

ESTUDIOS DE SUPERFICIE I, II, III
(Prolongación del yacer y erosión)

Paúl Marcelo Velásquez Sabogal



Universidad
del Cauca

ESTUDIOS DE SUPERFICIE I, II, III
(Prolongación del yacer y erosión)

Paúl Marcelo Velásquez Sabogal

Cod. 100911024276

ESTUDIOS DE SUPERFICIE I, II, III

(Prolongación del yacer y erosión)

Paúl Marcelo Velásquez Sabogal

Cod. 100911024276

Trabajo de grado para optar por el título de Maestro en Artes Plásticas

Director del Trabajo de Grado: Mag. Luis Eduardo Cruz Mondragón

Artes Plásticas

Facultad de Artes

Universidad del Cauca

ÍNDICE

Introducción 5

Erosión y acontecimiento en la superficie 10

Apertura 11

1. Lenguaje en movimiento: fragmento y totalidad 15

2. Imagen conjugada 21

3. Superficie desbordada 28

Visiones de un yacer que se prolonga 34

I. Erosión del instante y apariencia 35

II. Desdoblar el espacio 45

Referencias ... 48

Agradecimientos ... 50

Anexos 1: Plano de montaje

Para ella, a sus prolongaciones...

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene que ver con la imagen como un cuerpo orgánico que se desplaza hacia el pliegue y el desborde, tiene que ver con la emergencia de la superficie a partir de ramificaciones en constante movimiento, entrelazándose unas con otras, propiciando la fricción de diferentes materias, como una superposición de gestos. Tiene que ver con la naturaleza del palimpsesto, que sugiere un ejercicio gramatical que afecta la percepción de la superficie plástica a partir de un montaje de gestos que abarca el tiempo y el espacio como territorios de encuentro. “Estudios de superficie I, II, III (prolongación del yacer y erosión)”, se constituye como una materia prolongada, o un pensamiento de las variaciones con las que poco a poco busca conformarse un lenguaje en movimiento: desplazamiento sobre la superficie desde el pliegue y hasta el desborde, como una constelación de sentidos siempre cercanos al remecimiento tectónico.

En proyectos anteriores como la serie “Rituales Nómadas”¹ me acerqué a una imagen conjugada a partir del palimpsesto. Durante la cual los estratos perceptivos de cada lenguaje permitieron las primeras experimentaciones sobre una superficie asaltada por relaciones plásticas que oscilan entre lo digital, lo mecánico y lo manual, como una especie de árbol genealógico del que la imagen nace, y retorna casi que irremediamente para problematizarse a sí misma como un ejercicio de lenguaje. Cada pieza perteneciente a la serie, respondía a una experimentación diferente, ya fuera por conjugación de lenguajes plásticos o encuentros con superficies varias, siempre el aspecto temporal dejaba entrever algo como un nuevo descubrimiento, como un acontecimiento que a manera de vibración abría una fisura en la imagen para ofrecerse a un próximo gesto.

La apertura de la superficie no deja de ser esencial en mi trabajo, para mí, se trata de una materia que no deja de estar presta a una experiencia manoseadora, ni de responder a una relación casi que obscena y abrumadora entre materia y cuerpo. Es por ello que la imagen también se convierte en objeto de deseo, de pérdida y descubrimiento de realidades perceptivas que desorientan, y al mismo tiempo erotizan la mirada de quien se asume como cuerpo perceptivo ante una superficie que le hace preguntas desde la leve apariencia de sus encuentros. La imagen es también anhelo por lo

¹ “Rituales Nómadas” consiste en tres piezas: Mudanza I, Mudanza II y Mudanza III, realizadas a partir del video, la fotografía y el dibujo, entre los años 2013 y 2014, como fruto de los talleres de Optativo. Algunas de estas piezas han sido presentadas en eventos como Imagen Regional 8 (Cali) y Future Identities (Kent, UK).

desconocido y sorprendente, por ello el límite que se aplaza, la imagen que varía como un juego del lenguaje.

“Estudios de superficie: I, II, III (prolongación del yacer y erosión)” es un ensayo sobre el remecimiento de la superficie plástica, un dejarse afectar por lo que desde su interior la imagen quiere plantearnos como una experiencia transformada una y otra vez, y siempre abierta como en fisura. Un escrito que ensaya sobre la imagen, sobre su interior y lo que le rodea, con todos los vicios que puede suponer un trabajo de ésta naturaleza, siempre en permanente y necesaria reconsideración. De igual manera, discurre sobre el cuerpo problematizado desde el yacer, el cual es abordado desde una visión histórica que logra manifestarse como agente propenso a la prolongación de sus desarrollos temporales y espaciales, ya sea desde la referencia a una imagen de la historia del arte, una imagen documental, o una producida por el registro de mi propio cuerpo.

A grandes rasgos el presente trabajo escrito está conformado por dos capítulos producidos en tiempos diferentes y bajo temperaturas espirituales anacrónicas, que sin embargo ofrecen una visión más amplia de quien escribe. Ésta distancia desemboca en dos escrituras contradictorias en cuanto estilo, que comprenden el carácter de un trabajo desplazado por temporalidades alejadas, hasta llegar a coincidir en un mismo cuerpo que quiere afirmarse como discurso, con toda la complejidad que esto supone al hablar sobre el acto creativo.

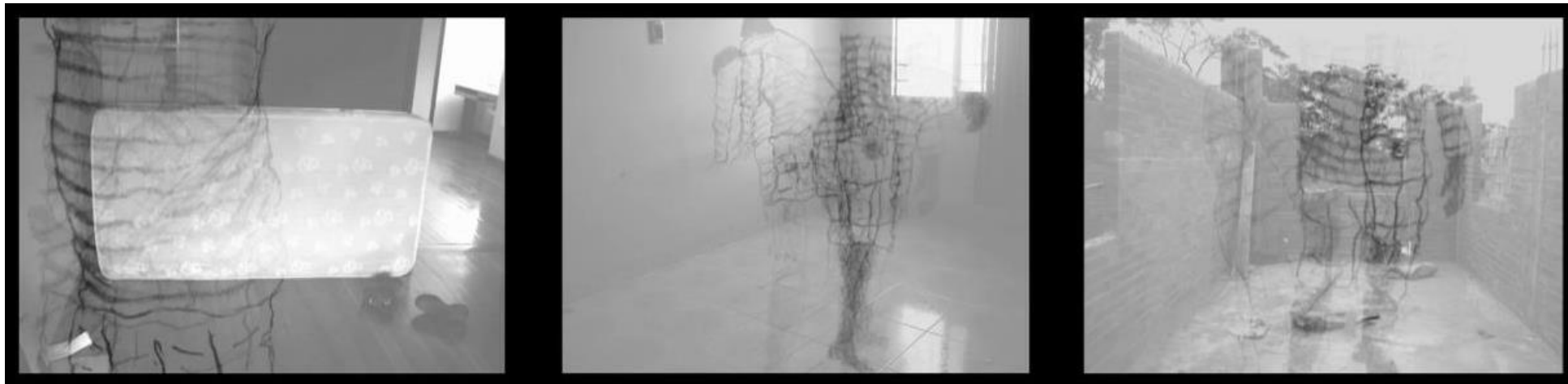
El primer capítulo del presente texto está conformado por cuatro apartes, cada uno discurre sobre una preocupación específica sobre la superficie plástica, e intenta plantear un tránsito entre pliegue y desborde, ligados a los hechos de la erosión y el acontecimiento. Así mismo, algunos de los apartes se desprenden de una serie de epígrafes con los que pretendo crear una resonancia -más allá de una cita textual para mis propios argumentos- que sea como un diálogo con lo que en algún momento dijo determinado autor, y lo que ahora puedo yo decir sobre mis preocupaciones plásticas. Se podría tratar también de dos realidades que quieren converger en un mismo argumento.

MUDANZA II (DE LA SERIE RITUALES NÓMADAS)

Animación en dibujo y fotografía

3:44 minutos

2014



Los apartes pertenecientes a “Erosión y acontecimiento en la superficie”, no responden a una linealidad de carácter unificador, sino a fragmentos en que la escritura también parece buscar sus propias fisuras, y disparar hacia otras dimensiones de mi propio trabajo que quieren conformarse como cuerpos autónomos que requerirán futuros y extensos procesos investigativos. No me preocupa por ello que en ocasiones parezca haber un desligamiento del uno con relación al otro, me interesa por el contrario saber que se desplazan hacia un punto en común, pero claro, desde la diferencia², como si se tratase de un problema de montaje.

El primer aparte “Lenguaje en movimiento: fragmento y totalidad” señala el proceso del palimpsesto como una sucesión de gestos que desembocan en un problema de montaje plástico, donde dos o más realidades perceptivas son superpuestas para erosionar las condiciones primeras de la superficie. El escrito discurre de la mano del director ruso Dziga Vertov, acudiendo a su película “El Hombre de la Cámara” (1929). Erosión y acontecimiento suceden desde lo que acojo como “lenguaje en movimiento”, un lenguaje maleable, siempre orgánico y en constante preñez, que prefiere el pliegue y el desborde, a la definición.

² “Yo propondría la imagen de un archipiélago. Cada una de las familias de las proposiciones sería como una isla; la facultad de juzgar sería, por lo menos en parte, como un armador de buques o como un almirante que lanzara de una isla a otra expediciones destinadas a presentar a una lo que encontró [...] en otra. Ésta fuerza de intervención (guerra o comercio) no tiene objeto, no tiene isla, pero exige un medio que es el mar. (Lyotard, 1987, p. 39)

En el segundo aparte “Imagen Conjugada”, la superficie es comprendida como el resultado de una arqueología de las maneras de hacer imagen. Video-dibujo digital/dibujo manual se conjugan en una relación de fragmento y totalidad, en que el espacio del pliegue da lugar a la emergencia de un tiempo híbrido que comprendo como una relación entre un pasado y un presente de la imagen en movimiento, que no deja de ser un juego absurdo del lenguaje. El tiempo híbrido también se manifiesta en la dialéctica mano-prótesis, desarrollada como un territorio de reflejos que remite a una imagen aparente y seductora, que se guarda y a la vez delata sus propios secretos, bajo la intensidad de un pulso manual obsesivo que no deja de desconfiar y acudir a procesos de orden digital y mecánico.

Por último, en “Superficie desbordada” la imagen se pliega hasta el desborde, el marco que le contiene se manifiesta como imagen en sí misma, es lugar de tránsito y encuentro entre representación y realidad. No hay clausura, sino expansión, una obra siempre abierta que mantiene la seducción ante la imagen.

El segundo capítulo titulado “Visiones de un yacer que se prolonga”, está dividido en dos partes: el primero, “Erosión del instante y apariencia”, plantea la prolongación del tiempo desde el acto del yacer, comprendida como un tránsito entre vida-muerte, que también tiene que ver con un extrañamiento de las realidades perceptivas. El segundo: “Desdoblar el espacio” es una invitación a asumir la imagen desde el desplazamiento del cuerpo para develar y remover las apariencias primeras de la imagen, sobre la cual transcurren

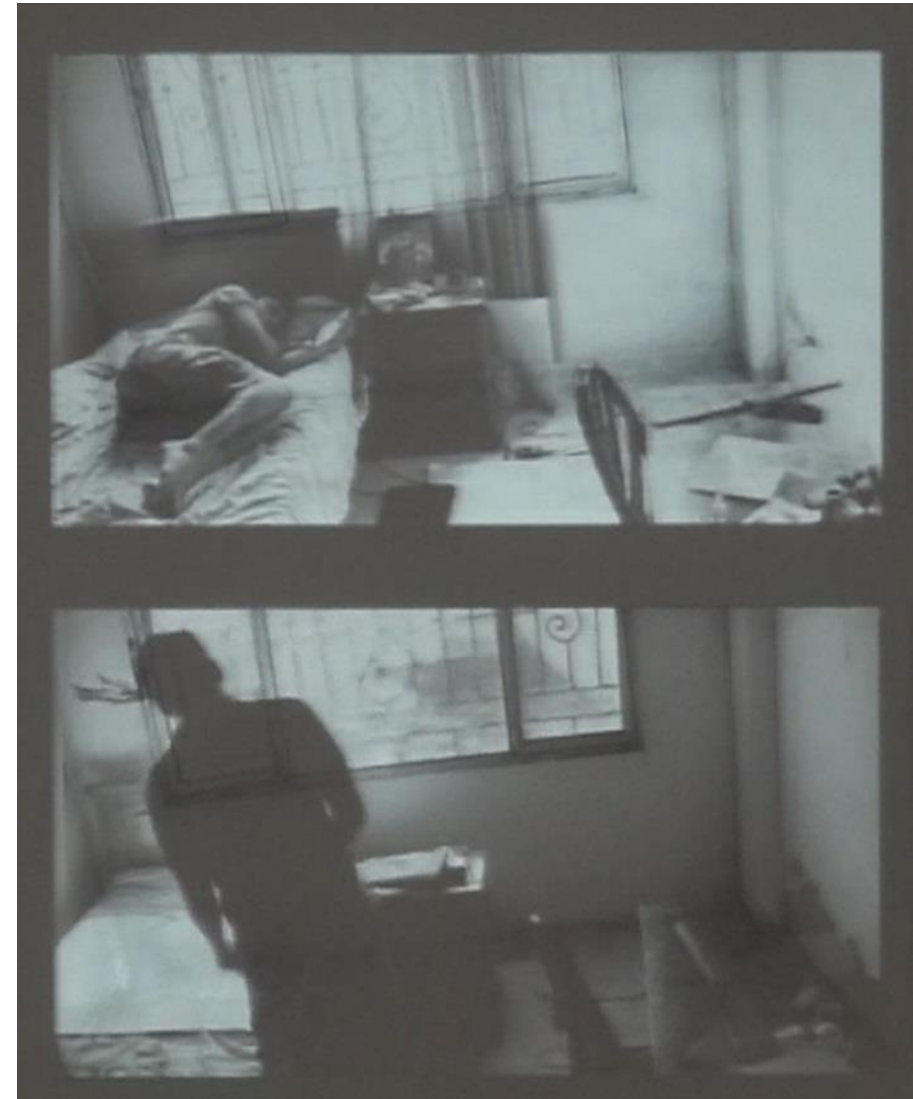
relaciones entre un positivo y un negativo, entre lo verdadero y lo falso, donde el reflejo parece suplantar una realidad circundante, para presentar las imágenes con la levedad de lo que pacientemente es erosionado.

El proyecto “Estudios de superficie: I, II, III (prolongación del yacer y erosión)” arroja una visión sobre la prolongación de la materia, sobre la necesidad de acudir a una materia sentida y transformada una y otra vez como aquellos fragmentos de Vertov siempre abiertos a un nuevo montaje, para explorar lo que nos puede decir un lenguaje en constante movimiento, como aquel “¡Gira, peonza!”³.

MUDANZA I (DE LA SERIE RITUALES NÓMADAS)

Videoproyección sobre dibujos
100 cm. x 70 cm.
2014

³ Traducción del ucraniano del nombre Dziga Vertov



EROSIÓN Y ACONTECIMIENTO EN LA SUPERFICIE

(2016)

“Paul Cezanne: Mi tela pesa, un peso paraliza mis pinceles. Todo decae. Todo vuelve a caer detrás del horizonte. Entre mi cerebro y la tela, entre mi tela y la tierra. Pesadamente. ¿Dónde está el aire, dónde la densa ligereza? [...] Es un minuto del mundo que pasa. ¡Pintarlo en su realidad! Y olvidar todo por eso. Ser él mismo. Ser en ese momento la placa sensible. Traducir la imagen de lo que vemos, olvidando todo lo que fue antes de nosotros.

Joachim Gasquet: ¿Es eso posible?

Paul Cézanne: Yo lo he intentado.”

(Gasquet, 1947, p. 56)

“¿Cuáles son las condiciones de un acontecimiento, para que todo sea acontecimiento?

El acontecimiento se produce en un caos, en una multiplicidad caótica, a condición de que intervenga una especie de criba.”

(Deleuze, 1989, p. 101)

APERTURA

Asumir la imagen implicaría un compromiso de orden biológico. En el sentido de los múltiples apéndices que surgen en el conjunto mental de quien ejecuta el pensamiento. En su reposo, en su aparente reposo mientras trabaja una imagen, el autor observa en ella una construcción en doble vía, por una parte su estructura le aleja desde su condición de imagen primera, por otra, le asume como arquitecto de sentidos. El encuentro dialéctico entre éste sentimiento que atrae y expulsa, anima al autor a moverse desde diferentes criterios de creación, a partir de los cuales pretende llegar sino a un gesto determinante, si a una verdad difusa. La delicadeza, o más bien, la fragilidad de sentidos que emergen poco a poco, con la cadencia de quien deja rodar el primer gesto sobre una superficie, es latente en el proceso mental que va sugiriendo una imagen múltiple, híbrida si se quiere, en el sentido de responder a diferentes maneras de ser producida, comprendida, y vivida.

La imagen no es saciada. El artista lo sabe, y por ello su impulso por crear hasta la vejez, o por destruirlo todo de un solo golpe. La imagen se presenta como un cuerpo hermético, que delata nuestro sistema nervioso alterándose a cada mirada. Su naturaleza es la de un territorio de encuentros, de erosiones, de desgaste dicientes. El artista de alguna manera corrompe y renueva, es el alquimista que lleva la materia de un estado a otro, creando unos vasos comunicantes, hilos que capturan información pero al mismo tiempo le dan

espacio a ciertas grietas por las que decide caminar y en el mejor de los casos perderse. El encuentro sería ese, la pérdida que anuncia el gesto siguiente, la nueva imagen que se desprende como un apéndice cuyo crecimiento desconocemos.

El aproximarse a la imagen no deja de ser un acto físico. Dibujar es también descargar la materia que lo habita a uno; y grabar en video, captar el espíritu que nos circunda. A veces la deriva consiste en liberarse hacia uno mismo, hacia el interior, y escudriñar lo que debe ser dicho. El cuerpo y la materia devienen en una estructura del vértigo, que se extiende hasta copar un exterior a manera de series, de variaciones, como un trabajo cercano al bucle, que sin embargo no permite lo sistemático en su organismo, sino más bien, exige un dejarse llevar por una espontaneidad que no deja de ser deforme. La estructura inevitablemente busca el accidente, la grieta, el espacio de representación que es diseccionado por una mano que torpe erosiona hasta escuchar algo como un eco.

El cuerpo se desplaza sobre la superficie, es en sí mismo una potencia que busca crear enunciados, frases breves, largas, concretas o desbordadas sobre aquello que le recibe como en ese peligroso e inocente juego de Hölderlin⁴. El cuerpo de quien quiere comunicar prefiere las curvas, la insinuación, los

⁴ En una carta a su madre en 1799, Hölderlin se refiere a la poesía como “la más inocente de las ocupaciones”, a su vez en 1800 habla de que al hombre le ha sido dado el “más peligroso de los bienes” que es el lenguaje, el cual le otorga atributos propios de los dioses en cuanto creación y destrucción, afirmación o negación, en un ejercicio en que a partir de la palabra se nombra e instaura el mundo o partes del mismo. (Heidegger, 1992, p. 6)

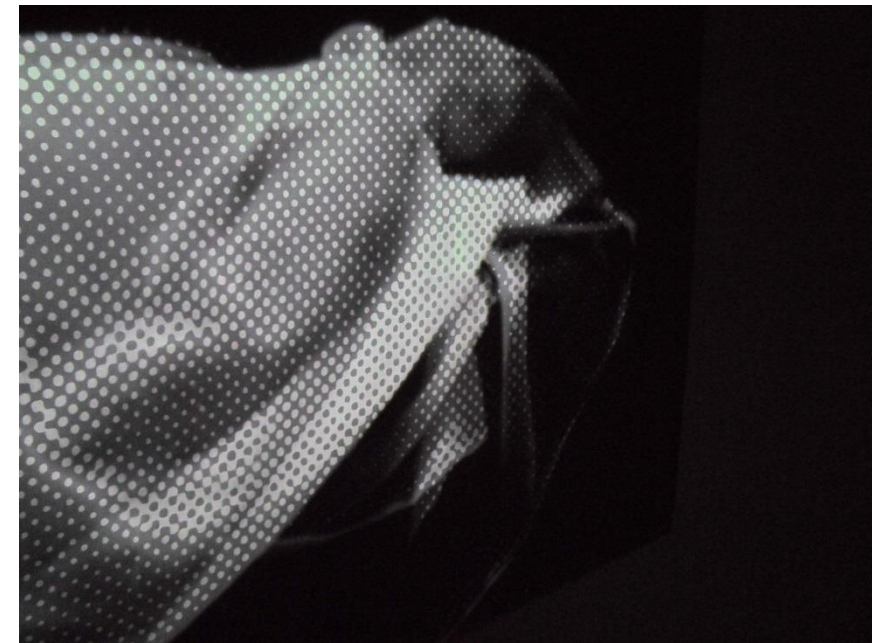
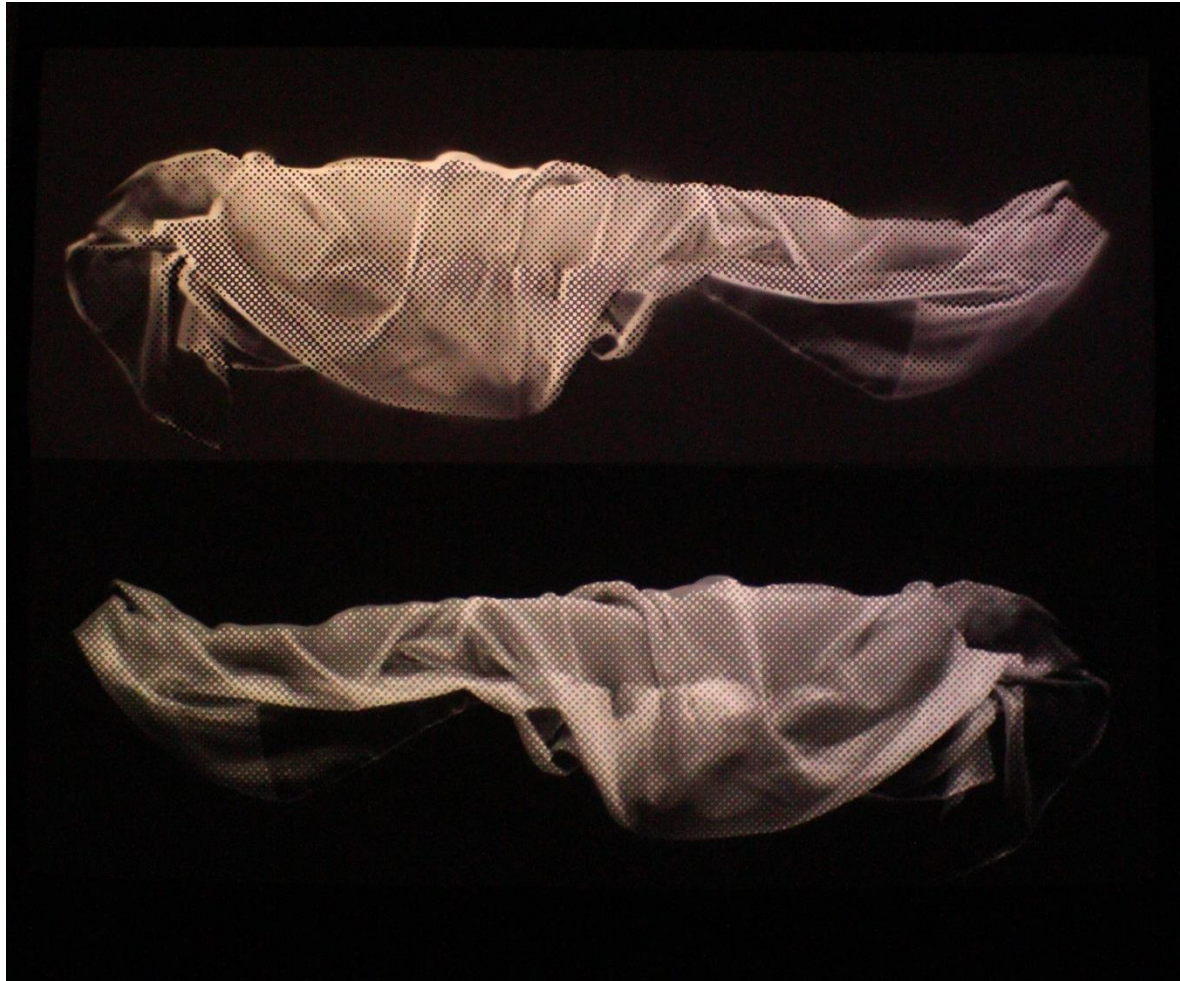
pliegues desde los pliegues, a la concreción o fijación de un sentido. La saturación parece tomar partido, quiere capturar algo del espíritu de su tiempo tan alejado del silencio. Reconoce el desborde de comunicaciones, la manera en que el mundo es un texto rayado múltiples veces: el atoramiento de potencias dicientes. La superficie de su representación es también eso, un entrecruce de gestos, de textos tras textos, de posibles temperaturas que toman partido en el mismo espacio y tiempo, poniendo a prueba sus desarrollos plásticos, su propensión a la experimentación sobre una superficie que quiere desbordarse. Y sin embargo, la imagen no deja de señalar algo como una nostalgia hacia el silencio.

El cuerpo comprende lo fragmentario del palimpsesto. A fin de cuentas no responde a un orden esquemático, sino biológico, repleto de ramificaciones que se rompen y en su colapso dejan el retoño hacia otro camino. Lo colapsado se disemina. El dibujo, la fotografía, el video y la instalación las prefiere comprender como estratos o capas de sentido, que en este azaroso crecimiento se frotan -como aquella primitiva y mítica fricción que generó el fuego-, se deslizan, se filtran, se extienden hacia su interior, descubren el encuentro, y desde ahí parecen estar en continuo movimiento, como un remecimiento tectónico en que aflora un nuevo límite desde la erosión.

La representación parece prolongarse, adquirir una materia híbrida que no se compacta en el acto violento de una promesa, sino en una fluidez permanente. La imagen se vuelve un juego de apariencias, aquello que se oculta y se muestra con igual intensidad a manera de pregunta. La pregunta emerge

sobre la superficie como un encuentro de percepciones, las capas de realidad le alteran, su fluidez le hace ir de un lado a otro, sin encontrar un punto estable. Quizá en esto consista el carácter efímero con que en ocasiones son signadas mis imágenes. Lo efímero puede ser aquello que se deja al borde de algo, de una percepción híbrida por ejemplo, un limbo en que no se es, pero en el cual el desarrollo continúa su desplazamiento sobre la superficie, a la espera de un desarrollo aún por nombrar.

El encuentro de potencias sobre la superficie no cesa. Los lenguajes plásticos en éste caso prefieren la fisura. Parecen liberarse de una posible obviedad en cuanto apariencias, indagan sobre sí mismos apoyados sobre otros, quieren decirnos que en sus encuentros hay nuevos horizontes que se están armando, que están generando una estructura de sentidos: un acontecimiento. La tarea no es tan vana como parece, el cuerpo dibuja punto a punto, pacientemente, sintiendo cómo se estira la imagen en su cercanía, y cómo se resume a una forma verificable en la lejanía. La toma de distancias es necesaria, las calidades del palimpsesto así lo ameritan: de cerca desciframos el material, de lejos es pura sensación óptica. El truco en cierto sentido busca ser desenmascarado, violado en el acto manoseador de la mirada: la seduce para luego dejarse captar, como en un juego torpe en que ambos buscan satisfacción.



Detalle

DURMIENTE II (PRIMERA VARIACIÓN: DESARROLLOS PARALELOS)
Videoproyección sobre dibujo digital impreso y dibujo en pastel blanco sobre
papel pergamino
2,80 m. x 1 m. c/u
6 minutos
2015/2016

El autor -si es que en algún punto he de creer en él-, apuesta por un juego de los lenguajes. El carácter del trabajo en proceso, de la obra abierta, de las variaciones, o imágenes seriadas se presenta como pilar al cual apunta su mirada manoseadora. Prefiere el carácter del Atlas por aquello del orden aleatorio de sus confusas ramificaciones. Prefiere la manera en que los lenguajes se tocan, se erotizan y detonan imágenes que poco a poco arman un posible mapa de relaciones entrecruzadas que guardan distancia e independencia. Su disposición al Atlas, lo asume como un medio de conocimiento de la realidad, aunque quizá primero de sí mismo. Un conocimiento que siempre está en suspenso, a la espera de un hilo de fuego que muestre una parte de la constelación, en un instante brevísimo. No hay nada que decir, la constelación continúa su curso, solo se sigue su paso con la esperanza de afirmarse como ser, en algún punto, a través del lenguaje. Caminar de su mano, como quien sigue una senda a la espera de ser soltado por el risco y, descubrir el vuelo.

El acto sobre la superficie es necesariamente inacabable. Su condición de mundo abierto deja paso a la sumatoria de nuevas visiones. La unión de los lenguajes deja también la brecha de lo que no es dicho. Se revela una intensidad débil, que se escurre, y sin embargo su potencia radica en devolvernos la mirada con el interrogante de lo que será dicho: una imagen/texto recién gestada. El horizonte en éste caso se abre hacia meditaciones abstractas por medio de representaciones anhelantes de verosimilitud, y condensadas sobre una superficie. Todo esto es quizá

arrogantemente abstracto, la indagación viene acompañada de un misterio, de un ensimismarse. Lo que está por fuera del texto es a fin de cuentas el inicio de la búsqueda. El encuentro de los lenguajes provoca relaciones de tipo intertextual, un punto A que nos lleva a un punto B, BA, AB, o un accidente del tipo BB, AA o ABBA-BAAB, y así sucesivamente.

La visión de una imagen/texto se da a partir de otra. El límite es erosionado, impulsado para allí hallar lo otro que puede ser a través de sí mismo y en compañía de una imagen/texto segunda. En ello consistiría la erosión y el acontecimiento de la superficie y de los lenguajes plásticos: el anhelo de un desarrollo desconocido, la sorpresa ante la imagen.

1. LENGUAJE EN MOVIMIENTO: FRAGMENTO Y TOTALIDAD

Los lenguajes plásticos son ejercicios desplazados, en el sentido de acudir a un terreno resbaladizo, que les hace deslocalizar su punto primero. Quien busca en ellos se encuentra ante un territorio que le embadurna las manos con una tierra primigenia, lista a ser amasada, combinada, y vuelta materia de experimentación. Encontrarse ante el dibujo, la fotografía, el video, y la instalación no es un asunto de visiones separadas, sino de un solo lente que registra las temperaturas de cada uno al mismo tiempo, a pesar de su cosa de imposible. El juego de simultaneidades se puede parecer a aquel “lenguaje en movimiento” (2012, p. 226) que propone George Steiner, al referirse a la relación entre poesía y filosofía como hechos de gramática, cuyos límites a la luz de la historia parecen no tener una frontera clara.

Éste lenguaje en movimiento es, llamémoslo así, el mecanismo de acción durante el cual la superficie respira y nos muestra un leve indicio que pasa desapercibido. La dura retirada de la mano que desaparece, la levedad de la proyección sobre el dibujo, el collage con hojas de libro, la estructura a manera de exoesqueleto, pasan por un camino que mira de lejos el proceso racional, y se instalan en las transiciones de orden poético, en cuyo devenir se alborotan las percepciones sin forma, sin bordes, en que cada lenguaje aboga por un ir y venir durante el cual no se desliga del otro.

En cierta medida la fragilidad del encuentro sobre la superficie, nos advierte de la imposibilidad de captar los recovecos en que la materia puede habitar aquellos como mundos vaporosos, prestos a congestionar nuestra mirada. En ello también consistiría la frustración por ver la totalidad del mundo, abocados siempre al espacio del marco que limita la visión hacia un punto de fuga que representa un fragmento de mundo. El desplazamiento de los lenguajes también me advierte de un afán por crear apariencias que inútilmente buscan nombrar partes de mundo, y de la precipitada definición a partir de una multivisión que se agota en su propio intento por agotar, a su vez, una totalidad cada vez más fantasmagórica.

La imposibilidad del hombre por ver la totalidad del acontecimiento le dice casi como en secreto, que su realidad debe ser representada a partir de

fragmentos. Dziga Vertov⁵ nos advertía que en el ámbito cinematográfico el ojo humano solo está en posibilidades de captar dos o tres fotogramas, abocándolo a la frustración por una visión de la totalidad. Vertov, claro, aborda el problema del fragmento desde las formas de representación cinematográficas, sin embargo, esto nos da pistas sobre una concepción del lenguaje desde el montaje, que en éste caso comprendo como una sumatoria de gestos.

A pesar de los fragmentos de realidad que filmaba el director ruso, como en un ejercicio de flâneur en las calles de Moscú, la tarea fue focalizándose hacia un trabajo de delicada filigrana en las lúgubres instancias de su laboratorio, en el cual pedazo a pedazo daba paso –de la mano de su esposa y hermano- a un largo proceso de montaje a posteriori. Encadenando imagen tras imagen, Vertov iba descubriendo una narrativa secreta, que no responde a un desarrollo limitado al sentido de su realidad documental, sino a una coherencia poética, en que la imagen en relación a la anterior y la siguiente da un chasquido como de acontecimiento, durante el cual es posible una pausa delirante que nos arroja de una realidad a otra: del video a la fotografía, y luego de la fotografía al video, por ejemplo.

⁵ Dziga Vertov (1896-1954). Director de cine ruso. En la película “El Hombre de la Cámara” está inscrita la siguiente advertencia: “Ésta película experimental anima a la creación de un verdadero lenguaje absoluto del cine, basado en su separación total del lenguaje del teatro y la literatura”.

Este arrojarnos de manera simultánea entre el tiempo del video y el tiempo fotográfico me interesa justamente como posibilidad de narrar un tránsito entre realidades que propicie el acontecimiento sobre la superficie. La manera en que sus desarrollos temporales se potencian al entrar en contacto, en un mismo espacio-tiempo (superficie), que inevitablemente se bifurca, creando otras lecturas no lineales que prefieren la propensión a aquellos mundos vaporosos. La niña riéndose, es al mismo tiempo imagen de pasado en constante pérdida e imagen en constante desarrollo; erosión del encuentro: tránsito entre dos gestos. En éste punto recuerdo a Didi-Huberman citando a Benjamin al respecto de una “imagen dialéctica” en cuyo interior converge un Ahora (instante, relámpago) y un Tiempo Pasado (latencia, fósil), que desembocan sobre un Futuro que encontramos en permanente “tensión y deseo” (2011, p.170). La imagen citada por Huberman nos remite también a un tránsito, un encuentro de tiempos en una misma superficie que parece no hallar un punto fijo, pues se trata de una “imagen entrecortada” (2011, p.170), pequeñas ruinas que se aglomeran. Una especie de arqueología si se quiere.

En algún punto la película “El Hombre de la Cámara” (1929), da la impresión de ser un cuerpo repleto de pliegues que buscan revelarse, iluminando esa parte oscura de sus procesos de montaje, ese atrás de cámara, como una relación de realidades conjugadas. La imagen es comprendida como una construcción en doble vía: la película en proyección, y la elaboración de la película dentro de la película ya finalizada. Como si se tratase de un bucle, un absurdo posible por captar la totalidad, que no deja de ser para nosotros un

juego excitante, absolutamente erótico, y al mismo tiempo, y como por resonancia: desalentador y agotante.

El juego del lenguaje es continuado, no sólo se registra fragmentos de realidad, la cámara videográfica es también objeto de estudio. Es un objeto de referencia que se cita a sí mismo, como aludiendo a sus posibilidades de comunicación expandidas, se registra y piensa a sí misma en el devenir de un contexto alterado de sucesos: la marcha de un caballo registrando a otro también en marcha, situada en la calle para registrar el paso del tráfico, registrando desde una motocicleta, o incluso, camarógrafo y cámara sumergidos en un vaso de cerveza, o la cámara situada en su trípode cobrando movimiento propio a través de la animación cuadro a cuadro. Ésta animación (ese devolver el alma) del medio, me remite hacia una especial concepción de los lenguajes plásticos como realidades en constante desarrollo, lo cual implica comprenderlas como cuerpos biológicos que mutan, y procrean: prolongan su cuerpo.



Imagen detenida⁶



Imagen que retorna al movimiento⁷

⁶ Fotogramas "El Hombre de la Cámara" (1929)

⁷ En éste punto podemos hacer una comparación entre imagen fija e imagen en movimiento, acudiendo para tal efecto a lo propuesto por José Luis Brea quien concibe una imagen que presenta una "pérdida creciente de la estabilidad de su forma de ser memoria –cada vez menos fijada y con menos potencia de restitución integral del pasado –debida a esa condición "más volátil"... dándose como vanitas, recuerdo de muerte segura – memento mori -, fuerza de melancolía." (Brea, 2010, p.39). Por otro lado el mismo autor nos habla de una imagen fílmica que ejecuta un ejercicio de memoria que tiene que ver con el recordar y olvidar de manera simultánea, así, el flujo continuo de la imagen movimiento es una sucesión de ruinas que se desarrollan como en avalancha: "Para la imagen fílmica, el trabajo mnemónico consiste en devolver a cada tiempo-instante la memoria de su pertenencia a la continuidad de un flujo, mostrarlo a la manera de ese "amontonamiento sin tregua" de los tiempos que es la propia duración" (Brea, 2010, p.39). Imagen fija e imagen en movimiento se articulan como fragmento y totalidad de una narrativa que busca revelarse y ocultarse al mismo tiempo, como una serie de gestos conjugados, un entramado de percepciones que ofrecen una nueva duración que desborda su naturaleza primera.

La necesidad de desplazar los lenguajes plásticos viene a ser parte de una antigua concepción de la obra inacabada, de las series, que partiendo de variaciones intentan también dar un aliento a la larga empresa por abarcar una totalidad, claro, desde la lógica: I, II, III, IV, V, VI, VII, etc. Acá también, dibujo tras dibujo, video tras video, fotografía tras fotografía, instalación tras instalación, es el mismo impulso por concebir el lenguaje como un montaje de sentidos disímiles que en algún punto detonen el acontecimiento plástico, y construyan una narrativa que lo incluya todo, y que a la vez esté abierta, como una estrella enorme que va captando satélites. La concepción de los trabajos en permanente proceso, implican también un develar el proceso, como en el caso de Vertov, pero también los sucesos propios del azar, o de insignificantes levedades como la del pastel dejando su polvillo sobre la superficie del pergamino.

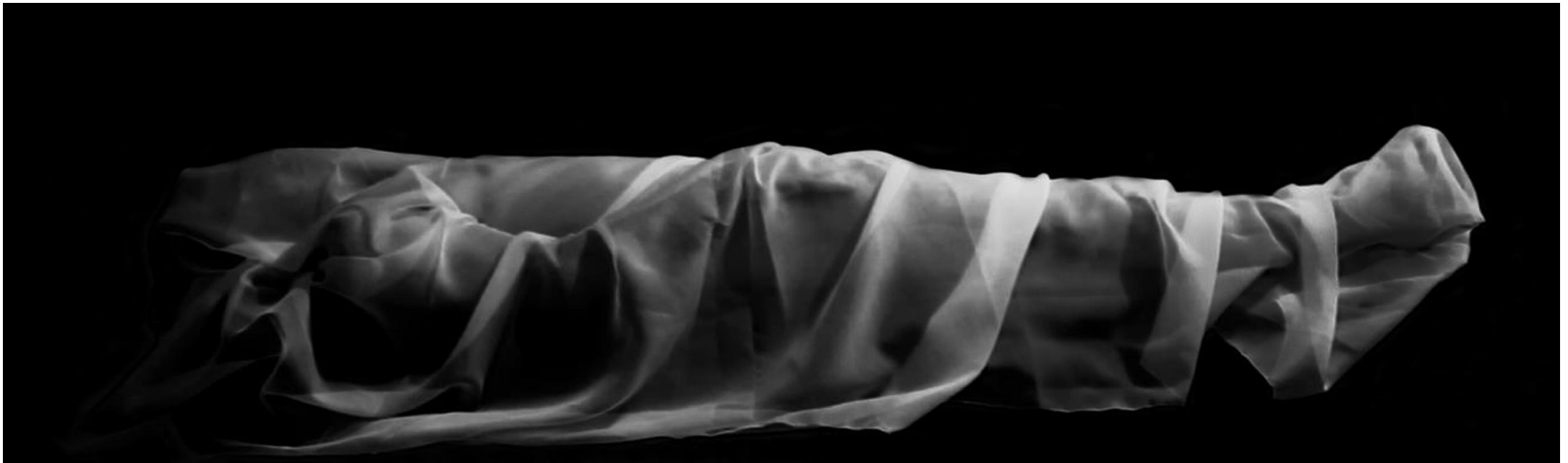
Todo éste intrincado conjunto de gestos se presenta como un tipo de arqueología de la imagen, como un entramado de acontecimientos que lejos de despistar o flanquear sus valores plásticos, permiten descifrar aquellos imperceptibles y potentes rastros que ligan a una imagen con otra, a la manera de enunciados que buscan el diálogo a partir de la diferencia, la similitud, o un orden aún por instaurarse. De ésta manera la imagen es alejada de su condición primera para constituirse fragmento a fragmento en una totalidad que es ya realidad en sí misma. Gestos desbordados que asaltan la realidad más allá de los límites de un marco por el que parece fugarse toda posibilidad de alargar el enunciado.

El acto de concebir la imagen con una sucesión de gestos (fragmentos) que tienden hacia una naturaleza de montaje, no se queda únicamente en un problema de orden visual, sino que también toca las raíces profundas del pensamiento. El montaje no sería entonces una cuestión ornamental del lenguaje, es a través de éste que se engendra un sentido a partir del encuentro⁸. Al escribir esto, recuerdo la figura literaria del oxímoron, en ella se alude a una figura poética en que dos palabras opuestas se unen para generar aquella chispa esencial que escapa a las ataduras de una percepción lineal. Es tan variado el espectro de sentidos que dispara el oxímoron que es usado profusamente en el Haiku, aquella unidad breve que mantiene la riqueza de un movimiento secreto del lenguaje, y siempre como a la espera de un anuncio que está por venir.

Regreso a mis imágenes, me pregunto si en ellas, detrás de ellas, como en la superficie apenas si trabajada encontraré el choque, el Haikú que me detone una sensación, solo eso, quizá lo que uno espera a manera de conocimiento de parte de la imagen, es uno de un tipo sensible, como una arquitectura que se desploma en el espíritu, y a la cual se retorna indefinidamente. Miro una y

⁸ Huberman en su libro "Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes" afirma que en efecto se produce un conocimiento por montaje, habla de una imagen que es capaz de desmontar en doble sentido: el de "la caída turbulenta" y el de "la deconstrucción estructural", en cuanto la segunda propone el siguiente enunciado "...la imagen desmonta la historia en otro sentido. La desmonta como se desmonta un reloj, es decir, como se desarman minuciosamente las piezas de un mecanismo. En ese sentido, el reloj, por su puesto, deja de funcionar. Esta suspensión, sin embargo –die Dialektik im Stillstand- trae aparejado un efecto de conocimiento que sería imposible de otro modo" (2011, p.173). Todo conocimiento por montaje se da en esencia por movimiento, circulación de fragmentos a manera de sentidos a ser reorganizados.

otra vez su estructura, intento descifrar aquella leve arquitectura de sentidos que se ha ido configurando casi como por accidente. La imagen me arroja ciertos aspectos de su naturaleza, todos ellos incompletos. Quizá en esto consista aquello que no se descubre ni expresa sino a través del hacer sobre la superficie plástica.



DURMIENTE I (DE LA SERIE EJERCICIOS DE RESPIRACIÓN)

Video ralentizado

2014

2. IMAGEN CONJUGADA

Hablar de un lenguaje en movimiento implica un devenir histórico. La imagen la asumo como una especie de síntesis a la que acuden -en un detenido desbocamiento- sus antecesores. En algún punto atrás ya había mencionado un interés por éste tipo de arqueología, que permite el desborde de relaciones sobre la superficie, animado a partir del palimpsesto de sucesos plásticos. Comprender la historia de la imagen desde su superficie erosionada, parece ser la apuesta, la cual sin embargo, no debe sino desbordar todo intento.

La imagen presentada, como un territorio de encuentros, nos confronta con dos estados de la imagen:

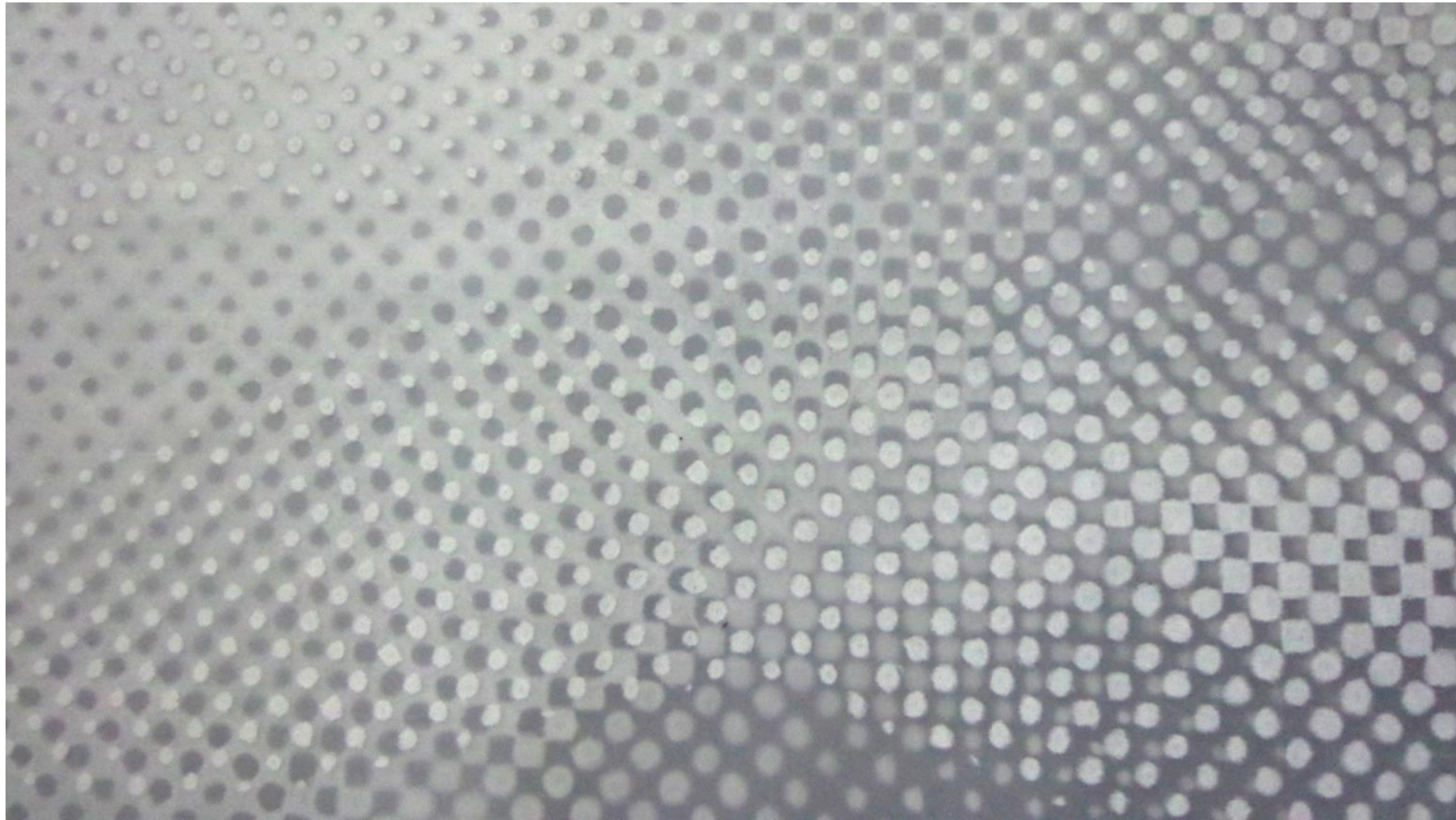
1. Un video se ha pausado, se ha replegado hacia el tiempo fotográfico, como un ejercicio de reminiscencia del lugar de origen que nunca es concretado: dejándonos la sensación de una alegoría de su pasado, una mirada vaga hacia la ruina, una ruina que sobre-escribe secuelas de su propio cuerpo a manera de imagen reflejo (dibujo digital-dibujo manual). El video que retorna a sí mismo pero mutado, como un juego absurdo del lenguaje.

2. Un dibujo que por su parte ha adquirido la tarea de abrazar el proceso digital, sobrecargarse de información, dejar sobre la superficie el gesto doble de una mano/prótesis. La llegada a una visión imposible como totalidad (en que el formato todo es trabajado con la misma intensidad), es interrumpida y enriquecida en alguno de ellos, por las zonas en que la mano con el pincel decidió pasar de largo, y dejar solo la huella de la transferencia sobre el lienzo.

La imagen cobra inevitablemente una condición híbrida, como de oxímoron. La riqueza del choque de sentidos radica en las reminiscencias que éste genera. El conjunto temporal de la relación video-dibujo digital/dibujo manual, indaga casi de una manera obsesiva y sin embargo un poco distante, aquello que las nuevas maneras de representar el mundo sobre superficies líquidas nos ha alejado: la naturaleza fragmentaria de la imagen en movimiento, que ha sido reemplazada por una serie de arquitecturas electromagnéticas e inmateriales. La imagen virtual en éste sentido responde a un tiempo en que la velocidad en que se consume y vive, se desarrolla en un devenir en que el fragmento de la

imagen fija es cambiada por una totalidad video-gráfica que no deja de ser insoportablemente fantasmagórica.

El siglo XX parece dejar de lado los primeros artefactos, o más bien prótesis visuales que le permitieron al ojo confirmar la experiencia de la imagen en movimiento. Quizá el más conocido sea el zootropo, el cual seguía la lógica de una acción desarrollada a lo largo del tiempo (breves duraciones), y cuya estructura es -justamente- fragmentada en imágenes fijas (dibujos y posteriormente fotografías) que conservan cada paso. El proceso no deja de tener una cuota si se quiere pagana. El animar la imagen, se constituye como un infundir el alma, devolver a la vida lo inanimado. La precipitada evolución de estas prótesis visuales que en un inicio fueron puro divertimento, desemboca en nuestros días en la concepción de un cine en alta definición, con estratos de realidad que adquieren valores sonoros, táctiles, e incluso gustativos, y de cuya arquitectura permanecemos ajenos, como si se tratase de un afán ilusionista.



Dibujo digital y dibujo manual en pastel blanco superpuestos

En cierta medida, descomponer la imagen video-gráfica, se manifiesta como un acto si se quiere nostálgico hacia éste tipo de facturas plásticas. Sin embargo, el registro de los gestos persiste; no solo están los dos fotogramas del video (hechos dibujo digital y dibujo manual) que sugieren el acto de la respiración, sino también el video mismo que es proyectado, como un gesto desesperado por conjugar inicio y final, en un desarrollo de paralelos, donde nada es ocultado sino más bien expuesto en un palimpsesto de conjugaciones temporales⁹. Es acá donde el oxímoron sucede, donde éste absurdo juego del lenguaje remite a un asunto más profundo del espectro representacional, de orden más bien arqueológico, en que las raíces mismas de los cambios de producción y consumo de la imagen intentan ser erosionados.

Ésta imagen-palimpsesto contiene en sí una sobrecarga de información, se constituye como una realidad en sí misma, que implica también un punto de pérdida y descubrimiento. Los contrastes y entrelazamientos de los lenguajes, sus maneras de acontecer sobre la superficie de manera simultánea, no deja de insinuar un suspenso de nuestra percepción visual, en cuanto el flujo temporal que se extiende hacia el sentimiento de las texturas plásticas, y con ello hacia una extrañeza por lo que secretamente se anuncia. Es ese

⁹ En éste sentido se abre una condición de la imagen conjugada y es su capacidad por ser deseo y peligro: “De éste modo, en la imagen dialéctica se encuentran el Ahora y el Tiempo Pasado: el relámpago permite percibir supervivencias, la cesura rítmica abre el espacio de los fósiles anteriores a la historia. El aspecto propiamente dialéctico de esta visión sostiene por cierto que el *choque de tiempos en la imagen* libera todas las modalidades del tiempo mismo, desde la experiencia reminiscente (Erinnerung) hasta los fuegos artificiales del deseo (Wunsch), desde el salto desde el origen (Ursprung) hasta la decadencia de las cosas. (Didi-Huberman, 2011, p. 171)

momento de fluidez en el que considero el cuerpo puede posicionarse como cuerpo perceptivo ante la imagen, y quebrar la barrera de una representación para penetrar, y en cierta medida, morbosear una realidad conjugada e independiente que atónita se desplaza sobre una superficie abierta a la experiencia de la transformación.

Ésta pérdida y descubrimiento en la imagen se da también en el sentido de hallar su superficie como un territorio en que el encuentro con los reflejos sucede. En éste caso, se trata de un reflejo que advierte del tránsito de una realidad a otra, es decir, de un engaño perceptivo al interior de lo que el cuerpo ha asumido como realidad conjugada. El eco hallado como desarrollo en doble vía, aquel eco del que se apegan la erosión y el acontecimiento. Me traslado a éste punto, pero existe un hilo invisible que me conecta poderosamente con otro, y desde el cual debo remitirme a uno opuesto, como un tránsito digestivo¹⁰. La imagen es arrolladoramente orgánica, móvil, mutable.

¹⁰ Éstas relaciones siempre me han parecido cercanas a un estado kinestésico comprendido por Baudelaire en su poema “Correspondencias”:
“...Como prolongados ecos que de lejos se confunden
En una tenebrosa y profunda unidad,
Vasta como la noche y como la claridad,
Los perfumes, los colores y los sonidos se responden.
Hay perfumes frescos como carnes de niños,
Suaves cual los oboes, verdes como las praderas,
Y otros, corrompidos, ricos y triunfantes,
Que tienen la expansión de cosas infinitas,
Como el ámbar, el almizcle, el benjuí y el incienso,
Que cantan los transportes del espíritu y de los sentidos.”

Me muevo con ella, o al menos lo intento. En ésta fascinación, con toda la carga de vanidad que de ella emerge, es inevitable no pensar en la imagen como falacia, la imagen como engaño¹¹, como aquella laguna que le reflejó la luna a Li Po¹², y sobre la cual decidió arrojarse en el ebrio acto de fe que implica la imagen deseada.

La imagen como engaño no deja de atraerme desde las premisas de la exaltación y el riesgo. Siento en el hacer del dibujo que la imagen agota su realidad primera, da media vuelta y se encuentra ante un mundo vaporoso lleno de resquicios que le desorientan; quiere mirar atrás pero la sucesión de puntos sobre la superficie le advierte que su mirada -al igual que el polvillo del pastel blanco o del grafito al ser soplad- han salido a volar en busca de un acontecimiento que le restituya como imagen.

El mapa de bits que le compone se comporta como una totalidad armada por una infinidad de fragmentos disímiles entre sí (independientes y sin embargo coherentes en cuanto diálogo perceptivo), que poco a poco como en un *loading* alquímico e íntimo, se despliegan hacia una producción lenta y

(<http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/fran/ baudelaire/correspondencias.htm>)

¹¹ Me interesa asumir la imagen como engaño a partir de la relación de apariencias de un estado a otro, sobre esto Jacques Aumont ofrece la siguiente lectura "El problema de la ilusión es muy distinto: se trata, no de crear un objeto que reproduzca a otro, sino un objeto -la imagen- que reproduzca las apariencias del primero." (1992, p. 107). En éste sentido siempre habrá una fisura o varias, por las cuales la mirada podrá advertir el cambio perceptivo: un paralelo entre el objeto primero (matriz) y objeto segundo (apariciencia).

¹² Li Po (701-762), poeta chino de la dinastía Tang.

obsesiva, en que su condición de imágenes prótesis es sacudida y, cuestionada bajo el juicio paciente de una mano que se entumece bajo el peso de su propio pulso. Se trata de un cuerpo que está a la expectativa de la imagen creada parte a parte, como un revelado fotográfico ralentizado a tiempos absurdos, semanas, días, horas; pero ésta vez sin acudir a la mística sensibilidad de las primeras láminas fotosensibles, sino a la terca resistencia física del papel pergamino, del lienzo, de las hojas de libro, contra un cuerpo que anhelante busca su propia mirada sobre la superficie. Quizá como un narciso que quiere perderse en la exaltación y riesgo que implica el reflejo que trabaja lentamente.

Éste *loading* es confrontado también por la mano. Es ella la que quiere problematizar la condición de prótesis que poseen las imágenes que trabaja. El mapa de bits lo comprende como un artefacto que se configura como matriz, es proceso digital materializado en una impresión física que mantiene la verosimilitud de un mundo que está por asirse, y sin embargo su verosimilitud parece radicar en un tránsito-reflejo. La mano justamente realiza un trabajo más que enfático sobre éste fragmento de realidad captado por un lente-prótesis, le sobre-escribe de la manera en que se sobre-escribe lo leve, es decir, con su opuesto, con lo pesado. Su acto expone el artefacto a partir de la simulación, en un tránsito casi que paradójico. La dialéctica detonada en la superficie ofrece pistas, o más bien una serie de absurdos acontecimientos, que se ven trocados por espacios durante los cuales la mano decidió alzar su mirada, y perderse en otro pedazo de ese paisaje artificial.



CUATRO POSES PARA UNA SUPERFICIE EN PROCESO

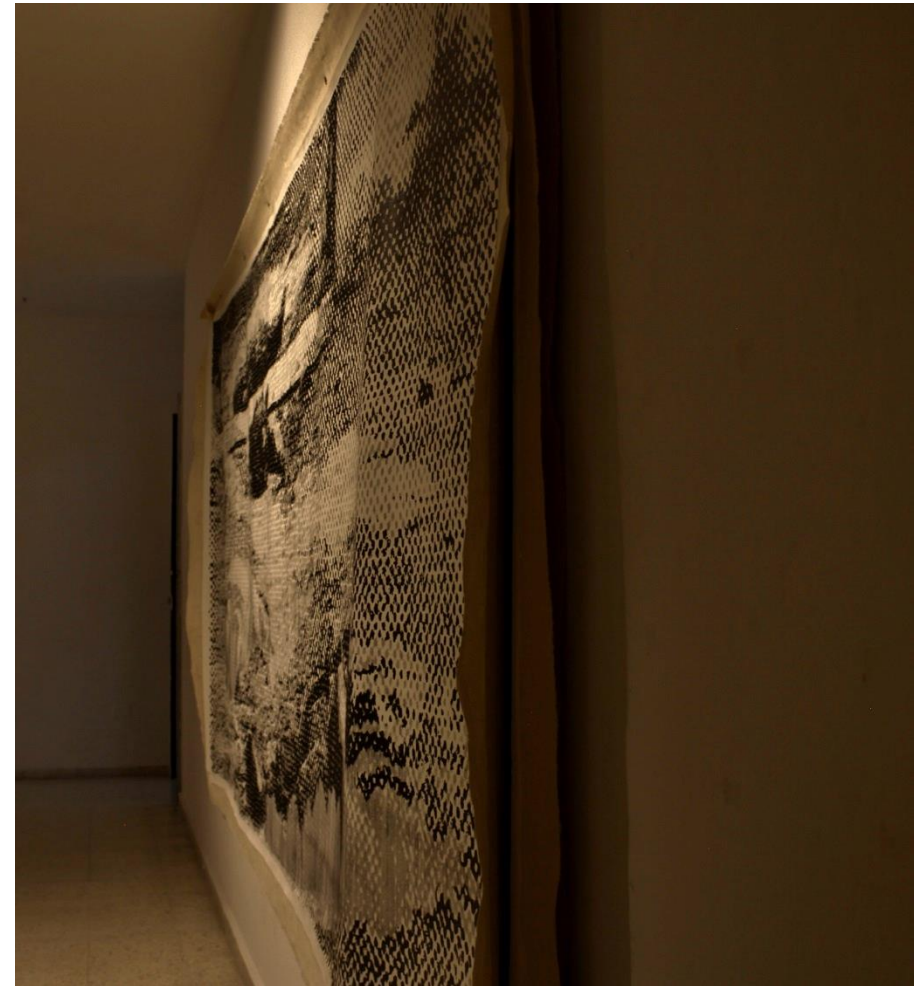
Transferencia y dibujo sobre lienzo

Tres lienzos superpuestos, 368 cm x 190 cm cada uno

2015-2016

La imagen da la sensación de lo incompleto, pero su superficie nos habla de una sobrecarga de gestos, una serie de movimientos que son revelados por una mano que quiere ocultar y develar al mismo tiempo, y que se permite el peligroso acto del juego sobre la superficie a la espera de un enunciado que desplace su horizonte. El acto del dibujo no se agota sobre la superficie, asalta la mirada anunciando una imagen conjugada en que artefacto y mano conviven en un mismo territorio de desplazamientos, de erosiones, como un cuerpo híbrido que se desplaza casi que caprichosamente. Quizá en esto también consista aquel desconcertante ejercicio realizado por Vertov.

Mis imágenes me remiten a un mapa arqueológico que tiene por frutos las nuevas maneras de representar el mundo, que significaron el paradigma de cada época, así, hay una mirada casi que inconsciente hacia procesos que discurren desde el lente de la cámara oscura hasta procesos binarios. Las prótesis visuales me interesan como un lugar de partida y retorno, teniendo un especial detenimiento en el camino que implica dicho tránsito. Mis imágenes en cierta medida buscan subvertir los valores en que han sido concebidas como imagen primera, extendiendo por ello su desarrollo, siendo ellas mismas un cuerpo que quiere mutar, trasegar por territorios en que la relación digital-mecánico-manual se manifiesta como los pasos de un palimpsesto en que la realidad perceptiva es desmembrada y conjugada, contemplada y prolongada, en un acto manoseador al que me arrojo como si se tratase del interior de aquella laguna en que el engaño de la luna es aquel enunciado tan anhelado.



CUATRO POSES PARA UNA SUPERFICIE EN PROCESO

Transferencia y acrílico sobre lienzo

Tres lienzos superpuestos, 368 cm x 190 cm cada uno

2015-2016

3. SUPERFICIE DESBORDADA

“... el marco es también, y más fundamentalmente, lo que manifiesta la clausura de la imagen, su carácter de no ilimitada.

Es el borde de la imagen, en otro sentido, no tangible; es su límite sensible: es un marco límite.”

(Aumont, 1992, p. 153)

La mano busca prolongarse en su ausencia, ocultar su paso, aquel furioso y prolongado tiempo que debe asumirse frente a la superficie para dejar una huella dura, intensa y que a la vez promete evaporarse. Si prefiero desaparecer en un gesto que en cierta medida anula mi presencia, si prefiero que mis imágenes procuren la naturaleza del gesto de una máquina, es porque prefiero el doble juego del que hace y del que observa. El tomar distancia de mis propias imágenes me procura también ver un exterior, es decir, aquello que la superficie ha dejado a su alrededor como una materia que ha terminado desbordándose. Soy el que dibuja, abstraído en una superficie absorbente y siempre yuxtapuesta, y luego, un visitante que observa una estructura que rodea una imagen: un enunciado que se le antoja abierto, en proceso.

Me interesa comprender ésta imagen ambigua, como si se tratase de un marco que ha sido negado como contenedor de una realidad limitada. El marco, se manifiesta en éste orden como una transición entre superficie y mundo que sin embargo no dejan de ser límite, abierto, claro. Pero límite plegado, presto al acontecimiento plástico como una escena en que el azar de un cuerpo que se desplaza anuncia fracturas plásticas por fuera de la representación.

Es por ello que podría plantearse la línea de relación: representación-borde/tránsito-cuerpo/realidad. De nuevo, se trata de un conjunto de gestos que buscan potenciar los movimientos perceptivos, que como un palimpsesto, se superponen uno tras otro, hasta advertir que la imagen supera, desborda la

mera constelación de los aspectos visibles. Y que se manifiesta como vestigio, como acción, como tránsito frágil y permanente, como superposición de tiempos, temperaturas, sensaciones, espacios, que en ocasiones –quizá en las mejores- buscan la contradicción.

El asalto a la realidad se desarrolla también en un tipo de constelación. Es la estructura, el soporte, el marco, u ornamento en constante mutación del que la tela se separa, como cuando se extrae una materia ya decantada de un molde que tiene el aspecto de un boceto. Boceto que se logra constituir un marco u orla que limita determinada representación, proponiendo una imagen cuya realidad es ajena a su realidad circundante. El gesto de desentelar el lienzo del bastidor constituiría un primer intento en que se quiere abrir una brecha por la cual el sentido de la realidad limitada sea quebrado, y el flujo de grietas genere sentidos plásticos a manera de constelación. El límite entre ambas a veces parece filtrarse dejándonos solos ante el trabajo de la duda.



HABITACIÓN PARA UN GESTO DESBORDADO

Instalación en cuarto sellado por un vidrio. Instalación: Acción, bastidor, matrices digitales, papel bond y periódico, sillas, cuerda

4 m. x 2,70 m.

2015-2016

El problema acá lo comprendo como un entramado de signos, a la manera del Atlas Mnemosyne planteado por Aby Warburg, en que es mi cuerpo, en su devenir en el espacio de mi taller, el que va accionando una estructura rodeante, a manera de marco, que encaja y expande al mismo tiempo la imagen que desarrollo sobre el lienzo, y digo que se trata de un marco que también expande porque él mismo se constituye como imagen, que crea nuevos sentidos. El problema, casi que de manera inconsciente pasa al orden de lo instalativo, la estructura está compuesta por pliegos de papel de diferentes tipos, expuestos a la luz durante tiempos disímiles, algunos rotos, pintados, otros cuidadosamente tratados; un bastidor un poco tosco y sin chaflán se mantiene como flotando en un ángulo indeciso casi como al borde del colapso, su torsión se extiende por los 3,50 m x 1,65 m de su cuerpo; una tira de papel forrado con cinta sujeta el bastidor a la pared, con la precariedad de una estructura que pronto será desmantelada. Luego, todo descansando sobre un par de sillas de madera que conservan los rastros de pintura blanca mientras el lienzo era preparado. Las matrices digitales ya han sido retiradas, se sitúan a un lado del taller, cerca de la estructura general, pienso que al terminar el lienzo ellas pueden ocupar su lugar en el bastidor, flotando, suspendidas.

El espacio empieza a ser obrado, el desborde de la superficie me deja ante la construcción de un espacio plástico. El devenir ante el problema instalativo me exige un tiempo de convivencia, durante el cual las aproximaciones y lejanías me absorben en una relación de pérdidas y encuentros, en que descubro el

montaje como un medio para potenciar el espacio, como si se tratase de una puesta en escena que quiere explotarse a sí misma, dramatizar sus discursos que oscilan en una atmósfera mutable entre lo lleno y lo vacío, una sensación doble en que el espacio es ocupado por un objeto en permanente construcción, y al mismo tiempo evidenciado como receptáculo de una puesta en escena que prefiere restringir el acceso y mantenerse parcialmente oculta, mostrándonos solamente un fragmento, una cara de lo que tras ella está sucediendo: la producción de un espacio a partir del montaje, un palimpsesto de gestos y tiempos que nos advierten de un desarrollo privado, como si nos tratásemos de voyeristas que hurgan en la privacidad de un estudio. El espacio obrado nos expulsa de la intimidad de su propio desarrollo, no es nuestro espacio ni nuestra presencia la que le interesa, quiere alejarse, obrar su propio destino.

El Atlas implica el trabajo sobre una materia que no acaba por definirse, que está más cercana al trabajo en proceso que a una pieza enmarcada y detenida. La red de relaciones se vuelve un tejido absurdo y desbordante, siempre abierto a nuevos gestos: su condición de productor de conocimiento lo amerita. Éste conocimiento se da también a partir de lo que podemos comprender como una deriva: no controlo mi relación con ella, la cual es de tipo inconsciente, casi como un diálogo anterior a toda racionalización.

La imagen elaborada sobre el lienzo es la segunda realizada sobre ésta estructura. En ella todavía existen huellas del lienzo anterior. El número de variaciones no lo he definido aún. La naturaleza del Atlas propicia también

éste tipo de trabajos abiertos, de series, de imágenes sin objetivos puntuales a no ser el detonar una nueva, como una serie de fotogramas que quieren armar una narración videográfica. En la cual puedo desplazarme, retornar a gestos anteriores, como una revisión de la imagen: su condición de “boceto” es lo que la hace tan flexible en cuanto la cantidad de tiempos, de conexiones aleatorias, de sentidos y acontecimientos a veces distantes, conectados en mi tiempo circundante.

HABITACIÓN PARA UN GESTO DESBORDADO

Instalación en cuarto sellado por un vidrio. Instalación: Acción, bastidor, matrices digitales, papel bond y periódico, sillas, cuerda
4 m. x 2,70 m.
2015-2016



El acontecimiento rompe la superficie primera, ahora una cantidad de gestos se atropellan en un Atlas involuntario que de repente cobra la naturaleza de un problema instalativo. Al parecer la única exigencia para el acontecimiento al interior de la superficie es el absurdo atropello de sentidos, como asteroides que en algún punto colisionan, y en su abrazo cósmico, colapsan a manera de materia que se compondrá como cuerpo luminoso. Pero ¿qué es aquel cuerpo luminoso? La cantidad de sentidos plegados sobre la superficie que de repente son erosionados y aciertan a plantear una extensión, una prolongación de la materia que es lo que mantiene viva la seducción ante la imagen.

Me dejo seducir, me arrojó como el acto de fe que implica toda relación asumida frente la imagen. Prefiero el árbol que se entrecruza con las vagas nubes que por un momento obnubilan la mirada, a la promesa de un borde. La imagen permanece abierta a constantes reconsideraciones: el cuerpo comprende en éste punto, aquello del inicio sobre el asumir la imagen como un compromiso de orden biológico.

Queda el inicio de un modo de pensar y observar que se desplaza con la experiencia transformada sobre la superficie. Queda todo por hacer, el gesto primero estirado en un ritual que no concluye. Nada más que ese “Yo lo he intentado” pronunciado por Cézanne.

VISIONES DE UN YACER QUE SE PROLONGA
(2015)

“... la interiorización antes de mi muerte de una pregunta post mórtem, de la pregunta: ¿qué son los muertos? Verme ya muerto antes de estar muerto, y aplicarme a mí mismo por anticipado una pregunta de sobreviviente.”

(Ricoeur, 2008, p. 35)

Las leyendas de cuerpos que reposan durante un tiempo indefinido -en un estado tal que se confunde con la muerte- hasta que alguna profecía es cumplida, se remontan al inicio mismo del imaginario universal. De las variaciones de la leyenda del durmiente pueden resultar ciertamente interesantes por su cohesión poética la historia de los Siete Durmientes de Éfeso y Las Monjas Muertas, pertenecientes al imaginario cristiano, así como personajes de la literatura como Ofelia y el Durmiente del Valle de Rimbaud. En éste caso tomaré algunos referentes de la historia de la imagen para desarrollar una relación de aquel cuerpo que yace con la idea de un tiempo y espacio reconfigurados, ya sea en su duración o duplicación, valores en los cuales manifiesto una relación entre apariencias que fluyen como preguntas hacia nuestra percepción de realidad.

I. Erosión del instante y apariencia

*

Quiero iniciar por el más reciente referente histórico que he encontrado en mis investigaciones, se trata de la leyenda cristiana de los Siete Durmientes de Éfeso. La versión que ha llegado hasta nuestros días fue escrita por el hagiógrafo medieval Symeon Metaphrastes. La leyenda habla de siete nobles jóvenes que desertan por cuenta propia de su reino a causa de la persecución

emprendida por el emperador romano Decio hacia el cristianismo, que empezaba para ese entonces a pulular en la ciudad de Éfeso, desbancando la creencia en los antiguos dioses considerados más tarde como paganos. Los futuros durmientes cumplen su cometido internándose al fondo del monte Celión, en donde una vez solicitados por el emperador Decio, caen bajo un largo sueño enviado por Dios. Una vez el emperador se entera del paradero de los jóvenes decide enviar un grupo de hombres para que bloqueen la entrada de la gruta con la intención de dejarlos morir por inanición, sin embargo no solo no mueren sino que se conservan jóvenes tal y como el día en que sucumben al sueño. Los cuerpos se conservan yacentes e inmutables esperando el día de la resurrección, el cual implica también una referencia hacia el Día del Juicio Final y la Redención. Es así como treientos sesentaidós días después los durmientes son encontrados mientras se construía un refugio para pastores en el monte Celión. En ese momento, los durmientes tienen un despertar que se asemeja más bien a una resurrección, como si se tratasen de una variación de Lázaro. Al ser reanimados, desde su parecer no ha pasado sino una noche, aquella en que sucumbieron a un pesado sueño. Resucitan para vislumbrar el triunfo del cristianismo, y con él la definitiva salvación de sus almas.

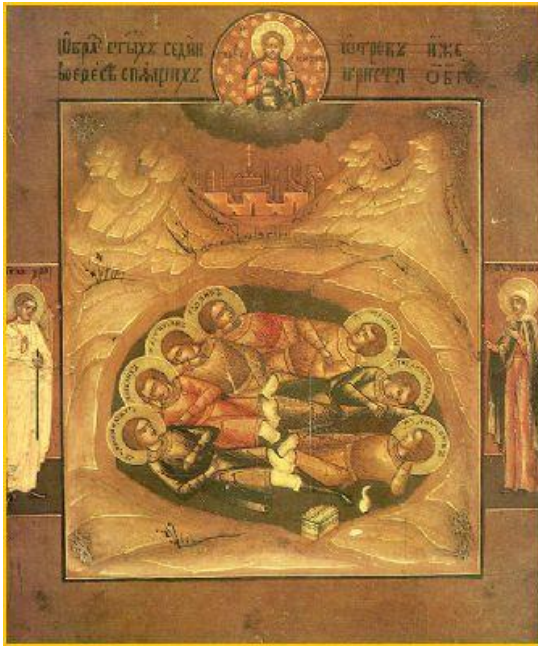


Lámina bizantina sobre los Durmientes de Éfeso

Digamos entonces que Maximiliano –uno de los durmientes- cae de repente en aquel reposo, y que ante nuestros ojos tenemos una presencia que a pesar de todo, tiene una cuota de ausencia. El reposo de Maximiliano le cierra los ojos, le calma la respiración a tal punto que parece aplazada, como un ejercicio que se mantiene para no perturbar el sueño. Sentimos aquel cuerpo yacente, nos confrontamos con él desde nuestra postura de seres erguidos,

móviles. Su horizontalidad nos hace aún más conscientes de su vientre elevándose lentamente, nos alerta que aquel cuerpo está vivo, a pesar de su siniestra horizontalidad, de la paz siniestra de la belleza celeste (Pessoa, 1997, p. 291). Estos seres que esperan la llegada -pausantes, in somno pacis- del reino prometido, y su ascenso al Paraíso, se acomodan uno en seguida del otro como un teatro en que se desarrolla una función sobre las apariencias. Estamos ahí, de pie, como los verdaderos ausentes, expectantes de un acto ambiguo en que a veces esos cuerpos se nos presentan reanimados y otras veces inanimados. Sus ejercicios de respiración guardan para sí un extraño vínculo, el paso entre la vida y la muerte, un tránsito mediado en éste caso por las apariencias. El pausado devenir de los siete durmientes le sobrevivirá a la apresurada movilidad de Decio. Ellos continúan ahí, sucediendo a lo largo de más de tres siglos, esperando el momento de la reanimación definitiva, de su redención. Se suspenden, y con ello retan nuestra percepción de tiempo.

En dicha pose horizontal está el fantasma de la muerte rondando sobre unos ojos cerrados y una respiración si se quiere imperceptible. El cuerpo en reposo, adquiere otra naturaleza, la de la inmovilidad, contraria a la que se le atribuye a la vida. Ésta relación dialéctica nos habla también de un sistema de valores que involucra al cuerpo como aparato desde el cual se comprende el devenir del hombre en la tierra, en éste caso, la histórica relación vida-muerte, que a su vez se conforman como juicios acerca del bien y el mal; como lo señala Calabresse “el instante de tránsito se convierte realmente en un punto decisivo, porque no sólo es la separación entre la vida y la muerte, sino

también entre el bien y el mal, entre la salvación y la condenación” (2007, p. 72). Recordemos el contundente peso de la resurrección como boleto de salvación para los Durmientes de Éfeso.

Al despertar Maximiliano y sus compañeros juzgan el paso del tiempo, y se encuentran ante una falacia de su percepción. El sueño les ha desorientado su paso; los años, decenios y siglos se han resumido para ellos en una sola noche, a esa noche en que Decio los encerró en el monte Celión. Ahora recuerdo un comentario de Calvino desde el cual plantea que una de las estrategias para escapar de la muerte es la ampliación del tiempo, “...una multiplicación del tiempo en el interior de la obra, una fuga perpetua...” (1995, p.56). De alguna manera, el largo sueño de los jóvenes de Éfeso evitó la corrupción de sus cuerpos: ellos continúan jóvenes después de tres siglos. Una sola noche ampliada tres siglos. Una noche erosionada en su durabilidad. La alteración de la percepción temporal es pasajera, se reconoce el milagro, los jóvenes son santificados para luego sí, morir, una vez divisan el cristianismo propagado por Roma, la que pronto iniciaría su descenso. Toda apariencia es un acto de vanidad desenmascarable.

La horizontalidad nos hace percibir ese instante en que los cuerpos yacentes respiran y cobran una naturaleza doble. La caracterización de ese instante puede relacionarse con una sumatoria de tiempos. Lo que surge es un tiempo que no es ni pasado ni presente, sino un instante aplazado. Los trescientos sesentaidós días que transcurrieron durante el sueño de los jóvenes tienden a un solo punto, una noche que se multiplica como si se tratase de un ejercicio

espiritual, quizá como las misteriosas noches de San Juan de la Cruz. Me permito en éste punto una cita de Buci Glucks-Mann: “lo efímero no es el tiempo sino su vibración vuelta sensible” (2006, p. 21), podríamos plantear como necesario partir de ésta vibración -que también se trata de una erosión- para remover las capas, alejar al tiempo de su condición lineal para volverlo un asunto mutable, en que un pequeño trozo de duración devenga en aquello que Calabrese llama expectativa de muerte, es decir, las fluctuaciones entre la vida y la muerte condensadas en un instante aplazado, durante el cual somos espectadores de jóvenes yacentes: de una multiplicación del tiempo al interior de la imagen.

Es curioso también identificar que en la historia de los Siete Durmientes de Éfeso, se hace alusión a la Resurrección, como en el caso de Cristo. En ambos, el tiempo está mutado en cuanto instante aplazado, es decir en la amalgama de valores de la vida y la muerte que nos impide formar una lectura por fuera de un plano ambiguo. Pero también está el momento de la resurrección, en que se da lo que Calabresse llama “tránsito inverso” (2007, p. 75). Podemos hablarse de un espejo del tiempo, en que está presente la relación entre un positivo y un negativo que tienden hacia un desarrollo paralelo que nos habla de esa relación vida-muerte. Las variaciones que se dan paso nos hablan de una especulación del tiempo, del tiempo como aparato simbólico del que se echa mano para edificar unos imaginarios específicos. Los desarrollos dialécticos de estos imaginarios ponen al hombre al borde de una crisis donde penden entre dos estados absolutos. Relación

ampliamente representada en la época del Barroco. Sin embargo la diferencia temporal de los durmientes de Éfeso con Cristo, es que los primeros quedan suspendidos en un sueño que plantea una no inmersión en la muerte, es decir, una suspensión, un equilibrio sobre ambos estados. Se puede tratar de las posibilidades de lo efímero para plantear comentarios sobre la dialéctica entre vida-muerte.

**

La prolongada duración de la escena en que Tío Boonmie descansa en su cama, rodeado de un manto que le protege de los insectos y la polución, en una postura que recuerda un poco la preparación de un cuerpo ante la muerte, propone un interesante señalamiento, durante el cual a medida que pasa el tiempo la naturaleza de un diálogo físico se pierde al percatarnos que poco a poco el fantasma de su esposa desaparece. Los tiempos se trucan, se vuelven hacia un desarrollo ambiguo en que ambas partes temporales toman rumbos divergentes. La prolongada duración de ese instante en que la presencia de la esposa de Tío Boonmie desaparece nos habla de un tránsito similar al propuesto por los Durmientes de Éfeso, durante el cual los valores entre lo vivo y lo muerto convergen de tal manera en un mismo espacio que su diferenciación deviene en la visualización de una sumatoria de tiempos que

acaban por desubicar la linealidad narrativa. Es manifiesto en ese momento que la presencia misma del personaje yacente nos remite a un tiempo que también está suspendido en esa delgada línea, cuyo equilibrio tras la desaparición del fantasma de su esposa parece ser aún más precario. La luz, las veladuras, la pose, el encuadre, nos da la sensación de que también Tío Boonmie se desarrolla bajo la misma lógica pronunciada por su esposa etérea “Los fantasmas no estamos sujetos a los lugares”. Podría plantearse más bien: los fantasmas no estamos sujetos al pasado ni al presente, nosotros somos tiempo.

Encuentro relación entre la escena mencionada de la película tailandesa con lo propuesto por Gastón Bachelard sobre el comprender el instante poético como un tránsito entre dos nada, que se desarrollan de manera vertical: vida-muerte, alejándonos justamente de la sucesión lineal del tiempo horizontal. El instante entonces lo encontramos como una manera de escapar hacia un tiempo detenido, ubicado en una relación armónica entre dos opuestos (Bachelard, 1987, p. 90), donde las posibilidades se amplían en cuanto su capacidad por reunir contrarios. Para llegar así a un momento poético en que las simultaneidades han hecho surgir algún misterio, un algo que permaneció oculto, hasta que el poeta le erosionó de su devenir horizontal. Una de las características que diferencia el tiempo vertical del horizontal, mencionadas por el autor es el rompimiento de “los marcos vitales de la duración” (1987, p. 92). Rompimiento que implica un tiempo fuera de una referencia fija. Cercano a un tiempo puro, limpio, aplazado indefinidamente en una línea temporal que

se ha bifurcado y, se desplaza en dos latitudes opuestas pero en constante fluidez.

“Toda la horizontalidad llana se borra de pronto. El tiempo no corre. Brota” (1987), apunta Bachelard.



El Tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas
Dirigida por: Apichatpong Weerasethakul
2010

Ayer, algo me activó la visión de ese tiempo puro al que se refiere Bachelard, al ver tomar una siesta a mis padres. Había en su cuarto una atmósfera densa, como si prometiera ahogar esos cuerpos con el vientre apenas elevado por la respiración. Entonces decido rehacer la acción. Me siento en la cama, me desnudo con una lentitud tal que da la impresión de que en ello hay algo ritual. Me da nostalgia la cadencia de ese gesto. El cuerpo está en movimiento, una vez me sitúe horizontal frente la cámara de video el movimiento empezará a disminuir. Pienso mientras me siento de nuevo que esto no es un videoperformance, ni un performance, ni una acción, ni un video, ni una fotografía, sino un diario, y en él un cuerpo que se ofrece como herramienta de escritura. Hoy quedará registrada otra línea de ese por ahora breve diario. ¿Qué pensaré mientras esté yaciendo? ¿Qué sueños transcurrieron en los casi tres siglos en que durmieron los muchachos en Éfeso? ¿Qué sucede con esa calma, ese ser bajo un velo que respira de a poco?

Al tiempo que me tiendo en la cama recuerdo los ejercicios de respiración que un médico me remitió para mejorar mi capacidad pulmonar reducida por efectos del asma. Imagino que de un momento a otro podría perder la respiración mientras yazco. La cámara está grabando y debo continuar. El velo me lo pongo por mi cuenta, la acción es una cosa meramente personal, una experiencia de mi cuerpo que sería interrumpida por otra presencia. Las formas de la tela las dejo al azar, ellas caen, se pliegan, se repliegan, se deslizan a cada bocanada de aire, como si llevaran el mismo ritmo de mi respiración, o el secreto movimiento del desplazamiento tectónico que tanto turbó a Cézanne. Recuerdo el Cristo Yacente de Holbein el joven. ¿Qué me interesa realmente de ésta imagen? Me digo que quizá sea su gesto de último aliento, su mano como estresada apuntando hacia adelante, su boca medioabierta, sus ojos captados como en el instante preciso del parpadeo, la piel que conserva la apariencia de lo vivo pero que nos revela partes insalubres, la relación del cuerpo con el reducido espacio que le contiene, la sofocación, esa experiencia como de encierro que también implica el cubrirse con la leve capa de un velo. Cuerpos contenidos. Siento el peso del velo, su delgado y monstruoso peso adhiriéndose como otro órgano que respira junto a mí, su manera de filtrarse por las esquinas de mi cuerpo, de abarcarme. La acción durará toda la tarde, debo acostumbrarme al tacto casi vomitivo y erótico del velo. En ésta superposición de capas hay algo siniestro. Estoy vivo, respirando, pero poso, me simulo en otro cuerpo, ese otro que está al extremo, uno exánime, yacente, en un reposo casi religioso.

La construcción de un ser anormal también lo es. Todo se vuelve un juego de las apariencias, un ir y venir entre una experiencia doble. Por una parte soy consciente de mi condición biológica de ser vivo; pero el cuerpo se va pausando, la respiración cada vez se prolonga más, los procesos biológicos se aplazan, es casi como entrar en el sueño, pero acá existe el insulso temor de quedarse dormido y no despertar. La condición del cuerpo entre lo vivo y lo muerto es entendida como un valor de lo monstruoso, recuerdo a Miguel Cortés cuando habla de las "...representaciones míticas fundamentales de lo monstruoso: a) las relaciones de la vida con la muerte, el temor ante el pasaje que nos lleva de una a otra, el perenne deseo del ser humano por alcanzar la inmortalidad (el mito del vampiro, del muerto viviente)..." (1997, p. 32). La ubicación en el "entre" que implica ese pasaje es justamente lo que vuelca mi atención sobre el Cristo Yacente de Holbein el joven, ese cuerpo suspendido para siempre en el instante que implica el tránsito vida-muerte.

¿En qué debe pensar un cuerpo vivo que yace y no entra en el sueño? Existe la anécdota de artistas renacentistas que re-escribían historias clásicas para representar figuras durmientes, y con ellas un mundo interior, una posible imagen mental. Debo inventar los sueños de ese durmiente, representarlos como un vanitas: esas pesadillas que le recuerdan su propia naturaleza de simulacro.



Durmiente II

Video ralentizado y proyectado
2014-2015

Poco a poco la experiencia se vuelve cada vez más siniestra. Las extremidades se van durmiendo, la pausa hace los músculos se relajen, me hace perder lentamente la pose que adopté al inicio, me desplazo en cada respiro, como si a cada expiración la acompañara un grupo determinado de músculos. Un cuerpo que yace sin dormir rememora, lo cual es otra manera de soñar. Estoy bajo el velo, yaciendo, tratando de mantener un ritmo constante en la respiración. Sigo los ejercicios que me remitió el médico. Recuerdo que al leer Confesiones de una Máscara de Mishima sentí de alguna manera que me leía a mí mismo, es decir, en algunos acontecimientos de su vida. Después de fijar una relación entre el odio y la simpatía con el autor japonés, volví a abrir el pdf del libro y copié en un documento aparte la siguiente cita “-He muerto en el campo de batalla. Me sentía entusiasmado con la visión de mi propio cuerpo allí yacente, lacio y desmadejado. Me produjo un deleite indecible el que me hubieran pegado cuatro tiros y estuviera agonizando. Tenía la impresión de que, por ser yo como era, ni siquiera en el caso de ser herido por una bala de verdad sentiría dolor...” (2003, p. 14). Mishima debe ser algo así como un ladrón de pedazos de vida. De niño recuerdo dos cuentos que escribí, en ellos era el héroe que salvaba un pueblo, libraba una lucha digna de ser escrita sobre la memoria de los pueblos, pero en el último instante en que la gloria se cernía sobre mi cabeza era abatido, mi cuerpo caía lleno de boquetes, reposaba, bello y sereno como los mártires. Ahora yazco, me pauso y es como si fuera una extensión de ese recuerdo que construye de a poco las instrucciones para un bel morir.

En medio de estas imágenes como de improvisto ante mis ojos cerrados aparece una fotografía que recorté del Diario el Extra hace ya como un año, se trata de cuatro cuerpos abatidos en combate al norte del Cauca en el 2014. La seducción de ésta imagen es extraña, los cuerpos al estar uniformados parecen como si fueran uno solo reacomodado cuatro veces o visto desde cuatro perspectivas, pienso en problemas espaciales y temporales propios del cubismo, pienso que quizá también se pueda tratar de una simulación, otro juego de las apariencias. Los cuerpos reposan muy limpios, y a diferencia de las demás fotografías en que las cabezas están estalladas y los cuerpos desmembrados, ellos tienen aspecto de haber sucumbido ante la gracia de un sueño, uno largo, después del cual llegará la redención de sus almas.

La referencia a imaginarios religiosos es inevitable. Hablamos de un proceso temporal cuyas características son propensas a relaciones de tipo espiritual. En el contexto colombiano encontramos una de las obras cumbres del siglo XIX, rodeada de un halo de misterio y encanto siniestro. Se trata de las Monjas Muertas, realizadas durante la época colonial en el Convento de la Concepción y el Convento de Santa Clara en Bogotá. En ellas se representa una serie de monjas fallecidas en la gracia de dios, adornadas con ricos

arreglos florales. Lo curioso de la historia es que una vez expiraba la monja se procuraba retratarla lo antes posible, para evitar la molestia de su putrefacción. De éste modo, el pintor o los pintores, acudían ante el cuerpo yacente estando aún fresco y lozano. Dadas las condiciones de realización de éstos retratos post-mortem, el pintor lograba registrar algunos rosas y naranjas lozanos mezclados con púrpuras y verdes descompuestos. Ésta manera de proceder responde también a la concepción del cuerpo de los santos medievales, a los cuales se les atribuía la propiedad de la incorruptibilidad, por lo cual el horror de la descomposición debía mitigarse con una serie de maquillajes, de veladuras: la creación de una apariencia que hiciese de ese cuerpo terrenal algo amable y pasible. Huizinga citando el proceso de beatificación de Pedro de Luxemburgo (1390) comenta: “Encuéntrese la costumbre de pintar inmediatamente después de la muerte el rostro de un difundo de calidad, a fin de que no se hiciese visible ninguna alteración antes de enterrarlo” (2001, p. 202).

Cuando se observan éstos retratos en la sala que se encuentran dispuestos a lo largo y ancho de las paredes –como un extenso mosaico-, se siente justamente un peso siniestro de apariencias: la presencia como palpitante de las mujeres, sus rostros pálidos pero aún con rastros de rubor en los cachetes, sus apariencias que oscilan entre la vida y la muerte. Se crea una atmósfera densa, que afecta al cuerpo, el espectador se vuelve partícipe de esa orquestación de apariencias en que el flujo entre vida-muerte es contante y en doble vía, en que su cuerpo es agotado, despotencializado, desbordado.



Sor Juana de la Concepción (Convento de Santa Clara de Bogotá)
Óleo sobre tela
60 x 67
1778
Colección Monjas Muertas Banco de la República de Colombia. Bogotá.



Imagen extraída del Diario el Extra, durante el cubrimiento de enfrentamientos entre militares y guerrilleros a finales del año 2014

II. Desdoblar el Espacio

La imagen cobra otro tipo de relación con el espacio y el espectador. Acudimos a la creación de una imagen doblada, desplegada en sí misma, en que se dan paso también una serie de veladuras que ocultan y muestran ciertas partes de su superficie, como si se tratase de un juego perceptivo. Ésta imagen espejo se conforma desde la simultaneidad, permitiendo el paso -en un mismo desarrollo- de dos versiones de la misma imagen, y la abertura de fisuras en la unidireccionalidad de la visión de quien asiste al desarrollo de un fragmento de realidad. La imagen se vuelve flujo. Un flujo que de alguna manera capta un fragmento más amplio de realidad: capta la imagen y también ello a lo que Salabert se refiere como inimagen¹³. Esa parte no visible, que reposa tras la superficie aguardando a ser erosionada. La duración de ese instante en que se pliega y repliega la realidad, a través de los valores temporales y espaciales de una imagen.

Quiero recordar ahora el poema “El Durmiente del Valle” de Arthur Rimbaud. En él se narra la historia de una de sus andanzas por el campo, durante la época de revolución por la que pasó Francia en el siglo XIX. Durante su

¹³ “La inimagen es lo impensable o imposible de imaginar (y por ello imprevisible); sin embargo, procede únicamente de la actuación lingüística o de la producción de imágenes” (Salabert, 1997, p. 46)

divagar por el campo observa a lo lejos: “Un soldado, sin casco y con la boca abierta,/ bañada por el berro fresco y azul su nuca,/ duerme, tendido, bajo las nubes, en la yerba,/ pálido, en su lecho, sobre el que llueve el sol.” (1979, p. 259). Al acercarse, el primer juicio sobre el joven soldado como un cuerpo en estado de sueño empieza a disolverse, es a partir de la cercanía cuando aquel muchacho soñador con la sonrisa de un niño enfermo, se vuelca a una imagen tenebrosa fruto de la guerra. Se trata de un joven muerto en combate, perdido entre el campo en el que yace bajo el bello influjo de la muerte, mientras el viento y el sol le bañan en plenitud. La observación final es: “Su nariz ya no late con el olor del campo;/ duerme en el sol; su mano sobre el pecho tranquilo;/ con dos boquetes rojos en el lado derecho.” (Rimbaud, 1979, p. 259).

La fatal imagen de los boquetes rojos nos aparta de la visión idílica del cuerpo inmerso en el paisaje. Es el tiempo de observación: el desplazamiento entre lejanía-cercanía respecto aquel cuerpo yacente, el que devela al poeta su verdadera naturaleza. El encuentro entre la vida y la muerte se da en éste caso, a partir de un desplazamiento que remueve las apariencias, como también sucede en el caso de los Durmientes de Éfeso y las Monjas Muertas. El tiempo que le damos a esas imágenes nos permite erosionar su superficie, ir más allá de lo que nos plantean sus realidades inmediatas.

La erosión temporal permite el surgimiento de resonancias dialécticas que nos remiten a un flujo, durante el cual la mirada se desplaza, guiada por las apariencias que velan una realidad en constante transcurrir. Las transiciones

estarían ligadas también a las correspondencias ente dos espacios, o más bien, a un espacio y su duplicación. A la creación de otro espacio que se desprende de una matriz, como si se tratase de la relación entre positivo-negativo. Recordemos ahora lo comentado sobre los Durmientes de Éfeso, al querer comprender su tiempo como si se tratase de un espejo, en que se reflejan y conviven la vida y la muerte de manera paralela. Un espacio creado por Dios: con un tiempo detenido, pausado. En contraposición con el espacio en que Decio y nosotros nos degradamos abruptamente.

Ahora bien, éstas relaciones que propongo abordar desde una dialéctica entre positivo y negativo, son valores que nos permiten considerar una multiplicación de la imagen en el espacio. La adquisición de una presencia particular que afecta al espectador, quien halla su propio espacio replegado. Es necesaria la pausa para reconocer la diferencia temporal. Quizá acá halla una alusión a la imagen-cristal propuesta por Deleuze y Guattari: “En efecto, el cristal no cesa de intercambiar las dos imágenes distintas que lo constituyen, la imagen actual del presente que pasa y la imagen virtual del pasado que se conserva: distintas y, sin embargo, indiscernibles, y más indiscernibles cuanto más distintas, pues no se sabe cuál es una y cuál es otra.” (1987, p. 114).



Ofelia
Gregory Crewdson
Fotografía
2001

La Ofelia de G. Crewdson nos puede ofrecer una visión más pragmática de ésta imagen espejo. En ella el fotógrafo norteamericano representa al personaje literario Ofelia con una composición en que la imagen está dividida en dos, a manera de reflejo vertical. En la parte superior encontramos a Ofelia en una realidad física, y en la inferior, a Ofelia en una realidad virtual. Podemos referirnos a la relación entre cuerpo-reflejo, a la diferenciación de ambos momentos perceptivos. El espectador se enfrenta a dos momentos importantes. El primero: la muchacha yacente presta a la contemplación hacia el agua; y el segundo, el reflejo de esa misma muchacha devolviéndole la mirada. La composición de la pintura permite evidenciar la postura cíclica y fluida entre positivo-negativo, como un flujo de realidades. Realidades que en éste caso se conforman también como un comentario sobre las vanidades: la muchacha hermosa contempla y es a su vez contemplada por su antítesis -un reflejo que no existiría sin su presencia- sobre una superficie voluble al viento.

Los Durmientes de Éfeso, Las Monjas Muertas, El Durmiente del Valle y la Ofelia de Crewdson, pueden comprenderse como ejercicios temporales y espaciales en que el cuerpo actúa como materia de experimentación. La que llamo “erosión del instante” no es sino una de las secuelas del desarrollo de éstas imágenes en que se activa una multiplicación del tiempo y el espacio, emergidos de una superficie erosionada que complejiza nuestra percepción de la realidad. Los fenómenos temporales de las mencionadas imágenes nos vuelcan hacia la erosión del instante, un instante que oscila entre la vida y la muerte, sin hallar un punto seguro para definir esa pausa.

REFERENCIAS

- AUMONT, Jacques. (1992). *La Imagen*. Barcelona: Paidós.
- BACHELARD, Gastón. (1987). *La intuición del instante*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BAUDELAIRE, Charles (2016). *Correspondencias*. Obtenido de:
<http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/fran/ baudelaire/correspondencias.htm>
- BREA, José Luis (2010). *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Ediciones AKAL/Estudios Visuales, S.A.
- CALABRESE, Omar. (2007). *¿Cómo se lee una obra de arte?*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.).

- CALVINO, Ítalo. (1995). *Seis conferencias para el nuevo milenio*. Trad. Aurora Bernández. Siruela: Biblioteca Calvino. 2 edición.
- CORTÉS, José Miguel. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI Félix. (1987). *La Imagen-Tiempo*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- DELEUZE, Gilles. (1989). *El Pliegue, Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- GASQUET, Joachim (1947). "El Motivo (entrevista con Paul Cézanne)", en *Antología del Arte Contemporáneo*. Buenos Aires: Victor Lerú, p.p. 50-56.
- GLUCKS-MANN, Christine. (2006). *Estética de lo Efímero*. Madrid: Arena libros.
- HEIDEGGER, Martin (1992). "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Arte y Poesía*. Trad. Samuel Ramos. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- PESSOA, Fernando. (1997). *El Libro del Desasosiego*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral.
- RICOEUR, Paul. (2008). *Vivo hasta la muerte, seguido de Fragmentos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RIMBAUD, Arthur. *Obras Completas, prosa y poesía*. (1997). Edición Bilingüe . Dir. Alfredo Llorente Díez. Barcelona: Ediciones 29.
- SALABERT, Pere. (1997). *Inimágenes, Representación y Estilo*. Santiago de Cali: Editorial Universidad del Valle.
- STEINER, George. (2012). *La Poesía del Pensamiento, del helenismo a Celan*. Trad. María Condor. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- WARBURG, Aby. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal S.A.

FILMOGRAFÍA

- El Hombre de la Cámara. (1929). [film] dirigida por Dziga Vertov, VUFKU. 1:08:07.

Agradecimientos:

A mis padres, Damaris y Edgar, a mis hermanos, Sergio y Federico, por su ininterrumpido apoyo.

Al profesor Luis Mondragón, por su tiempo y preguntas.

A Alexa, por su compañía.

A Rigoberto, por la amistad.

ANEXO 1

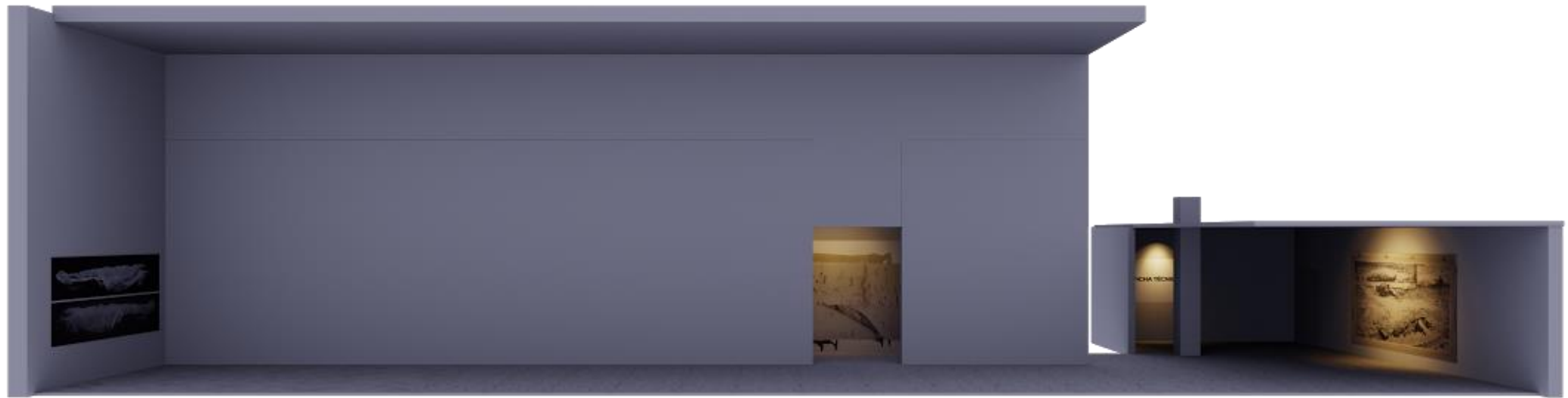
PLANO DE MONTAJE

1. Maqueta digital
2. Pruebas de Montaje

MAQUETA DIGITAL



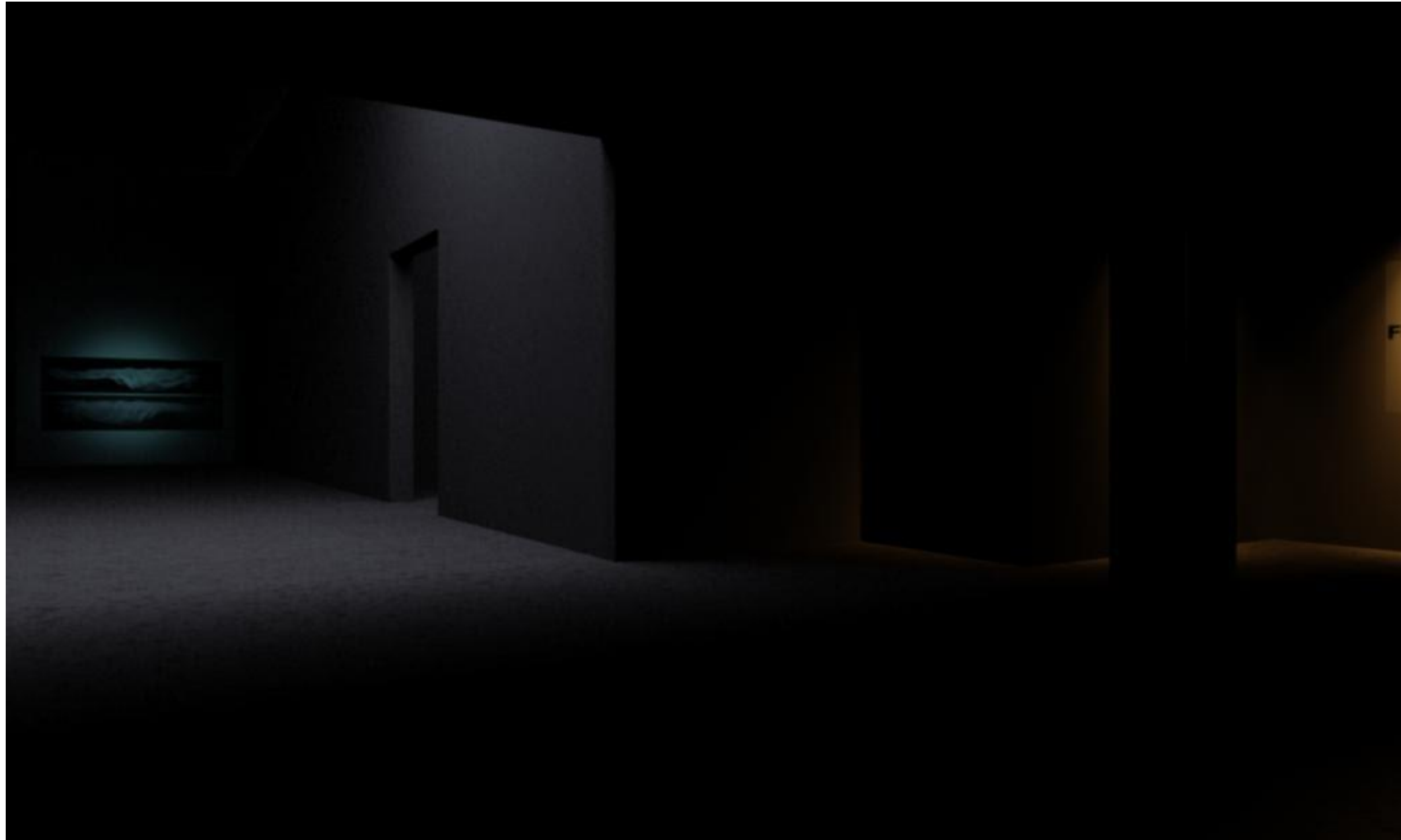
Vista Aérea



Vista Lateral



Interior sala



Interior sala



Estudio I



Estudio II



Estudio III

PRUEBAS DE MONTAJE



CUATRO POSES PARA UNA SUPERFICIE EN PROCESO



HABITACIÓN PARA UN GESTO DESBORDADO



DURMIENTE II (1 VARIACIÓN)

