intención es habitar un espacio lúdico que tenga la posibilidad de generar un tipo diferente de experiencia, otras maneras de estar u otra manera de percibir. La apuesta de Sebastián, sobre todo con esta obra, es bastante clara: por un lado, podríamos hablar de cierta dramaturgia en la que se explora una nueva idea del tiempo y del espacio —de la que él también ha hablado en varias ocasiones—, y, en ese sentido, posibilitar otro tiempo de existencia entre animales, humanos y no humanos.

Pienso que queda corto decir que a Sebastián le interesa únicamente el cine. Asumo, a partir de lo que he conversado con él, que tiene interés en la noción política del montaje, un tipo de estrategia material que existe en la imagen cinematográfica, pero que también puede aparecer en otros medios, como en el teatro y la *performance*, y también en la televisión. Por este motivo es justo decir que su interés es explorar cómo distintas estrategias del montaje pueden activar nuevas miradas e interrumpir otras que ya se han instalado de manera permanente en nuestra percepción. En últimas, estas nuevas representaciones pueden permanecer siempre en un estado de conflicto, es decir, pueden desatar un estado de conmoción o de confusión en el espectador que finalmente se soluciona cuando este asume que lo que sucede pertenece al mundo de la ficción: "es una película". Lo importante en su caso es que el problema de la representación no se agota por completo; al contrario: muestra cierta politicidad.

Por ello me interesa preguntarle en la entrevista que, a pesar de que este trabajo pareciera tener otro tinte —uno un poco más

documental—, también podríamos considerarlo un trabajo de ficción. Es una pieza que también rompe ciertas lógicas.

2. Una cita a "Naturalia"

Conversación entre Juan Mejía y Juan Alberto Conde. Fotografía cortesía de Sebastián Múnera.

Para la escritura e investigación de este texto, vuelvo a ver uno de los capítulos que están en internet de "Naturalia: La historia de los animales y los animales en la historia", un programa que se transmitió por casi veinte años, desde 1974 hasta 1993, y que se consolidó como el primer programa de la televisión colombiana, dirigido por Álvaro Castaño Castillo y presentado por Gloria Valencia de Castaño, que realizaba documentales ecológicos. La intención de ese proyecto no fue únicamente divulgar la diversidad de la fauna en el país, sino generar un compromiso por cuidar el medio ambiente. En una entrevista, la presentadora afirmó que su programa respondía a una conciencia del público y de los espectadores, ya que no veían esos documentales de manera pasiva, sino que se involucraban completamente con lo que estaba sucediendo.

Como si fuera una especie de salto en el tiempo, Sebastián trae a la memoria este programa. Por un lado, en nuestra conversación afirma que es un referente histórico y que, por eso, en cada uno de los cinco capítulos de su proyecto hay una cita directa o indirecta a él; por ejemplo, la música del inicio es la original de "Naturalia"; por otro, también juega con una idea a la que Gloria Valencia nunca renunció, y que se convirtió en la columna transversal de su proyecto: "Naturalia" debía ser siempre consciente de la importancia de la divulgación y la educación:

> Al preparar esta edición de "Naturalia" pensamos en la gran responsabilidad que tenemos los que trabajamos en este medio; es realmente una responsabilidad muy grande. Por ejemplo, en la televisión, cuando a los televidentes se les presenta un tema, y este tema realmente les agrada, entonces quieren que se les repita, quieren ampliarlo, quieren saber un poco más.[1]

1 Gloria Valencia de Castaño (1989). Palabras en "Naturalia". https://www.youtube.com/watch?v=kssZNDweaLg

Cuarto animal se circunscribe directamente a esta idea. Lo sabemos no solo por la manera como Sebastián reitera en nuestra conversación su deseo de que este proyecto pueda llegar a más público, sino también por esa frase que repite Juan Mejía antes de presentar a los invitados: "*Cuarto animal* es un espacio artístico para pensar, compartir y conversar sobre cómo nos relacionamos con otros animales".

A partir de allí da la bienvenida a cada uno de los invitados: a la historiadora y geógrafa Claudia Leal; a Juan Alberto Conde, especialista en semiótica; a Eugenio Andrade, químico y experto en filosofía de la ciencia y en teoría evolutiva; A María Camila Corredor, una zootecnista y etóloga; y, finalmente, a María Herrera, bióloga con estudios en bioética y animalista. Cada uno de ellos viene del campo de la ciencia, de estudios absolutamente disciplinares que se alejan del arte. Sin embargo, no puedo dejar de pensar en esa frase que dice que la ciencia es el mayor campo de la ficción y que por medio de ella también podemos concebir un mundo totalmente imaginado.

En los cuatro capítulos de este libro, cada uno de los invitados responde a las preguntas que Sebastián se ha hecho en algún momento: entender el presente a partir de la continua revisión sobre cómo llegamos acá; sobre las relaciones entre sociedad y naturaleza, la de los humanos y los otros animales; acerca de las dinámicas históricas, económicas y simbólicas en el proceso de domesticación de los animales —y en ese sentido, cómo se han formado los zoológicos—; sobre el comportamiento del animal: ¿tienen emociones, juegan, tiene agencia y voluntad?; y, a partir de esas preguntas, cómo son las relaciones que podemos entablar con ellos.

3

Esta conversación la tuvimos en octubre de 2022, días después de que el proyecto fuera transmitido por completo desde la página web https://www.cuartoanimal.com/

Ximena. Empecemos por lo más básico: cuéntame cómo surgió el proyecto.

Sebastián. Bueno, el proyecto surgió hace más o menos cuatro años, como una idea muy vaga a partir de una invitación que me hizo Ana María Montenegro y su curaduría para *El revés de la trama*, en el Salón Nacional de Artistas del 2019 en Bogotá. Había una línea curatorial que invitaba a artistas a pensar la virtualidad. En ese entonces yo no había hecho todavía trabajos específicos como obras de arte para internet, pero ese era el reto. El ejercicio fue pensar en una obra que pudiera desarrollarse, experimentarse y ser parte del Salón. En ese entonces el proyecto se llamó *The waiting room*, y consistía en pensar una lista de reproducción que interceptara cámaras de vigilancia en zoológicos, hacer un espacio ficcional de salas de espera en aeropuertos o consultorios médicos, etcétera. Entonces, en ese primer proyecto desarrollé una página web en la que varias cámaras de zoológicos en el mundo transmitían en vivo y se interpretaban a través de una lista de reproducción que yo seleccioné bajo mi propio criterio a partir de las canciones que me gustaron. El espectador entraba a la página y a partir de unas flechas podía moverse hacia atrás o hacia adelante para cambiar la cámara y la canción.

Este proyecto también surgió de una investigación que estoy desarrollando de más largo aliento, que tiene que ver con la etología cinematográfica; es todo lo que podemos aprender o desarrollar a partir de animales representados desde el cine o de la imagen en movimiento. Pero fue *The waiting room* el verdadero detonante: una reflexión sobre cómo manipulamos los animales a partir de canciones. Yo quedé en ese momento con esa idea en la cabeza y seguí desarrollando el proyecto, digamos que más como sobre el papel. Este año decidí presentarlo a la beca de programación de Sala Virtual de la Galería Santa Fe, y resultó ganador. Ya tenía cómo hacer crecer el proyecto desde las preguntas y sus reflexiones, hasta el desarrollo web y programación que hay detrás de esa página.

Lo primero que sucedió fue cambiarle el nombre. Pasó de *Waiting room* a *Cuarto animal*. Y ¿por qué ese cambio? Porque yo sentía que era un poquito lejano el nombre en inglés, y quería tener un poco más de contacto con una audiencia más amplia, incluso infantil o juvenil. Y luego, entonces, aparte de desarrollar bien el tema de las cámaras que graban en vivo en zoológicos, y el tema de las canciones que acompañan esas cámaras, me inventé una serie de entrevistas con expertos de la animalidad. Las cámaras y las canciones terminan siendo como las salas de espera de unos cuartos que están enumerados del uno al cinco: primer cuarto, segundo cuarto, tercer cuarto, cuarto cuarto y quinto cuarto. En una habitación, y en un diseño de *set* con objetos relacionados con la animalidad, se entrevista a una persona que desde una disciplina se acerca al mundo de la animalidad. Entonces, digamos que ese es como otro brazo del proyecto. Tuve la fortuna de contar con la participación de Juan Mejía, quien es un artista, pero también *performer*, que ha investigado mucho el tema de la animalidad en el arte, y con el cual, el año pasado, y durante la pandemia, tuvimos un intento de grupo de investigación autónomo. Siempre me preguntaba por qué, si era un grupo de animalidad, solamente había artistas plásticos. Entonces, digamos que estos invitados cumplían la cuota desde la etología, desde la historia, desde la biología, la biosemiótica, y también desde el activismo animal, desde el animal en sí. Entonces ese es el proyecto. Digamos que se divide en este momento en dos: una parte que son las entrevistas, que es una serie de conversaciones con expertos y, por otro lado, unas cámaras de vigilancia en zoológicos o reservas naturales que se intersecan con una selección de canciones.

Ximena. Hay varias cosas que te quiero preguntar. Lo primero que me causa curiosidad es que todo el trabajo tuyo anterior a este había girado en torno a la ficción, cómo el animal se ha pensado y se ha representado desde el cine, el animal desde la música, desde la imaginación, más por ese lado, como representaciones desde la ficción,

incluso de la literatura. Debo confesar que me hubiera encantado ver una entrevista con alguien relacionado con los libros. Creo que aquí hay otro acercamiento, y es hacia otras disciplinas que son científicas. Incluso el filósofo y el semiólogo son absolutamente científicos. Mi pregunta es por qué también expandir ese interés de pensar el animal en tu proyecto desde la ciencia, y si por alguna razón también estás pensando esta disciplina como representación ficticia. En la conversación con Ignacio Andrade, él habla mucho de pensar el animal también como una especie de representación de máquina de pensamiento. La pregunta va por ahí: ¿por qué la ciencia? Y si también hay un guiño sobre la ciencia como un espacio de ficción.

Sebastián. Bueno, el tema que tocas de las ficciones es muy importante como motor de todo este interés alrededor de los animales no humanos. Porque todo parte de la obra de un biólogo que terminó convirtiéndose en un cineasta experimental. Él tiene una máxima que me parece maravillosa: los avances científicos, y en su caso, de la biología marina, están inspirados a partir de lo que el arte, en este caso, el cine experimental, puede provocar. Para poner un ejemplo específico, este señor se inventó una suerte de caja protectora para una cámara de cine, para poder sumergirla en las profundidades del océano y poder filmar pulpos, caballitos de mar. Lo que hacía era ver estos animales extraños como una suerte de monstruos marinos. A partir de ahí es fácil entender el origen de la ciencia ficción en el cine. Digamos que la ciencia ficción está muy ligada al mundo de la monstruosidad, cómo las criaturas pueden implicar una amenaza para la existencia humana. Es muy encantador, y se ha trabajado desde la literatura, el cine, etcétera. Obviamente, la intención era buscar cuál es esa conexión entre los animales y las invenciones que nosotros hacemos de los animales. Por ejemplo, el etólogo se acerca al animal desde una perspectiva más científica, es decir, a partir de datos y reportes. El filósofo y el semiólogo lo hacen más desde la ficción y desde los conceptos, es decir, desde las palabras. Y ambas

cosas siempre han estado relacionadas. Y por eso es por lo que esta frase de la ciencia ficción termina siendo muy inspiradora, porque nos recuerda, por ejemplo, el Premio Nobel de Biología, en el que se descubre que las abejas bailan para poder comunicarles a sus colegas dónde está la flor a partir de unos movimientos en espiral y de forma de infinito dentro del panal. El asunto es que las abejas no bailan. Pero se utiliza la palabra *baile* para indicar una manera en que nosotros entendemos esa animalidad no humana, a partir de nuestra práctica cultural estética que, en este caso, está entendida según nuestro concepto de *baile*.

Ximena. Quería preguntarte por el formato de la televisión, también sobre cómo pensar el set que armaron. Me imagino que también hay un trabajo colectivo, y la estética de Juan Mejía, el presentador, está muy presente. O sea, están las pinturas sobre los animales, está ahí el tapete, de repente en algunos de los capítulos salen los perros de Juan mirando y revisando qué es lo que está sucediendo. Entonces quiero preguntarte por ese acercamiento: ¿por qué la televisión en este caso? ¿Por qué precisamente ese formato de entrevista, y por qué y cómo fue la construcción de ese set?

Sebastián. El proyecto parte de videos de una serie de entrevistas, ya que siempre quise hacerle una cita al formato televisivo. De hecho, yo quisiera que en un futuro este proyecto pudiera transmitirse en un canal público. Pero bueno, la televisión igual se está transformando en una llave de televisión, en YouTube, en las plataformas *online*. Así que de alguna manera sí es una cita al formato de la televisión, en varios aspectos. El primero es que nuestro programa referente es "Naturalia", el programa de Álvaro Castaño presentado por Gloria Valencia, que fue el primer ejercicio de transmisión televisiva en el que se hablaba de animales en Colombia. Antes de "Naturalia" no se habían visto animales transmitidos por un televisor, y este programa yo lo he analizado mucho, digamos que he estudiado cómo se ve ese

origen del estudio de la animalidad representada en la televisión, y hay como un recuerdo, una memoria que se teje a los animales a partir de ese programa. Eso, por un lado… Incluso el centro de *Cuarto animal* tiene una cita sonora a "Naturalia", y hay unos fragmentos, unos cinco o siete segundos en donde se escucha el mismo sonido que caracterizaba el inicio y los programas de naturaleza. Por otro lado, está el formato 4:3, que es una relación de aspecto de la televisión, al menos de la televisión antigua (noventera, ochentera). Y también está la cita al formato de entrevista gringo de *talk show*, que es un formato que los gringos supieron desarrollar, en el que a varias cámaras un periodista trata de guiar una conversación con un famoso, un experto, y le hace diferentes preguntas, y uno va apuntando diferentes ángulos para poder hilar la conversación y generar primeros planos, planos medios, y también el plano general, en donde se ve la composición con las dos sillas, y la decoración del set y lo que hay dentro.

Teníamos muy claro que queríamos que fuera dentro de un cuarto para tener una relación directa con nuestro nombre: *Cuarto animal*. Fue un trabajo conjunto entre Juan y yo, que decidimos cómo combinar nuestros acercamientos sobre representación al animal. Juan aportó sus libros, e incluso algunos de los sets tienen sus pinturas, y yo, por otro lado, aporté el tema de las cobijas que tienen, pues, fauna y flora, ahí como para estampar. Pero también hubo invitaciones a artistas, a pintores externos que hacen parte también del *set case*. Para cada invitado se transformó: siempre había una pintura principal al frente, y luego unos cambios de los libros y lo que se ponía encima de los sofás; las cobijas siempre cambiaban. Y bueno, básicamente se grabó tal como se graba un programa de entrevistas de televisión en el que hay tres cámaras. En algún momento también nos dio por tener una cuarta cámara, como para poder generar unos planos más de movimiento y planos con más detalle, como en las manos o los ojos o el pelo. Se hizo un ejercicio de edición en el que, a partir de quién hablaba, se iba cambiando la cámara. Esas fueron las bases formales del programa.

Ximena. Quería preguntarte cómo eligieron a las personas con las que iban a hablar. Por otro lado, si le dejaste a Juan la libertad completa para hacer las entrevistas y las preguntas, o si también tú, como director, te involucraste en eso. Y lo último que me da mucha curiosidad es que esto, en últimas, sigue siendo un proyecto artístico. No es un proyecto de comunicación y divulgación social y científica, no es un proyecto de periodismo en el sentido estricto de la palabra, sino que sigue siendo un proyecto artístico, y hasta de ficción, por todo el marco conceptual que tiene detrás. ¿Desde donde lo estás emplazando? ¿Cómo reaccionan los científicos invitados, quienes están fuera de los marcos artísticos, ante un espacio más lúdico para hacer estas entrevistas?

Sebastián. Muy buena pregunta, te respondo primero la segunda, porque creo que justamente la intención de hacer este proyecto y buscar otros formatos no artísticos, al menos en su intención, es justamente buscar una vitalidad diferente, propia de otros espacios de difusión, de contenido. A mí me gustaría que esto no fuera visto como una obra artística hecha por artistas, sino como un programa de televisión, o sea, como un programa pedagógico de comunicación y de discusión científica. Ahora bien, ¿está hecho por unos artistas? Sí. Entonces, eso hace que las cosas sean diferentes. Y lo podemos notar con un set que quizás no habría sido el set de un canal privado enfocado en ese tema. Sí. Eso es lo que pude vivenciar. Así que sí, es un programa televisivo, pero hecho por unos artistas.

Por eso te digo que me gustaría que, en algún momento, en un formato quizás más corto, porque la televisión es mucho más corta en sus emisiones, como cuarenta minutos, pudiera transmitirse en un canal público. Pero mientras tanto, este ya tiene autonomía en una página web. La gente lo puede relacionar de manera directa como un programa de televisión, porque igual hay un guiño con los aplausos, la intro y el ir a comerciales, y eso ahí mismo se ata con una idea de estar viendo algo en televisión.

Sobre la primera pregunta, de cómo escogimos a los entrevistados, fue una tarea difícil, sobre todo en cómo coincidir con sus tiempos: algunos son muy ocupados, están directamente involucrados, de planta, con las universidades o con empresas. Entonces fue difícil por eso. Pero sí teníamos en la mira a algunos. Desde hace un tiempo, incluso en nuestros grupos de investigación, con Eugenio Andrade lo trabajamos un poquito, un poquito en el grupo de animalidad. Entonces, ya sabíamos que había alguien del mundo de la filosofía que había tratado el tema de los animales, la evolución. Y Jacobo, semiólogo, que transformó un poco la idea de pensar en la animalidad, como algo en lo que se cree como tal. Bueno, no voy a hablar de filosofía, pero sabíamos que también queríamos una etóloga, una científica como tal. Quizás esa fue la más difícil de conseguir, porque como tal no hay una tradición de etología en Colombia, no es una carrera nueva. Apenas La Salle tiene unos posgrados de etología, y en teoría es muy poco lo que hay de estudios etológicos. Y finalmente dimos con la etóloga María Camila Corredor, que fue un encuentro maravilloso en plástica, y fue muy interesante ver su perspectiva, como de "Yo reporto datos, y ya: hasta ahí llega mi labor como científica". Sí, quienes problematizaron las cosas luego fueron los animalistas, como Mariana Herrera, y luego el filósofo también empezó a tensionar la cosa. De Claudia Leal, la historiadora, sabíamos que en la Universidad de los Andes tenía un curso de animales en la historia. Habíamos ya cruzado un par de palabras con ella sobre el mundo de la animalidad. Juan había invitado a Claudia a sus clases de El Arte y los Animales, así que ellos ya tenían una relación. Y también está Juan Conde, el semiólogo, profesor de semiótica en la maestría de la Tadeo. Sus investigaciones recientes parten de unos textos científicos de una autora muy interesante que habla sobre cómo las hormigas, a partir de sus excrementos, pueden hacer poesía. Es decir, también estaba ese cuento de la ficción, del pensamiento interespecies del que habla, y trata, Donna Haraway. Eso también nos parecía interesante. Y además, Conde: él llegó a

los animales a partir de la animación, es decir, de las artes animadas, que están también muy relacionadas con el mundo y la animalidad, desde Mickey Mouse, y de ahí para adelante. Quedamos obviamente con muchas ganas de invitar a muchos otros, como tú lo mencionaste, de la literatura, pero también de otras disciplinas.

Ximena. Ya revisando el programa en su conjunto, quería preguntarte si lo que resultó es lo que estabas buscando, si se logró o no se logró. Hubo partes que sorprendieron muchísimo. Por ejemplo, a mí la intervención de la etóloga me sorprendió, porque ella habla mucho de datos y de ciencia, porque es la que más entiende el mundo emocional de los animales, un mundo al que los demás no se aproximan mucho. Por ejemplo, ella lo pone en términos de que las vacas tienen mejores amigas, y que su comportamiento depende muchísimo de la compañía y de los vínculos que forman con las otras vacas.

Sebastián. Sí sí sí, tienes mucha razón. Pues mira que, en la narrativa del primer cuarto, y hasta en los últimos cuartos, la primera que salió fue la entrevista a la historiadora, que finaliza con el tema e intención de aclarar que ella es carnívora, y que le parece muy exagerada la postura de los animalistas y todo ese aspecto de vivir una supervida, y por eso no entiende esos radicalismos. Y nosotros, en la curaduría también coincidimos en eso, ¿no? Pues entonces era maravilloso terminar con la animalista.

Ximena. La más radical en sus posturas…

Sebastián. Es la presencia de una animalista más tranquila, más joven, quizás no tan involucrada en los cambios de leyes y políticas, etc., sino como en plan de "Yo, animalista que hago mi labor y no necesito hacer acción directa". Igual, nos dio esa perspectiva de una práctica de activismo interna, no de transformación directa. Pero si tengo que escoger una entrevista como mi favorita, diría que es la de Eugenio

Andrade, porque él me parece un tipo encantador, y se notaba que no le hablaba solamente a Juan, sino que les hablaba a las cámaras, y necesitaba que todos estuviéramos ahí. Y obviamente, él está acostumbrado a sus clases magistrales con un auditorio lleno, entonces, es una persona que disfruta de la palabra en voz alta, y eso se le notaba. Y mientras iba hablando, en su exterioridad se iba expresando su ser como filósofo, alguien con la mente muy organizada, pero muy desfachatado. Me parecía muy encantador ver a una persona que se siente muy cómodo hablando como si estuviera en su propia casa; además, el suyo era un acercamiento muy originario a la animalidad, con unos datos superdifíciles… A uno no le alcanzaría la vida para leer los textos que él ha mencionado.

Se me olvidaba decirte que, de todas maneras, sí, se formó una suerte de comité editorial a partir de conversaciones con una bióloga que se llama Carolina Castillo, en el que Juan iba a ser el entrevistador, y yo, el director del programa. Entre los tres diseñamos unas preguntas de base para las entrevistas, tras dejar en claro qué queríamos, cómo íbamos a dirigir, cómo llevaríamos la conversación hacia determinados puntos, aunque también estábamos abiertos a que nos sorprendieran las respuestas. Teníamos un inicio, teníamos unas preguntas claves para cada uno de ellos, y teníamos unas preguntas finales que eran las mismas para todos: que mencionaran un libro, una canción, una película y una anécdota o memoria con un animal. Y por eso cada uno al final sentía de un modo especial sus respuestas. Y eso hace que el pie se sienta como unas recomendaciones finales.

Ximena. De hecho, yo quería terminar esta conversación contigo justamente con esas preguntas finales que les hacen a cada uno de los entrevistados, pensando en que me podrías recomendar una película o un libro…

Sebastián. Mi animal es la jirafa. Mi animal favorito, cien por ciento. Tuve un encuentro en el 2016 bastante particular con una jirafa en

el zoológico de Lisboa. A partir de ese contacto visual yo empecé a pensar en el tema de la animalidad más de frente. Y es que la jirafa se acerca a la barrera del zoológico, y yo estoy ahí, y no soy capaz de sacar mi cámara. Y de repente nos quedamos mirando. Y luego ella endereza el cuello y empieza a saltar. Ese instante se guarda en mi memoria como un momento impredecible, como que es producto de mis sentidos. Y entonces empecé a preguntarme por qué un animal me mira, y por qué salta. Por eso hay un librito que, si no lo tienes, con mucho gusto te lo regalo, el obsequio, que se titula *El salto de la jirafa*. Es mi tesis de maestría, en la que hablo sobre la relación que tenemos con los animales. Hay un bestiario fotográfico en el que encuentro algunos animales que tienen una estrecha relación con el mecanismo de la cámara fotográfica o cinematográfica, y puede verse también como una suerte de viaje. En el segundo capítulo trabajo un poquito en la "zoología de la mirada", en cómo ha evolucionado el espacio que se ha construido para los animales, desde el coliseo romano hasta el zoológico estilo safari, en el caso, por ejemplo, de la hacienda Nápoles. Entonces, si tuviera que recomendarte un libro, obviamente sería ese, que es un librito chiquitito, un libro de bolsillo en el que se tocan los temas que a mí me interesan, aunque, obviamente, como en cualquier investigación, todavía falta mucho por desarrollar. Pero este proyecto de *Cuarto animal*, en su descripción tiene una frase que para mí fue muy importante, y que anima a continuar con el problema de que así se titula el libro.

El libro de Haraway sí que es maravilloso, y muy revelador, porque plantea la idea de que el mundo está en crisis, y entonces tenemos que buscar formas alternativas de vivir en él. Una de esas en la ciencia ficción y la fabulación, la posibilidad de fabular con otras especies. Y ahí es cuando surge este pensamiento de cómo crear con otras especies, como sentir que, claro que podemos hacer arte con animales no humanos. Ese libro también te lo recomendaría. Es muy especial, ¿eh? Y de película, no hay muchas, pero a mí me gusta mucho una película de un director francés documentalista

Juan Mejía conversando con la historiadora Claudia Leal en *Cuarto animal*. Fotografía cortesía de Sebastián Múnera.

que se llama Nicolas Philibert, una película que se titula *Ser y tener*, en la que filmó a un profesor de una escuela rural de Francia. Y la película es maravillosa, pero es sobre la pedagogía en las escuelas rurales europeas, y el protagonista, evidentemente, es un profesor. Pero después de que se estrenó y se ganó muchos premios, el profesor demandó al director, a Nicolás, porque se sentía también autor de la película. Sí. Y entonces Philibert quedó tan cansado de filmar a seres humanos que decidió filmar un orangután. Y entonces se fue al zoológico de París a filmar a Annet, un orangután, el animal más viejo en cautiverio. Y lo filma con un dispositivo hermoso y muy sencillo, que es ubicar la cámara al frente del vidrio y no filmar nada de seres humanos, excepto por lo que se escucha alrededor, por las voces de los estudiantes de arte que van y lo dibujan, de los psicólogos que van a analizar su comportamiento, del turista *random* que simplemente dice cualquier bobada, del niño que pregunta por qué no se mueve. Y cómo esta pregunta de Berger, surge: "Pero, pero, pero papá, ¿por qué el animal no se mueve si supuestamente está en el suelo para que se mueva?". Y entonces Philibert destapa ese misterio del entretenimiento que también tienen los zoológicos. Y pues tiene esa película que mantiene durante una hora y pico la atención en un animal encerrado. Entonces, esa es una película que te recomendaría mucho.

II. LOS NUEVOS ESPACIOS INDEPENDIENTES

Las voces de En Bajada como testimonios de un nuevo ejercicio de gestión curatorial

… los públicos incautos, la fuerza de lo efímero y la espontaneidad, como un puente de autonomía colaborativa que busque el diálogo entre el público no especializado, artistas en distintas etapas de su carrera, otros espacios independientes y hegemónicos de arte que se unen a través de las redes y los procesos de la informalidad.

Lina Martínez y Daniel Rodríguez, *Express povera deluxe*. Propuesta para la Beca Red Galería Santa Fe

Vista de la instalación *Reparación*, de Ana María Montenegro. Fotografía de Mónica Torregrosa Gallo.

Conocí En Bajada por su proyecto *Express povera deluxe*, que resultó ganador de una de las becas de programación continua de la Red Galería Santa Fe (RGSF). Se trata de una serie de exposiciones en las que participaron artistas como Ana María Montenegro, Juan Camilo Arévalo, Johan Samboni y Laura Campaz, entre otros. Son muestras que abren una nueva lectura sobre el presente, un tiempo mediado por lo que ahora llamamos *pospandemia*, y que se está reconfigurado continuamente en los planos político y social.

En Bajada nació con la intención de construir un sitio de trabajo, un cuarto propio para Lina Martínez. Es un proyecto personal en un apartamento sobre la calle 24, en Bogotá, frente a la Biblioteca Nacional y diagonal al Mambo, que se fue transformando en estudios de artistas y que, con el tiempo, devino en un espacio independiente. Tal y como sucede con la naturaleza de estos lugares, estas transformaciones se sintieron, en un principio, orgánicas y naturales.

> … pasó más o menos un año y yo dije: *No, pues, este lugar es increíble: gigante, superbien ubicado; toca meterles más cosas diferentes a talleres de pintores*. Hubo un punto en que esto era una casa-estudio con gente que tenía talleres arrendados, donde convivíamos más de lo normal. Al final, lo que terminó sucediendo es que entre nosotros empezamos a hablar sobre exponer y hacer circular nuestras propias cosas. (Lina)

Esta consolidación de En Bajada no es muy distinta de la de los espacios que surgieron más de veinte años atrás. A principios de este siglo, lo que ahora llamamos *espacio independiente* no se autodenominaba de esta manera; eran más que todo sitios de encuentro, lugares de parche. Por ejemplo, Gaula, La Rebeca, y años después, El Bodegón, solo por mencionar algunos, nacieron a finales de los noventa y surgieron como respuesta directa a un abandono institucional; es decir, se crearon para suplir las

necesidades de un medio que museos e instituciones ni siquiera reconocían. Estos espacios, tal y como se presenta en el libro *Por las galerías*, fueron definidos desde posiciones alternativas, independientes, autónomas y periféricas, dotadas además de un aura de cierto heroísmo, ya que eran "los llamados a hacer lo que la Institución con I mayúscula no puede o no quiere".[2] Durante esos años no solo se convirtieron en los lugares de circulación, más que todo de artistas jóvenes, sino que también empezaron a construir discursos legitimadores, en el sentido de hacer visible una escena. En otras palabras, armaron una cartografía del arte contemporáneo.

Según señala Michèle Faguet (fundadora de El Parche y La Rebeca, dos de los primeros espacios de este tipo en Bogotá), lo que definía a estos proyectos de su generación no era únicamente que fueron dirigidos por artistas, sino que en su gran mayoría operaban con "formas de acción espontánea basadas en las condiciones materiales inmediatas".[3] Es decir, estos espacios se adaptaron a la escasez de recursos rechazando la estructura institucional y del mercado, e hicieron de este hecho su columna vertebral. Sin embargo, de los proyectos de hoy en día no podemos decir lo mismo, y aunque también responden a una precariedad institucional, son pensados y gestionados con otros objetivos. Por ejemplo, En Bajada se anuncia de la siguiente manera:

> El propósito es fortalecer a En Bajada como un laboratorio vivo y abierto, buscamos entrar en diálogo con el contexto de la zona desde el común denominador que ha existido en el espacio: la informalidad (tanto laboral y procesual) como eje temático y forma de resistencia, motor y materia de creación. A través de acciones buscamos reforzar procesos desde las economías circulares con la zona para fortalecer la idea de esa

2 Citada en Carolina Cerón, Natalia Gutiérrez Montes y José Ruiz (eds.) (2020). *Por las galerías*. Idartes, p. 46.

3 *Ibidem*.

> informalidad como punto de cohesión con el contexto. Esto también involucra dinámicas similares que también funcionan en En Bajada y que abogan constantemente a la autogestión, la alternancia o diversidad de públicos y escenarios. Esto ha hecho que muchos de los procesos que aquí han sucedido estén enfocados como un punto de encuentro transitorio, de sinergia para el diálogo y hacia la creación colectiva a través de diversos medios. (Extracto de su propuesta para la Beca Red Galería Santa Fe)

Desde hace más o menos diez años —un hecho que no podemos desligar del origen de la feria de Arte (Artbo), y que dinamizó un mercado inexistente en Colombia—, la naturaleza de los espacios independientes se transformó en algo más bien camaleónico. Son lugares que ahora utilizan estrategias de camuflaje que les han permitido participar en un sistema más abierto. En otras palabras, les es inherente una porosidad que les permite jugar con ciertas ambigüedades; por ejemplo, algunos se han autodenominado *independientes* y al mismo tiempo venden obras; otros se califican de *alternativos* y a la vez tienen ciertas características institucionales que permiten su funcionamiento. Este sentido ampliado de lo independiente de estas nuevas generaciones está directamente relacionado con las necesidades de establecerse como un espacio que pervive en el tiempo y que, por tal razón, necesita cierta hibridez para asegurar cierta sostenibilidad en el tiempo. Ya no hay una inmediatez en la labor, sino que esta conciencia, producto también de una experiencia histórica en el campo, ha hecho que surjan nuevos cuestionamientos y, en ese sentido, otros modos de operar de los artistas y los curadores. La autogestión hoy viene con preguntas que antes no aparecían de manera inmediata, preguntas sobre el cuidado, sobre la profesionalización del medio y también sobre qué significa trabajar hoy en las artes. Tanto Daniel Rodríguez como Lina son conscientes de ello:

> Lo que a mí más me sorprendió fue que, más que visibilizar la posibilidad de que sí se puede sostener, es que se puede hacer lo que uno quiere. A veces pienso que el arte es muy hegemónico, algunas veces pareciera que su discurso solo perteneciera a un banco. Pero acá, con todo el equipo, nos permitimos muchas libertades; va mucho más allá de la descentralización: es un lugar de creación en un sentido amplio de la palabra. (Lina)

En Bajada, como muchos de los espacios independientes que hoy existen, tuvo que reconocerse como un espacio autogestionado y preguntarse por los fondos y la manera de conseguirlos:

> Esto es un poco lo que ha hecho que En Bajada se sostenga hoy en día, y que lo veamos como autogestionado. Fue a través de los talleres, de la gente, como yo generé la sostenibilidad del espacio, pero también, y sobre todo, se generó una necesidad de ponernos a circular. (Lina)

Esa urgencia les permitió pensarlo también en el tiempo, como línea transversal del proyecto: "cómo nos sostenemos económicamente a largo plazo, cómo acompañamos a les otres en el tiempo, como hacemos que el proyecto dure por años". Lina es muy consciente de esto. Sabe que el espacio no solo necesita el dinero para funcionar, sino también para no precarizar el trabajo de los artistas. Tanto Lina como todo el equipo de En Bajada entablan en su hacer una discusión sobre la profesionalización de las artes.

Durante la entrevista hablo con Lina y con Daniel sobre qué significa hoy un espacio de encuentro, una pregunta que me lleva a pensar no solo en la sostenibilidad del proyecto, sino también en la de ellos. Estas preguntas sobre cómo vivimos o de qué vivimos, generalmente se omiten. Ambos afirman que vivir del arte o vivir en el arte es también volver a reconocer la precariedad misma

del medio, y el hecho de que ese subsistir significa imaginar cómo sacar recursos para sí mismos. Aunque afirman que en toda beca hay honorarios para los artistas y gestores de los proyectos, muchas veces esto no es suficiente. Por ello insisten en una especie de economía colaborativa, no solo para el espacio, sino para su vida en general.

> Todo es un órgano, yo creo. Por ejemplo, desde que llegó Dani, dejé de hacer todo sola para lograr conformar un equipo que claramente es él, pero también otros, como Carolina y Camila, que también son artistas que han hecho cosas. Creo que el sentido de la comunidad es muy necesario, porque… Bueno, aunque tenemos la felicidad de contar con la beca, siempre va a haber otras cosas de gestión que se quedan por fuera.
> El hecho de que también uno tenga procesos que no han quedado incluidos en esa financiación, en esa formalidad de la institución a la que uno se acomoda para cumplir, porque así ha sido, esa ha sido la fortaleza, y no la podemos perder. Entonces, siempre, siempre es como una forma de equipo. (Lina)

En otras palabras, una especie de proyecto común en el que de alguna manera todos ponen:

> Sí, igual yo tengo un recuerdo muy lindo de antes de decir: *Bueno, trabajemos*. Todo esto fue muy espontáneo. Yo me acuerdo que pasó todos contra todos, pero Dani, por ejemplo, cuando empezó a ir, y empezamos a hablar, me ayudó a pintar la fachada de la entrada y cosas como esa. Esas visitas empezaron a convertirse en un lugar afectivo para mí, pero también para el lugar, porque yo siempre había estado sola, y estaba haciendo todo sola. (Lina)

En muchos momentos de la conversación, Daniel recuerda la filiación que tuvo con el espacio y aclara que la experiencia de estos

meses también ha sido de aprendizaje de gestión, producción material y de pensamiento:

> Digamos que ese aprendizaje que yo había tenido también lo puedo poner en el espacio. Por ejemplo, cuando acabó la expo de Cami fue muy chévere, porque, como ves, yo no tenía ni idea de cómo se hacían ciertas cosas tan simples como montar una exposición, por ejemplo, o qué era un chazo. Y entonces me di cuenta de que acá la cosa es de aprendizaje y enseñanza: yo aprendo y transmito también lo que sé. Como que no es una cosa de venga y traiga las obras, y yo pongo todo; es tener un proceso en el que en serio vamos a hablar, y que estás invitado a ser parte. (Daniel)

Al indagar más en esa noción que Lina y Daniel tienen sobre el trabajo comunitario, pareciera que En Bajada, más allá de ser un punto de encuentro, es un espacio abierto donde también se da la posibilidad de cuestionar y entender cuáles son las dinámicas y las necesidades de la escena contemporánea, preguntarse quién es y qué hace un artista, cuáles son los espacios de visibilización, cómo se trabaja hoy en día y, sobre todo, cómo pueden imaginar su presente a partir del arte. Ambos se formaron en la ASAB, la facultad de artes de una universidad pública de Bogotá. Esa formación también les hizo preguntarse qué significa, en las dinámicas actuales del arte, salir con ese tipo de experiencia, y, en ese sentido, cuál puede ser la misión de las institucions públicas. En últimas, cómo se puede armar una red más grande que se fugue de las dinámicas tradicionales del medio que históricamente han estado determinadas también por los círculos económicos y sociales donde se movilizan:

> Me pregunté sobre cómo podemos armar nuestra comunidad. No entiendo por qué la gente de otras universidades hace alianzas, y nosotros que somos de una pública, por qué carajos,

> en vez de ayudarnos, nos estamos poniendo piedras en el camino. Esas reflexiones las había empezado a tener muy posuniversidad. Me di cuenta de que el apoyo institucional era muy difícil. Entonces me pareció bastante especial cuando Daniel empezó a tener esas apariciones. Yo de alguna forma sentí que indirectamente él estaba detonando esa idea de comunidad que yo quería lograr. Las dinámicas se hicieron eso que tú dices: más afectivas, más emocionales; con los chicos que estaban en ese momento se generó una cosa muy familiar que también se quedó en el tiempo, y era que, además de que es un espacio de taller, era una casa donde podíamos convivir. (Lina)

> Creo que eso es lo que, de manera indirecta, hizo que se materializara esa cosa de que hoy en día tenemos una comunidad entre nosotros. Creo que esa sensibilidad fue la que nos hizo entender que podíamos trabajar juntos. Antes no nos conocíamos de nada, literalmente nos conocimos en dos meses, y tenemos como un año de amistad. Fue muy, muy chévere, porque fue a partir de confiar y entender que teníamos un pensamiento más o menos común, que podíamos construir un camino en conjunto. (Daniel)

Estos actos de convivencia se fortalecieron en la pandemia. Para Lina, conservar ese espacio de encuentro fue una de las cosas más difíciles. La convivencia se convirtió en un acto directo de cuidado en muchos sentidos: cuidado emocional, para no perder ese uno a uno con el otre, pero también como un lugar de resguardo. En otras palabras, si antes las preguntas giraban en torno a trabajar juntos, se les hizo obligatorio pensar y reformular el reto para que, justamente, el lugar de encuentro no se perdiera. Le pregunté a Lina si fue algo que promovió directamente. Lina le da vueltas constantemente a esta pregunta y, como todo lo que ha pasado con estos espacios, el camino hacia la respuesta proviene de un lugar emocional:

> Entre esas cosas llegó la pandemia, y yo no sé, como que no creí mucho en eso, en esa idea de que no hubiera encuentro, como que me negaba a eso. Creo que eso fue importante en el momento, porque claro, hubo muy pocos espacios que se arriesgaron. Después, claro, como no había lugares de encuentro, entonces se empezó a armar una recocha de gente que se encontraba a gusto al encontrarse, y a través de eso empezamos a tener coherencias de pensamiento y de sentir.

Los primeros artistas a los que invitaron fueron sus amigos de la facultad. Más allá de buscar grandes nombres, lo importante era abrir un espacio para sí mismos. Ambos reconocen las potencialidades de su generación, trabajan con gente con la que han crecido, con la que han pensado y con la que quieren tener puertas abiertas para seguir dinamizando una discusión. Lina creció en la universidad trabajando con colectivos de artistas de generaciones anteriores. Como estudiante y como artista en formación, había sido testigo de ciertas dinámicas del medio: por un lado, de la precarización, por otro, de las brechas de género y económicas que moldeaban las escenas. Para la En Bajada buscaba otras cosas:

> … la En Bajada es siempre un lugar de creación colectiva para artistas plásticos (…) nosotros, cuando invitamos a la gente, no es para decirle "Hey, no, entonces usted no va a ser". El proyecto que queríamos hacer era invitar acá y que cada ciclo fuese una curaduría con la intención de que todos nos sentáramos a debatir un proyecto para sentirnos incluidos.

Encuentro en la En Bajada, 2022

Vuelvo a escuchar la conversación con ellos y me doy cuenta de que ambos poseen un pensamiento curatorial, no en el sentido de

Fotografías cortesía de
Juanita González Cardona.

autodenominarse *curadores*, sino de que su espacio vital, su labor y su trabajo profesional implican la creación de redes profesionales mediadas por un afecto, una idea de articulación rizomática de ideas y curiosidades comunes de la que Lina también habla en algunas ocasiones, y que pareciera encajar perfectamente en esa definición que da Paul Martinon en *The curatorial: A philosophy of curating*.

> Lo curatorial es una fuga de marcos preexistentes, un don que permite ver el mundo de otra manera, una estrategia para inventar nuevos puntos de partida, una práctica para crear lealtades contra los males sociales, una forma de cuidar a la humanidad, un proceso de renovación de la propia subjetividad, un motor táctico para reinventar la vida, una práctica sensual de crear significación, una herramienta política fuera de la política, un procedimiento para mantener a una comunidad unida, una conspiración contra las políticas, el acto de mantener viva una pregunta…[4]

Esta comprensión viene también del hecho de una necesidad de escucha. Dice Daniel que cada exposición es expandir pensamientos y condensar voces. En principio es un dialogo, un dialogo en colectivo. La curaduría, para ambos, no puede ser una disciplina estática: es móvil y transgresora:

> Pues yo creo que sí. He hablado de esto bastante con Lina, y sabemos que esos límites deben estar desdibujados. Ambos sentimos que la curaduría es bastante interdisciplinaria en ese sentido. Por eso es que, para la agencia, como curadores, no existe una sola forma de hacer las cosas. En mi caso personal, siempre he sentido que lo que hago es curaduría, a pesar de

4 Carolina Cerón y Ximena Gama (eds.) (2023). *Lo curatorial desde el sur*. Idartes, p. 15.

> que tengo también obra, que implica, por ejemplo, hacer laboratorios y proyectos colaborativos en los que la gente común también puede crear. Esas son formas de curar, distintas a la de curar los espacios o los lugares. Nuestro trabajo es más que todo una sombrilla que acoge a otros, otros puntos de creación y de diálogo. Siempre estamos tratando de curar: preguntarnos qué es lo que vamos a decir, qué es lo que vamos a mostrar, con quién vamos a trabajar… Siento que es un ejercicio muy transversal.

Lina cierra afirmando no solo la necesidad de escucha, sino también de diálogo:

> La idea es siempre estar abierta a conversar. Plantear un debate ya hace parte de una forma de selección y dramaturgia.
> La curaduría sigue siendo un ejercicio más vertical: algo del tipo "Venga y hablamos, y yo le hago preguntas y respondo: No, así no, mejor así". Todavía existe ese tipo de relaciones, pero el encanto de este espacio es el de poder concretar otro tipo de ideas, y que, de una manera u otra, el otro también se vaya haciendo preguntas y que llegue a lo que uno estaba pensando. Sin embargo, a veces no pasa. De hecho, que no se llegue a concretar lo que uno había pensado es genial, porque solo así pueden producirse nuevas cosas. Finalmente, esa es la apertura de En Bajada.

III. MONTAJES EN EL TIEMPO, Y TIEMPOS EN EL MONTAJE

Ensayo y apartes de una conversación alrededor de *La casa grande*

La Vulcanizadora es un colectivo conformado por María Rojas y Andrés Jurado, dos artistas y cineastas que en el 2018 se lanzaron en un proyecto para detonar conversaciones y curadurías en torno al cine y las artes visuales. Es un proyecto que ha mutado en sus formas: de espacio independiente/"galería", en sus inicios, a productora hoy en día, lo que les ha permitido abrir campos de discusión, tanto en términos técnicos y artísticos, como de gestión cultural. En estos cinco años

Vista general de la instalación en la Cinemateca de Bogotá. 2022. Fotografía de Mónica Torregrosa Gallo.

han desarrollado varias muestras individuales, películas expandidas y, como si fueran un taller colectivo, han colaborado con distintos artistas para sacar adelante otras exposiciones, publicaciones y piezas artísticas que puedan vincularse a los discursos que hacen parte de su poética.

La casa grande, proyecto que ganó una de las becas de la RGSF para ser presentado en la Cinemateca de Bogotá, es una instalación inmersiva que, tomando algunas de las palabras escritas en el proyecto que presentaron para la convocatoria, recupera y rearticula archivos, impresiones fotográficas y textos de la carrera aeroespacial. Andrés y María parten del Archivo de Teletigre (canal de televisión de los años sesenta y setenta en Colombia), y en un acto creativo en el que, mediante una estrategia de montaje, se reimaginan, se reapropian y permiten ver de otra manera las imágenes de las visitas de los astronautas que llegaron a Bogotá en 1966 y en 1969. Este juego con el archivo y con el espacio mismo donde se presenta les permitió revelar las dinámicas de poder colonial y económico de la imagen misma. Además, como lo veremos en las próximas páginas, les creó la necesidad de conversar con otros, de pensar transversal e interdisciplinariamente los conflictos actuales de tipo político, económico y ambiental.

Dice Andrés Jurado, en una entrevista publicada en el libro *Aparatajes* (2020), tesis de Erika Martínez para la maestría en Estudios Culturales de la Universidad de los Andes, que

> … la narrativa del archivo del Tigre Canal aparece completamente justificada, parece no haber lugar para cuestionarla fácilmente, vincula ciencia, militarización, educación, etc., pero —paradójicamente— está anclada en una matriz colonial y patriarcal muy antigua, decadente y hasta melancólica (...) Entonces, en esta obra examino el deseo no solo de atrapar la imagen completa de la tierra, sino indago los residuos y rastros coloniales de ese proyecto que tuvieron en América Latina.

Igual que en obras pasadas, como *El renacer del Carare* y *Abrir monte*, esta pieza comienza con una pregunta que puede parecer muy general, pero que detona o inicia todo lo demás: ¿cómo ese pasado nos puede traer de nuevo al presente y hacer que imaginemos un futuro? En efecto, las imágenes y los documentos no son solo productos fieles a su tiempo: a cada cosa le es inherente una multiplicidad de tiempos. Desde mi punto de vista, esto es una oportunidad para evitar cualquier relato acabado y reduccionista del pasado, y sobre cómo nos hemos definido; y es también una oportunidad para problematizar la lectura de los documentos y de las imágenes a fin de evadir una visón superficial, pero, sobre todo,

Vista general de la instalación en la Cinemateca de Bogotá. 2022. Fotografía de Mónica Torregrosa Gallo.

una oportunidad para romper con la idea de que el pasado pesa y que, en cierto modo, estamos condenados a una noción clausurada sobre nuestra propia historia.

La Vulcanizadora se circunscribe a esta idea. Finalmente, el modo de operar y las instalaciones resultantes son una serie de montajes que permiten reimaginarnos en otros tiempos y de otros modos. Con obras como *La casa grande* nos referirnos también a la construcción e imaginación de futuro, pero pienso que como espectadores también nos propone un viaje a los presentes estancados, a las posibilidades que siguen latiendo en el interior de algunos objetos del pasado. Lo que está en juego hoy es la manera como nos contamos, qué tipo de relato estamos construyendo a partir de esas mismas imágenes.

Trazos de una conversación

Ximena. Empecemos a hablar de *La casa grande*. ¿Cómo empieza? ¿Dónde encuentran esta historia? ¿Cómo hacen la búsqueda de los archivos del canal Teletigre?

Andrés. Bueno, es una investigación que ya llevaba un tiempo, y que tiene como base teórica pensar cómo la carrera espacial afectó o se relaciona con Latinoamérica, con un montón de imaginarios que producen televisión alrededor de ese evento, y que se heredó casi como un trauma a un montón de generaciones. En primer lugar, este proyecto iba a ser una película; lo empezamos a trabajar de esa manera, y en el medio nos tropezamos con los mismos procesos, que son largos y costosos. En realidad, fundamos además la organizadora, ya con un proyecto formal de una casa productora y de producción de arte y de cine, porque la intención era sacar esta película adelante y poder asistir, meterle fondos, etcétera. En eso nos dimos cuenta de que había unos capítulos completos que en la película no podían estar.

El espacio del cine de repente también te saca: es cerrado. Y sí, como que tiene unas formas narrativas y unas formas muy precisas que, de repente, ponen de presente que hace falta otro lugar para experimentar, tal vez sobre algunas imágenes o sobre algunas informaciones que de repente quedan como parte del proceso de investigación, pero no van a aparecer como tales en la película. Eso pasó con dos imágenes específicas: la imagen de esta primera fotografía que se hizo de la tierra y el primer modelo del telescopio.

Es una imagen y un imaginario. En el imaginario global, él monta ese telescopio en el en el cabo de Buena Esperanza, en África del Sur. Entonces, desde ahí se observa la luna. O sea, es desde el sur global que se observa la luna. Bueno, son otras cosas, pero con esas imágenes empezamos a armar un poco *La casa grande*, muy centradas, como lo dice María, en una manera de aprovechar toda la investigación y el espacio del arte contemporáneo en ese cruce con lo cinematográfico y también con lo teatral, en una dimensión teatral de la imagen. Y empezamos a armar el proyecto para pensar cuál es el tipo de perspectiva o posicionamiento que nosotros tenemos ante los traumas que ha dejado la carrera espacial. Creo que estoy repitiendo un poco, pero no solo se trata de los traumas, sino del cambio, incluso el cambio climático y todos estos discursos de la ecología que empezaron a difundirse fuertemente en los años sesenta y setenta.

María. Teníamos esta, no duda… Teníamos una pregunta sobre la visita de los astronautas a Bogotá, por cómo fue registrada por Teletigre y por otros canales. Nosotros estábamos trabajando con el archivo de Teletigre, que está en Patrimonio Fílmico, y con el de otros periódicos, como el de *El Tiempo*, de *El Espectador*, de *La Patria*, etcétera, para entender cuál era la narrativa que se tenía en esa época. Queríamos descubrir los elementos de colonialidad que persistían en esos discursos modernos de progreso, de desarrollo. Está el fantasma de lo colonial como un horizonte de la humanidad. Entonces, tomamos la decisión de aprovechar ese material que teníamos y crear un espacio

que nos hiciera pensar en la tierra, en "la casa grande", pero de un modo más bien popular, que no fuera tan densa y compleja en términos de teorías fuertes. Todo el universo del noticiero nos daba una narrativa muy cercana a la narrativa actual, que además nos ponía en tensión con nuestra memoria. Eso fue lo que nos gustó.

Ximena. Uno piensa en La Vulcanizadora y piensa en la instalación, y también en el cine, directamente. Pero ustedes también hacen creación de espacios y de experiencias. Uno entra a un escenario: uno no entra a ver una exposición, sino también a un espacio dispuesto para el espectador que se involucra directamente con las imágenes y con los archivos que allí se están mostrando. Creo que el punto cumbre es este ensayo escultórico que hicieron en sala: realmente uno entraba, y era un tipo diferente de experiencia, de distintos presentes: había una multitud de tiempos ahí. Todo este tipo de cosas surge de ese proceso de expandir unas imágenes. ¿Por qué la necesidad de crear experiencias en el espectador, es decir, que uno termine, no teniendo una distancia con lo que observa, sino que termine realmente involucrado?

Andrés. Cuando empezamos a entender por qué es tan chévere traer los proyectos de cine al espacio expositivo fue cuando hicimos *Relación de aspecto*. Además de pensar el espacio expositivo como un momento de desenredar cosas en una especie de línea de tiempo, de montaje, también lo vimos como una experiencia de montaje. Es decir, poner todos los elementos que tiene el cine, que es, como lo vi yo, una imagen en el espacio-tiempo, al final es sonido. Todo como que está ahí, y vimos cómo esto, el espacio expositivo, puede ser un lugar para pensar el montaje de la película.

Eso lo empezamos a entender más en la exposición pasada, *Relación de aspecto*. Y lo hicimos muy evidente. El guion de esa exposición es el de una película que tiene estas escenas, y en ese momento, esa fue una manera de ponerlo en escena, y eso fue el paso once

en ese proyecto específico, que sí, es verdad que es este capítulo del momento de Bogotá, de tener también toda esta información. Ha sido un nudo en medio del proyecto, porque vemos que a veces no sabemos si lo mejor puede ser presentarlo así o no presentarlo, y la verdad que la exposición fue la primera experiencia parecida. Ok, ya tenemos estas otras herramientas que son para pensar que espacios vacíos, o que espacios solo en sonoro, pueden funcionar. Yo creo que va por ahí.

María. A veces siento que, de mi parte, quiero crear una audiencia. Creo que la gente está muy preparada todo el tiempo para estar en esos espacios. Y como decía Andrés, a veces, cuando pasa esto, hay imágenes concretas o en las que la gente siente que puede entrar sin necesidad de ser demasiado inteligente.

Andrés. Es parte de lo que también traemos del cine. El cine, nosotros lo entendemos como un lugar mucho más público. Incluso si trabajamos con cine, con experimentación cinematográfica, entendemos que hay un espacio menos bloqueado. El arte contemporáneo presume una inteligibilidad, pero es difícil para mucha gente acceder a él, mientras que el cine busca otro tipo de comprensión. Entonces, nosotros somos bastante informales en eso. Desde *Peregrinación en la luna* estábamos trabajando en un concepto sobre cómo entender el archivo. Tú decías que creamos experiencias y que uno se siente adentro, pero yo defendería que buscamos que incluso haya una distancia… O sea, siempre la hay. No es completamente absorbente la instalación, sino que queda un rango misterioso de distancia en donde la gente puede decir, *Pero ¿por qué estamos en este discurso global? Incluso si me están hablando sobre algo de acá, hay como una idea universal.* Pero también se siente ese elemento local como popular. Nosotros trabajamos esa noción de dramaturgia del archivo, o sea, ponerlo en una suerte de drama, en una narrativa, incluso en el espacio, incluso en las esculturas, incluso en la experiencia que va a tener

una persona. Por ejemplo, en *La casa grande* había esa imagen de cuando la gente subía a las escaleras, que era la imagen del señor de los dulces con el periódico, leyendo. La pregunta era sobre cómo hacíamos para estar más en consecuencia con el señor de los dulces, por ejemplo. Una instalación para alguien que está viendo, detonar una potencialidad del disfrute, y abrir la posibilidad de cuestionar ese mundo que está ahí, el mundo global.

María. La pregunta siempre será qué significa para una persona que está en la séptima, sentado, leyendo el periódico, vendiendo Marlboro o un Pielroja, ver a los hombres que llegaron a la luna. Con la instalación puedes traer una memoria que nunca tuviste, como yo, que no me acuerdo de esto, está en el pasado.

Y eso es como el drama que genera un poquito la distancia, porque genera, no sé, como una sana distancia entre la imagen y tu vida. Es más, yo diría que la puesta es teatral en ese sentido. Y la gente acepta el rol, acepta su rol de observar eso desde un lugar bastante extraño, porque ni siquiera es suspendido. Esa fue mi experiencia, y lo que pude ver en los comentarios de algunas personas, incluso los señores viejitos que llegaron. Por ejemplo, un señor estaba muy muy emocionado, abrazó al mediador y lloró. Fue increíble que él pudiera volver a ver esa imagen; él se acordaba el día en que estaba empinado tratando de ver eso en la televisión de un vecino o algo así. Fue bastante emotivo ver cómo pudo compartir esto generacionalmente con el mediador, que era un jovencito.

Ximena. Una de las cosas que más me gustaron del proyecto es esta puesta en escena teatral. Pareciera que se están jugando con la mirada de uno. Yo a veces digo que uno tiene la mirada adiestrada, que uno va a cine y sabe más o menos qué es lo que tiene que hacer para mirar una película. O cuando uno va a un museo, uno sabe cómo tiene que comportarse para que la mirada se comporte según se nos han enseñado. Acá es como si se propusieran desordenar justamente la mirada,

como ponernos a mirar con el cuerpo, ponernos en la situación de preguntarnos dónde nos sentamos; darnos cuenta de que el archivo es esta línea, y que se puede mirar también por detrás. O sea, como que se proponen jugar con uno. En últimas, es algo bastante lúdico, como que ahí hay un juego para que uno se transforme, y todo a partir de una experiencia con el mirar. No sé si eso está hecho a propósito o si ha surgido espontáneamente en los últimos proyectos.

María. Creo que eso es por el interés en el teatro, pero no entendido solo como formas y materialidad, sino también como técnica. Acá

Vista general de la Instalación en la Cinemateca de Bogotá. 2022. Fotografía de Mónica Torregrosa Gallo.

usamos todos los recursos, decidimos que íbamos a hacer un telón. Así, de hecho, muchas veces hubo confusión con el equipo de trabajo de la Cinemateca, porque la manera como estábamos pensando el proyecto no es el modo como comúnmente se montan proyectos de cine o de arte. Hasta que lo pusimos, no se entendió que era un telón. Es para lugares como en el que nosotros estamos que seguimos con muchas ganas de seguir investigando y trabajando. El teatro, por ejemplo, es uno de ellos; usar esos materiales, esas posibilidades dramatúrgicas que ofrece nos sirve también para desenredar los problemas a veces difíciles que tienen esos archivos. A veces son imágenes tan complejas, con tanta información, que debemos pensar en cómo potenciar su sentido desde distintos ángulos, porque de lo contrario pierden algunas conexiones o toman más protagonismo.

Andrés. Para nosotros, el uso del archivo no es lo mismo que el uso de la imagen. Esa diferencia es importante para nosotros, y de ahí partimos. Sabíamos que, por ejemplo, la escultura o el módulo del que tú dices que hace que el cuerpo mire, era parte y detonaba un archivo de los gestos del observador del telescopio. Y eso no pasa por una imagen; o sea, no tiene que pasar por una imagen, digamos, rápidamente, sino que más bien pasa por una postura. Es la imagen que se produce con el cuerpo, no con el arte.

IV. EL DUELO COMO IMAGEN DE UNO MISMO

Sobre *CyberDuelos*

Realizar una exposición sobre el duelo no es fácil. Toda pérdida es la consciencia, por un lado, de que la vida, tal y como se la conoce y se ha construido, con cierta lógica y linealidad, ya no será la misma; y, por otro, es reconocer que esa nueva ausencia es una experiencia completamente individual. En este sentido, el deseo o la pulsión de acompañar al otro o de ser acompañado en ese dolor es la confirmación de que el duelo, tal como lo describe un poema de Idea Vilariño, es ante todo una emoción abismal:

CyberDuelos. 2022. Fotografía de Mónica Torregrosa Gallo.

Cómo olvidarse cómo
Desalojar el crudo
Recuerdo de la muerte
Esa desgarradora memoria
Esa herida[5]

Es por ello por lo que plantear una muestra que aborde este tema puede abrir muchas otras puertas, pero, en últimas, debería abordarse como una curaduría desde los afectos, involucrando la vida de lxs artistas invitados y de los intercambios con las personas involucradas, para generar, de esa manera, encuentros en los que se llame la atención sobre los cuerpos y las historias. Hablar del duelo es ante todo un proyecto sobre la vulnerabilidad, una que puede provocar una apertura poco controlada y generar conocimientos colectivos.

Con estas ideas preconcebidas fui a visitar, a finales del año 2022, el laboratorio que plantearon Valentina Ruiz y Juan David Mora Lozano, del colectivo Proyecto_555, en El Parqueadero, una sala subterránea de arte contemporáneo que hace parte del Banco de la República y que se ha consolidado como un espacio para proyectos interdisciplinarios y experimentales. *CyberDuelos* se ajustaba perfectamente a esta naturaleza, giraba en torno a la manera como podemos abordar hoy la pérdida, y sobre cómo puede doler lo que ya no está en un tiempo presente, sobre todo desde la pandemia, que ha inundado el medio con expresiones virtuales. En estos tres últimos años nos hemos acostumbrado rápidamente a que la muerte y los ritos que la acompañan sean otros, y que ahora pueden ser realizados a través la pantalla de un computador, viendo a los otros y viéndose uno a sí mismo a través de ella.

Para ambos artistas, este momento histórico representó un quiebre en la manera como se viven y se acompañan las pérdidas. Además de la ausencia física del otro, la ritualidad cambió por completo. Con

5 Idea Vilariño (2018). *Poesía completa,* Lumen, p. 7.

estas transformaciones, el tiempo del duelo es ahora completamente distinto. Valentina manifiesta en uno de los apartados de nuestra conversación que esta nueva manera de darle la bienvenida a la ausencia (por decirlo de alguna manera) hace que la gente no se despida por completo, es decir, la despedida tiene lugar sin el encuentro o la presencia física de los otros, sin los objetos simbólicos que hacen parte de la despedida, sin un lugar destinado para ello; así, la experiencia del duelo queda un poco en el limbo.

Fue justamente eso, jugar con ese limbo, lo que se propusieron estos artistas durante ese mes de laboratorio y experimentación. Por un lado, volver a otorgarle a la gente un lugar donde se activen de algún modo los ritos relacionados con la pérdida; y por otro, abrir un espacio que se debatiera entre lo real y lo simbólico, entre la presencia física y los espacios virtuales o cibernéticos donde hoy ocurren los duelos. Con este juego posibilitaron una serie de preguntas: ¿cuál es el tiempo del duelo?, ¿dónde quedan las imágenes de la pérdida?, ¿cuáles son los ritos individuales y cuáles los colectivos?, ¿cómo podemos asumirnos a nosotros mismo con esa nueva ausencia?

Y, aunque el espacio resonaba con el imaginario que tenemos sobre las funerarias —estaba lo que a primera vista era una corona de flores, pusieron dos puntos de encuentro: un sofá y una mesa para descansar dentro del lugar; imágenes de santos, entre otras cosas—, los elementos estaban editados a partir de la inteligencia artificial. Una vez esa imagen simbólica resonaba con nuestra propia historia, se quebraban los referentes y aparecía otra. Por ejemplo, el patrón del papel de colgadura fue producido por medio de un programa de computador, y las imágenes estaban totalmente modificadas. Es decir, con este juego de pervertir la imagen y los símbolos se creaba una nueva conciencia del rito.

El espacio estaba lleno de cámaras de vigilancia, pantallas y espejos. Este se convirtió en un lugar continuo de búsqueda de mi imagen. Muchos de los visitantes buscaban el reflejo de su cara, y no se encontraban; otros crearon recorridos a partir de eso. En últimas,

lo que terminó sucediendo con este dispositivo fue que el lugar de la muerte se convirtió en un espacio para hablar de sí mismo. Este gesto reveló, en la muestra, la gran paradoja de la contemporaneidad: cada vez que hablamos de la muerte del otro, cada vez que utilizamos la imagen del cuerpo que se fue, esa vida que se acaba de perder da ocasión para hablar de uno mismo. En últimas, estos dispositivos generan esta verdad que yace inconsciente: la muerte del otro es la manera de reafirmar nuestra vida. Ser conscientes de esa ausencia, de esa imagen que no volverá, es entrar también en la angustia de la posible pérdida de la propia imagen. Es la consciencia de la desaparición.

Conversación a dos tiempos: *CyberDuelos*

Ximena. La primera pregunta que les quería hacer, a ti especialmente, Valentina, es sobre tu práctica. Sobre todo, ¿cuáles son tus intereses estéticos y los medios con que trabajas? ¿Cuáles son las preguntas que te haces?

Valentina. He tenido una evolución desde la escultura. Aunque no soy una artista que se case mucho con un medio específico; más bien me dejo guiar por el tipo de investigación o proyecto en el que esté trabajando. Me pregunto cómo empieza a dialogar lo material, y también los dispositivos. Por eso me interesa mucho la video-escultura, y también la idea de lo que sucede en relación entre lo material y lo digital, y la desdigitalización. Es algo que suelo hacer mucho.

Comenzando la maestría empecé a trabajar sobre el duelo. Me interesa mucho esa imagen sobre el estado letárgico de mi abuelo en su colchón, por ejemplo. También era esa la huella. Empecé a entender qué sucede cuando el cuerpo se va. Cómo las cenizas son también un registro, es otro cuerpo. Ese fue el detonante para comenzar a pensar en los dispositivos propios de los rituales, como la cremación.

Y ahí empezó una investigación sobre la digitalización del duelo, que continuó con la transmisión de cuerpos, que durante el comienzo de la pandemia se volvió cotidiana: ver morir a alguien a través de una pantalla. Todos esos procesos empezaron a alimentar el proyecto.

Ximena. ¿En qué momento deciden que esto sea un laboratorio? Esto se lo pregunto porque yo no soy artista, no trabajo con la materialidad y me da mucha curiosidad saber cómo se dan estos procesos. ¿Cómo fue ese paso de tener la conceptualización del proyecto y decir: *No, esto tiene que ser un laboratorio porque necesitamos que haya público que esté interactuando con las obras, que esté activando las performances?*

Vista general de la exposición en El Parqueadero del Museo de Arte Miguel Urrutia, del Banco de la República. 2022. Fotografía de Mónica Torregrosa Gallo.

Valentina. Sí. Esa es una gran pregunta que también nos hicimos. El laboratorio está pensado como una especie de escenografía de obra. Era una instalación que debía tener al mismo tiempo presencia y no presencia, porque era a lo que estábamos jugando. Además, una de las cosas que queríamos hacer era darles voz a las personas que no se pudieron despedir físicamente. Finalmente, fue recrear un espacio. Sin embargo, no queríamos reproducir una funeraria real. La idea era realizar una escenografía del espacio para poder quedarse o salir del rito.

Queríamos activar también un juego de relaciones, de conocidos, de cámara, en el que uno realmente nunca se ve a sí mismo. Ahí se va al otro lado. Solo en uno se ve uno a sí mismo; y uno se desvanece, solo queda como una fantasmagoría, porque es como el *feedback* de la inteligencia artificial, y nada queda, es impermanente. Entonces dijimos que *CyberDuelos* debía ser un espacio que muta. Es importante la presencia de los cuerpos, de la voz, del sonido, del eco, e incluso darle al otro la oportunidad de expresarse. Incluso en las últimas acciones pasa mucho eso: la gente ve el micrófono y empieza a hablar y a contar su experiencia, sus momentos, y a interactuar. Había una necesidad de sentarse y quedarse en el rito, ya que casi por dos años el mundo quedó como en un paréntesis virtual. Entonces entendimos que este laboratorio también tenía una lógica de presencia, de activación de cuerpo y de compartir. La gente empezaba a hablar de sus anécdotas, de las personas que perdieron el espacio, sobre las vivencias de otros. En ese momento vimos la necesidad de dar una voz.

Juan David. El espacio es un ejercicio en el que queríamos crear una especie de puesta en escena personal. Al final terminó siendo una apuesta superatemporal. Es que ninguno de los videos, ni siquiera los míos, tiene duración.

Valentina. Lo que dice Juan David es cierto. En cuanto a lo del tiempo, nos preocupaba mucho porque era una escenografía; no era hablar de

la alegoría de una vida, pero la alegoría de la muerte y la ficción también estaban, como encarnadas en el siglo XXI. Digamos que siempre se ha tratado de ficcionar la muerte con la modernidad, la fotografía y existencia de imágenes, de personas o de cosas que ya no están. Y ahora hay que entrar en la locura de recrear tales movimientos con la inteligencia artificial. Por eso también usamos inteligencia artificial y distorsionamos, por ejemplo, los íconos de Giotto. Fue algo que nos costó bastante entender, porque yo decía: *Yo no quiero que se hable de una religión específica, a pesar de que en Colombia las prácticas más comunes sean las de la funeraria católica*. Entonces empezamos escoger cuadros de la historia del arte medieval y los pasamos por la inteligencia artificial. Era al final obtener los cuadros recreados.

Ximena. Eso es lo que iba a decir, porque hay varias cosas que me parecen fantásticas de este proyecto. Finalmente están pensando en los espacios y en el tiempo de la pérdida. Es una cosa bastante extraña. O sea, transitar por un duelo es como atravesar un río que generalmente nunca se acaba, es como ir atravesando esas aguas; es darse cuenta de que ese vacío, esa no presencia está muy presente.

También estoy pensando en los duelos que hemos tenido que ver desde la pandemia. Los ritos cambiaron por completo y son básicamente duelos aún más difíciles de tramitar, porque se han hecho a través de la pantalla. Entonces, ese espacio del duelo, que hasta cierto punto es como el espacio del tiempo onírico, es un tiempo sin tiempo, porque uno siente que jamás va a terminar de atravesar esa ausencia o ese dolor. Y encima, en esta época tan extraña y distópica de hoy ni siquiera tenemos un espacio físico para tramitarlo, no hay esa compañía física o esa materialidad que es tan necesaria para para tramitar esa ausencia. Es abismal. A mí, lo que me parece precioso del espacio es que ustedes, los del laboratorio, lograron armar un espacio material y físico donde se ve la paradoja de la presencia y la no presencia.

Valentina. Lo que hablas es importante. Partimos mucho de la investigación que yo llevaba en ese momento sobre la teoría del duelo y sobre la pérdida de ritos. Digamos que estaba esa versión un poco nostálgica y melancólica de la modernidad, de por qué no volvimos a ser como antes. Y eso es finalmente la pérdida: el rompimiento abrupto de una linealidad. Un día hablaba de ello con Juan David: el duelo no es únicamente la pérdida por la muerte, es la pérdida del amor, es la pérdida de un amigo, es la pérdida de la amistad. Yo siento que el duelo más fuerte es el del desaparecido, porque finalmente es ausencia pura. Lo que tú dices: es ese río, es un abismo.

Ese también es el problema de las pantallas y de la pandemia. También está presente la pregunta de cómo hacíamos para encontrarnos en comunidad, y si finalmente utilizar la tecnología digital es deshumanizar, o es una nueva manera de humanizar. Yo me paro aquí con Juan David. No es catalogarlo como impersonal, con una ficción de por medio para todo, no para afrontar un mundo. Seguimos en una caverna de Platón, a fin de cuentas, y no tenemos lenguaje para nombrar algo. No entendemos el mundo. Y si no veo en mi reflejo, tampoco lo entiendo. Entonces, queríamos apostarle mucho a esa transmedialidad que atraviesa el cuerpo, que atraviesan las emociones, como un *software*. Ahora, con la cámara, con la vigilancia, con el acceso de otras personas, se ha perdido lo personal, se vuelve todo una teatralidad, todo es una escenografía pensada para la pantalla. Incluso pasa para un espacio para llorar, para el dolor, para el lector. Entonces, con Juan David pensamos mucho en esta idea de tener un espacio intermedio, crear un umbral permanente entre eso físico y lo cibernético.

Ximena. Mira, algo me impresionó mucho de este proyecto es que El Parqueadero es uno de los espacios más difíciles para hacer exposiciones, porque es un lugar muy frío y poco inspirador. Uno pensaría que, si se va a tratar el tema de la muerte y el duelo, es el espacio justo y coherente, en la medida en que parece un cajón, una urna o bodega donde se guarda un féretro. Y lo que ocurrió en la muestra fue todo

lo contrario. Es decir, lograron hacerlo vivo, como que hubo presencias vivas, emociones, una cantidad de cosas que uno pensaría que no son coherentes con la misma arquitectura del espacio.

Juan David. Para nosotros era importante dar el espacio que se perdió, pero sin omitir este nuevo espacio. Es decir, generar un movimiento que fuera el de ir siempre de la pantalla, del espacio cibernético, al espacio físico; jugar con esa ambigüedad. Finalmente, era un riesgo, era temerario, porque todo debía estar construido en una sala, y solo podía ser posible por medio de una escenografía que va mutando.

Eso y, por ejemplo, con lo que decías ahora, Ximena, que los duelos también han perdido el cuerpo, pero no han perdido la imagen. Está la separación, porque cuando son pequeños, también es una cuestión de separación, de estar fuera, de ser y de no hallarse en el mundo de la virtual vida. Y es el problema de querer simular un poco, de sentir la necesidad de simular. No recuerdo. Decimos la relación noción, y ahí aparecen los filtros.

Ximena. ¿Cómo se plantearon los diálogos con los artistas que finalmente intervinieron el espacio? ¿La curaduría también se expandió a ellos en grupo, o simplemente ustedes dos hablaban con cada uno de los invitados?

Juan David. Cada uno asumió desde un medio muy diferente su propia intervención. Les dimos la libertad de hacer a partir de ciertos recursos, en el aspecto de muestra: *En esta pantalla, puede hacer esto o puede hacer lo que quiera*. Los invitamos a mostrar piezas, y cada semana iba un artista diferente. Con la curaduría procuramos hacer como un diálogo entre sus piezas, con la gente que habitaba ahí, y el espacio se transformaba. Había casos que invitaban más a permanecer en un punto fijo, y otros, como a flotar y estar interactuando todo el tiempo. El primero fue Pablo Pinto. Él es músico. Él, lo que hizo el día de la inauguración fue activar la pieza. Y es que hizo un remix de

toda la música, entre eclesiástica, de iglesia y popular, para representar este hecho de dolor. Y ese remix de sonidos empezó a distorsionar por completo el ambiente, empezó a jugar a otro nivel, a ambientar introduciendo un poco ese ambiente pulcro, de iglesia, con sus ecos en el espacio. Entonces, su intervención permaneció toda la semana, porque a nivel performativo su aporte era notable, así que se quedó sonando e interactuando toda la semana, hasta la próxima activación. Entonces la gente permanecía allí. Quedaba el vestigio. Luego invitamos a Sandra Rengifo, que participó con tres videos. Lo de Sandra y Santiago Echeverry fueron obras monocanal, y el resto fue trabajo con la angulación y la proyección, pues se estaba tratando de recrear un mismo ángulo de lo que estaba ocurriendo en la escenografía, que también era *skinhead*. Eso era bien vivo y se transformaba con inteligencia artificial para que se pareciera a lo que se trataba de emular. Cuando el reto ocurría en casa, se ponía el cuerpo sobre la mesa del comedor, recreada con ladrillos, papeles de colgadura, mantel y todos esos elementos. Por eso tenía una atmósfera como de luto en casa. Porque irónicamente empezó a ocurrir de nuevo, pero a través del computador; pero estaba en casa. Entonces vuelve otra vez ese luto al hogar. Y a Sandra la invitamos a hacer la proyección: tres días de ella mostrando un suicidio específico, *Mis amigos son pájaros negros* e *incidentes open*, que son tres videos que tuvieron que ver mucho, en especial, con el suicidio.[6]

Valentina. Mira que la última intervención, que fue con los Niños Feos del Prado —Carlos Bonil, Erika Montoya y William Contreras—. Fue algo muy performativo, con una acción en la que Erika era la viuda, Carlos, un monaguillo, y William, un fantasma. Su actuación cambió toda la atmósfera. Después de todo, fue un rito que involucró el canto de un ara, juego con objetos simbólicos

6 Las piezas que exhibió Sandra Rengifo fueron *Mis amigos son pájaros negros, Conticinio y Fliehende Stürme-Puppen*.

y una especie de reverberación en todo el espacio. Todos los presentes empezaron sentarse alrededor de la mesa, y ese ritual del diálogo entre todos se activó. Fue irónico, porque eso fue después de la acción. Terminaron la acción repartiendo vino, y luego, una vez que se relajaron, todo el mundo empezó a tomar, pusieron el karaoke y empezaron a cantar. Todo lo que habíamos intuido sobre el laboratorio se concretó en ese momento.

publicaciones
_Idartes

ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES

BOGOTÁ