

Julia Buenaventura

**EN PRIMERA
PERSONA:**

Seis pasajes sobre
Feliza Bursztyn



Julia Buenaventura

(Bogotá, 1977) Profesora, crítica e historiadora del arte con foco en América Latina. Es doctora de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo (USP-Beca FAPESP), Brasil, y maestra en Historia, Crítica y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Realizó una investigación de posdoctorado en la Escuela de Comunicaciones y Artes de la ECA-USP (Beca Capes), donde fue profesora en el área de posgrado. En la actualidad, divide su tiempo entre la labor docente y la escritura de libros y artículos. Dicta cursos y conferencias en Brasil y Colombia en entidades como el SESC-Pompeia, la Universidad Getulio Vargas, la Fundación Bienal, en São Paulo, y la Universidad Federal de Paraná, en Curitiba; así como en universidades bogotanas como la Javeriana, El Bosque o los Andes. Es colaboradora de la revista *ArtNexus* (EE.UU. y América Latina) y del *site* Forum Permanente, Brasil. Su libro *Polvo eres: el correr del tiempo en María Elvira Escallón* fue publicado por el Ministerio de Cultura de Colombia, en 2015. Actualmente enfoca sus investigaciones en el análisis de las relaciones entre arte, mercancía y valor de cambio.

EN PRIMERA PERSONA:

seis pasajes sobre Feliza Bursztyn



Julia Buenaventura

Alcaldía de Bogotá

Alcaldía de Bogotá

Enrique Peñalosa Londoño
ALCALDE DE BOGOTÁ

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

María Claudia López Sorzano
*SECRETARIA DE CULTURA,
RECREACIÓN Y DEPORTE*

Instituto Distrital de las Artes-Idartes

Juliana Restrepo Tirado
DIRECTORA GENERAL

Jaime Cerón Silva
SUBDIRECTOR DE LAS ARTES

Lina María Gaviria Hurtado
*SUBDIRECTORA DE EQUIPAMIENTOS
CULTURALES*

Marcela Trujillo Quintero
*SUBDIRECTORA DE FORMACIÓN
ARTÍSTICA*

Liliana Valencia Mejía
*SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA
Y FINANCIERA*

GERENCIA DE ARTES PLÁSTICAS

Catalina Rodríguez
GERENTE

Gloria Burgos
Santiago Monge
Sergio Pinzón
Elkin Ramos
Ivonn Revelo
Ana María Reyes
Andrea Rodríguez
Jasmin Torres
Sandra Valencia
Equipo de Artes Plásticas

Breyner Huertas Rendón
Ricardo Benjamín Toledo Castellanos
Leidy Anguley Isaza Urrego
*JURADOS PREMIO DE ENSAYO
HISTÓRICO, TEÓRICO O CRÍTICO
SOBRE EL CAMPO DEL ARTE
COLOMBIANO 2018*

OFICINA ASESORA DE COMUNICACIONES

Yinna Alexandra Muñoz
ASESORA DE COMUNICACIONES

María Barbarita Gómez
*COORDINACIÓN EDITORIAL
Y EDICIÓN*

María José Díaz Granados
CORRECCIÓN DE ESTILO

Mónica Loaiza
DISEÑO

David Reyes
ARMADA ELECTRÓNICA

Archivo Museo de Arte Moderno
de Bogotá (Mambo)

Archivo Pablo y Camilo Leyva
Colección Banco de la República
Ernesto Monsalve

Fernell Franco

Julia Buenaventura
María Buenaventura
FOTOGRAFÍAS INTERIORES

Unión Temporal Idartes 2018
IMPRESIÓN

© Instituto Distrital
de las Artes-Idartes
© Julia Buenaventura
Mayo de 2019

ISBN (impreso): 978-958-5487-76-5

ISBN (pdf): 978-958-5487-77-2

Descargue este libro en <http://galeriasantafe.gov.co/publicaciones/>

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

EN PRIMERA PERSONA:

seis pasajes sobre Feliza Bursztyn



Julia Buenaventura

**Premio nacional de ensayo
histórico, teórico o crítico
sobre el campo del arte
colombiano 2018**

730,92 B83p

Buenaventura, Julia.

En primera persona: seis pasajes sobre Feliza Bursztyn / Julia Buenaventura
– Bogotá: Instituto Distrital de las Artes – Idartes, 2019.

152 páginas

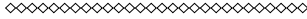
ISBN: 978-958-5487-76-5 (Impreso)

ISBN: 978-958-5487-77-2 (pdf)

1. Arte Colombia 2. Escultura colombiana 3. Arte – Crítica e interpretación.

Fuente. SCDD 23^a ed. – Centro de Documentación Galería Santa Fe
(mayo de 2019). JT.

CONTENIDO



PRESENTACIÓN
PÁGINA 11

2005-2019
PÁGINA 15

NOTA
INTRODUCTORIA
PÁGINA 19

I. GANDHI:
2005-1993
PÁGINA 21

II. UN FÓSIL
DE NUESTROS
DÍAS: LA
MÁQUINA DE
ESCRIBIR
SEGÚN
BURSZTYN
PÁGINA 47

III. 1968: NO
ES CINÉTICO, ES
HISTÉRICO
PÁGINA 63

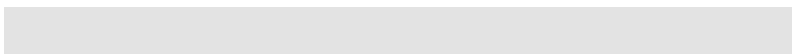
IV. CUJAS Y
BAILA: EN
PRIMERA
PERSONA
PÁGINA 91

V. GEGO,
BURSZTYN,
CLARK
PÁGINA 111

VI. *ÚLTIMA
CENA*, JUNIO
SEIS DE DOS
MIL SEIS
PÁGINA 127

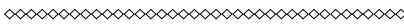
BIBLIOGRAFÍA
PÁGINA 141

ACTA DE
RECOMENDACIÓN
Y RESOLUCIÓN
DE GANADORES
PÁGINA 145

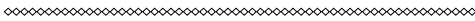


A Gustavo Buenaventura (1965-1997)
A Adriana Barahona (1976-2004)

PRESENTACIÓN



EN PRIMERA PERSONA



Es el año 1982. Un grupo de amigos está comiendo en un restaurante parisino. De pronto, ven cómo Feliza Bursztyn deja caer su cabeza sobre la mesa, despacio y suave, y queda ahí, como apoyada, como dormida. Pablo Leyva, su esposo, está con ella. En palabras de Gabriel García Márquez: “Se murió sin saber siquiera por qué, ni qué era lo que había hecho para morir así, ni cuáles eran las dos palabras sencillas que hubiera podido decir para no haberse muerto tan lejos de su casa”.

Poco tiempo antes, Feliza Bursztyn se había refugiado en la Embajada de México y luego había llegado a París. El gobierno de Turbay Ayala la venía hostigando, la tenía en la mira. El punto de quiebre llegó una madrugada cuando el ejército se presentó

en su casa con una orden de allanamiento y detención. La acusaban de ser el contacto entre el M-19 y Cuba. Decide exiliarse. Es el año 1981.

PERO ¿QUIÉN ERA FELIZA BURSZTYN?

~~~~~

Había nacido en Bogotá en 1933, en el seno de una familia judío-polaca. Fue una adelantada, una revolucionaria en el arte al que se dedicó, la escultura. Entre otras razones más de fondo, lo fue por introducir y convertir la chatarra y los materiales industriales y de desecho en personajes centrales de su oficio, y por terminar dándole con ello una vuelta de tuerca al sentido del tiempo, el espacio y el movimiento. Sus contemporáneos más cercanos de oficio fueron Negret y Ramírez Villamizar, de quienes en todo caso se diferenció. Y Marta Traba fue la crítica, la determinadora del momento, la que vio en Bursztyn el nacimiento de otra cosa.

Varios años después de su muerte llega a la historia de la crítica de Bursztyn una estudiante de Artes de la Universidad Nacional. Es el año 2005 y se trata de Julia Buenaventura. Una crítica fuera de lo común; más bien una observadora fuera de lo común. Julia Buenaventura no habla de Feliza Bursztyn como lo haría cualquier crítico de arte del objeto de su estudio e interés. No. Julia habla de Feliza y de su obra como si un día, ese de 2005, probablemente antes, hubieran decidido tomar un apartamento juntas y desde entonces compartieran los días y la vida. Julia no hace cosa distinta a fijar su atención en Feliza y su obra; la mira todos los días, desde todos los frentes, le ve todos sus costados, ve de qué y cómo está hecha. Julia Buenaventura se sabe a Feliza Bursztyn de memoria, pero sobre todo se la sabe de corazón. Con los años, largos, pausados y pacientes, Julia descifra a Feliza y

su obra. Tras casi quince años de acercarse, mirar, detenerse y paladearlas, Julia gana con creces la autoridad y en este caso la sabiduría necesaria para publicar *En primera persona: seis pasajes sobre Feliza Bursztyn*. Lo que nunca dijo Feliza, lo dice ahora Julia: “Bursztyn se caracterizó por un absoluto hermetismo a la hora de hablar de su obra. No había el más mínimo riesgo de que soltara prenda sobre el porqué o el para qué pero, sobre todo, no había modo de hacerla hablar sobre un significado”.

Luego de un vínculo tan entrañable, no debería sorprender —aunque sí lo hace, y mucho— que *En primera persona: seis pasajes sobre Feliza Bursztyn* sea escrito así, en primera persona, y que este libro, por la elección narrativa que hace su autora, sea para el lector una deliciosa visita guiada por la obra de una artista, hito de una época, de la mano de una sensibilidad finísima.

La opción formal de Julia Buenaventura es arriesgada, original e inteligente, muy inteligente. Arriesgada porque escribir un libro de crítica de arte en primera persona —un libro que podría haber sido simple y llanamente académico— es muy inusual; y porque de no tener el talento que tiene, como crítica y mucho como escritora, podría haberle salido mal.

Julia Buenaventura escribe en primera persona sobre Feliza Bursztyn y su obra porque así de cerca está de eso de lo que habla. Es la diferencia entre hablar desde la barrera, con el apoyo de varias teorías y del conocimiento, a sumarle a todo esto la vivencia interior, el conocimiento profundo, la mirada entrañable. Desde ahí le devuelve Julia Buenaventura la voz y los dichos a Feliza Bursztyn.

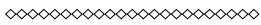
Lo que sigue es, literalmente, una visita guiada. Pero no es una visita guiada cualquiera: está escrita en forma de ensayo y en primera persona. Mejor dicho, una genialidad. De modo que sigan y déjense orientar por Julia Buenaventura a través del fascinante universo visual, espacial y de pensamiento de *En primera persona: seis pasajes sobre Feliza Bursztyn*, obra receptora del Premio

de ensayo histórico, teórico o crítico sobre arte en Colombia 2018 entregado por la Alcaldía de Bogotá a través del Instituto Distrital de las Artes.

**Juliana Restrepo Tirado**

Directora general  
Instituto Distrital de las Artes-Idartes

## 2005-2019



Hace un par de semanas les puse a mis estudiantes de arte el siguiente trabajo: leer *Siddartha* de Hermann Hesse este primer semestre de 2019, y volverlo a leer en 2039 y, entonces, compararlos y observar con cuidado si el texto que habían leído era el mismo. También les aclaré que tendrían bastante tiempo para realizar la tarea, pues según los estudios bíblicos de Newton el universo solo encontrará su fin en el año 2060.

Han pasado 15 años desde que comencé a escribir este texto sobre Feliza Bursztyn. Así, para publicarlo, tuve que hacer el ejercicio de volverlo a leer, y vean cómo es de difícil leerse a uno mismo. En algunos apartes me daba vergüenza, en otros me sorprendía, y al final solo confirmé que, aunque completamente diferente, seguía siendo exactamente la misma Julia, aun cuando hubiera cambiado y mucha agua hubiera corrido bajo el puente.

Mi viaje a Brasil se encontraba en semilla —entre 2007 y 2017 estuve en ese país, que también se volvió mi patria sin la

menor de las dudas—, el estudio de Marx ya estaba en el tintero —luego me iba a dedicar a leer al joven Marx y algunos capítulos de *El Capital* con tanta pasión que terminó por convertirse en tema habitual de mis clases—, y un profundo misticismo estaba latente en el texto, misticismo al que siempre llegará cualquiera que se preocupe por encontrar el sentido último o la causa primera.

Una vez terminé de escribir el texto me fui a vivir a São Paulo, pensando que el portugués sería un juego de niños. Me demoré unos dos años en dominarlo, me le metí a través de la escritura, pues nunca conseguí imitar la musicalidad de sus sonidos. Aprender portugués fue incluso más doloroso que aprender a hablar. De pequeña me negué a hablar hasta que tuvieron que meterme a clases con una fonoaudióloga, sentía la imposibilidad absoluta de que una sola palabra pudiera contener una infinidad de cosas, pasadas y por venir, ¿qué decir de la silla?, ¿cómo habrían de caber en “silla” todas las sillas? Finalmente, me resigné y tuve que aprender a nombrar, y todo corrió más o menos bien desde mis siete años, aunque siempre guardé una profunda sospecha hacia los signos. Entonces, el portugués llegó a mi vida, o yo llegué a su reino, y tuve que desaprender todo lo que había aprendido y mi cerebro no fue capaz de resistirlo. Sufrí un colapso en el lóbulo temporal izquierdo, el centro encargado de controlar (yo diría de inventar) tiempo y lenguaje. Tuve ataques de epilepsia, crisis, auras y todo lo que se quiera durante unos buenos años —y todavía me dan si comienzo a cambiar de lengua— y, aunque ya domesticados con fenitoína, tales episodios conservan el dolor de que las palabras no sean las cosas, la pena de un lenguaje que en vez de reunirnos (religarnos con el mundo) nos separa de manera irremediable de este.

Las artes —incluidas las letras, aun cuando suene paradójico— están allí para salvarnos. Feliza hace parte de eso.

Por último, es necesario decir que, desde la escritura de este texto en 2005-2006 hasta ahora, 2019, la obra de Feliza Bursztyrn se ha dado a conocer y se ha difundido enormemente.



Entre las muestras o colecciones en que la obra de Bursztyn se ha visto destacada, están: la exposición curada por Jorge Jaramillo en 2007, en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, titulada “Demostraciones”, que contaba con 40 obras tanto de Bursztyn como de Bernardo Salcedo, y en cuyo catálogo hay un texto mío. En 2009, se realizó en el Museo Nacional de Colombia la exposición “Elogio de la Chatarra”, curada por Camilo Leyva, Manuela Ochoa y Juan Carlos Osorio.

En 2016, Bursztyn hizo parte del conjunto de la donación efectuada por la Colección Cisneros al MoMA de Nueva York, lo que resulta de suma importancia porque, desde ahí, es posible establecer puentes con artistas latinoamericanos como Clark o Gego —mencionadas en este texto—, pero, al mismo tiempo, con León Ferrari, Amílcar de Castro o Jesús Rafael Soto, entre tantos otros posibles paralelos.

Asimismo, en 2017, fue posible ver varias piezas de Bursztyn en la colosal exposición “Radical Women”, que itineró por el Hammer Museum de Los Ángeles, el Museo del Barrio en Nueva York y, finalmente, la Pinacoteca de São Paulo en Brasil. Muestra que, curada por Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta, establecía esos puentes y lazos entre pares latinoamericanos de una fuerza extraordinaria; ver a Feliza en esa exposición, junto a las otras obras, resultó emocionante.

Por último, es necesario mencionar la exposición de 2018 llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, “El Arte de la Desobediencia”, curada por María Wills, Carmen María Jaramillo y Sylvia Suárez. Muestra excepcional porque además de sacar del sótano todo un legado moderno y ponerlo en diálogo en las salas del museo, se hizo una labor de restauración de suma importancia con las diferentes obras, entre ellas, un Bursztyn enorme de 1976 que fue, literalmente, devuelto a la vida.

\*

Este texto no es otra cosa que mi tesis para la maestría en Historia, Teoría y Crítica del Arte y la Arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia, revisada y anotada. El proceso fue dirigido por Ivonne Pini con una paciencia infinita, y estoy profundamente agradecida con ella. Y también con la maestría misma, con los profesores Silvia Arango, Carlos Niño, Alberto Saldarriaga, Natalia Gutiérrez, Marta Rodríguez, Amparo Vega, Juan Carlos Pérgolis, Jorge Ramírez, Beatriz García, Carmen María Jaramillo, entre otros. En fin, tuve la oportunidad de estudiar en una universidad pública, con los mejores profesores; en el primer semestre hubo una clase en la cual todas estas personas debatían juntas alrededor de una mesa. Era un espectáculo, y lo que aprendimos no tiene nombre. Aprovecho para agradecer ahora.

Gracias a María Buenaventura por la ayuda con la investigación de las imágenes y la recuperación de varias de ellas, también por su lectura y consejos. Y, por último, agradezco a Camilo Leyva —y por extensión a su padre, Pablo Leyva— por las imágenes, por la ayuda prestada, por conservar el legado de Bursztyn —incluido el árbol de cerezas de su estudio, cuyos frutos son deliciosos— y, claro, por su amabilidad infinita.

## **NOTA INTRODUCTORIA**



Feliza Bursztyn, escultora colombiana, nació en Bogotá en 1933 y murió exiliada en París, en 1982, mientras cenaba con su esposo y Gabriel García Márquez, quien la había apoyado en todos los avatares de un exilio causado por señalamientos políticos.

Feliza mojó bastante prensa durante su vida, a través de la realización de un sinnúmero de exposiciones tanto en el ámbito nacional como fuera del país, contó con el fuerte aval de Marta Traba y, junto con Negret y Ramírez Villamizar, abrió un nuevo camino para la plástica en Colombia: el de la no figuración. Sin embargo, se diferenció de estos dos escultores en cuanto sus obras parecen inacabadas, lo que se relaciona con una propuesta específica: no tener un plan, no tener un camino previo antes de la construcción de las piezas. Piezas que, hechas de desechos y materiales industriales, se encargan de señalar la posibilidad de la experiencia como factor fundamental, tanto aquella de la factura

de la obra, del ensamblaje de sus partes, como la que tendrá el espectador al recorrerla. Toda una concepción de tiempo y de espacio en la escultura que permite establecer vínculos con una serie de movimientos de su momento, tales como el neoconcreto de Brasil, el nuevo realismo francés o el cinetismo venezolano.

Sin embargo, después de su muerte, el trabajo de Bursztyn cayó en una especie de amnesia, de letargo, del cual es necesario removerlo. No tanto por la importancia que tuvo en un pasado específico, sino por la que puede tener ahora, en nuestros días, pues su llamado a la experiencia —que no al entretenimiento, ni al experimento— es relevante para nuestro presente.

Este libro plantea, entonces, un recorrido por varias de las obras de Bursztyn, a la par que establece una propuesta en la configuración del ensayo: no sigue una cronología y está escrito en primera persona. De esta manera, se trata de un texto que, a modo de un vehículo de la experiencia, enlace al lector tanto con la obra de Bursztyn como con su presente, es decir, con aquello que la obra de esta escultora tiene para decirnos ahora, en esta segunda década del siglo XXI, donde ningún derrotero parece concretarse en el panorama.

## I. GANDHI: 2005-1993



Figura 1. Feliza Bursztyn, *Homenaje a Gandhi*, 1971.  
Cortesía Archivo Pablo y Camilo Leyva.  
Escultura ubicada en la calle 100 con carrera 7, Bogotá.



Figura 1a. Feliza Bursztyn, *Homenaje a Gandhi*, 1971. Fotografía: María Buenaventura, 2019.

Durante once años tomé un bus escolar que se desplazaba de sur a norte por la carrera séptima para virar en la oreja de la cien. En ese punto, primer ángulo en que mi ruta diaria daba un giro, se encontraba una escultura tan liviana como voluminosa, un armatoste del cual, solo mucho tiempo después, supe el nombre de su autora: Feliza Bursztyn. Un aparato que siempre llamó mi atención —adoro mirar a través de las ventanas de los buses— por dos características sencillas y básicas: primero,

estaba hecha de viejas piezas industriales, el óxido sobre la superficie daba cuenta de un tiempo pasado, de algo que antes era de una forma y que luego fue de otra, de una funcionalidad perdida. Segundo, la escultura implicaba un recorrido ya que desde ningún ángulo parecía ser la misma: no tenía ni atrás ni adelante, no había ningún punto desde el cual suponer “este es el frente”, y si uno la miraba desde una coordenada X no podía saber qué estaba aconteciendo del otro lado. Creo que por eso, justamente, la escultura estaba ubicada en una oreja, en el centro de una calle circular; así el espectador se veía obligado a darle la vuelta y, en virtud de esa vuelta, conocer toda su extensión. En mi caso particular, a darle una vuelta todos los días entre semana durante once años seguidos, mientras me dirigía tanto hacia el colegio como hacia este año impar de 2005 donde me encuentro ubicada justo en este momento.

Uno siempre se desplaza doblemente: en el tiempo y en el espacio. El primero de estos desplazamientos parece no tener retorno; el tiempo se nos presenta bajo la forma de un vector que avanza, como nuestra escritura, de izquierda a derecha, del Paraíso al Apocalipsis, sin la posibilidad de dar media vuelta y volver sobre nuestros pasos. El segundo de estos desplazamientos, el que se realiza en el espacio, contrario al anterior, sí parece tener retorno; de hecho, uno puede volver sobre sus huellas en el camino, puede recorrer a la inversa una distancia dada.

No obstante, la división del desplazamiento en tiempo y espacio es una abstracción del pensamiento, y los atributos que les hemos dado pueden ser cuestionados en cuanto ni el tiempo se presenta como un vector en la *experiencia*, ni uno puede tornar sobre el mismo camino recorrido. De una parte, la memoria —nuestra construcción del tiempo— se teje sobre el retorno, a cada paso uno vuelve sobre su pasado y es así como el acontecer cobra sentido (dirección y significado); de hecho, si uno no volviera continuamente no sería posible la idea de tiempo; sin el continuo retorno del recuerdo, el tiempo no existiría. De otra

parte, y así como nadie se baña dos veces en el mismo río, uno no puede volver sobre el camino andado; el paso del tiempo siempre implica que el camino no sea el mismo.

Tiempo y espacio están ligados. La vuelta sobre el uno supone al otro: todos los recuerdos envuelven un espacio —el bus en el que me desplazaba, el cuero rojo y artificial del asiento, el rastro de musgo en el borde de la ventana— y todos los retornos espaciales suponen un tiempo —volver a esa oreja supone un lapso de no hacerlo, supone que alguna vez estuve allí—. Tiempo y espacio, caras de la misma moneda, solo se pueden descomponer cerrando los ojos a la experiencia, y esto incluso resulta difícil, pues no podemos pensar una moneda que solo tenga una cara.

En suma, cualquier recorrido solo es posible en un tiempo y un espacio singulares; cualquier desplazamiento se dirige hacia un lugar y hacia un futuro, y esta naturaleza solo se puede bifurcar (atravesar el espacio/avanzar en el tiempo) a través de un ejercicio de abstracción de espaldas a la experiencia.

La escultura de Bursztyn, ubicada en la 100 con 7 desde el año 1976, subraya esta alianza tiempo-espacio como indivisible, en cuanto supone un doble recorrido: a través de la memoria de los materiales y a través de la superficie de la forma.

*Homenaje a Gandhi* es una obra de cuatro metros de alto por uno de ancho soportada sobre un cubo alargado. Está compuesta por tres piezas de hierro “idénticas”, fabricadas en serie, que siguen dos ejes: uno vertical, que tira para arriba y uno horizontal, en cuanto la pieza inferior tiene una rotación de 90°.

Ahora bien, aun cuando está compuesta por tres piezas, *Gandhi* puede ser dividida en dos partes fundamentales: más acá y más allá del ángulo de 90°, en suma, puede ser entendida como una suerte de bisagra cuyas alas no hacen otra cosa que repetirse. Así, en una primera instancia, esta escultura parece anular la necesidad del recorrido, pues desde un mismo punto se puede ver la misma pieza repetida de frente y de perfil; de esta manera, el espectador no necesitaría desplazarse para *comprender*



toda la extensión de la obra. Es decir, *Homenaje a Gandhi* permitiría captar dos caras de la misma moneda en un único golpe de vista.

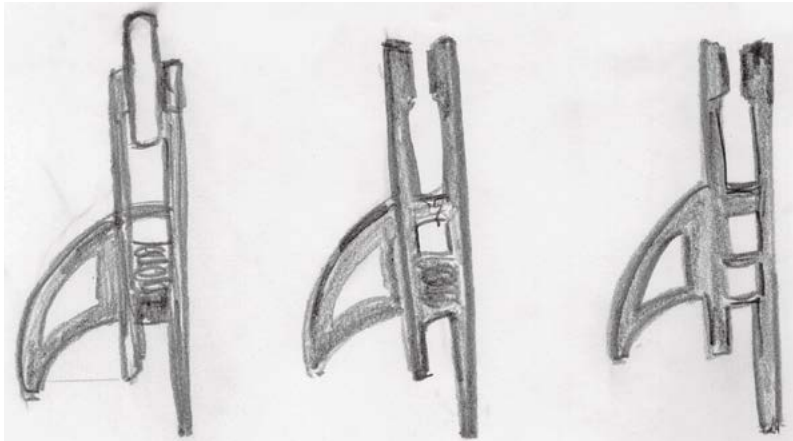


Figura 2. Piezas que componen la escultura *Homenaje a Gandhi*.  
Dibujos: Julia Buenaventura, 2019.

Un juego que se da como anulación de la sucesión del tiempo que implica recorrer un espacio, y que se encuentra en pinturas como *El mantel blanco* (1948) de Pettoruti, que presenta dos instantes diferentes sobre el mismo plano, a través de una anulación de la lógica de la perspectiva: la perspectiva capta un solo instante desde un único punto de vista, anula el tiempo en virtud del cubo escénico y brinda al espectador un lugar similar al de un narrador omnisciente de una historia detenida. La anulación de la perspectiva en *El mantel blanco* acontece en cuanto la guitarra se ve desde dos de sus lados: desde el frente y desde el extremo inferior. En suma, al minar la perspectiva, propone un recorrido que la pintura, por su carácter estático, no puede proponer.

Colapsar la lógica del espacio permite, entonces, anular la sucesión propia del tiempo o, a la inversa, colapsar la sucesión del tiempo termina por colapsar el espacio mismo. En *Homenaje a Gandhi*, Bursztyjn sigue un juego similar al de Pettoruti. Ahora bien,

se trata de una obra tridimensional, lo que implica que este tipo de juego se ensanche, en cuanto B no solo coloca la misma pieza de frente y de perfil para ser contemplada desde un único punto de vista, dado que esto implicaría una frontalidad que es ajena a *Gandhi*, y de otro, no sería necesario que la escultura estuviera compuesta por tres piezas; solo bastarían dos piezas idénticas con una rotación de 90° para desplegar un juego tal, para proponer la captación de dos lados de un objeto desde un único punto de vista. Y esto —colocar dos objetos iguales de frente y de perfil— no conllevaría a ningún colapso entre tiempo espacio pues, en cualquier caso y aun cuando sean dos piezas idénticas, se trata de dos piezas reales —articuladas en la escultura— y no de una sola, a diferencia de lo que acontece con la guitarra de Pettoruti, que presenta dos caras opuestas del mismo y único objeto —la guitarra— en un mismo plano, en un solo golpe de vista.

Es más, si B sencillamente hubiese puesto dos piezas idénticas rotadas a 90°, entonces estaría proponiendo una anulación del recorrido, ya que desde un único ángulo se podría conocer la totalidad del conjunto; no sería necesario dar ninguna vuelta a la obra. En resumen: esta no implicaría un tiempo.

Sin embargo, así como Pettoruti otorga tiempo a una imagen estática —la sucesión que implicaría darle la vuelta a la guitarra para verla por ambas caras, presentada en un solo instante—, Bursztyn obliga a un recorrido cuya clave radica en que se trata de tres piezas, tres paralelos de hierro, y en que esas tres piezas no son idénticas.

En primera instancia, B coloca tres piezas por la necesidad de altura, *Homenaje a Gandhi* es una obra sumamente liviana por la escala que logra hacia lo alto, así como por los vacíos que hay entre la estructura, lo que se consigue con la pieza superior.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> En este punto no puedo estar de acuerdo con Marta Traba, quien afirmaba en un texto sobre Bursztyn: “el monumento a Gandhi sufre,

En cualquier caso, no solo se trata de una formalidad, o algo como: *para ganar altura colocaré una extensión en lo alto de la obra*. Muy por el contrario: la tercera de las piezas está lejos de funcionar como un tocado, bajo ninguna circunstancia se comporta como un ripio del ensamblaje.

Me explico. Hasta que pasaron por el soplete de B, las tres piezas industriales hechas en serie debían ser totalmente idénticas, debían tener sus partes completas, su estructura externa, el resorte y la rueda superior. Aun cuando esto linda con la especulación, tales piezas industriales debían ser demasiado compactas como para que perdieran una de sus partes, y me atrevo a afirmar que la autora se tomó el trabajo de hacer ciertos ajustes. En *Homenaje a Gandhi* han sido sustraídos elementos de las piezas, de modo que estas no queden iguales; así, mientras la inferior se encuentra completa, tiene el resorte y la rueda en la parte superior, a la segunda le faltan la rueda y el resorte y solo conserva la cubierta de este último. Por su parte, la tercera carece tanto de la rueda como del resorte y la cubierta.<sup>2</sup> Esta sustracción de elementos opera de una manera sorprendente; la cuestión radica en que no se trata de la misma pieza repetida. Es, en cambio, una suerte de versión personal sobre poder mirar dos caras del mismo objeto desde un único punto de vista, con un quiebre, porque no se trata del mismo objeto.

---

en mi opinión, de ampliar la escala: el despotismo de la cordillera lo liquida y la chatarra resulta tan escuálida como lo es Gandhi en el recuerdo, sin que sea factible, desde luego pensar que se trata de un intento figurativo” (Marta Traba, *Elogio de la locura*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1986, s. p.).

<sup>2</sup> A su vez, esto hace que la primera de las piezas resulte pesada, se encuentre anclada al suelo, mientras la segunda y la tercera, que conforman una sola parte, resulten livianas y tiendan hacia lo alto.

En este orden de ideas, *Homenaje a Gandhi* eclipsa y despliega el tiempo del recorrido: puedes ver la pieza de frente y de perfil desde un único punto en el espacio, pero es necesario recorrer la obra para advertir su trampa, para enterarse de lo que está aconteciendo del otro lado. El tiempo atraviesa la misma condensación del tiempo que se proponía en el primer momento, una primera instancia en la que el espectador cae en cuenta de que se trata de la misma pieza y, sin embargo, el juego continúa cuando este espectador advierte que cada una de tales piezas tiene variaciones.

La obra de B propone, entonces, un movimiento: el espectador se ve obligado a desplazarse para *conocer*. Un recorrido que une, como todo movimiento —como toda experiencia—, tiempo y espacio, dos términos que el discurso de la ciencia moderna necesitaba dividir, desde el primer cálculo de la ley de la gravedad hecho por Galileo, hasta la concepción de la totalidad del universo propuesta por Newton, concepción que devino en la Revolución Industrial, en máquinas cuyos despojos toma Feliza Bursztyn para ensamblarlos como si se tratara de ruinas.

En los *Principios matemáticos de la filosofía natural*, Newton entiende Tiempo y Espacio como entes autónomos y absolutos. Dada esta concepción se ve obligado a distinguir estas dos entidades del tiempo y del espacio vulgares, en cuanto los segundos solo existen en relación con algo particular. De esta manera, dice Newton:

... el tiempo absoluto, verdadero y matemático, en sí y por su propia naturaleza sin relación a nada externo, fluye uniformemente, y se dice con otro nombre duración. El tiempo relativo, aparente y vulgar es en alguna medida sensible y exterior (precisa o desigual) de la duración mediante el movimiento, usada por el vulgo en lugar del verdadero tiempo; hora, día, mes y año son medidas semejantes.

De la misma forma:

El espacio absoluto, tomado en su naturaleza, sin relación a nada externo, permanece siempre similar e inmóvil. El espacio relativo es alguna dimensión o medida móvil del espacio anterior, que nuestros sentidos determinan por su relación con respecto a los cuerpos, y que el vulgo confunde con el espacio inmóvil.<sup>3</sup>

En Newton, la relación entre vulgar y experiencia o sentidos (lo que se percibe a través de estos) es de igualdad. De hecho, lo vulgar, lo común, es el conocimiento que se obtiene de la vivencia, que se saca de estar en el mundo, de ver y tocar las cosas y darse cuenta de que un día lluvioso de octubre no puede ser igual a un soleado día de principio de año. Pero, más allá, la distinción newtoniana implica un tiempo y un espacio que funcionan como entes autónomos, es decir que existen, existan o no las cosas y, sobre todo, que existen, exista o no el sujeto, quien se encuentra en el maremágnum de las cosas de este mundo.

A este respecto, Kant, en el apartado de la “Estética trascendental”, le contesta:

Quienes [...] sostienen la realidad absoluta del espacio y del tiempo, sea como subsistente, sea como inherente, tienen que estar en desacuerdo con la misma experiencia. En efecto, si se deciden por lo primero (partido que suelen tomar los que investigan matemáticamente la naturaleza), se ven obligados a

---

<sup>3</sup> Isaac Newton, *Principios matemáticos de la filosofía natural*, Madrid, Tecnos, 1987, pp. 32-33.

admitir no-seres eternos y subsistentes por sí mismos (espacio y tiempo) que existen (aunque no exista nada real) solo para contener en sí todo lo real. Si se deciden por lo segundo (partido que toman algunos metafísicos que estudian la naturaleza) y consideran espacio y tiempo como relaciones entre fenómenos (coexistente o sucesivos), como relaciones abstraídas de la experiencia, si bien representadas confusamente en tal separación, tienen que negar validez o al menos la certeza apodíctica a las doctrinas matemáticas *a priori* respecto a las cosas reales.<sup>4</sup>

En resumen, tiempo y espacio desde Kant no pueden existir por sí mismos, sino que son condiciones de la mente humana para pensar, es decir, un tipo de premisas con las que ya venimos configurados, en contradicción con Newton quien los entiende como entes autónomos y existentes independientemente del sujeto. No obstante, el tratamiento de estos términos por Kant tiene algo en común con Newton, en tanto no deben pasar por la experiencia para estar en la mente, incluso —y de allí el porqué— son los dos únicos elementos que pueden incluirse en la “Estética trascendental”.

La diferencia estaría, entonces, en la concepción del movimiento, desde el punto en que Newton también hace en él la distinción entre absoluto y vulgar, en tanto que, dice Kant:

Finalmente, la estética trascendental no puede contener más que esos dos elementos, espacio y tiempo, se desprende claramente el hecho de que todos los demás conceptos pertenecientes a la sensibilidad —incluido el movimiento, que reúne

---

<sup>4</sup> Kant, *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alfaguara, 1990, p. 86.

ambos elementos— presuponen algo empírico. El movimiento presupone la percepción de algo móvil. Ahora bien, en el espacio, considerado en sí mismo, no hay nada móvil. Consiguientemente, lo móvil tiene que ser algo que solo se halla en el espacio gracias a la experiencia. Es por tanto un dato empírico. Precisamente por ello tampoco puede la estética trascendental contar entre sus datos *a priori* el concepto de cambio, ya que no es el tiempo mismo lo que cambia, sino algo contenido en el tiempo. Para ello se requiere, pues, la percepción de alguna existencia y de la sucesión de sus determinaciones, es decir, se requiere experiencia.<sup>5</sup>

El tiempo y el espacio son formas vacías, sin contenidos (cualquier contenido proviene de la experiencia), que rigen nuestra percepción del mundo; el movimiento, por el contrario, hace parte de los fenómenos. El movimiento solo puede ocurrir en el tiempo y en el espacio a la vez, no existe sin el uno o sin el otro, aun cuando se puedan establecer ecuaciones que dividan en dos dimensiones su ruta, ecuaciones que, justamente, inauguran la física moderna y, con ella, la comprensión matemática de la naturaleza. De tales ecuaciones se desprenden los conceptos absolutos y autónomos de Newton: un tiempo anterior a todo (aunque de suyo sea una contradicción en los términos); un espacio sin objetos y, sobre todo, sin límites.

Absolutos de los que, en cualquier caso, es difícil escapar: comprobar a través de un experimento que uno puede calcular la constante que demora una piedra en caer una distancia dada lleva a pensar que el espacio y el tiempo existían aun sin que la piedra tuviera que caer unos cuantos metros. Y, sin embargo,

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 82.

si tomáramos en serio esta conclusión, más nos valdría irnos a la caverna de Platón, en cuanto no necesitaríamos ninguna experiencia para conocer lo que *hay* que conocer, pues todo lo que *hay* que conocer se encontraría en un tiempo-espacio anterior a nuestra misma vivencia en el mundo. La lectura del mundo a partir de la ciencia moderna implica —y esto ya lo veía Kant— darle la espalda a la experiencia y abrir el terreno del experimento, uno que en la física siempre se inicia con la separación entre el tiempo y el espacio como coordenadas carentes de eventualidades.

El movimiento real —no anticipado por el experimento— pertenece al ámbito de la experiencia, siempre implica una anécdota, siempre conlleva lo eventual. Buena parte del arte latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX subraya una ruptura con un entendimiento del mundo guiada por la división que operaba la física entre tiempo y espacio, división que no hace otra cosa que relegar a la experiencia, al proponer absolutos como único camino hacia un conocimiento verdadero. Un entramado de divisiones que terminó por abrir un abismo entre lo que se puede conocer y lo que se puede vivir.

En “La muerte del plano” Lygia Clark señala:

El plano es un concepto creado por el hombre con fines prácticos: para satisfacer su necesidad de equilibrio. El cuadrado, creación abstracta, es producto del plano. Al marcar de modo arbitrario los límites del espacio, el cuadrado le da al hombre una idea enteramente falsa y racional de su propia realidad. Así surgen conceptos antagónicos como alto y bajo, revés y derecho que contribuyen para destruir en el hombre una idea de totalidad.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Lygia Clark, “La muerte del plano”, en *Heterotopías*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2001, p. 522.





Figura 3. Feliza Bursztyn, *Homenaje a Gandhi*, 1971. Fotografía: María Buenaventura, 2019.



Figura 3A. Feliza Bursztyn, *Homenaje a Gandhi*, 1971. Fotografía: María Buenaventura, 2019.

Por su parte, *Homenaje a Gandhi* hace hincapié precisamente en esto. A través del movimiento que encierra su propia propuesta, señala: no puedes —como sí acontece con el cuadrado— conocer la escultura antes de recorrerla. Me explico: a través del juego de las tres piezas iguales sacadas de la industria —siempre iguales, hijas de esa ciencia moderna— B opera variaciones, es preciso ver estas piezas una por una para saber que no son iguales, es preciso detenerse —y utilizo el término detenerse porque el espectador de B suele estar en movimiento—, sea a través de sus pies sea a través de su memoria.

Es decir, *Homenaje a Gandhi* propone un movimiento, una experiencia para conocer, un movimiento que como tal envuelve tiempo y espacio. Le da la espalda a la división abstracta entre tiempo y espacio y, por tanto, entre conocimiento absoluto y conocimiento que parte de la experiencia. Entonces, y como si estuviéramos en un campo diferente al arte, propone un conocimiento, no un goce estético, un goce por conocimiento y un conocimiento como experiencia. De hecho, me he visto obligada a traer a colación la “Estética trascendental” de la *Crítica de la razón pura* y no la *Crítica del juicio*, pues esta escultura ahonda en un problema de conocimiento y no en un problema de gusto. Dos campos siempre separados en la modernidad, la cual se caracteriza por imponer límites que relegan al arte —y aun a la ciencia—, a un lugar apartado de la vida cotidiana, del recorrido que la vida, que la experiencia in-munda —en el mundo— supone.

Es necesario romper la esfera del arte moderno para que tres viejos desechos de una máquina perdida, de una ruina reciente, sean escultura. B no solo trabaja desde el quiebre de las esferas modernas, sino con sus despojos, máquinas y residuos como desperdicios de este saber, de este proyecto; materialización de unas ideas absolutas pero, paradójicamente, corroídas por el tiempo. El color de *Homenaje a Gandhi* es el color del hierro que se oxida, como los rieles de ferrocarril tirados hasta hoy en la Estación de la Sabana de Bogotá, rieles, estos, que marcaban la ruta de todo

un país, pero que ni siquiera consiguieron salir de la estación para llegar a su destino, cuando Ferrocarriles de Colombia fue liquidada. Los rieles apilados en la estación y *Homenaje a Gandhi* continúan allí como fósiles del Proyecto, y saber cuál es la distancia entre ambos se ha convertido en el *problema* —creo que en el dolor de cabeza— de los críticos de arte desde Duchamp hasta Félix González Torres.

Tomo una anécdota prestada: le sucedió a C, pero como si fuera propia. Durante varios años, en la terraza del cuarto piso del Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo) estuvo a la intemperie un conglomerado de varillas en un aparente completo desorden. C, asiduo visitante del Mambo y, por ende, alguien entrenado en arte contemporáneo, pensaba que se trataba de pedazos sobrantes de las ventanas que se habían quedado apilados por mera ineficiencia.

Un buen día C fue y pidió las susodichas varillas al encargado de montajes, porque se le ocurrió que le podían servir para realizar cierta estructura en la que había venido pensando. C es artista. La anécdota termina con un C consternado frente al anuncio de que tales varillas son una obra de arte y que, por descontado, el encargado no puede reglárselas. Bien, la obra era de Feliza Bursztyn. En suma, en la distancia entre tales varillas y los rieles abandonados se encuentra la pregunta, pero esta es una pregunta que solo se puede responder desde el punto en que el campo de la estética se ha roto, está corroído, tal como el hierro oxidado de *Gandhi*.

Y es este óxido el que propone el otro viaje de la escultura, uno que se da en el tiempo-espacio de la memoria. El recorrido sobre la superficie de la obra —la vuelta necesaria para enterarse de que se trata de una composición hecha con tres piezas idénticas pero modificadas— se contrapuntea con otro recorrido, a saber, aquel que presenta el pasado de las piezas, el tiempo de una funcionalidad perdida.



Figura 4. *Sin título*, 1976. Ensamblaje en lámina de acero inoxidable. Exposición “El Arte de la Desobediencia”. Fotografía: Julia Buenaventura, 2018.



Figura 5. *Sin título*, 1976 (detalle). Ensamblaje en lámina de acero inoxidable. Exposición “El Arte de la Desobediencia”. Fotografía: Julia Buenaventura, 2018.

Aun cuando las piezas están modificadas, el espectador no deja de saber que se trata de viejas partes industriales, antes que nada son eso; antes que ser una escultura, pero, sobre todo, no por pasar a ser una escultura han dejado de ser residuos. Y este *antes* se plantea doblemente: como una categoría temporal, en un pasado fueron tal cosa y en el presente son otra, y como un orden de sentido son esculturas pero, *antes* que nada, son despojos de máquinas. Llevan inscrita una funcionalidad, un haber sido hechas para un trabajo: reemplazar la fuerza humana o animal en una labor mecánica, y con esto cuentan una historia colapsada.

Tales residuos suponen un antes y un después cifrado en la explotación racional de la naturaleza. Las máquinas con las que B trabaja están inscritas en una lógica que se corresponde con el tiempo del progreso, extensiones de la fuerza humana surgidas gracias a la lectura racional de las leyes de la naturaleza para aplicarla a su misma explotación: la técnica. El uso irracional de los despojos de la técnica entra, entonces, como una inversión del tiempo evolutivo, como un paso atrás y, en consecuencia, como una eclosión de ese tipo de narración. B tiende una trampa a la narración propia de la técnica: al retomarla desde su condición de desecho, está invirtiendo la sucesión de una historia estipulada.

Un devenir que parecía correr, ya no desde el Paraíso al Apocalipsis, sino desde la Edad de Piedra hasta el invento de la máquina de vapor, que se presentaba como un progreso necesario y natural que avanzaría hasta que la humanidad llegara a un estado de mayoría de edad, es decir, al estadio de libertad que brindaría el que las máquinas hicieran el trabajo mecánico. Cosa que no aconteció: ahora somos nosotros los que trabajamos para una industria convertida en mercado; no al revés.

Este juego con el tiempo de la historia industrial como utopía atraviesa a *Gandhi*, la obra de Bursztyn se presenta como una anulación de esa historia. Pero, más aún, la memoria del espectador sobre las piezas, ese conocimiento previo que le permite saber que no son solo escultura, sino que antes fueron algo,

niega la ruptura entre arte y mundo cotidiano, o, para utilizar un término de Habermas con el que jamás he podido estar de acuerdo, “campo de la vida”, como si la vida tuviera un campo aparte que es justamente lo que este tipo de obras minan.

En una entrevista B afirmó:

Cuando creí que había finalizado mis estudios, encontré que los famosos pasos clásicos que había aprendido en la academia, no tenían justificación. Eso de hacer la figura primero en barro, luego en yeso y por último en bronce, o sea hacer una misma cosa dos, tres o cuatro veces, no tenía sentido, existiendo especialmente una serie de cosas para hacer.<sup>7</sup>

Entonces, B se decidió por tomar cosas ya hechas, una especie de *ready made* extraño desde el punto en que trabaja con materiales no “ya hechos” sino con despojos de estos objetos que alguna vez fueron hechos. En suma, con despojos que cuentan con un pasado y, por ende, con la memoria de quien los recorre. Un pasado en directa correspondencia con la prosaica vida cotidiana de este espectador; la obra entra en su campo, rompe el cerco del arte a través de una memoria, de un saber previo: algo solo es chatarra en tanto *antes* ha sido otra cosa.

Este paso al campo del espectador fue anunciado en otros lugares del continente: los *Bichos* de Lygia Clark dan cuenta de ello. Armazones en metal que se despliegan gracias a las manos del visitante e implican que este entre a jugar con ellos, los pueda tocar, es decir, pueda utilizar un sentido, el tacto, tradicionalmente vedado en una contemplación estética.

---

<sup>7</sup> Hernando Mateus Ortega, “Bursztyn inaugurará hoy la muestra más ruidosa de la historia”, *El Siglo*, Bogotá, 29 de febrero de 1968.

En “Esquema general de la nueva objetividad”, de 1967, Hélio Oiticica afirmaba:

El problema de la participación del espectador es el más complejo, ya que dicha participación, que de inicio se opone a una pura contemplación trascendental, se manifiesta de varios modos. Sin embargo, existen dos maneras bien definidas de participación: una que tiene que ver con la “manipulación” o “participación sensorial corporal”, la otra involucra una participación “semántica”. Ambos modos de participación procuran algo así como una participación fundamental, total, no fraccionada, significativa; esto es, no solo se reducen al puro mecanismo de participación, sino que se concentran en nuevos significados, diferenciándose así de la pura contemplación trascendental.<sup>8</sup>

El tacto y el juego en Clark rompen la barrera de la obra artística. El punto de los *Bichos* se encuentra justamente en que el espectador quiebre su mismo carácter de espectador, siempre desde fuera, desde la barrera, como un extraterrestre sumido en esa suerte de *contemplación trascendental* que señala Oiticica. En ese mismo sentido, Clark afirma en un texto de 1966:

Rehusamos el espacio representativo y la obra como contemplación pasiva; Rehusamos todo mito exterior al hombre; Rehusamos la obra de arte como tal y ponemos énfasis en el acto de realizar la proposición; Rehusamos la duración como medio de expresión.

---

<sup>8</sup> Hélio Oiticica, “Esquema general de la nueva objetividad”, en *Heterotopías*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2001, p. 521.



Proponemos el momento del acto como campo de la experiencia.<sup>9</sup>

Los *Bichos* de Clark van directo a la experiencia: es básico, están hechos para ser movidos con las manos. Verlos ahora, en el marco de la colección Cisneros que vino al Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo) en el 2005, puestos sobre un cubo blanco y con un vigilante al lado resulta un tanto violento, como si después de todo —aún después de todo— tuvieran el letrero invisible propio de los museos: “esto es arte: no tocar” y uno, de suyo, se queda allí estático, impedido ya ni siquiera por la presencia del vigilante sino por una tradición que sigue pesando como un grillo, que continúa otorgándole al visitante un puesto fuera de la obra.

En esta exposición, acaso por casualidad, uno de estos bichos quedó junto a una *Histórica* de Bursztyn, como señalando un hilo que ha de ser enhebrado: los *Bichos* de Clark invitan a ser tocados y con esto rompen el cerco, así como la memoria de las piezas en *Gandhi* rompe la brecha entre mundo cotidiano del espectador y esfera del arte.

Bursztyn se caracterizó por un absoluto hermetismo a la hora de hablar de su obra. No había el más mínimo riesgo de que soltara prenda sobre el porqué o el para qué pero, sobre todo, no había modo de hacerla hablar sobre un *significado*. La entrevista dada a *El Siglo*, en abril de 1979, es bastante significativa a este respecto, en efecto, el pobre entrevistador que parece no haber pasado un muy buen rato, afirma:

En un casi imposible diálogo Feliza Bursztyn describe su trabajo simplemente como esculturas, de las cuales

---

<sup>9</sup> Lygia Clark, “Nos rehusamos”, en *Heterotopías*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2001, p. 524.

dice que “he hecho muchas desde chatarras hasta camas”; pero lo que ocurre es que todo es chatarra, y añade, “no he hecho una sola pieza que se pueda describir. La escultura es de metal y básicamente es de chatarra”.

—¿Cómo concibe la idea de sus realizaciones?

—Es una forma estética que se concibe con el material que se utiliza para trabajar.

—¿Cómo funciona?

—Con motores

—Describame eso.

—¿Qué, los motores?

—No, toda la obra.

—Se mueve con motores, bailan en sentido circular, rectangular y ovalar.

—¿Existe alguna razón por la que escogió la chatarra?

—Claro, es una forma estética de expresarse.

—¿Cómo ha sido el proceso desde que empezó en 1962 hasta hoy?

—Es el proceso que obviamente existe, solamente lo puede explicar la escultura. Uno se expresa de una forma y eso es lo que sale.

—¿En qué sentido ha cambiado la forma?

—En que es otra forma.<sup>10</sup>

La manera tautológica como B responde es determinante en cuanto es la obra la que tiene que producir sentido, este no se puede producir a través del discurso. En cualquier caso, en otras de sus afirmaciones o en las pocas en las que suelta claves,

---

<sup>10</sup> “Feliza tampoco cree en sus esculturas”, *El Siglo*, Bogotá, 5 de abril de 1979.

B habla del espectador, de su interés por la experiencia, de la persona que se para frente a alguna de sus piezas:

—Algunos opinan que su obra es “mamagallismo”. Otros que se trata de un trabajo serio y muy investigado. ¿Qué opina la propia Feliza Bursztyn de su obra? — Yo llevo cuatro años trabajando en estas esculturas. No soy una persona que malgaste tanto su tiempo en tomaduras de pelo. Sería una falta de oficio impresionante. Además, yo respeto muchísimo al público. Creo que una obra es importante en la medida en que la gente reciba algo de ella. La obra deja de existir si no hay quien la reciba.<sup>11</sup>

O en un fragmento de un artículo publicado en *El Tiempo*, B afirma lo siguiente frente a la suposición del periodista con respecto a que los personajes de la *Baila* no serán perdurables: “Sí lo son, responde Feliza. En el efecto que produzcan en la gente. En las reacciones que provoquen a cada uno, en lo que les haga recordar o relacionar con algo. Eso es lo vital. Lo demás carece de importancia”.<sup>12</sup>

En el espectador, en la memoria, en lo “que les haga recordar” una determinada obra se encuentra el eje. Juego y memoria son las claves. En *Gandhi* la memoria, el recorrido que uno se ve obligado a hacer por el pasado de la pieza, se propone como juego. Es imposible no preguntarse para qué servían, qué tipo de objetos jalaban, qué clase de cosas soportaban estas tres piezas,

---

<sup>11</sup> Pilar Tafur, “Feliza puso a bailar a sus esculturas”, *Revista Nueva Frontera*, 227, Bogotá, abril de 1979.

<sup>12</sup> Gloria Valencia Diago, “Feliza y su *Baila mecánica*”, *El Tiempo*, Bogotá, 5 de abril de 1979.

estos tres parales. Siempre que uno se para frente a una obra de B piensa en qué diablos fue antes: tuercas y tornillos, trozos de máquinas, ejes y palancas inservibles.



Figura 6. Feliza Bursztyn, *Estructura horizontal*, 1964. Colección Banco de la República (registro: AP 3041).

Al modo de un *Parangolé* de Oiticica funciona *Gandhi*, no te la puedes poner en la cabeza, pero el espectador sí entra en ella, la imaginación, la capacidad de traer a la mente cosas ausentes, situaciones que no están en el presente, construye un juego que señala: no solo puedes definir la realidad a través de premisas que te separen del mundo, el tiempo no existe antes de que la piedra que confirma la ley esté cayendo: aun cuando puedas calcular cuánto se va a demorar en caer, la experiencia no acontece antes de que acontezca, mientras el experimento sí, entonces, la obra se convierte en una forma de conocer.

El juego que propone recorrer la pieza es el de un niño por las ruinas; no hay nada más emocionante cuando uno está chiquito

que un basurero de chatarra. Yo, de hecho, tenía un juego con mis primos en el solar de mi abuela en Medellín que se llamaba “A lo peligroso”, y consistía en recorrer la carpintería de mi abuelo, Pedro Luis, que había muerto antes de que nosotros tuviéramos memoria y que, por ende, estaba abandonada. Entre alacranes, lagartijas y cucarachas emprendíamos una avanzada temeraria: las tablas hacían de balancín y en cualquier momento uno podía salir disparado para aterrizar en un clavo oxidado.

Ahora bien, en este juego no solo atravesábamos el espacio desmesuradamente grande de esa carpintería, atravesábamos, en el tiempo, la memoria de todos esos materiales y despojos, para nosotros ruinas infinitamente antiguas. El que mi abuelo siempre hubiera estado muerto —*siempre* en nuestra cronología—, le sumaba una importancia desmedida al asunto, le adjudicaba a cada uno de esos objetos tirados una antigüedad única, así atravesábamos el espacio a la vez que recorríamos la memoria de los objetos, el banco de carpintería, las tablas gruesas de madera —que no del horroroso trípex de nuestros propios días—, los restos de partes de hierro oxidadas y los pesados cepillos de poco más de medio metro que luego servían de parales para chozas que construíamos con los tesoros encontrados.

Uno atraviesa *Gandhi*, se mete en la obra a través del recorrido del espacio, de la vuelta a pie y a través de la memoria en virtud de la imaginación. Yo ya no puedo ir al solar de mi abuela a jugar “A lo peligroso”; de hecho, siempre fui un poco asquenta y con los años ha aumentado este rasgo de mi personalidad, ahora me desmayaría frente a un alacrán o frente a la posibilidad de que un clavo oxidado llegue siquiera a rozarme, y entonces me queda *Gandhi*, me queda el arte que es para el adulto el consuelo de haber perdido esa capacidad de juego temerario que un niño emprende sin siquiera pensarlo dos veces.

Feliza Bursztyn toma tres piezas iguales, les sustrae partes para que no sean idénticas y en esta sustracción está la trampa tendida al espectador; si creía haberlo visto todo pues está muy

equivocado, le es preciso recorrer para *conocer*. Esta escultura lo obliga, entonces, a realizar un recorrido doble —como todos los desplazamientos—: aquel que describe la circunferencia de la oreja en la que está ubicada y aquel que corresponde a la memoria que atraviesa las viejas piezas que la componen. Un recorrido que al fin y al cabo no es argumentativo, que no se traza como vector sino como voluta y que, en consecuencia, obliga a tomar en serio la experiencia como forma de conocer las cosas del mundo.

## II. UN FÓSIL DE NUESTROS DÍAS: LA MÁQUINA DE ESCRIBIR SEGÚN BURSZTYN

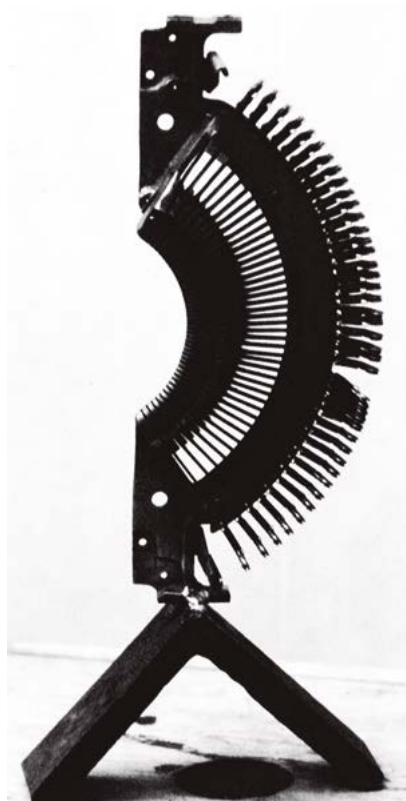
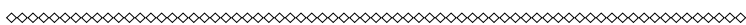


Figura 7. Feliza Bursztyn, *Maquinita*, s. f. Cortesía Archivo Pablo y Camilo Leyva.

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que aparece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y éste deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.

**Walter Benjamin, IX Tesis sobre la filosofía de la historia**

En realidad la historia está tan quieta que junta polvo.

**Susan Buck-Morss**

Un único punto de soldadura sostiene *Maquinita* de Bursztyn. Se trata de un andamiaje sencillo: el abanico de tipos de una máquina de escribir vuelto al revés que descansa sobre un soporte de tres patas.

Este trabajo está escrito en un computador: la presión de mis dedos no incide en la marca de las letras sobre el papel, la relación mecánica entre tipearlo e imprimirlo ha desaparecido, y en su lugar ha quedado una distancia que se antoja tan grande como el trecho entre los años recientes y el presente. Un tiempo actual plagado de fósiles instantáneos en tanto provienen de un pasado demasiado cercano y que, sin embargo, se antoja remoto.

La anécdota es corta y ajena: sucede en Bogotá a una amiga de un amigo. Entonces esta mujer tiene que escribir una carta



urgente y su computador se daña a última hora. En medio del desespero, saca una Remington archivada desde la década del noventa en lo más profundo de su clóset. Pues bien, mientras lucha con sus propios errores de tipeo, llega su hijo de diez años del colegio y, sin siquiera haber alcanzado a saludarla, se queda perplejo frente al aparato. Según sus palabras, una especie de computador de última generación que no necesita aguardar para imprimir, sino que va imprimiendo por *motu proprio* mientras se oprime cada una de las teclas. Ante el asombro del niño, la madre tiene que explicar que no se trata de un paso adelante sino de un paso atrás, o tiene que explicar las inconveniencias de la máquina, o que antes de que él naciera todos usaban ese tipo de cosas y que ese tipo de cosas, de hecho, no eran demasiado prácticas. En cualquier caso, el niño llama a sus amigos para que vayan a ver el prodigio que tiene su madre en casa.

Cuando B hizo *Maquinita*, la máquina de escribir no era de ninguna manera un fósil, por el contrario, se trataba de una señal de futuro, un aparato en el pleno auge de su esplendor, el mismo en que Gonzalo Arango escribía sus columnas para Lecturas Dominicales de *El Tiempo*. Ahora, referirse a esta escultura hecha con residuos de una tecnología en desuso implica una distancia, un trecho largo y corto, que indica la condensación del tiempo en que vivimos, la carrera por dejar rápidamente los objetos para reemplazarlos por nuevos; el frenesí por dejar atrás todo lo que se antoja pretérito.

Bien, Bursztyn no podía saber que la máquina de escribir dejaría de usarse y que un niño de principios del XXI ni siquiera llegaría a reconocerla. Sin embargo, el punto radica en que gran parte del trabajo de Bursztyn con la chatarra marca de suyo una tensión temporal con respecto a los objetos.

B, al trabajar con los despojos de la técnica, con chatarra, se encarga de rescatar aquello que no está hecho para ser usado nunca más, justamente porque ya se usó: la basura. Pesados desechos industriales convertidos en algo opuesto a su propia

naturaleza: encajes esplendorosos cuyos engranajes resultan delicados. El hierro, emblema de la dureza, termina por parecer frágil y precioso tras pasar por las manos de Bursztyn, como cuando el hielo termina por ser abrasador tras pasar por la pluma de Quevedo.<sup>1</sup> Bursztyn cambia la apariencia de los desechos, los convierte en livianos cuando son pesados y, al ejecutar esta transformación, opera un viraje en el sentido. Eran chatarra, ahora son arte. Estaban hechos en serie, ahora se trata de piezas únicas y firmadas, tal como lo está *Gandhi*.

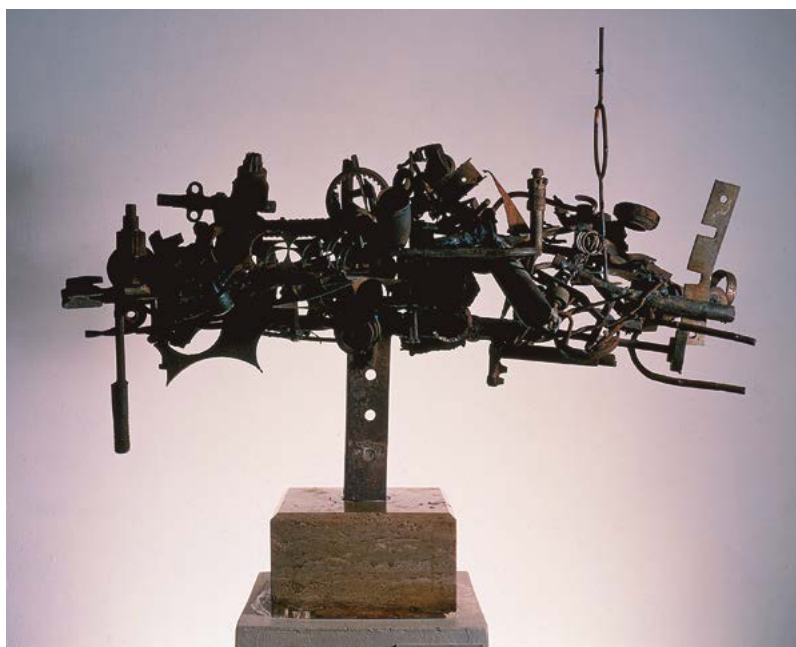


Figura 8. Feliza Bursztyn, *Encaje*, 1964. Colección Banco de la República (registro: AP 1639).

---

<sup>1</sup> *Definiendo el amor* de Quevedo: Es hielo abrasador, es fuego helado / es herida que duele y no se siente / es un amado bien, un mal presente / es un breve descanso muy cansado.

Al tanto de la carrera por convertir todo en ruina para edificar lo *nuevo*, B emprende la carrera inversa: se va directo al basurero. Es decir, su labor empieza donde todo termina; donde el tiempo útil de una máquina de escribir ha concluido.

Y ha concluido doblemente. De seguro la que usó Bursztyn estaba echada a perder y alguno de sus amigos de *Mito* —o vaya uno a saber, B tenía muchos amigos— la donó como ruina, aun cuando es difícil que una de estas máquinas se descomponga de manera irremediable; el mismo Paul Auster, negado a escribir en computador hasta la fecha, da cuenta de que su Olympia modelo 62 sigue tan campante, no como los cada vez más endebles aparatos de nuestros días.<sup>2</sup> En cualquier caso, haré de cuenta que tal máquina está descompuesta y que llega al taller de Bursztyn y que Bursztyn comienza su trabajo y que lo primero que hace es darle la vuelta, girar su naturaleza horizontal para, así, empezar a contar otra historia, una que no se desarrolle como discurso, una que no avance tal como esta línea: de izquierda a derecha.

El tiempo de uso de la máquina X, anónima, innombrada: *hecha en serie*, concluyó, y Bursztyn le hizo el favor a ese despojo inservible de darle una segunda oportunidad en este reino, esta vez como obra de arte. Pero, más aún, el tiempo de esta máquina, en las manos de Bursztyn, concluye nuevamente (y este último verbo lo pongo en presente pues no ha dejado de hacerlo, de *concluir*, hasta nuestros días) en cuanto, en su nueva condición vertical, está incapacitada para contar una historia, por lo menos una que siga el desencadenamiento del tiempo que corre en Occidente.

En 1844 fue presentado en la Feria Exposición de París el piano type, un andamiaje que se antoja aún más inútil que la máquina de B en nuestros días. Se trataba de un mecanismo que

---

<sup>2</sup> Ver Paul Auster, *La historia de mi máquina de escribir*, Barcelona, Anagrama, 2002, s. p.

permitiría escribir directamente en letras de molde y que, como su nombre lo indica, funcionaba sobre un piano.

El Piano Type afectaba enteramente la forma de un piano, contenía en su teclado todos los signos de la caja tipográfica, en conexión cada tecla a uno de sus caracteres, correspondiendo estos con su respectivo tubo o conducto por el cual los tipos deslizábanse hasta un componedor de larga dimensión, de donde un cajista iba tomando líneas para justificarlas a mano, en otro contenedor puesto a la medida de la obra respectiva.<sup>3</sup>

Esta máquina tuvo éxito como atractivo, mas su ineficacia —empleaba dos donde antes solo era necesario uno— hizo que, según la *Enciclopedia Espasa* de 1921, el jurado le concediera una medalla “apreciando en ella más el mérito de su ingeniosa invención que no su utilidad”.<sup>4</sup>

Para las exposiciones de 1855, 1867 y 1878, volvió a presentarse un andamiaje similar: el piano impresor, ideado esta vez por Paul Dupont, máquina “sugestiva” que solo podía despertar la admiración o la curiosidad de los visitantes de las ferias, ciudadanos del XIX siempre dispuestos al asombro, pero “inútil” pues

... ocupaba un considerable espacio sin que presentase la menor economía por el tiempo empleado en la composición, ni llevaba la menor ventaja sobre el método de componer a mano, toda vez que, en

---

<sup>3</sup> *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Madrid, Hijos de Espasa Editores, 1921, tomo 44, p. 467.

<sup>4</sup> *Idem.*

último término, la distribución de los tipos debía ser manual, como la justificación de las líneas, pues aquella máquina no fundía, solo alineaba el tipo.<sup>5</sup>

Esta prehistoria de la máquina de escribir, el piano type, al agrupar los caracteres en una línea que corre sin final, apuntala una clave, ya propuesta por Lessing en el XVIII: la relación entre música y poesía, como artes del tiempo, siempre en contraposición a la pintura o la escultura, artes propiamente espaciales. Así, el piano type copia por semejanza el desencadenamiento del sonido de las palabras que avanza sin la simultaneidad que, a golpe de vista, revela su escritura sobre una hoja de papel.

El piano impresor imita el discurrir de la voz —el discurso—, a su vez representado en el espacio como un hilo. En suma: se arma sobre un instrumento musical por semejanza. Una prehistoria afín al pasado de las locomotoras o de las máquinas para volar que fundían alas y extremidades por analogía y que, a la postre, fueron abandonadas, tal como señala Marx:

Cómo las viejas formas de los medios de producción dominaban en los comienzos a las nuevas formas se demostró [...] quizá de manera más evidente que en ninguna otra parte en la locomotora experimental que se ensayó antes del descubrimiento de las locomotoras actuales, que tenía de hecho dos patas que se alzaban alternativamente como las de un caballo. Solo el desarrollo posterior de la mecánica y la acumulación de experiencia práctica hizo posible que la forma estuviera determinada por completo por el principio de la mecánica y por tanto completamente emancipada de la forma física tradicional de

---

<sup>5</sup> *Idem.*

un instrumento de trabajo que adquiere la forma de una máquina.<sup>6</sup>

Del mismo modo en que los emblemas fueron abandonados en el XVIII, como un tipo de representación que ya no podía brindar ningún conocimiento seguro, fueron descartadas las viejas analogías sobre las que se erigieron esas primeras máquinas, para dar paso a artefactos completamente determinados por principios mecánicos; las *verdaderas* locomotoras del progreso que jalarían la historia: aquellas que no imitan caballos sino que aprovechan el potencial del vapor para el desplazamiento de sus ruedas sobre caminos —rieles— trazados de antemano.

Sin embargo, y justamente ahí donde Marx advierte un desarrollo que supone acumulación de experiencia para engendrar lo *nuevo*, Benjamin subraya una vuelta al pasado, un engranaje con los productos pretéritos que traza extraños caminos con el presente: “apenas comenzamos a vislumbrar qué formas, de las que yacen escondidas dentro de las máquinas, serán determinantes en nuestra propia época”.<sup>7</sup>

Las películas futuristas parecen advertir este tipo de encañamiento, en cuanto constantemente echan mano de formas pasadas. Las inmensas especies de avestruces que se pasean por *La guerra de las galaxias* sobre dos patas apuntan a esas locomotoras prehistóricas citadas por Marx. *Brazil*, de 1985, está plagada de teclados de máquinas de escribir, ya no de plástico —tal como los utilizados por Linda Carter en los ochenta— sino en latón, como una reminiscencia del origen de la burocracia tecnócrata de principios del XX, y *Matrix* torna, una y otra vez, a los ya viejos

---

<sup>6</sup> Ver Marx en Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1995, p. 134.

<sup>7</sup> Ver Benjamin en *ibid.*, p. 134.

cables, engranajes y aparatos que más parecen sillas de dentista, y a los pesados asientos en cuero vino tinto, como rancios objetos decimonónicos dispuestos sobre blancos y vacíos espacios museográficos. El advenimiento del futuro en estas cintas se construye sobre las huellas del pasado, lo que propone una suerte de inversión temporal, de tensión, apuntada por Benjamin.

El piano type, como los primeros intentos de la locomotora, alzaba su gran mecanismo sobre una relación analógica, a saber, el vínculo entre música y poesía. Desde ese punto, no es extraño que el instrumento preciso para construir una máquina de escritura fuera el piano: las teclas que antes producían sonido podrían ahora reproducir los caracteres de las palabras en letras de molde. Así como el piano unificó la escala tonal, el invento presentado en la feria exposición de París unificaría garabatos, haría que todos escribiésemos directamente en los universales caracteres de la imprenta que ahorran tiempo al no presentar errores: un error supone siempre un problema de tiempo, un *volverlo a hacer* que el mundo moderno no puede admitir pues la carrera es su lucha constante.

Y, sin embargo, no ahorra tiempo en lo fundamental: en trabajo humano, pues empleaba dos, el intérprete y el cajista, donde antes solo era necesario uno, y el proyecto moderno consiste en ahorrar trabajo humano, ya como utopía, ya como explotación.

El siguiente intento se desarrolló sobre una máquina de coser, y aquí vuelve a operar la semejanza: el hilo de voz y el hilo de costura, la trama del discurso y la trama que suponen las puntadas sobre la tela. Apareció en 1873 y fue presentado por Remington, el carro se desplazaba en virtud del pedal, ahora bien, tenía una característica clave: la disposición de las teclas. Estas no seguían un orden alfabético sino que, por el contrario, estaban separadas por el uso: en los extremos las letras más comunes y en el centro las de menor recurrencia en el léxico inglés. El teclado QWERT —desde el cual aún escribo este texto— se popularizó, pues permitía una rapidez mayor a la de la escritura a mano, y

su andamiaje pronto abandonó los ecos de la máquina de coser para convertirse en lo que hasta hace poco llamábamos: una máquina de escribir.

Los Remington, no obstante, vendieron la fábrica antes de que la demanda explotara, de forma tal que, incluso, el nombre de una familia, el título Remington, quedó para la posteridad como un eco perdido del trabajo artesano hecho por clanes y transmitido por herencia, como vestigio de los apellidos de las antiguas casas familiares que fabricaban, por ejemplo, pianos.

De esta manera, el tiempo del piano type —que corría por semejanza sobre el tiempo de la voz— sería suplantado por otro tipo de tiempo cuya principal necesidad es la economía. A la postre, el piano y la máquina de escribir tendrían más diferencias que similitudes. En primera instancia, la máquina de escribir debía ser una máquina, es decir, ya no obra de un artesano, como el piano. Su fabricación debía ser en serie; crear una necesidad primordial para luego cubrir la demanda en cantidades que suplieran los costos de los moldes: hacer moldes para pocas piezas no cubre ninguna inversión, a menos que se trate de arte, las esculturas vaciadas con firmas famosas son las únicas piezas de molde con pocos ejemplares capaces de costearse a sí mismas; segundo, el resultado de su uso debía ser completamente mecánico, es decir, capaz de anular cualquier deformación de la mano del antiguo escribano sobre la hoja de papel.

Esto respondía a una necesidad básica. En el XIX, siglo signado por el comercio, toda imperfección en las cartas, en los recibos y las letras suponía copiosos trámites, así, con la anulación del trazo del *autor* se garantizaba una comunicación fiable, pues una mancha de tinta, acostar la letra, el olvido de un punto sobre la “i”, creaban un problema de comunicación constante en un mundo al que ya se le estaba acabando el tiempo. El rastro de la mano quedaba entonces doblemente anulado, tanto en el cuerpo del aparato producido en serie como en lo que el aparato



transformaba: la energía de los golpes de los dedos en signos sobre una hoja de papel.

Una carta de 1907, del Archivo del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia, corre en este sentido. La empresa Hammon Typewriter presenta sus ventajas:

Nos permitimos llamar su atención hacia la máquina de escribir, ya muy favorablemente conocida en este país y de la cual somos distribuidores. Esta máquina —la mejor, sin duda alguna de cuantas se fabrican— posee las siguientes ventajas: sencillez extraordinaria, solidez completa, no muy grande, rapidez sin igual —en poco tiempo puede escribir con ella hasta seis veces más aprisa que con pluma— alineamiento perfecto, claridad insuperable [...]; escribe a la vista, pudiéndose ver en cualquier posición hasta la última letra escrita, tiene 90 caracteres, encontrándose entre ellos los signos comerciales y de puntuación, letras mayúsculas y minúsculas, vocales acentuadas, etc., etc., los tipos son cambiables y cada máquina lleva varios distintos. Da excelentes copias de prensa. La adquisición de una máquina de estas no es gasto sino inversión, por la economía que procura en papel, tinta, copiadores, etc., en poco tiempo costeará ella misma su valor. Esto sin computar la economía de tiempo, más en lo general que cualquier otra.<sup>8</sup>

Sencillez, rapidez, claridad y ahorro son características que dan cuenta de los intereses modernos. “No es gasto sino inversión”, pues en un breve lapso terminará por pagar sus propios costos,

---

<sup>8</sup> Archivo del Conservatorio de Música de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia. Fondo sin clasificar.

tal como el capital, que parece autorreproducirse por sí mismo. La carta hallada en el Conservatorio es breve y concreta, no tiene líneas de más: en suma, no hace perder tiempo tal como el producto que promociona y, al estar escrita en una de esas mismas máquinas, presenta este aparato tanto en la forma como en el contenido.

Al igual que una rima por oposición, esta carta enumera todas las virtudes de las que el piano type carece. Como reza la *Espasa*: “ocupaba un considerable espacio”, y no tenía ni “la menor economía por el tiempo empleado en la composición”, ni “la menor ventaja sobre el método de componer a mano”.

Y, sin embargo, lo curioso es que esta enciclopedia se tome, en cualquier caso y con los adjetivos más agraviantes, el trabajo de dedicarle a semejante aparato unas cuantas líneas. El tomo XXXIV de esta enciclopedia, aún cuando despectiva, huraña e irónicamente, da cuenta del piano type<sup>9</sup> así lo juzgue inútil y aparatoso, pues en su carácter de enciclopedia, hija de la Ilustración, parece querer contener todo cuanto haya existido y cuanto pueda existir —los numerosos tomos anexos lo confirman— entre sus páginas. La *Espasa* es un intento por atrapar la totalidad de la historia en sus miles y miles de hojas de papel de seda.

Un intento que supone que la historia transcurre en un tiempo tan vacío como el espacio blanco e impecable que quiebra *Matrix*, en el que caben cómodamente desde los antiguos sillones decimonónicos hasta las desbordadas ciudades modernas. La historia, desde la *Espasa*, desde el proyecto ilustrado, funciona como los corredores y las galerías de un museo temporal, que esperan pacientemente a ser decorados con los hechos y los datos, para después ser ordenados alfabéticamente, sin ninguna analogía mediante.

---

<sup>9</sup> La *Enciclopedia Larousse* de 1980 ya no se toma el trabajo de hacerlo.

La treceava tesis de las *Tesis de filosofía de la historia* de Benjamin, es aguda al respecto:

La representación de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de la prosecución de esta a lo largo de un tiempo homogéneo y vacío. La crítica a la representación de dicha prosecución deberá constituir la base de la crítica a tal representación del progreso.<sup>10</sup>

La concepción de progreso lleva, en su propia naturaleza, la idea del tiempo vacío, de un riel por el cual deberá seguir el ferrocarril sin ninguna posibilidad de desvío. Es, justamente, la idea de este tiempo la que hay que aniquilar primero, porque el tiempo de la historia no corre diferente al tiempo de una vida, va y vuelve, y es en esos pliegues donde encuentra sentido, retorno y encadenamiento.

Progreso y tiempo homogéneo y vacío son cabos de la misma cuerda. La máquina de escribir, aquella que la *Espasa* sí aclama y en la que sus propios artículos fueron redactados, tipea sus discursos en el tiempo del progreso, con universales letras de molde que no permitirán errores ni pasos atrás en la lectura: el rodillo solo retrocede para seguir adelante. Y, sin embargo, en este progreso que no suponía errores, siempre cabe el error: en la película *Brazil* la falla acontece cuando una cucaracha inmunda cae sobre la T de una de estas arcaicas máquinas de escribir que recuerdan el pasado para hablar del futuro; en ese momento, el peso del insecto hace que el nombre de un guerrillero se confunda con el nombre de un padre de familia común y corriente, y,

---

<sup>10</sup> Walter Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982.

entonces, allí empieza la cinta a correr para atrás como corre en su estética, en reversa a este tiempo del progreso imperecedero.

*Maquinista* de Bursztyn es una máquina de sentido: le da la vuelta al vector. Gira la naturaleza de una narración que se creía continuamente proyectada hacia un fin, hacia una finalidad futura, sin huella humana, sin rastro de la experiencia, corriendo hacia adelante sin posibilidad de volver sobre sus pasos. El eje de la máquina siempre horizontal da cuenta de la misma comprensión de la historia: liberar de huella a la historia y creer en su progreso como una necesidad dada de antemano.

Si Feliza en una obra como *Gandhi* proponía el tiempo del recorrido y con ello abría para el espectador todo el espacio de la experiencia, de lo que no te pueden contar en un manual porque tienes que vivirlo, aquí opera al contrario: aniquila el tiempo, lo detiene en un instante. Mas el tiempo que *Maquinista* anula no es el mismo tiempo de la experiencia que se abre con *Gandhi*, sino el tiempo del progreso. Feliza detiene el instante cuando pone vertical una horizontal cargada de sentido, lo detiene, lo colapsa: como emblema de su decisión de no hablar sobre su propia obra, de no convertir su obra en discurso, en explicación del sentido. Yo misma no he podido encontrar ni una sola palabra sobre este artefacto, solo una fotografía publicada en *Arte en Colombia* en 1981, que no tiene comentarios al respecto.

Feliza le da la vuelta a este abanico de teclas de máquina de escribir venida a menos, detiene su propio tiempo y, a la vez, abre un tiempo nuevo, el tiempo que el espectador se tomará recorriendo una pieza en la que antes nunca había reparado y que, sin embargo, para cuando fue hecha esta obra, se trataba de un objeto absolutamente cotidiano e indispensable. Feliza invita a mirar la estructura, a advertir los espacios vacíos entre las palancas y la media circunferencia constituida por los sellos de las letras que, ahora, parecen solo destinadas a arañar el aire, pues ya están despojadas del cilindro al cual solían dirigir sus embestidas. En suma, invita a ver algo que uno nunca ve: las

herramientas solo sirven para un fin y, como tal, uno nunca se detiene en su andamiaje, uno nunca se queda en el cómo es, sino que se va directamente a las instrucciones, a que te expliquen para qué sirve. Y es precisamente por esto que podemos renovar las cosas: echarlas al cesto de la basura, sin la más mínima de las nostalgias, y es justamente por eso que ya, nosotros y nuestros objetos, no cabemos en este reino.

Los dos tiempos con los que juega Bursztyn crean toda la tensión en *Maquinista*, aniquila uno de ellos y, a través de esta aniquilación, se encarga de expandir el otro. El espectador tendrá la oportunidad de mirar, de recorrer, de atravesar la estructura de este aparato venido del piano, venido de la máquina de coser, originado desde el problema de la representación misma del tiempo discursivo, las teclas cuyas combinaciones permitirán el devenir propio de la música, el hilo de la máquina de coser que terminará siendo, por semejanza, el hilo que va dibujando sobre una hoja la máquina de escribir.

La máquina de escribir, destinada a narrar la Historia Universal de la *Espasa*, llega al taller de Bursztyn y Bursztyn decide ponerla patas arriba permanentemente, sobre un soporte de tres patas. Cambia el eje de su naturaleza horizontal y la confina al único momento que, en realidad y al fin de cuentas, tienen el discurso y la historia: el *mientras se lee*, el presente: el momento desde el cual se deberá narrar la historia, no como concatenación sin fisuras del tiempo pasado, sino como un tiempo-ahora que se destroza en su constante intento por devolver lo acontecido. Un tiempo que, en suma, es el tiempo del niño que llega a su casa a juzgar como prodigio futurista un fósil de nuestros días.



### **III. 1968: NO ES CINÉTICO, ES HISTÉRICO**

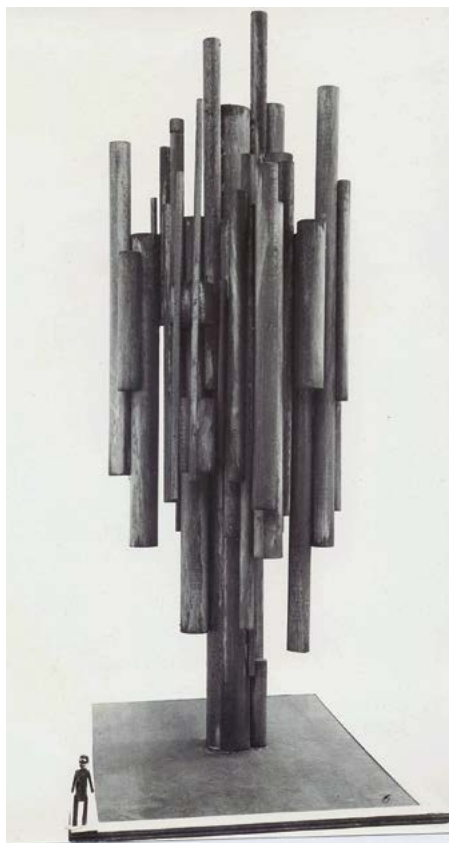
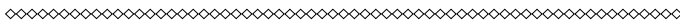


Figura 9. Feliza Bursztyn, Proyecto para Monumento a Alfonso López Pumarejo, 1967. Cortesía Archivo Pablo y Camilo Leyva.

En febrero de 1968, el Museo de Arte Moderno, ubicado entonces en la Universidad Nacional, inauguró las *Históricas*: 27 máquinas construidas con tiras de acero y alimentadas por corriente. Solo un año antes, el nombre *Feliza Bursztyn* había figurado en todos los titulares de todos los periódicos nacionales por una obra jamás realizada: *Homenaje a López Pumarejo*, proyecto para una escultura pública que había ganado la convocatoria correspondiente:

Todo el mundo puso el grito en el cielo, al conocer el proyecto de este monumento, que al final quedó en suspenso. Pero esta polémica periodística sirvió para que Feliza Bursztyn alcanzara un grado de popularidad que nunca antes había logrado, a pesar de sus diferentes trabajos artísticos con los cuales obtuvo en fechas anteriores, premios y menciones.<sup>1</sup>

O:

Recordamos a Feliza la estruendosa publicidad a que fue sometida a mediados del año pasado por su maqueta del monumento al expresidente Alfonso López. La posibilidad de que el distinguido personaje fuera presentado por un monumento de tubos desconcertó a mucha gente.

— ¿Quieres decirme, Feliza, en qué quedó el proyecto del famoso monumento?

—Están consiguiendo el dinero. —Y Feliza sonríe.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Hernando Mateus Ortega, “Bursztyn inaugurará hoy la muestra más ruidosa de la historia”, *El Siglo*, Bogotá, febrero 29 de 1968.

<sup>2</sup> Bertha Fernández de Soto, “Esculturas con sonido exhibe Feliza Bursztyn”, *El Tiempo*, Bogotá, 29 de febrero de 1968.





Figura 10. Feliza Bursztyn, *Monumento a Alfonso López Pumarejo*, 1967-2009. Universidad Nacional de Colombia. Fotografía: Ernesto Monsalve. Cortesía Archivo Pablo y Camilo Leyva.

Sin el presupuesto para realizar la obra, en suma: sin obra, pero con la fama de la polémica en el bolsillo, las *Histéricas* ocuparían varios titulares en los medios escritos de este país y se convertiría en una exposición comentada, vista, querida y odiada. En cualquier caso, Bursztyn, el nombre, ya sonaba familiar.

Qué son las *Histéricas*: motores de tocadiscos que lejos de producir música, un sonido compuesto, es decir, estipulado, producen ruido, un chasquido aleatorio entre largas cintas de metal doblado, ya sea en ángulos rectos ya sea siguiendo formas circulares, un sonido que, como se quiera, no va de la mano de ningún plan. Tal como la máquina de escribir que, al pasar por el taller de B, pierde la capacidad para contar una historia, estos motores ya no están habilitados para seguir un camino.

Un disco de acetato funciona como emblema de la ruta trazada: si levantas la aguja y vuelves a colocarla en una posición x, escuchas lo mismo; una y otra vez se puede volver a contar la misma historia. La punta sigue un plan, una marcha con principio y desenlace, un plan que la modernidad abandonó: porque este, igual que el monumento a López Pumarejo jamás realizado, quedó en veremos: los que estaban consiguiendo la plata se murieron.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> En el año 2009, finalmente, el monumento fue construido en la Universidad Nacional de Colombia, universidad que López Pumarejo posibilitó. Sobre su inauguración cito brevemente el primer párrafo de un artículo publicado en la Revista Semana: “Siento que han pasado 42 años y medio para lograr esta maravilla de homenaje al presidente López Pumarejo, a la Universidad y a Feliza”, dijo emocionado el profesor Pablo Leyva, quien manifestó adicionalmente que “es un reconocimiento a la visión política y estratégica del estadista liberal, que gracias a la expedición de leyes le dio vida a la Ciudad Universitaria, factor que posibilitó el desarrollo de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá”. Ver *Revista Semana*, noviembre de 2009. Vale anotar también que en ese mismo año se llevó a cabo, en



Figura 11. Feliza Bursztyn, *Histórica*, 1968. Colección Banco de la República. Fotografía: Ernesto Monsalve. Cortesía Archivo Pablo y Camilo Leyva.

Entonces, Feliza se gasta una fortuna en estos 27 motores, toma un sinnúmero de cintas de metal pulido, emplea una semana en el montaje y seis meses en la preparación de las piezas y las pone a hacer ruido, a moverse, a volver locos a unos espectadores demasiado pacientes, en un sitio, la universidad, que justamente ese año, 1968, se caracterizaba por su ruido, provocado por un movimiento telúrico que iba a recorrer desde el octubre de la matanza de Tlatelolco en México, hasta el noviembre de “Tucumán Arde” en Argentina, en un contexto donde la historia dejaría de ser contada como un disco de acetato con un camino preciso, lógico y estipulado, en últimas: el camino de un progreso.

---

el Museo Nacional de Colombia, una exposición panorámica de la obra de Feliza Bursztyn, cuyo catálogo se intituló *Elogio de la chatarra*.

---

En 1783, Lessing levanta su *Laocoonte*: un libro en forma de muro. Una pared encargada de separar las artes en dos campos, de un lado, las temporales —música y poesía—, de otro, las estáticas —pintura y escultura—. Así, unas se encargan del recorrido, de la historia, a través de verbos, de acciones, mientras las otras se caracterizan por una naturaleza inmóvil, sustantivos en mármol o en bronce, en suma, personajes.<sup>4</sup> Ahora bien, como los sustantivos realizan la acción —el verbo—, muchas veces las obras escultóricas o pictóricas fingen, según Lessing, captar un momento, mas siempre detenido porque en su propia naturaleza no cabe el movimiento, si acaso la evocación de un movimiento como un instante en la secuencia de una historia dada. De este modo, afirma el autor:

Sin embargo, todos los cuerpos existen no solo en el espacio, sino también en el tiempo. Duran, y en cualquier momento de esta duración pueden ofrecer un aspecto distinto o contraer relaciones distintas con las demás cosas. Cada uno de estos aspectos y de estas relaciones momentáneas es el efecto de uno anterior y puede ser la causa de otro que le siga, y, de este modo, puede ser algo así como el centro de una acción. En consecuencia, la pintura también puede imitar acciones pero solo de un modo alusivo, por medio de cuerpos.

Por otra parte, las acciones no tienen una existencia independiente, sino que son acciones de determinados seres. De este modo, pues, en la medida en

---

<sup>4</sup> Y, sin embargo (sin embargo), en la *Iliada* Homero se toma quinientos años en describir el escudo de Aquiles.

que estos seres son cuerpos o son vistos como tales, la poesía representa también sus cuerpos, pero solo de un modo alusivo, por medio de acciones.<sup>5</sup>

Lessing atribuye a la pintura y la escultura una función puramente ilustrativa, consistente en representar personajes y momentos de una historia: dar a entender una fábula específica. Así, la misma separación tajante que propone termina por crear un vínculo de dependencia: las artes estáticas carecen por completo de autonomía frente a las temporales, específicamente, frente a la literatura. Se trata de figuras, pues, que el espectador debe *completar* con la historia que tiene en su cabeza, de forma tal que el *David* se completa con la fábula bíblica y, de no tener en la mente *su* historia, el espectador no será capaz de apuntalar su sentido, dar en la diana de la representación. En otras palabras, desde Lessing toda obra estática deberá ser alegórica, es decir, deberá tener los signos capaces de indicar cuál personaje está siendo representado:

Cuando el poeta personifica abstracciones, las caracteriza de un modo suficiente con el nombre que les da y con las acciones que les atribuye. El artista carece de estos medios. De ahí que a las abstracciones que personifica necesite asignarles unos símbolos que permitan reconocerlas como tales. Estos símbolos, por el hecho de ser una cosa y significar otra, hacen de estas abstracciones figuras alegóricas.<sup>6</sup>

Ahora bien, el artista —pintor o escultor— puede tomarse ciertas licencias que, a su vez, pueden causar inconsistencias con

---

<sup>5</sup> Gotthold Lessing, *Laocoonte*, Madrid, Tecnos, 1990, p. 106.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 83.

la fábula a la que remite: el hecho de que el mismo Laocoonte aparezca desnudo en su representación escultórica es una de ellas, pues por tratarse de un sacerdote debería tener ropas:

El *Laocoonte* de Virgilio está revestido de sus ornamentos sacerdotales mientras que el del grupo escultórico, lo mismo que sus dos hijos, está completamente desnudo. Se dice que algunos encontrarían completamente incongruente que un artista representara al hijo de un rey, a un sacerdote, desnudo en el momento de celebrar un sacrificio. A estos los entendidos en arte les contestan con toda seriedad que, efectivamente, presentar a Laocoonte de esta manera es un error por cuanto va contra lo habitual, pero que los escultores se vieron obligados a ello porque no pudieron darles a sus personajes un vestido adecuado. La escultura, dicen, no puede imitar las telas; los pliegues de la ropa, cuando no son finos, producen un efecto desagradable; de los dos inconvenientes tuvieron que escoger el menor: se vieron obligados en pecar contra la verdad antes que quedar mal reproduciendo las vestiduras.<sup>7</sup>

Esta aserción de Lessing —pecar contra la verdad, antes que provocar desagrado— señala una posición definitiva: las artes están lejos de plantear problemas de conocimiento. Lo que lleva a profundas consecuencias en lo que respecta a la concepción del arte y a su configuración como una esfera aislada, inútil, pero, más aún, prescindible.

---

<sup>7</sup> *Idem.*

Hoy en día nos reímos cuando leemos que en la Antigüedad hasta las artes estaban sometidas a las leyes civiles. Pero esta actitud nuestra no siempre está justificada. Que las leyes no deben arrogarse poder alguno sobre las ciencias es algo que está fuera de toda discusión, porque la finalidad última de las ciencias es la verdad. La verdad es algo necesario para el espíritu y sería tiranía el poner la más mínima traba a la satisfacción de esta necesidad natural del alma humana. La finalidad última de las artes, en cambio, es el placer, y el placer es algo de lo que se puede prescindir. Por tanto, no tiene nada de ilegítimo el que sea de la competencia del legislador determinar qué clase de placeres y en qué grado van a ser permitidos.<sup>8</sup>

La división propuesta entre artes estáticas y temporales lleva consigo, adherido, su limitación al campo del placer y, de ahí, la cuestión sobre la imposibilidad del arte de generar conocimiento y, por ende, servir para penetrar en el orden de las cosas del mundo. De hecho, la escritura de *Laocoonte* se da como una especie de pasatiempo, de sano esparcimiento en las reflexiones de Lessing. No en vano, este señala casi al final de la obra: “Prefiero volver a mi camino, si es que uno que va de paseo puede tener un camino”. Lessing está de paseo en el libro y, como tal, su mismo escrito puede ser prescindible. El problema, para nosotros, es que ahora es mucho más necesario este tipo de paseo que la ruta trazada de antemano.

En síntesis, el muro levantado por Lessing a través de las páginas de un escrito que toma el nombre de una escultura que a su vez ha tomado el nombre de un personaje literario, encierra

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 15.

una concatenación jerárquica. El texto aparece como un muro que se ensancha y se contrae: divide las artes al mismo tiempo que las junta, mas siempre en un orden predispuesto: las estáticas estarán al servicio de la temporalidad del relato, de la historia, de una anécdota ordenada, continua e imperecedera.

---



Figura 12. Feliza Bursztyn en el montaje de una *Histórica*, 1968. Fotografía: Fernell Franco. Cortesía Fundación Fernell Franco y Archivo Pablo y Camilo Leyva.



En 1968, B toma cintas de acero, las hace vibrar a través de unos motores destinados siempre a contar una y otra vez la misma historia, y al hacerlo dinamita la muralla entre géneros —artes del tiempo/artes del espacio— pero, sobre todo, dinamita el avance de la ruta trazada. Lo primordial en las *Histéricas* no es tanto la mezcla entre escultura y sonido, sino que radica, justamente, en que ese sonido es ruido, es decir, no avanza, en cuanto no remite a ningún desenlace necesario como sería propio en una historia. El ruido de las *Histéricas* es constante, no tiene silencios ni pausas, es decir, no tiene aquello que determina el orden musical, la secuencia programada de un sonido. En la música, tanto el sonido como el silencio son primordiales, de hecho, los silencios y su duración deben ser marcados en las partituras y no omitidos o dejados al libre albedrío del intérprete. Feliza, por su parte, no está interesada en seguir un camino con sus respectivos descansos, por el contrario, sus *Histéricas*, sin un solo momento de silencio, terminan por dibujar precisamente un no-camino.

Un ruido que, a la par, aparece como una contradicción en los términos pues es llevado de la mano por un artefacto —el motor de tocadiscos— diseñado para avanzar en espiral hacia un destino. En este orden, las *Histéricas* se dan como juego de sentidos, como un paseo en el que los caminos se bifurcan y vuelven sobre ellos mismos para hallar contradicciones, nunca un fin.

Feliza construye sus cintas, las dobla y las moldea, para someterlas a un ruido no fingido, un ruido real en tanto se produce por el choque y las convulsiones, el movimiento es el que crea el sonido y el que traza el puente con el espectador. El ruido, en efecto, consigue que tal espectador no sea sencillamente un ente ajeno a la pieza, sino que se vea obligado a soportarla o aguantarla hasta que la paciencia lo venza.

En las *Histéricas*, B no trabaja con un eje central, como en *Gandhi* o la máquina de escribir. Por el contrario, los vectores parecen contraerse en volutas o líneas dispersas que apuntan a múltiples direcciones. Las cintas de metal se levantan desde la

superficie del aparato y, a través de los brillos del acero, crean un caos de caminos truncados, igual al ruido que producen entre sus constantes choques. De forma tal que se establece una suerte de rima entre el caos sonoro y el caos de las cintas: ni puedes determinar qué sonido seguirá a continuación, ni puedes decidir que a tal pieza le faltó una extensión determinada.

Las *Histéricas* son un caso particular en el conjunto de las piezas de B; para edificarlas, la autora no se ha valido de cosas ya hechas, sino de *nuevos* que se encargará de entretejer: retales de metal que no han tenido uso y que le han regalado unos amigos fabricantes como sobrantes de su producción. Sin embargo, B toma estos retales —brillantes, sin huella del tiempo, sin óxido— y los trabaja con cuidado, para construir justamente un caos sonoro y espacial en el cual las cintas parecen seguir la extensión del sonido que ellas mismas producen en sus constantes choques. Entre las cintas y el sonido hay, pues, un vínculo: las cintas terminan porque sí, acaban por describir el mismo sin camino del ruido que ellas producen. B hace una inversión del conjunto de su trabajo con esta obra, en *Gandhi* y en *Maquinita* había tomado desechos para organizar unos vectores dados y rotar ejes, en las *Histéricas*, por el contrario, toma retales nuevos para producir un caos. De cualquier modo, la contravía que caracteriza a Bursztyn no ha dejado de operar en ninguno de los casos.

Pero, más aún, B construye, en las *Histéricas*, un puente entre las artes que Lessing, al separar, subordina. Y, al contrario que Lessing, B se encarga de ejecutar un vínculo que opera sin ningún sometimiento, la rima en las *Histéricas* entre ruido y tiras metálicas se abre paso como si todo se pudiera mezclar en este mundo sin la necesidad de una cadena de sentidos, sin una escala de valoración prefijada. Allí donde las cintas avanzan o se retraen, el sonido avanza o se retrae; en síntesis, tanto las cintas de acero como el ruido que estas producen terminan por hacer lo que les viene en gana.

A su vez, hay una tensión entre los periodos de Bursztyn: un hilo que va desde las *Histéricas* (1968) hasta la serie *Color* (1980),

último de sus trabajos. Constituida por latas de carro destrozadas, magulladas, esta serie toma el movimiento y lo muestra definitivamente, pero no de una manera emblemática o alegórica, de hecho, el movimiento está condensado allí, sin necesidad de un sujeto (el *David* de Bernini, por ejemplo) que remita a un verbo (el tirar de la onda). La velocidad que anhelaban los futuristas y el movimiento que persiguieron con furia los barrocos quedan condensados en una lata de carro que tiene aún toda la vibración de un golpe, pero que no necesita *representarla*, volverla a traer bajo el vestido de otra cosa.



Figura 13. Feliza Bursztyn, serie *Color*, 1981. Fotografía: Ernesto Monsalve. Cortesía Archivo Pablo y Camilo Leyva.

Las latas de carro plegadas y desechadas condensan el instante, lo detienen y, a su vez, las hendiduras en donde se ha levantado el esmalte y el anticorrosivo dejarán pasar el óxido y, con él, el tiempo. Todo óxido es huella de un transcurso. Así, y nuevamente, las obras de B volverán a ser presas del devenir porque, recordemos, ninguna importancia tiene para Feliza el que la obra no sea perdurable, ¿para qué?, si ahí se queda, en la memoria de quien la ha visto. El tiempo se ata como memoria, la memoria que el golpe deja sobre la lata o el avanzar de una vibración aleatoria, justo como funcionan el recuerdo y la experiencia: sin plan, sin derrotero al final del camino.



Figura 14. Feliza Bursztyn, serie *Color*, 1981. Fotografía: Ernesto Monsalve. Cortesía Archivo Pablo y Camilo Leyva.

Y, sin embargo, estas latas sin derrotero, colapsadas, última obra que hiciera Feliza, terminan por entretejer su biografía o, por lo menos, el fin de unos días que acabaron, contra su voluntad, en el exilio. La historia *Feliza Bursztyn* inicia su fin en 1981, cuando viaja a Cuba a exponer sus esculturas en Casa de las Américas, donde le va la mar de bien. Según palabras de Santiago García: “la invitaron para hacer una exposición en Casa de las Américas [...] y tuvo un éxito muy grande, contra viento y marea, porque como juzgaban que esas esculturas eran como unas vainas abstractas, medio locas, pero Casa de las Américas era de un pensamiento muy abierto”.<sup>9</sup>

Entonces, a su vuelta, Bursztyn “trajo unas fotos de una exposición, unas fotos de la guerrilla, de una vaina de esas, pero ella no tenía nada qué ver. Y entonces de eso se enteró el ejército”.<sup>10</sup> Y, entonces, el ejército decidió que Bursztyn era una ficha comunista y que guardaba armamento en su residencia: requisan su estudio, encuentran un revólver que Albano Ariza le había obsequiado en calidad de chatarra y, a partir de esto, prueban que su casa es un depósito de armamento subversivo. Proceden a desaparecerla durante 12 horas. Al cabo, y frente a toda la presión de los artistas y de la izquierda, la devuelven.

Feliza sale sonriendo, las declaraciones a la prensa están llenas de comentarios y de chistes, afirma que se portaron muy bien con ella, que aparte de no saber dónde estaba y de tener

---

<sup>9</sup> Entrevista realizada a Santiago García, Bogotá, 2005, sin publicar. En esta entrevista, García señala la vuelta de Bursztyn a Colombia en el 59, su paso por la televisión y por el teatro, construyendo escenografías y personajes que luego serán definitivos para trabajos como la *Baila Mecánica*. Asimismo, García da cuenta del retorno de Bursztyn de Cuba, tras su presentación en Casa de las Américas, lo que va a desencadenar toda la persecución política a la que fue sometida.

<sup>10</sup> Entrevista realizada a Santiago García, *cit.*

los ojos vendados durante todo el interrogatorio, le ofrecieron tinto y fueron cordiales. Así, dice en una entrevista sobre el tema, concedida a *El Espectador* en julio de 1981:

Me preguntaron sobre todas las cosas que usted pueda imaginarse, especialmente respecto al viaje que realicé a Cuba en este mes con el fin de exponer unas latas de colores en la Casa de las Américas. También me preguntaron en torno a las personas con quienes me vi allá y sobre las cosas que había traído a Colombia desde Cuba. Además me preguntaron sobre mi nacionalidad.

No puedo decir que fueron descorteses o que se extralimitaron conmigo, pues hasta me ofrecieron tinto. Lo único fue que me sometieron a un interrogatorio larguísimo y que todo ese tiempo estuve vendada, comenté.

Dijo luego que tiene la impresión de que muchas personas más se encontraban privadas de la libertad en el sitio donde ella se encontraba, aun cuando no pudo verlas por tener los ojos tapados.<sup>11</sup>

A partir de su detención e interrogatorio empieza una permanente persecución de las fuerzas militares, órdenes de captura y comunicados del Gobierno desmintiendo tales órdenes, hasta que a Feliza no le queda otra opción que refugiarse en la embajada de México, salir a la casa de García Márquez en ese país y exiliarse en París, donde muere de un ataque cardiaco seis meses después del “incidente”, en enero de 1982. En palabras de Santiago García: “ella quedó muy desbaratada con el exilio y se

---

<sup>11</sup> “Me tuvieron vendada 12 horas: Feliza Bursztyn”, *El Espectador*, Bogotá, 26 de julio de 1981.

fue para París, y allá, de amargura, se murió”. Tras su muerte, Gabriel García Márquez publica una crónica en donde, además de narrar lo acontecido, se encarga de responder a una nota editorial de *El Tiempo* que días antes se había preguntado: “¿Por qué tuvo que irse? ¿Por qué fue víctima de un exilio incomprensible?” La cita es larga, pero vale la pena abrirle un espacio en este texto:

La escultora colombiana Feliza Bursztyn, exiliada en Francia, se murió de tristeza a las 10:15 de la noche del pasado viernes 8 de enero en un restaurante de París. [...] Nadie sabe mejor que mi familia y yo cómo fue la vida de Feliza Bursztyn, minuto a minuto, en los 166 días de su exilio mortal. En nuestra casa de México, donde vivió casi tres meses desde que salió de Bogotá bajo la protección diplomática de la embajada mexicana, hasta cuando pudo viajar a París, no solo tuvimos tiempo de sobra para hablar de su drama, sino que solo pudimos hablar de eso, porque Feliza quedó en una suerte de estupor de disco rayado que no le permitía hablar de otra cosa.

Feliza Bursztyn tuvo que escapar de Colombia —como hubiera podido hacerlo el protagonista de *El proceso* de Kafka— para no ser encarcelada por un delito que nunca le fue revelado. El viernes 24 de julio de 1981 una patrulla de militares al mando de un teniente se presentó en su casa de Bogotá a las cuatro de la madrugada. Todos vestían de civil, con ruanas largas debajo de las cuales llevaban escondidas las metralletas, y estaban autorizados por una orden de allanamiento de un juez militar. Su comportamiento fue correcto, amable inclusive, y la

requisa a la casa duró casi cuatro horas, pero fue más ritual que minuciosa. Feliza y su esposo, Pablo Leyva, tuvieron la impresión de que eran unos muchachos inexpertos que no sabían nada de lo que buscaban ni tenían demasiado interés en encontrarlo. Lo único que registraron a fondo fue la cama matrimonial, hasta el extremo de que la desarmaron y la volvieron a armar. “Tal vez buscaban mis polvos perdidos”, comentó más tarde Feliza con humor bárbaro.

[...]

Le vendaron los ojos y le pegaron en el pecho una banda adhesiva con el número: 5. Ese parche con ese número está todavía pegado en la pared de la cocina de su casa de Bogotá. Siempre insistió en que la trataron con mucha corrección, que le pidieron excusas por tener que vendarla, y que ninguna de las incontables preguntas le permitió vislumbrar de qué la acusaban. Se lo preguntó a uno de los interrogadores invisibles, y este le dio una respuesta deslumbrante:

Lo vamos a saber ahora por lo que usted nos diga.

[...]

Le preguntaron si conocía a algún escritor, y contestó que sí: a Hernando Valencia Goelkel. Le preguntaron si no conocía a otros, y contestó que sí, pero que no los mencionaba porque eran muy malos escritores. Le preguntaron si no temía que la violaran, y contestó que no, porque toda mujer casada está acostumbrada a que la violen todas las noches. Sin embargo, los distintos interrogadores que nunca pudo ver coincidieron en poner en duda su nacionalidad colombiana. Nunca, en las horas interminables de su exilio, Feliza pareció olvidar que alguien en su propio país le hiciera esa ofensa. “Soy



más colombiana que el presidente de la república”, solía decir en sus últimos días. Más aún: mucho antes de que tuviera que abandonar Colombia, una revista preguntó a muchos artistas colombianos en qué ciudad del mundo querían vivir, y Feliza fue la única que contestó: “En Bogotá”.

[...]

La mujer que Pablo Leyva encontró en París no era la misma que había despedido en Bogotá. Estaba atónita y distante, y su risa explosiva y deslenguada se había apagado para siempre. Sin embargo, un examen médico muy completo había establecido que no tenía nada más que un agotamiento general, que es el nombre científico de la tristeza. El viernes 8 de enero a nuestro regreso de Barcelona, Mercedes y yo los invitamos a cenar, junto con Enrique Santos y su esposa María Teresa. Era una noche glacial de este invierno feroz y triste, y había rastros de nieve congelada en la calle, pero todos quisimos irnos caminando. Feliza sentada a mi izquierda no había acabado de leer la carta para ordenar la cena, cuando inclinó la cabeza sobre la mesa muy despacio, sin un suspiro, sin una palabra, sin una expresión de dolor, y murió en el instante. Se murió sin saber siquiera por qué, ni qué era lo que había hecho para morir así, ni cuáles eran las dos palabras sencillas que hubiera podido decir para no haberse muerto tan lejos de su casa.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Gabriel García Márquez, “Los últimos 166 días de Feliza Bursztyn”, *El Tiempo*, Bogotá, 27 de abril de 1982.

Las latas de Feliza han guardado el impacto de un golpe extendido, en ellas el tiempo ha dejado su huella doblemente, en la forma de la compresión y en el óxido entre los pliegues, como si el tiempo, detenido en la forma, quisiera salir abriéndose camino por las ranuras de esa forma misma.

Ahora bien, entre estas latas de carro de la serie *Color* y las *Histéricas* se asoma una obra de 1975, una pieza que parece emblema de los tropiezos, de una aceleración que acaba su impulso contra una pared sólida y fuerte. *Flor*, hecha de parachoques averiados dispuestos vertical —y aquí Bursztyn vuelve a cambiar el eje del despojo para virar el sentido, tal como en *Maquinita*— cobra una gran escala, tanto por lo espigado de su estructura como por el brillo metálico de su material, y, sin embargo, y si uno repara en las superficies lustrosas y plateadas de estos parachoques, también termina por advertir las magulladuras, es decir, aquello que los llevó al taller de Bursztyn como chatarra para, luego, acabar sus días como obras de arte.

Las cintas de las *Histéricas* —algunas veces redondas, algunas veces con ángulos claros y decididos— entrechocan y producen ruido a través de sus propios contactos y retiradas, un sonido aleatorio, que obra como la misma casualidad de las magulladuras sobre la superficie de un parachoques o una lata comprimida y tensionada. En suma, nunca se sabe cómo va a quedar marcado un impacto o cómo se va a terminar de producir un ruido, o cómo va a terminar uno mismo sus días en este mundo, pues en estos casos, no hay ningún plan que valga.



Figura 15. Feliza Bursztyn, *Flor*, 1975. Cortesía Centro de Documentación e Investigación (Cedoc)-Museo La Tertulia.

---

En 2001 fui a la feria del libro y salí con *Detectives salvajes* bajo el brazo. Salí y me subí a un taxi que avanzó desde Corferias hasta mi casa. Paramos en un semáforo pero, antes de detenernos totalmente, el taxi hizo un breve movimiento, como si hubiera pisado un bache. El semáforo cambió de color. Apenas arrancamos un mendigo salió gritando detrás. El taxi aceleró y el hombre nos dio alcance. El taxi volvió a acelerar y el hombre corrió más rápido, volvió a darnos alcance. Cuando el tipo se dio cuenta de que ya no podría alcanzarnos, dio un grito para decir que habíamos matado a su perro. Entonces el taxi siguió, raudamente y atravesó la ciudad como una flecha. Entonces llegué a mi casa y abrí *Detectives* —hasta ese momento no sabía nada del libro ni de Bolaño; lo escogí al azar, por el cuadro de la portada—, y entonces, ya en mi casa, empecé a leer una cosa en la que el tiempo estaba totalmente partido, picado como un tomate, en trozos irregulares y aleatorios.

En 1968, un personaje de *Detectives*, Auxilio Lacouture, se queda encerrada en el baño de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. La policía ha entrado a registrar y a llevarse a todo el mundo, mientras ella se encuentra en ese baño, nadie la ve, nadie sabe que Auxilio se ha quedado allí. Ella decide quedarse y quedarse a hacer resistencia, ¿cuál resistencia encerrada en un baño?, vaya uno a saberlo y, sin embargo, la anécdota, la imagen, termina siendo narrada una y otra vez, para correr de boca en boca por los pasillos de la UNAM y por los bares de los estudiantes.

En *Detectives*, la reiterativa voz de Auxilio solo ocupa un aparte, un fragmento profundamente marcado por el tiempo y el desastre del tiempo en la memoria de este personaje. Así, dice al puro principio de su intervención: “Yo llegué a México Distrito

Federal en el año 1967 o tal vez en el año 1965 o 1962”.<sup>13</sup> No obstante, de lo que sí puede dar fe Auxilio Lacouture, con toda la seguridad del caso, es de ese 1968, pues ese año actúa como un detonante de la cadena temporal; en efecto, Auxilio no sabe si fue ella la que llegó a ese año, o fue ese año, 1968, el que llegó a ella para, finalmente, detenerse, como un río se detiene en un pantano:

Y entonces yo llegué al año 1968. O el año 1968 llegó a mí. Yo ahora podría decir que lo presentí, que sentí su olor en los bares, en febrero o en marzo del 68, pero antes de que el año 68 se convirtiera realmente en el año 68. Ay, me da risa recordarlo. ¡Me dan ganas de llorar! ¿Estoy llorando? Yo lo vi todo y al mismo tiempo no vi nada. ¿Se entiende? Yo estaba en la facultad cuando el ejército violó la autonomía y entró en el campus a detener o a matar a todo el mundo. No, en la universidad no hubo muchos muertos. Fue en Tlatelolco. ¡Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre! Pero yo estaba en la facultad cuando el ejército y los granaderos entraron y arrearon con toda la gente. Cosa más increíble. [...] Yo vi el viento que recorría la universidad como si disfrutara de las últimas claridades del día. Y supe lo que tenía que hacer. Yo supe. Supe que tenía que resistir. Así que me senté sobre las baldosas el baño de mujeres y aproveché los últimos rayos del día para leer tres poemas más de Pedro Garfias y luego cerré el libro y cerré los

---

<sup>13</sup> Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 190.

ojos y me dije: Auxilio Lacouture, ciudadana del Uruguay, latinoamericana, poeta y viajera, resiste.<sup>14</sup>

En *Amuleto*, novela de Bolaño dedicada a este personaje en su totalidad, el tiempo colapsa porque la narración se entreteje justo como la experiencia y la memoria, Auxilio Lacouture no hace más que rememorar todo, futuro y pasado, desde ese baño y desde ese 1968, para terminar con un sueño delirante en el que transcurre una larga procesión de jóvenes y de niños latinoamericanos que cantan y que van, mientras cantan, directamente hacia el abismo:

Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer.

Y ese canto es nuestro amuleto.<sup>15</sup>

La imagen de un niño optimista junto a un texto, que reza “mirando hacia el futuro con confianza”, fue el eslogan de “Tucumán: jardín de la república”, un proyecto lanzado bajo la dictadura de Juan Carlos Onganía en Argentina, que tomaba como modelo a esta región del país, para proponer la confianza en el futuro que debían tener los argentinos. Sin embargo, no se haría esperar la respuesta a esta suerte de cinismo, pues, como señala Luis Camnitzer: “Vista desde el interior, la provincia argentina de Tucumán —uno de los mayores productores de azúcar del país— era un claro ejemplo de la negligencia e hipocresía

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>15</sup> Roberto Bolaño, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 154.

del Gobierno. Se ubicaba sexta en producción, pero decimosexta en analfabetismo, decimoquinta en mortalidad infantil y decimotercera en deserción escolar. Al mismo tiempo, la dictadura liderada por Juan Carlos Onganía la había elegido para demostrar la solidez de las políticas de gobierno, publicitando un ficticio programa de industrialización y promoviendo el eslogan “Tucumán, Jardín de la república”.<sup>16</sup>

Así, ese 1968 que llega a Auxilio, también estalla en Argentina, bajo el rótulo “Tucumán Arde”, un movimiento artístico encaminado a denunciar la situación social de esa provincia, y que básicamente hizo dos cosas: adquirió un compromiso político y social desde el arte y dinamitó su condición de obra, la obra era la misma sublevación que se estaba proponiendo:

El manifiesto distribuido en la inauguración de la muestra en Rosario pedía un arte revolucionario, o sea: un arte total, esto es, un arte que modifique la totalidad de la estructura social; un arte que transforme, esto es, un arte que destruya la separación idealista entre obra de arte y realidad; un arte social, esto es un arte que esté inmerso en la lucha revolucionaria contra la dependencia económica y la opresión entre las clases.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Luis Camnitzer, “Una genealogía del arte conceptual latinoamericano”, *Revista do Instituto Estadual do Livro*, 6, 1997, p. 214 (esta revista acompañó la I Bienal de Mercosur, curada por Frederico Morais). Y en el libro de León Ferrari, *Prosa política*, se encuentra un artículo publicado en La Habana sobre “Tucumán Arde”, sus objetivos y su desarrollo (León Ferrari, *Prosa política*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005).

<sup>17</sup> Luis Camnitzer, “Una genealogía del arte conceptual latinoamericano”, *op. cit.*, p. 215.

“Pasado un par de días”, continúa Camnitzer, “la presión oficial fue tan grande que la C.G.T. clausuró las exposiciones”. Y buena parte de los artistas participantes tuvieron que perderse en la clandestinidad o en el exilio.

Feliza Bursztyn nunca se interesó por hacer un arte social o políticamente comprometido, haber traído material de Cuba no hacía parte de su obra como artista. De este modo, tender un paralelo directo entre su obra y el movimiento de Tucumán sería descabellado, y, no obstante, la línea puede establecerse ya que consiste en que el arte se convierta en experiencia y, sobre todo, en que consiga sacudir a su espectador de una manera definitiva —a través de un ruido ensordecedor, a través de un proyecto político—,<sup>18</sup> en síntesis, en tomar en serio un arte que no se destine al placer sino al conocimiento; ahora, no a un conocimiento abstracto sino al desdichado orden-desorden de las cosas del mundo, a la denuncia y al cambio; a tomar en serio lo que a Lessing le causa tanta gracia.

En 1970, dos años después de las *Históricas* y doce antes de la muerte de Feliza, Bernardo Salcedo llenó páginas de un cuaderno escolar con la frase mil veces y compulsivamente repetida: “El tiempo es oro”. El tiempo que, en la modernidad, se convirtió en una carrera absurda que lo único que puede brindarnos es llegar al futuro, pero contra eso, de cualquier forma, no hay nada qué hacer. El caso es que ya no nos interesa llegar al futuro, más bien nos interesaría, tal como Auxilio, recordar el futuro desde el pasado, los años setenta desde ese 1968.

---

<sup>18</sup> No es una casualidad que Luis Camnitzer hable de “Tucumán Arde” en el texto citado, “Una genealogía del arte conceptual latinoamericano”, y que Álvaro Barrios dedique un capítulo a Bursztyn en su libro *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 1999.



El problema de este texto es, entonces, que el arte quiebra las barreras entre sus configuraciones, al quebrarlas deja de ser inútil, es decir, rompe sus fronteras con la vida, y, a partir de allí, acaba con su propia historia —con la propia historia del arte moderno— cuyo eje es el tiempo lineal, uno que pueda seguir encadenando los *acontecimientos más importantes*, pues ya no hay acontecimientos más importantes, pues el tiempo se ha vuelto el tiempo de la experiencia y, tal como en *Detectives* o en *Amuleto*, ha dejado de correr en un solo sentido. Las *Históricas*, expuestas en 1968, conforman una obra que quiebra cualquier continuidad a partir de una máquina que, precisamente, había sido hecha para marcar un camino estipulado. En efecto, en una de ellas, las cintas de metal suben y bajan con ángulos de 45°, como un electrocardiograma que de repente se corta para volver a empezar más allá o más acá, porque el proyecto que teníamos se perdió en el camino. En suma, lo que plantea Feliza es, justamente, el problema terrible de cómo diablos voy a hacer yo para contar, narrar, escribir, desde este 2006 (de *Gandhi* a aquí ha pasado un año) y desde esta línea que, en cualquier caso y con todo, sigue avanzado de izquierda a derecha, esa anécdota.



## **IV. CUJAS Y BAILA: EN PRIMERA PERSONA**



Figura 16. Feliza Bursztyn, *Cujas*, 1974. Montaje en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo). Cortesía Archivo Pablo y Camilo Leyva.

En 1974, Feliza Bursztyn presentó sus *Cujas* en el Museo de Arte Moderno: trece camas metálicas sobre las que dispuso motores enlazados a estructuras cubiertas con brillantes telas de satines naranjas y púrpuras.<sup>1</sup> Las camas se movían, traqueaban, se estremecían, vibraban. Entre más ocultaban más exhibían, los brillos de las telas remataban el espectáculo: en suma, daban a entender que por lo menos un par de personas estaban bajo las brillantes sábanas teniendo sexo y, a su vez, contradiciendo la misma definición de cama que sale en el diccionario y que fue impresa en las invitaciones de la muestra:

Cama

(Del lat. de San Isidoro *cama*, por *camba*).

f. Conjunto formado generalmente por una armazón de madera o metal con jergón o colchón, almohada, sábanas y otras ropas, destinado a que las personas se acuesten en él.<sup>2</sup>

Nada de sexo. Esto no aparece por ninguna parte. Y aun cuando las camas no solo sirven para dicha actividad, tampoco sirven exclusivamente para dormir. Ahora bien, el asunto de la

---

<sup>1</sup> Poco antes, en 1972, había presentado su obra *Construcción en movimiento* para la II Bienal de Medellín, pieza que refería, a través de un motor y unas varillas, dos personajes arrodillados bajo una tela teniendo sexo. Ahora bien, tal como señala Miguel González: “La ambientación de *Las camas* era más elaborada y precisa. Con música de latidos preparada por Jacqueline Nova, y un ambiente de penumbra sugerido por cuadros de tela negra. La idea de una gran casa de citas” (Miguel González, “Feliza Bursztyn”, en *Arte en Colombia*, 1981, Bogotá, p. 46).

<sup>2</sup> Ver Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, en [www.rae.es](http://www.rae.es)

cama, *lo que puede suceder en una cama*, está tan velado en los manuales como lo está en la propuesta de Bursztyn: encubierto. Mas en Bursztyn lo que tapa es lo que atrae: el brillo del satín y su color chirriante llama al espectador aun antes de que empiece la acción.

Las trece *Cujas* conformaban un espectáculo: una suerte de número circense a través del cual Bursztyn pasa de ser una artista *realista* a convertirse en una *figurativa*. Era realista (neorrealista)<sup>3</sup> en todo el sentido que asumió ese término en el siglo XX, no representativa —no traer lo que no está presente a través de formas figurativas sino, por el contrario, subrayar aquello que compone la obra, los desechos trabajados—. Así, el abanico de teclas de una máquina de escribir no deja de ser un abanico de teclas de una máquina de escribir por convertirse en *Maquinita*; cambia de vector pero no transmuta lo que fue: un pedazo de Remington venido a menos. Los objetos, tornillos, latas, varillas y tuercas en las chatarras de Bursztyn no abandonan su naturaleza, la afirman.

Las *Cujas*, por el contrario, acontecen de otra manera, bajo el satín dan a entender, representan, hacen teatro, apelan a la escenografía, si bien no fingen el movimiento —como tampoco lo fingen las *Históricas*—, sí fingen una acción: *remiten a algo que*

---

<sup>3</sup> Bursztyn tiene contacto directo, a través de César, con el nuevo realismo francés, un movimiento que redescubre los objetos, los mecanismos y el sinnúmero de cosas que están saturando el mundo cotidiano de la segunda mitad del XX, para proponer su caos como arte, retomando elementos del dadá, pero con variaciones fundamentales: no se queda en las piezas “recogidas”, sino que las trabaja, los desechos son comprimidos, ensamblados, moldeados, transformados. Así dice Pierre Restany: “Lo que estamos descubriendo es un nuevo sentido de la naturaleza, de nuestra naturaleza contemporánea, industrial, mecánica, publicitaria. [...] El lugar común, el elemento del desecho y el objeto en serie, son arrebatados a la nada de la contingencia y el artista los hace suyos” (en Anna Maria Guasch, *El arte del siglo XX en sus exposiciones (1945-1995)*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997).

*no está ocurriendo de veras*. Se trata de una escultura-ambiente que apuntala una acción y, a su vez, el ocultamiento de esta acción, todo lo que sobre esta acción no se dice.

Ahora bien, la acción es la representada mientras las camas son reales: ¿para qué ponerse en la tarea de construir una cama si hay miles en el mercado y lo bastante firmes?, tal como ¿para qué inventarse tornillos si eso es lo que hay en las canecas? Feliza, entonces, toma camas reales, el resto lo finge y a través de ocultarlo lo subraya.



Figura 17. Feliza Bursztyn, *Cuja*, 1972. Cortesía Archivo Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo).

El movimiento, que en las *Históricas* era autorreferencial, en las *Cujas* se transforma en representación, una que como toda representación tiene que ser terminada en la mente del espectador. El instante de la historia que representa, en Lessing, el *Laocoonte* y que el espectador debía terminar de contarse, concatenar en su cabeza con el resto de la anécdota —pasado y futuro del momento que ha escogido el escultor—, en las *Cujas* está aconteciendo: no

se trata pues de un instante, y, sin embargo, ambos —el instante subrayado por Lessing y la acción que proponen las *Cujas*— comparten un punto, en tanto es el espectador quien debe terminar de contarse lo que está aconteciendo en la obra.

En el *Laocoonte*, las dos serpientes anuncian, como signos, que la obra refiere al viejo sacerdote, único capaz de advertir a los troyanos que el consabido caballo debía tratarse de una trampa.<sup>4</sup> Ahora bien, en Bursztyn las camas *reales*, sin artificios, también funcionan como signos, pues son ellas las que indican el contenido de la acción que representa la obra. No es en vano que a través de los artículos de prensa las *Cujas* hayan perdido su nombre, para tomar el sencillo mote de “Las camas”.

Las camas, estas camas, no funcionan entonces como un *ready made*, no se trata de un objeto encontrado y propuesto como arte. A través de la obra de Bursztyn, tales camas terminan por convertirse en alegorías: B, al traerlas y ponerlas en escena, trae todo lo que estas representan, el juego de significados y referencias que una cama lleva consigo, de ahí la relevancia de la cita del diccionario en el catálogo de la muestra. Asimismo, el color de algunas de las sábanas termina por proponer un juego puramente barroco, una *agudeza* que, según Gracián, es capaz de atraer lo distante para expandir el significado. Así, una que otra *Cuja* se cubre con un color que en la tradición católica representa “la

---

<sup>4</sup> Si uno se sabe la historia de Laocoonte, ve la escultura y da con el personaje de inmediato. Laocoonte se opuso a la entrada del caballo que había aparecido en las playas cuando los griegos se habían retirado. Cogió una lanza y la clavó en el enorme armatoste de madera para advertir a sus conciudadanos de lo nefasto de este, pero justo en ese momento salieron dos serpientes marinas y lo mataron junto con sus hijos. Los troyanos, que interpretaron el hecho como una ofensa del sacerdote a los dioses, procedieron a introducir el caballo en la ciudad.

discreción, penitencia y a veces dolor, es con el que se distingue la celebración del Adviento y la Cuaresma, las celebraciones penitenciales y las exequias cristianas”.<sup>5</sup>

En las *Cujas* hay, pues, un doble juego: las camas, al ser en sí mismas, resultan simbólicas, mientras el color de estas sábanas púrpuras que cubren la acción pone en contradicción los mismos símbolos que este trae consigo. Así en las *Cujas* los objetos reales apuntan todo un contenido mientras los objetos simbólicos terminan por perder la diana que sus mismos símbolos proponían. Todo en un entramado que se concatena con el laberinto de la exposición, los oscuros corredores que conducen a través de los diferentes recintos en que sucede un espectáculo.

En *La senda del perdedor*, Henry Chinaski —alterego de Bukowski— da cuenta de cómo se enteró de lo que podía suceder en una cama; aquel excedente que el diccionario suele dejar de lado:

Estaba en 4° grado cuando lo descubrí. Probablemente fui uno de los últimos en saberlo, porque todavía seguía sin hablar con nadie. Un chaval se me acercó mientras estaba parado en un rincón durante el recreo.

— ¿No sabes cómo se hace? —me preguntó.

— ¿El qué?

— Joder.

— ¿Qué es eso?

— Tu madre tiene un agujero... —hizo un círculo con el pulgar y el índice de su mano derecha— tu padre tiene una picha —cogió el dedo índice de su mano izquierda y lo metió hacia delante y atrás por

---

<sup>5</sup> Ver <http://www.aciprensa.com/catequesis/misa3.htm> (última consulta: octubre de 2006).



el agujero—. Entonces, la picha de tu padre echa jugo y unas veces tu madre tiene un bebé y otras no.

—A todos los bebés los hace Dios —dije yo.

—Y una mierda —contestó el chaval y se fue.

Era difícil para mí creerlo. Cuando se acabó el recreo me senté en clase y pensé acerca de ello. Mi madre tenía un agujero y mi padre tenía una picha que echaba jugo. ¿Cómo podían tener cosas como esas y andar por allí como si todo fuera normal, hablando de las cosas, y luego haciendo eso sin contárselo a nadie? Me dieron verdaderas ganas de vomitar al pensar que yo había salido del jugo de mi padre.

Aquella noche, después de que apagaron las luces, me quedé despierto en la cama escuchando. Claramente, empecé a escuchar sonidos. Su cama comenzó a rechinar. Podía oír los muelles. Salí de la cama, me acerqué de puntillas a su cuarto y escuché. La cama seguía produciendo sonidos. Entonces paró. Oí que mi madre iba al baño. Oí que tiraba la cadena y luego salía.

¡Qué cosa más terrible! ¡No importaba que lo hicieran en secreto! ¡Y pensar que todo el mundo lo hacía! ¡Los profesores, el director, todo el mundo! Era bastante estúpido. Entonces pensé en hacerlo con Lina Jane y ya no me pareció tan estúpido.<sup>6</sup>

La anécdota es concreta, limpia de adjetivos. Narrada en primera persona, trae la experiencia a la superficie de la página, no hay nada que entender entre líneas, no hay nada que el lector deba suponer, la ficción-representación es minada, lo que

---

<sup>6</sup> Charles Bukowski, *La senda del perdedor*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 49.

se concatena con una anécdota que el mismo narrador cuenta páginas más adelante. A Henry Chinaski le han puesto una tarea escolar: escribir la memoria de la visita del presidente de Estados Unidos a Los Ángeles. Ahora bien, Henry no pudo asistir al acto porque estaba en el sacrificio semanal impuesto por su padre: podar el césped de modo que ninguna hoja quedara sobresaliendo en el plano, por cada hoja irregular diez latigazos. Entonces se lo inventó todo en un relato tan prosopopéyico como ornamentado. La profesora lo invita a leer la memoria frente a todos sus compañeros, para, cuando se quedan a solas en el salón, preguntarle si realmente asistió al acto:

— ¿Henry, estuviste allí?

Traté de pensar una respuesta. No pude. Dije:

—No, no estuve.

Ella sonrió.

—Eso hace que tenga más mérito.

—Sí, señora.

Me levanté y salí. Empecé a caminar hacia casa.

Así que eso era lo que querían: mentiras. Mentiras maravillosas. Eso es todo lo que necesitaban. La gente era tonta. La cosa iba a ser fácil.<sup>7</sup>

No fue tan fácil. Bukowski se dedicó a escribir verdades, más que en el contenido en la forma, a través de la primera persona y de un tiempo que avanza como la anécdota que uno cuenta a sus amigos, donde la intriga —alterar un orden para producir nudos en el texto— es prácticamente inexistente.

Dinamitar el artificio, dinamitar la ficción y la representación. Tal como traer una cama real y ponerla en escena a representar lo que se hace en una cama. La cama, en suma, trae consigo

---

<sup>7</sup> *Idem.*

todo lo que representa y el ocultamiento bajo las telas alegóricas funciona como ocultamiento: señalar aquello que no aparece en la definición de cama de la Real Academia de la Lengua.

Un juego barroco, del teatro dentro del teatro, y los objetos reales como ventanas de una ficción urdida, premeditada. Un juego que mina la ficción porque desde el barroco —desde el mismo Quijote— ya no nos queda ninguna salida de este mundo: no hay escape posible. Un juego que termina por empalmar Pedro Juan Gutiérrez, quien en su obra decide ya no colocarse el mote de un alter ego como Henry Chinaski/Charles Bukowski, sino llamarse escueta y directamente Pedro Juan.

En un apartado de una de sus novelas, *Animal tropical*,<sup>8</sup> el juego con la ficción —con romper su esfera— se hace evidente cuando el autor da cuenta de cómo recolecta material para la propia novela que el lector se encuentra leyendo en ese momento, ahora bien, esto lo hace no como una memoria pasada, sino en un tiempo real —llevado por el diálogo— que se desencadena, sucede, en la lectura. Todo reside en una conversación que Pedro Juan sostiene con Gloria, una de las protagonistas, sobre cómo le podría cambiar el nombre dentro de las páginas, para que todas sus anécdotas, las más de las cuales suceden sobre camas, no sean relacionadas con la Gloria *real*:

Relax. Voy a la cocina. Termino el café y lo bebemos. Fumamos. Le entramos al ron. Gloria va hasta la casetera y Roberto Carlos entra en escena. Cuando se da unos tragos, tiembla, bebe más ron, y se relaja, habla mucho. Entonces acumulo material para la novela.

—Dime algo del vallú de los Milagros [un puteadero].

---

<sup>8</sup> Pedro Juan Gutiérrez, *Animal tropical*, Barcelona, Anagrama, 2000.

— ... Yo actúo por inspiración. Y ya. ¿Pa' qué quieres saber más? ¿Pá ponerte celoso?

—No, chica, para la novela.

—Cómo tú jodes con esa novelita. A lo mejor ni la escribes.

—Sí, algún día tengo que empezarla. Tengo que decidirme.

—Tú no vas a escribir na'.

—Sí, te digo que sí. Lo más difícil es el título y la primera página.

—Me dijiste que se llama *Mucho corazón*. ¿O ya cambiaste de idea?

—Sí, ese título es bueno, pero... no sé qué me pasa. Tengo mucho material..., no sé por dónde empezar. Estoy como perdido.

—Tú eres capaz de poner todos esos cuentos del vallú y a mí con mi nombre.

— ¿Cómo te quieres llamar?

— ¿En la novela?

—Sí.

—Menos Gloria, cualquiera.

—Escoge uno.

—Katia.

—Me gusta más Gloria.

—Pero la gente va a saber que soy yo. ¡Qué pena, por tu madre, no me hagas eso! Cámbiame el nombre por lo menos.

— ¿Quién va a saber que eres tú?

Y el muy desgraciado la llamó Gloria, y uno como lector no puede dejar de creer que de veras, en realidad, sin compasión, Pedro Juan Gutiérrez no alteró un ápice de ese nombre para la obra.

\*

En 1959, Feliza volvió al país tras su paso por Estados Unidos —donde terminó el bachillerato y estuvo un breve periodo en el Art Students League—, y Francia, donde fue aprendiz en el taller de Zadkine. De cualquier modo, Feliza nunca permanecía durante demasiado tiempo en un mismo espacio académico. Volvió a Bogotá, hizo una exposición de figuras dibujadas sobre papel, su primera muestra y la única bidimensional de toda la serie de exposiciones que llevaría a cabo durante su carrera artística. En Colombia, sin embargo, no encontró taller de fundición —el que había montado Dionisio Cortés hacía más de sesenta años debió cerrarse, después de que el Estado no le encargara ni una sola pieza tras su apertura—, a Villamizar y a Negret no les interesaba un taller de este tipo y los neoindigenistas se habían dedicado a la talla en madera o al vaciado en cemento.

Finalmente, no había demasiado qué hacer. Colombia no solo no tenía taller de fundición sino que no tenía ninguna tradición al respecto, las esculturas conmemorativas sobre nuestra historia solían ser encargadas e importadas, cosa que de suyo resulta paradójica.<sup>9</sup> En cualquier caso, no creo que Feliza estuviera buscando un taller de fundición para hacer escultura clásica conmemorativa, toda su experiencia con Zadkine da cuenta de ello. Pero el punto es que sí estaba buscando hacer vaciados.

Entonces, empacó maletas nuevamente, nuevamente dijo adiós y nuevamente se emprendió el viaje. Llegó a donde Zadkine,

---

<sup>9</sup> Desde esta perspectiva, el caso de la escultura a López Pumarejo —todo el escándalo de 1965 porque Bursztyn ganó la convocatoria con la propuesta de una escultura no figurativa y no vaciada en bronce— resulta bastante absurdo: no había talleres de fundición, no había tradición de fundición, no había presupuesto, y en fin.

le puso la queja correspondiente y este la mandó, de inmediato, a Cesar:

Al expresar mis carencias, Zadkine me dijo: “Bueno hay otras formas, por qué no te vas donde Cesar”, el escultor francés que empezó a hacer chatarras. Después de charlar con él, me preguntó que si en mi país no había chatarra. Claro que hay. Bueno, ¿hay también equipos de soldadura? Sí. Bueno, me dijo, pues ahí tienes un camino. Regresé a Colombia y me dediqué a trabajar la chatarra.<sup>10</sup>

Una vez en Colombia, Feliza empieza a trabajar en la recién inaugurada televisión nacional haciendo escenografías para programas y luego, o más luego, se dedica por completo a la escultura, máquina de soldar en mano y máscara en la cara. Nada de representación hasta que llegan las *Cujas* y de las *Cujas* a la *Baila Mecánica* en 1979 y, entre ellas, ya conseguidos los medios para vaciar, funde unas figuras humanas que había realizado al final de la década de los cincuenta.

La *Baila* requirió de un esfuerzo enorme, una vez terminadas las *Cujas*, Feliza gastaría tres años en su preparación. Consiguió los motores en Nueva York —desechos de la Fuerza Aérea Norteamericana seguramente acabados de llegar de Vietnam, la guerra había terminado en 1975—, un gran escenario de estructura en madera y unos armatostes que se movían y bailaban cubiertos por telas pintadas por la misma Feliza. En suma, un ballet mecánico que ofrecía tres funciones diarias de veinte minutos en la galería Garcés Velásquez. Afirma Alonso Garcés:

---

<sup>10</sup> Ramírez Heredia, “FB habla de camas y otras cosas”, en *Lecturas Dominicales, El Tiempo*, Bogotá, 24 de agosto de 1975.



Figura 18. Feliza Bursztyn, *Sin título*, 1977. Cortesía Archivo Pablo y Camilo Leyva. Estas esculturas fueron realizadas a final de la década de los cincuenta, en yeso, y fundidas al final de la década de los setenta.

En la mitad de la sala [...] hizo un gran escenario en madera, de aproximadamente un metro de altura, con unos escalones para el acceso a la tarima, todo absolutamente oscuro, con una luz negra que iluminaba solamente a las figuras que estaban sobre la plataforma; la gente entraba, había que acostumbrarse a la oscuridad para poder desplazarse dentro del espacio de la galería. Cuando ya te habías acostumbrado a la oscuridad, comenzabas a descubrir estas figuras envueltas en trapos [...] El sonido del metal, de todos estos hierros, de las chatarras, mezclado con el sonido de la música y lo que se percibía

visualmente, conformaban una de las obras más bellas que yo he visto en mi vida.<sup>11</sup>



Figura 19. Montaje de la *Baila Mecánica*, 1979. Cortesía Archivo Pablo y Camilo Leyva.

La *Baila* arranca con las *Cujas* y las *Histéricas*. Las tres obras trazan el mismo vector. Sin embargo, las variaciones son claras, de una parte, la rotación del eje, de lo horizontal a lo vertical y, de otra, el espectador no recorre la obra, sino que se trata de una tarima-escenario sobre la que acontece una función, aun cuando inmersa en la atmósfera propia de la media luz en que está sumida la galería.

---

<sup>11</sup> Álvaro Barrios, *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, *op. cit.*



— ¿Desde hace cuánto tiempo trabaja en la *Baila mecánica*?

—Desde hace tres años. Una vez terminadas las *Camas*. La *Baila* es la continuación de estas y de las *Históricas*, pero en posición vertical. Obedece a toda una serie de investigaciones que fueron empezadas con Jacqueline Nova —ella misma compuso la música de las *Camas*—; tristemente Jacqueline se murió en el camino y cambié todo el concepto musical trabajando con Perottino Magnus, compositor de música coral del siglo XII. Le cuento que la obra estuvo lista tres veces y la desbaraté otras tantas hasta que di exactamente con lo que quería.<sup>12</sup>

La preparación supuso, entonces, todo un esfuerzo destinado a construir un movimiento, si bien producido por máquinas, capaz de aniquilar su naturaleza mecánica: las acciones no se repiten en la *Baila*, no resultan seriales en modo alguno, son máquinas pero hacen todo lo posible por resultar humanas, erróneas, descoordinadas, vacilantes:

Se mueven patéticamente. Unas giran en círculo con los brazos en alto; otras se limitan a gemir calladamente, casi quietas en un rincón; hay una extremadamente obesa, cuyo abdomen tiembla con los sollozos. Cantan pero más se diría que lloran. A veces hay una que se detiene por unos minutos mientras su vecina intenta una danza medio trágica. Velos las cubren de arriba abajo. Velos negros,

---

<sup>12</sup> “La *Baila Mecánica* de Feliza Bursztyn”, *Cromos*, Bogotá, 18 de abril de 1979.

blancos, rosados, verdes, amarillos. No se asoma ni un palmo de piel, ni una ráfaga de cabello...

Pero si uno se acerca demasiado a estas plañideras no las verá de carne y hueso. Sino rellenas de alambres, cables, de motores y palancas...<sup>13</sup>

La observación de Pilar Tafur abre una entrevista concedida por Feliza en los días de la muestra y da en el blanco, pues es necesario acercarse para descubrir que se trata de máquinas, pues en su misma pesadez parecerían ser entes orgánicos, organismos enfermos y cansados. Lentos. La *Baila* no se caracterizaba por su velocidad, sino por un transcurrir difícil, en donde cada una de las piezas traza un camino propio, individual y arduo. De este modo, señala Feliza durante esa misma entrevista:

Siempre pensé que estas esculturas eran personas, tal vez personajes sin sexo que se mueven, bailan, cantan y sienten cosas. Cada una tiene un movimiento distinto...

¿Por qué bautizó a los siete personajes que integran el conjunto de la “Baila mecánica”?

Por afecto. Estoy convencida de que cada escultura tiene su propio carácter, por eso resultaba natural ponerles un nombre. Pilín, Gordillo, Pechuga, Bailón, Pipa, La Fragata y Chiquito. Yo tuve especial cuidado en que cada uno tuviera un movimiento diferente, una forma distinta, un mundo propio. Como ocurre exactamente con las personas.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Pilar Tafur, “Feliza puso a bailar a sus esculturas”, *op. cit.*, p. 20.

<sup>14</sup> *Idem.*



Figura 20. Feliza Bursztyn, *Baila Mecánica*, 1979. Cortesía Centro de Documentación e Investigación (Cedoc)-Museo La Tertulia.



Figura 21. Feliza Bursztyn, *Baila Mecánica*, 1979. Cortesía Centro de Documentación e Investigación (Cedoc)-Museo La Tertulia.

Los nombres, a los cuales contribuyó bastante Santiago García, apuntalan su carácter de sujetos, no son partes de una máquina ni máquinas en sí mismas, por el contrario, es como si las máquinas se hubieran vuelto humanas, y el cansancio de nosotros frente a ellas hubiese contagiado sus propias estructuras. Estas máquinas humanizadas y cansadas contrastan con los ballets mecánicos de principios del siglo XX: Feliza erige un ballet mecánico que acaba con los mismos principios a los cuales estas danzas apuntaban.

En 1914, Giacomo Balla erigió un ballet mecánico ya no protagonizado por máquinas humanizadas sino por humanos serializados, las instrucciones eran precisas: repetir, repetir y repetir, cada uno de los actores debía suprimir su individualidad para convertirse en una pieza del artefacto, en una articulación más de la cadena:

Doce personas, cada una parte de una máquina, actuaban delante de un telón de fondo pintado con la única palabra “Tipográfica”. De pie uno detrás del otro, seis intérpretes, con los brazos extendidos, simulaba cada uno un pistón, mientras los otros seis creaban una “rueda” movida por pistones. Las performances se ensayaban para asegurar la precisión mecánica. Un participante, el arquitecto Virgilio Marchi, describió cómo Balla había dispuesto intérpretes en dibujos geométricos y ordenó a cada persona “representar el alma de las piezas individuales de una prensa rotativa”. A cada intérprete se le asignó un sonido onomatopéyico para acompañar su movimiento específico. “Me dijeron que repitiera con violencia la sílaba STA”, escribió Marchi.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Ver <http://www.ccapitalia.net/macchina/futurismo.htm> (última consulta: octubre de 2006).

Lo importante era, entonces, seguir instrucciones precisas. Llevar a cabo la acción siguiendo un ordenamiento regular, el sonido de los actores debía parecer una serie mecánica que emulara el sonido de las maquinarias industriales. Feliza, por su parte, y sesenta años después, tuvo que montar una y otra vez la *Baila Mecánica* persiguiendo el objetivo contrario: volver subjetivas, convertir en sujetos, unas piezas mecánicas. Total, en esos sesenta años habían pasado demasiadas cosas, no es vano que las máquinas que pusieron a andar las estructuras de Bursztyn vinieran precisamente de la Fuerza Aérea Norteamericana, desechos que la artista transforma de una manera definitiva.

El pacto entre arte y vida también iba a ser entendido de forma absolutamente diferente, los futuristas habían apelado a él, pero desde una concepción de la vida prefigurada, con una diana al final del camino, con un futuro cierto: la vida se debía convertir en arte, en obra, y no al revés, no era el arte el que se tenía que convertir en vida:

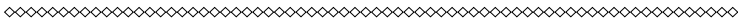
Las teorías y representaciones futuristas cubrieron casi todas las áreas de la *performance*. Este fue el sueño de Marinetti, pues él había exigido un arte que “debe ser un alcohol, no un bálsamo” y fue precisamente esta embriaguez lo que caracterizó a los crecientes círculos de grupos de arte que estaban empezando a trabajar en la *performance* como una manera de difundir sus radicales proposiciones del arte. “Gracias a nosotros —escribió Marinetti— llegará un momento en que la vida ya no será una simple cuestión de pan y trabajo, ni tampoco una vida de ociosidad, sino una obra de arte”.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> *Idem.*

No obstante, la relación arte y vida en uno y en otro caso —en un ballet mecánico y en una baila mecánica— es antagónica. En la *Baila*, el arte ha dejado de ser obra que señale su lógica, su estructuración racional, se ha vuelto vida y no al revés, y con esto ha traspasado el espacio de la experiencia, donde el plan no solo no está concebido de antemano sino que de antemano está echado a perder: vaya uno a saber qué es lo que puede llegar a acontecer mañana. La *Baila* convierte a los derrotados motores de la Fuerza Aérea Norteamericana —máquinas destinadas a sostener un bombardeo regular, pausado, serial sobre individuos— en individuos, personajes que en su misma naturaleza trastabillan, dudan, tiemblan, suspiran y tienen nombres, no representan sus nombres, se llaman en sí mismos, actúan en primera persona, tal como Pedro Juan se llama Pedro Juan y Gloria se llama Gloria a través de las páginas y páginas cargadas de experiencia de una novela como *Animal tropical*.

## V. GEGO, BURSZTYN, CLARK



En *Sin título*, de 1970, Gego dispone una serie de hilos de alambre alineados, parejos, regulares, para formar un plano. A una distancia determinada los alambres se alzan, uno tras otro, en un ángulo de  $90^\circ$ , de modo tal que dibujan un círculo en el mismo plano para, desde allí, originar una especie de cilindro en virtud de la elevación de cada uno de los hilos. En suma, se parte de una bidimensión que termina en una figura tridimensional construida a partir de líneas.

Líneas sólidas, en este caso. Alambres que tienen un cuerpo tan delgado que parecen convertirse en trazos. El dibujo, entonces, ya no juega a simular un espacio, sino que lo construye desde sí mismo. Las líneas, en Gego, abandonan el papel para tomar cuerpo y edificar, no fingir —ya sea desde los planos arquitectónicos, ya sea desde la perspectiva—, ni la escala ni las tres dimensiones.

El alambre en Gego es una extensión del dibujo; un dibujo autónomo, escindido de su tradicional tarea: representar, traer lo que no está presente. Ahora bien, Gego no crea volúmenes, crea tensiones, de hecho, el dibujo, aun cuando levantado con alambre, no deja de ser dibujo, trazo sobre un espacio que sigue siendo ideal, limpio, como directamente sacado de la mente a la galería o al taller.

Feliza, por el contrario, convierte cualquier atisbo de dibujo en peso. Los clavos condensados en la esfera de *Erizo* dan cuenta de ello. Bursztyn toma una serie de puntillas viejas —oxidadas como de costumbre—, y las sobrepone de tal forma que en todo momento parecen al borde del colapso, a punto de salirse de su conjunto irregular y puntiagudo. Como su título lo indica, los clavos edifican un erizo siempre dispuesto a expulsar sus espinas. Las puntillas que podrían ser las líneas de Gego —delgadas, regulares, homogéneas— crean, al pasar por Bursztyn, peso, condensación, tensión constante, mas no ideal. Por el contrario, no se trata de un dibujo que pueda ser ideado antes de ser hecho, en la sobreposición de los clavos se advierte claramente lo aleatorio, la falta de plan y la ausencia de planos, de método, de pruebas.

El abismo entre ambas obras es claro, sin importar que ambas sean no figurativas, no referenciales; se trata de piezas que avanzan por caminos disímiles. Gego es dibujante, aun cuando a través del dibujo consiga una tridimensionalidad avasallante para aquel que se mete en el laberinto de su obra. Feliza es, por el contrario, escultora en cuanto al peso que tienen sus objetos y, sin embargo, ambas hacen obras tridimensionales. No obstante, la dicotomía experimento/experiencia es lo que marca la distancia.





Figura 22. Feliza Bursztyn, *Erizo*, 1964. Colección Banco de la República (registro AP3038).

Gego es una arquitecta que ha renunciado a la arquitectura, aun cuando la misma propuesta del plano arquitectónico parece abarcar el espacio en sus obras. Si bien las líneas se liberan del papel para convertirse en hilos de alambre, el dibujo continúa marcando el paso de toda su obra, en este orden, las *Reticuláreas* se construyen a partir de líneas marcadas por engranajes circulares que provocan ángulos, ángulos que terminan por generar planos virtuales (solo marcados por la línea) y planos que, a su vez, terminan por generar espacios, mas espacios que parecen sacados directamente del universo mental a configurar su estadía en el mundo: es la cabeza del espectador la que termina por generar los planos y los espacios estipulados por estos, pues allí, en la obra de Gego, solo están las líneas.

El problema de Gego surge de la representación cenital que propone el plano, no de la representación que propone la perspectiva. Entre ambas maneras de representar hay un abismo infranqueable, la primera se da por equivalencia, la segunda se da por analogía, la primera es proporcional, la segunda es anecdótica. Me explico: el dibujo de una casa en un plano arquitectónico guarda una relación real con la casa futura, un centímetro equivaldrá a un metro. La línea a escala propone un vínculo de equivalencia con la pared que representa, por el contrario, cuando copio la fachada de una casa, no tiene que haber una equivalencia porcentual, de hecho, puedo variar algunas fugas para dar la apariencia de altura, sin importar las verdaderas proporciones de mi referente.

Más aún, la línea del plano siempre está aguardando para convertirse en pared, en puerta, en escalera, mientras las líneas que representan una pared en un dibujo de perspectiva no están esperando para convertirse en nada: es curioso pero terminan por salvar el vínculo con su referente, terminan por ser en sí mismas.

A su vez, esto señala una diferencia con respecto a la función entre una y otra forma de representar: un plano ha de ser una cosa tridimensional en el espacio, señala separaciones, divisiones

que se harán en una construcción, un dibujo en perspectiva *ya es* en sí mismo, una vez terminada su tarea representativa solo le queda ser contemplado, no se comporta, a diferencia del plano, como una instrucción. El plano arquitectónico, en su carácter de guía, marca un ideal: esa condición ideal de un *apartamento nuevo*, representada en la perfección impersonal de los “apartamentos modelo” carentes de huellas que reflejen el hábitat.

Gego, en *Reticuláreas*, libera la línea del plano arquitectónico, toma los trazos propios de este y, al convertirlos en hilos de alambre, les da la posibilidad de ser 3d y no solo la representación del 3d. En suma, el 3d que construye Gego continúa siendo tan ideal como el plano, es decir, no marcado por las contingencias del uso. De ahí que Daniela Zenteno, matemática, abra su artículo sobre Gego de la siguiente manera:

La mayoría de los matemáticos se deleita con el arte que se expresa a través de la perfección, cautivante por su simetría, proporciones y juegos visuales. Nos gusta que la razón también sea un vehículo de la estética. Pues bien, el presente artículo habla de una mujer cuya concepción del arte también obedece a los juegos visuales y al razonamiento laberíntico entre espacios y líneas: Gego.<sup>1</sup>

Así, si de una parte *Reticulárea* sigue siendo dibujo pese a proponer un 3d, de otra parte, sigue siendo un ideal: limpio y moderno en su condición de ideal. Las *Reticuláreas* abandonan la proporción matemática —centímetro = metro—, pues ya no prefiguran una estructura que ha de ser levantada, no obstante, es a partir de esa misma proporción de la que surgen, en cuanto

---

<sup>1</sup> Ver: <http://laberintos.itam.mx/despliega.php?idart=136> (última consulta: 27 de septiembre de 2006).

esa relación proporcional es la que marca el poder prefigurar una realidad antes de que esa misma realidad acontezca. La idealidad que propone esa proporción atraviesa estos espacios de Gego, de hecho, es a través de la vista que el espectador se acerca a sus obras: si bien uno a veces avanza la mano para moverlas, para hacerlas vibrar —los hilos desde los que penden ceden ante el más leve movimiento de un dedo—, tal acto se realiza no tanto para otorgarles *acción* sino para constatar que se trata de cosas reales, no construidas por la mente.

Por el contrario, nadie quisiera avanzar ni uno solo de sus dedos sobre los clavos de Bursztyn, vaya uno a saber en qué tipo de lugar estuvieron antes de llegar a su posición actual. Son pesados, son feos y están oxidados, no guardan ningún ideal en sí mismos, no tuvieron que pasar por ningún tipo de prediseño, y su sensación de peso es contundente: en efecto, este enjambre de clavos, si bien pasa por la vista, no va directamente al cerebro, primero pesan, y esto sucede como una sensación corporal más que visual.

De Gego uno se lleva un entramado de relaciones regulares, que colapsa el espacio, sí, mas a través de líneas rectas y de ángulos, de Bursztyn uno se lleva un recuerdo casi sólido. Entre ambas obras hay una distancia: Bursztyn no construye un espacio ideal, más bien lo desarma, lo mina; Gego,<sup>2</sup> por el contrario, se mete en el ideal, en la realidad prefigurada, muchas de sus obras parecen construidas para un universo newtoniano,<sup>3</sup> donde una esfera impulsada sigue su curso *ad infinitum*, no hay ningún bache

---

<sup>2</sup> En cualquier caso, hay que señalar que Gego algunas veces trabaja con materiales ya hechos, como en *Tejeduras*, en donde parte de cintas doradas de cajetillas de cigarrillo, y, sin embargo, parte de ellas para hacer las mismas constelaciones.

<sup>3</sup> Ver primer capítulo de este texto.

en el camino que pueda salir de repente, golpearla y echarlo todo a perder, en suma: Newton nunca vivió en Bogotá, Gego tampoco.

Las líneas de Gego habitan el espacio de un experimento contradictorio, destinado a no probar nada y en eso es infinitamente rico, no deja de ser fantástico estar frente a sus tejedurías en el espacio, solo por contemplarlas, y en ese *solo* radica el placer. Gego deja sin función al experimento, le quita la tarea para hacerlo estético, como si sacara de la esfera de la razón un par de cosas para trasladarlas a la esfera de la estética. La obra de Feliza, por el contrario, se construye desde la experiencia, no desde el experimento; experiencia tanto en el hecho de unir clavos sin un plan estipulado como en el hecho de que su espectador termina por percibir más el peso de esos clavos —como sensación corporal— que su imagen.

Los experimentos son curiosos, quieren probar algo, pero aquello que quieren probar ya estaba calculado: su diana es anunciada previamente. Realicé mi primer experimento cuando me enteré de que dos objetos de diferentes pesos tardaban lo mismo en caer, hecho que me dejó estupefacta. La cosa contradecía toda mi percepción del mundo, mi sentido común, entonces me subí a un árbol, saqué dos piedras de mi bolsillo e hice la prueba: el resultado pareció positivo. El asunto se me figuraba como la certeza de que la tierra es redonda. Lo sabes, sabes el cambio de horario —en este momento eso te lo confirma más el teléfono de larga distancia que la anécdota del barco—, y, sin embargo, cuando el sol se pone es él el que se va y no la tierra la que se mueve. Ni es uno el que se está moviendo con la tierra. El sol, en última instancia, todas las tardes, es tragado por un plano en forma de disco.

La experiencia y la física suelen trabar disputas. Hay un abismo entre experiencia y experimento, el último siempre quiere comprobar una hipótesis, un antes de, solo busca probar lo que ya se sabe. La experiencia, por el contrario, se ve cargada de sorpresas, de tropezones en el camino, de anécdotas: el tirar el par

de piedras en cualquier caso ya tenía su fin anunciado, de otra manera nunca se me hubiera ocurrido subirme en ese árbol. La sorpresa de ver caer ambas al mismo tiempo ya estaba marcada por un antes de ejecutar la acción.



Figura 23. Feliza Bursztyn, *Serie Minimáquinas*, 1970. Colección Banco de la República (registro AP5104).



Figura 24. Feliza Bursztyn, *Serie Minimáquinas*, 1970. Fotografía: Ernesto Monsalve. Cortesía Archivo Pablo y Camilo Leyva.

Entre la experiencia y el experimento se alza el muro. El trabajo de Gego habita el espacio de un experimento extraño al estar descargado de cualquier fin, de cualquier prueba, el trabajo de Feliza, del otro lado, apunta una experiencia no solo porque no tiene un fin estipulado sino porque te pierdes fácilmente en el recorrido, así, en una obra como *Encaje*, de

1967,<sup>4</sup> las piezas terminan por aglomerarse de tal manera que pierdes el encadenamiento: el qué tiene que ir después de esto, qué debe ir después de este tornillo. Y, sin embargo y con todo, Feliza raras veces abandona la base: suele haber un marco que, como en *Encaje*, como en *Gandhi* te indica: a pesar de todo, esto es una obra de arte.<sup>5</sup>

Unos cuantos kilómetros más a la derecha (si tenemos el norte arriba) o a la izquierda (si seguimos a Torres-García)<sup>6</sup> está Lygia Clark, quien termina por abandonar el marco y con este la estética: rompe su cerco. La relación de Clark con Bursztyn se asemeja a la anterior relación con Gego. Lástima que en América Latina nunca terminamos por conocernos entre nosotros.

Bursztyn y Clark —aun cuando no figurativas, no referenciales— van por caminos diferentes. Feliza, amiga de Traba, guarda algo de su mística frente al arte: si bien el espectador es su fin último, su negación a proferir cualquier discurso sobre las piezas

<sup>4</sup> Ver p. 50.

<sup>5</sup> La base, lo que implica el pedestal, está ampliamente trabajado por Rosalind Krauss en el capítulo: “El espacio analítico: futurismo y constructivismo”, en *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002.

<sup>6</sup> No hace falta recordarlo, pero es todo un placer hacerlo: “Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos esa justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala intensamente al Sur, nuestro norte. Igualmente, nuestra brújula: se inclina irremisiblemente siempre hacia el Sur, hacia nuestro polo. Los buques, cuando se van de aquí, bajan no suben, como antes, para irse al norte. Porque el norte ahora está abajo. Y levante, poniéndonos frente a nuestro sur está la izquierda”. Ver [http://www.coleccioncisneros.org/st\\_writ.asp?ID=2&Type=2er](http://www.coleccioncisneros.org/st_writ.asp?ID=2&Type=2er) (última consulta: 2 de febrero de 2007) (página desactivada).



da cuenta de una fe, de una reserva desde la que todavía se cree en la obra (de hecho, no pienso que a Feliza le vinieran muy bien mis prolongadas disquisiciones). Por el contrario, Clark no deja de producir discurso a la par de obra y esto lo hace justamente porque sus obras ya no solo rompen, sino que tiran por el suelo la esfera estética, no hay ninguna revelación que aguardar: la obra deja de ser obra para convertirse en acción. Así *Aire y piedra* de Clark, compuesta por una bolsa de aire pequeña con una piedra sobre ella, no tiene ningún sentido antes de que un no espectador la sujete. De este modo, si *Erizo* de Feliza pesa en la vista, *Aire y piedra* de Clark pesa directamente en las manos.

Clark renuncia a la obra como tal: si los *Bichos* se habían bajado de la pared para que el espectador jugara con ellos, en *Caminando* —una cinta de Moebius y unas tijeras que son tomadas por el no espectador para realizar un corte-recorrido que no tiene principio ni fin, pero sobre todo que no tiene finalidad— Clark abandona la condición de obra y la convierte en experiencia, y con experiencia quiero decir presente. Así, afirma Noemí Martínez Díez, en un artículo sobre Clark publicado en el 2000:

Con estas obras aspiraba a una ampliación de lo tridimensional, que se girara el objeto y que se girara al espectador en torno a él, a un tiempo especializado y a un espacio temporizado. En sus actividades buscaba el desplazamiento y la reconstrucción de los conceptos de arte, artista y espectador. Refutó la definición de artista como un creador que se llega a deificar.

[...]

La importancia se encontraba en la interacción colectiva, que el acto de creación no fuera algo

exclusivo del artista, sino de cualquier persona. Vivir el presente, un arte sin arte.<sup>7</sup>

En suma, se quiebra la obra y, desde allí, se quiebra el discurso. Los textos escritos por Clark harán parte de este mismo quiebre, ya no acompañan la obra porque a la postre esta ha dejado de existir. El campo de la estética, de la representación y, por encima de todo, de la contemplación es dinamitado. Clark no deja duda al respecto:

Rehusamos el espacio representativo y la obra como contemplación estética. Rehusamos todo mito exterior al hombre. Rehusamos la obra de arte como tal y ponemos énfasis en el acto de realizar la proposición. Rehusamos la duración como medio de expresión. Proponemos el momento del acto como campo de la experiencia. En un mundo donde el hombre se tornó extraño a su trabajo, a través de la experiencia, nosotros lo incitamos a una toma de conciencia sobre la enajenación en la que vive.<sup>8</sup>

Clark funda, junto a Oiticica y Pape, el neo-concreto, una vanguardia extraña pues está despojada del “van”: es la mera guardia, transcurre en el presente y no el futuro, no se propone como proyecto porque, en última instancia, ya no hay nada que proyectar, solo nos queda la experiencia, una que se nos escapa a cada paso para asemejarse cada vez más al experimento. Voy

---

<sup>7</sup> Ver <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/bba/11315598/articulos/ARIS0000110321A.PDF> (última consulta: 2 de febrero de 2007) (página desactivada).

<sup>8</sup> Lygia Clark, “Nos rehusamos”, en *Heterotopías, op. cit.*, p. 524.

dos veces a la semana a *spinning* en el gimnasio de la Javeriana, un salón grande, colmado de luz y siempre intacto, perfecto, ni una mota de polvo sobre el suelo. Hago mi recorrido de una hora, siempre la misma hora, puede ser lunes o viernes o miércoles, siempre el mismo clima, siempre los mismos esfuerzos y siempre el instructor gritando: “¡en este momento suban la resistencia como si estuviéramos ascendiendo por una cuesta muy empinada!” No hay el más mínimo atisbo de un imprevisto, practico un recorrido estático para decirle a mi cuerpo que sí, que en efecto nos estamos moviendo, estamos realizando un desplazamiento. En cualquier caso, mi cuerpo nunca me toma demasiado en serio. Ya nada de andar en bicicleta por Bogotá, cuando iba a la universidad con la llave de tuerca en la canasta por si la cadena de los cambios se soltaba, cosa que solía suceder a menudo y que me hacía llegar a clase con las manos negras de grasa, media hora tarde. Total, nunca era el mismo camino.

Lygia Clark, tras abandonar el arte (dejar de edificar obra, pieza única o de tiraje limitado), propone una serie de acciones que atacan ese ámbito-experimento que recorre la vida de todos nosotros, ese plan que fracciona la experiencia en instancias para restarle a cada una de estas instancias cualquier atisbo de totalidad. De esta manera, Noemí Martínez Díez afirma:

Sus propuestas de creación colectivas no tenían ninguna previsión ni de lugar ni de duración. Era vivir una integración mutua por medio del cuerpo, estar predispuestos al descubrimiento, a la improvisación, a la gestualización como una alternativa a la masificación de la civilización tecnológica. Pero las propuestas no tenían ni el narcisismo del *performance* o del *body-art*, ni la euforia del *happening*, otros tipos de acciones que se realizaban en esos años. Eran situaciones apenas sugeridas en grupos pequeños e intimistas, en donde la artista no era el espectáculo,

no hacía nada sino que lo sugería, estableciendo una dialéctica entre yo y el otro, el placer y la realidad, el dentro y el fuera, el intelecto y los sentidos.<sup>9</sup>

Ahora, si el discurso está entramado con las obras (o las no obras) de Clark, esta preocupación sobre las compartimentaciones que anulan la vida como experiencia total no se origina en un primer momento como respuesta discursiva sino como búsqueda del espacio: el salto de la bidimensión a la tridimensión en Clark es la llave que la conduce al problema de la experiencia. De esta manera, Clark afirma en *La muerte del plano* de 1961:

El plano es un concepto creado por el hombre con fines prácticos: para satisfacer su necesidad de equilibrio. El cuadrado, creación abstracta es producto del plano. Al marcar de modo arbitrario los límites del espacio, el cuadrado le da al hombre una idea enteramente falsa y racional de su propia realidad. Así surgen conceptos antagónicos como alto y bajo, revés y derecho, que contribuyen para destruir en el hombre el sentimiento de totalidad.<sup>10</sup>

Clark, al igual que Feliza, utilizaba materiales desechados: “embalajes, pelos, trozos de telas, cajones, a los que al introducirse la gente hacía convertir en otros espacios”.<sup>11</sup> Pero como ya he

---

<sup>9</sup> Noemí Martínez Díez, “Lygia Clark”, *Arte, individuo y sociedad*, 12, 2000, 321-328. Ver <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/download/ARIS0000110321A/5935> (última consulta: 17 de febrero de 2019).

<sup>10</sup> Lygia Clark, “La muerte del plano”, *op. cit.*, p. 522.

<sup>11</sup> Ver <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/bba/11315598/ar->

señalado, entre ambas hay una distancia infranqueable: Bursztyn no renuncia al arte por completo: la base y la firma siguen presentes en muchas de sus propuestas para marcar de suyo el mote: *esto es una obra de arte*.

Bursztyn, entonces, propone una obra que marca el tiempo, tiempo de recorrido, tiempo de la experiencia, que señala, tal como Clark lo hace, que el espacio y el tiempo no son sendas separadas, una obra que pese y que sea aleatoria, que a más de no tener estipulado el recorrido del espectador alrededor de ella (*Gandhi*), tampoco tenga un plan preconcebido para su edificación: Bien —solía decir Bursztyn, durante los trasteos de las obras— que salten los tornillos, porque no hay nada ejecutado de antemano.

Esta constelación tripartita —tres artistas latinoamericanas/tres apellidos extranjeros/tres carreras en la segunda mitad del XX/tres viajes signados por coyunturas políticas<sup>12</sup>— propone, desde puntos disímiles, una refutación de este devenir preestablecido, segmentado y con un objetivo aun antes de que las cosas acontezcan en el que, aun y a pesar de todo y con todo, seguimos metidos.

No se conocieron, no fueron amigas, no compartieron maridos. En cualquier caso, en la constelación Gego, Bursztyn, Clark se construye un andamiaje que nos propone las contradicciones propias de nuestra desazón actual y una señal de alto en la autopista: del experimento sin finalidad a una ruta sin plan

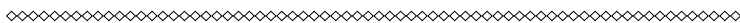
---

ticulos/ARIS0000110321A.PDF (última consulta: 2 de febrero de 2007) (página desactivada).

<sup>12</sup> Gego viaja de Hamburgo a Caracas en 1939 por su condición de judía, tras la negación de la visa británica. Bursztyn viaja a París tras la negación de la visa estadounidense en 1982, perseguida por el gobierno Turbay debido a su cercanía a Cuba y al Partido Comunista. Clark viaja a París en 1970, en el transcurso de la dictadura militar, para volver en 1975.

preestablecido y de allí a una experiencia en sí, capaz de aniquilar al arte, al espectador y al artista, en suma, que nos salve de la mera contemplación estética, algo de lo que constantemente nos hemos querido salvar en América Latina.

## **VI. ÚLTIMA CENA, JUNIO SEIS DE DOS MIL SEIS**



6

Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo “tal y como verdaderamente ha sido”.

Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro. Al materialismo histórico le incumbe fijar una imagen del pasado tal y como se le presenta de improviso al sujeto histórico en el instante del peligro. El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a los que lo reciben.

En ambos casos es uno y el mismo: prestarse a ser instrumento de la clase dominante. En toda época ha de intentarse arrancar la tradición al respectivo conformismo que está a punto de subyugarla. El Mesías no viene únicamente como redentor; viene como vencedor del Anticristo. El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza solo es inherente al historiador que está penetrado de lo siguiente: tampoco

los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando este venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer.

**Walter Benjamin, VI Tesis de la Filosofía de la Historia**

Seis por tres metros, ciento veinte paneles, doce mil cubiertos, seis meses en la preparación, el mes: junio, el año: 1976. El seis parece habitar la *Última Cena*, recorrerla. Doblado o dividido, este seis de Apocalipsis o Redención se condensa para terminar convertido en un número tangible.

*Última Cena* es una de las obras monumentales de Bursztyn, un mural que desde lejos parece un mosaico de brillos irregulares, de destellos que atacan, directamente y desde la superficie de la pieza, el ojo del espectador; sin embargo, basta acercarse un poco para advertir los 12.000 cubiertos que la componen, utensilios de cocina pasados por la prensa, de modo tal que las cucharas han perdido su capacidad de contener, mientras las paletas se han convertido en especies de espátulas.

Recapitulo, Bursztyn ha trabajado con despojos metálicos, con motores averiados, con cintas de acero, con pedazos de cosas que antes fueron otras cosas, no obstante, aquí trabaja con objetos acabados de salir de producción, es decir, con *nuevos*.<sup>1</sup> Ni con chatarra ni con materiales *vírgenes*, sino con productos —cubiertos— que no han sido usados jamás, y es justamente esto lo que brinda otra perspectiva para entender la *Cena* en el panorama del trabajo de B.

---

<sup>1</sup> Si bien Feliza había trabajado antes con cintas metálicas que no habían sido empleadas jamás (*Históricas*), en *Última Cena* trabaja con mercancías nuevas. Es decir, no emplea materiales que están destinados a ser algo: desde una escultura, hasta el recubrimiento de una cocina, sino productos (cubiertos) que ya tienen una función en sí mismos, función que Feliza anula.





Figura 25. Feliza Bursztyn, *Última Cena*, 1976. Edificio del SENA, Bogotá. Fotografía: Ernesto Monsalve. Cortesía Archivo Pablo y Camilo Leyva.

Objetos acabados de salir de la fábrica que, sin embargo, bien constituyen los desperdicios del mundo de la producción en serie, pues si antes los retazos establecían lo que había que tirar al cesto, ahora son los mismos productos los que pueden ser desechados sin ningún lapso de vida útil. Solo basta una anécdota, esta de mi propio cuño. Durante un par de años estuve trabajando en una editorial. Pues bien, los tirajes de los libros únicamente se pueden costear de mil ejemplares en adelante. Muchos, en cualquier caso, y después de haberlos pulido hasta la saciedad, mediar entre autores y correctores, depurar el estilo, puntos, comas, pausas y referencias bibliográficas, pasan directamente de la bodega a la guillotina, los que no se venden son picados sin siquiera haber salido al mercado, un mercado cuyas leyes rigen, al mismo tiempo, el número de ejemplares que deben ser impresos y el número

de ejemplares que acabarán siendo destruidos sin ningún lapso de vida útil. La desazón que esto me producía era, no obstante, pasajera; cuando alcanzaba a enterarme de alguna cifra (pocas veces, Ventas y Editorial son departamentos distantes) ya estaba tan embebida en los siguientes libros del plan de producción que el asunto se evaporaba de mi cabeza: un libro que había salido al mercado hacía apenas un mes se me antojaba una reliquia.

Los casos que subrayan el absurdo de la producción son muchos: los cientos de litros de leche tirados en una cañada de la Sabana de Bogotá en los noventa, que generaron un caos ambiental, dan cuenta de ello: la cañada se convirtió en una especie de sopa asquerosa. Cualquier sobreproducción se regula con la destrucción del producto, regalarlo generaría una baja en los precios que el mercado es incapaz de soportar.

El producto, como basura, en sí mismo apunta el dúo racionalidad-irracionalidad del mercado, solo es racional en cuanto a los números, y, sin embargo, estos números se han vuelto abstractos, en toda la acepción del término, separados del mundo, de las necesidades tangibles. Las cosas, las mercancías entonces parecen llevar a cabo un simulacro de utilidad, cuyo emblema sería la venta de prendas de vestir con rotos artificiales, artículos que intentan simular un tiempo que de hecho no alcanzarán a tener los objetos; las rasgaduras sobre telas nuevas apuntalan una contradicción en el periodo de uso, un lapso tan vago y efímero como la carrera en que está embebida la producción moderna.

Un pasaje de *El Buscón* dibuja el quiebre con nuestros días. En él, un personaje señala la mutación de las prendas de vestir propias de esa España del XVII, que no alcanzaba a recibir el oro de América cuando ya lo estaba pagando en la bolsa rota de un Estado siempre en quiebra:

No hay cosa en todos nuestros cuerpos que no haya sido otra cosa y no tenga historia. Verbi gratia: bien

ve V. Md. [...] esta ropilla; pues primero fue gregüescos [pantalones], nieta de una capa y bisnieta de un capuz, que fue en su principio, y ahora espera salir para soletas y otras cosas. Los escarpines, primero son pañizuelos, habiendo sido toallas, y antes camisas, hijas de sábanas; y después de todo, los aprovechamos para papel, y en el papel escribimos, y después hacemos dél polvos para resucitar los zapatos, que de incurables, los he visto hacer revivir con semejantes medicamentos.<sup>2</sup>

De esto, de Quevedo, a vender prendas con una vejez figurada, radica el abismo. Las mercancías en sí mismas conforman el conjunto de las cosas que pueden ser tiradas al cesto sin siquiera haber tenido un lapso de vida útil: los libros de un tiraje editorial que no encontró público, las prendas que pasaron de moda antes de ser vendidas. De esta forma Bursztyn, en la *Cena*, vuelve a trabajar con desechos, es decir, con los *nuevos desechos* de la época regida por el mercado y las mercancías. Tenemos, pues, doce mil cubiertos sobre una superficie plana, doce mil artefactos que no le harán falta a nadie; el número es irrisorio comparado con los números propios de la producción de nuestros días, y de los días de la misma Feliza.

Y sin embargo y a pesar de la longitud del número, el caos no rige a esta *Última Cena*. Por el contrario, los doce mil cubiertos no se apilan ni se aglomeran sin un plan estipulado. El orden gobierna su disposición y su avanzada sobre la pared: se trata de un mural constituido en forma de retícula. Ciento veinte paneles pequeños, 30 x 30 cm, conforman un entramado tipo tablero de ajedrez donde la disposición de los cubiertos, ora verticales ora

---

<sup>2</sup> Francisco de Quevedo y Villegas, *El Buscón*, Madrid, Marte, 1988, Libro Segundo, Capítulo VI.

horizontales, determina tanto el ritmo del despliegue como el ritmo de los brillos generados por una contraposición continua.

La retícula homogénea y ordenada recorre la pared por *motu proprio*: los módulos parecen autogenerarse, y, de hecho, seguirían creciendo si no fuera porque la pared ha terminado. *Última Cena* no tiene un marco que señale *este es el fin de la embestida sobre esta superficie*, sencillamente se acaba cuando la pared ha llegado a su fin; la extensión no está marcada por la obra sino por el lugar en donde la obra está dispuesta. En efecto, los módulos sobrepasan el ángulo de 90° que hay de la pared principal a la secundaria, para terminar por comerse también a esta, justo como una plaga de hongos se propaga sobre una superficie húmeda. Unos hongos, empero, que se autogeneran ordenada y rígidamente, tal como salen los productos de una fábrica sobre una cinta mecánica y sin fin. La forma de la avanzada es homogénea y constante, no supone sorpresas, acaso la única irregularidad de la *Cena* es la firma de Feliza, hecha en bajorrelieve en uno de los paneles. Aun cuando, desde la distancia, la misma firma acaba por perderse entre los brillos.

En el XVII, otro mural fue erigido, este en México, por sor Juana Inés de la Cruz, su título: *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político*. Redactado en 1680, el texto se presenta como un plan para erigir una especie de arco triunfal plano; la fachada de la iglesia de Ciudad de México no había sido terminada, y para recibir al nuevo virrey necesitaban cubrir su aspecto de obra negra. Así, le comisionaron a sor Juana hacer un plan de pinturas para darle la bienvenida al marqués de la Laguna, virrey entrante, que los artesanos de la ciudad llevarían a cabo. Un mural efímero del cual solo ha quedado el texto.

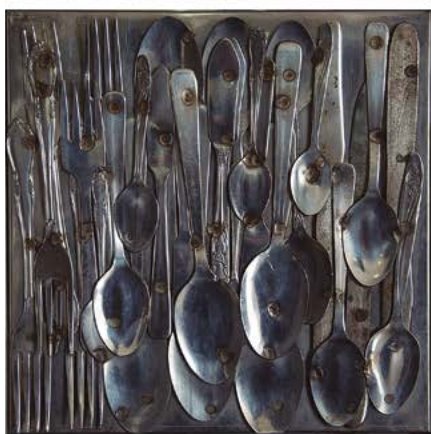


Figura 26. Feliza Bursztyn, *Última Cena* (detalles), 1976. Edificio del SENA, Bogotá. Fotografía: Ernesto Monsalve. Cortesía Archivo Pablo y Camilo Leyva.

Ahora bien, desde su condición de plan, más que explicar cómo deben ser trabajadas las pinturas, sor Juana se dispone a explicar las rutas de las relaciones que serán trazadas en los lienzos, relaciones que en su misma condición de alegoría son completamente arbitrarias, invención de sor Juana y nada más que eso. Así, el arco-fachada se encarga de ensalzar al virrey a través de una comparación con el dios Neptuno, sin embargo, advierte sor Juana, si bien Neptuno es apropiado para erigir una comparación ha tenido que operar algunos cambios en el dios tradicional (cambios bastante extremos, sor Juana termina convirtiendo a Neptuno, por ejemplo, en hijo de Isis, la diosa egipcia), variaciones que acaban por construir un Neptuno nuevo y lejano del conocido, no solo por los antiguos, sino por todos nosotros. De este modo, escribe sor Juana: “fue preciso al discurso dar ensanchas en lo fabuloso a lo que no se hallaba en lo ejecutado”, o “¿Quién duda que distará mucho de su original?”.<sup>3</sup>

Como se quiera, afirma sor Juana, tales transformaciones no tienen ninguna importancia pues, en cualquier caso, “Entre las sombras de lo fingido campean más las luces de lo verdadero”.<sup>4</sup> El plan para inventar el mural está regido por toda la concepción alegórica del mundo barroco, pura convención arbitraria que *inventa* relaciones mas no las *encuentra*, en términos de Benjamin “la alegoría del siglo XVII no es convención de la expresión, sino expresión de la convención”.<sup>5</sup>

El mundo alegórico del XVII dejó de lado cualquier vínculo natural entre signo y referente, renunció a cualquier lazo estipulado de antemano y se dedicó a crearlos, descreído de

---

<sup>3</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, tomo IV, p. 359.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 358.

<sup>5</sup> Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p. 168.

encontrar un sentido en el fondo de las cosas del mundo. De esta manera, sor Juana solo deja de tejer relaciones entre su Neptuno artificial y el marqués de la Laguna cuando se le acaban los lienzos, el número de lienzos es el que impone el límite pues las relaciones propuestas no tienen un límite en sí mismas, podrían seguir avanzando sin derrotero, no hay nada que les haga detener sus embestidas. O bien, solo hay un límite: los artesanos tendrán que acabar el día estipulado la obra, antes de que el virrey ponga su pie en la entonces capital de Nueva España.

Entre la producción moderna de mercancías y las relaciones alegóricas hay un vínculo. No en vano Benjamin se dedicó a la escritura del *Origen del drama barroco alemán*, no ya para entender el pasado, sino para comprender alegóricamente el mundo de mercancías de su presente, así, la mercancía y la alegoría guardan semejanzas: ambas encuentran su sentido en virtud de la arbitrariedad, la mercancía en cuanto su valor nunca corresponde al trabajo invertido sino a la vitrina donde sea expuesta, y la alegoría porque su sentido es aquel que le quiera adherir quien la utiliza. Y, de este modo, ambas pueden seguir propagándose sin ningún límite preestablecido, el límite lo impone una necesidad externa a ellas mismas: las perspectivas de compra, el día de llegada de un virrey. De esta forma, afirma Benjamin: “mientras el símbolo atrae hacia sí al hombre, lo alegórico, irrumpiendo desde las profundidades del ser, intercepta la intención de su camino descendente y lo golpea en el rostro”.<sup>6</sup>

La alegoría del XVII abre las puertas para entender la mercancía del XX, ambas son arbitrarias, ambas son convenios que se ensanchan hasta perder cualquier vínculo con el origen que las hizo posibles. Y ambas pueden seguir propagándose *ad infinitum*, justamente como se propagan los cubiertos de la *Cena* propuesta por Bursztyn. Si en el *Neptuno* el mundo de relaciones

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 177.

de sor Juana debe terminar porque hay límite de lienzos y, con este, de tiempos, la *Cena* debe terminar porque las paredes no son de dimensiones ilimitadas. El uno desde un juego alegórico que puede seguir propagándose, el otro desde unos productos que pueden seguir produciéndose. En cualquier caso, tanto el sentido de la alegoría como el valor de los productos será siempre obra de la arbitrariedad y jamás de su propia naturaleza. Y, sin embargo, y tal vez por eso, entre el *Neptuno* y la *Cena* hay una distancia infranqueable: la *Cena es*, el *Neptuno finge ser*.

Volvamos sobre el número. He dicho que se trata de una obra que crece sin límites, las paredes son las que marcan el fin. Pero, el número *es* el 12: 12.000 cubiertos. Bien podrían ser más tratándose de mercancías, bien podría ser un número aleatorio, bien podría no haberse señalado el número, tal como sucede en *Erizo*: Feliza nunca da cuenta de la cantidad de clavos que lo conforman. Y, sin embargo, aquí escoge el 12, como significado, como necesidad, un 12 que, ahora bien, no se representa, sencillamente *es* y en esto consiste el quiebre, la *Cena* trabaja con productos/desechos cuyo valor siempre será arbitrario, representativo, para edificar una obra que abandona la representación.

Entonces y en la *Cena* no habría un vínculo, un vínculo que siempre acabaría por resultar puramente arbitrario, Feliza sencillamente envuelve en los números todo el asunto: ciento veinte paneles, doce mil cubiertos, tres por seis metros. Le da la vuelta a una mercancía, estos utensilios de cocina cuyo valor era completamente aleatorio, acaban por ser simbólicos y, en consecuencia, necesarios: no sobra ni una sola de las piezas que componen la *Cena*, están predeterminadas de antemano. Como si el número hubiera pasado por el proceso de sublimación<sup>7</sup> invertida, en suma, se hubiera vuelto matérico.

---

<sup>7</sup> Sublimación: transformación inmediata de un estado sólido a uno gaseoso sin pasar por líquido.



Los números, en cualquier caso, no han sido ajenos a Bursztyn, en una entrevista de 1979, B sostiene, entre chiste y chanza —Bursztyn no solía hablar en serio—, el siguiente diálogo:

— ¿Cuántos personajes hay en la *Baila*?

— Hay seis grandes y un enano.

— ¿Usted sí cree que los enanos traigan suerte?

— Muchísima...

— ¿El número 7 tiene algún significado o fuerza especial para usted?

— Claro, creo ciertamente en los números cabalísticos. No olvide que las camas ¡fueron 13!<sup>8</sup>

En la *Última Cena* estos significados se condensan. *Última Cena* versión Bursztyn concreta una obra de arte donde el significado deja de ser significado, ajeno a la pieza, y se convierte en la pieza misma, en la pléyade de 12.000 utensilios de cocina, que brillan ante el espectador sin que tras el brillo haya ningún misterio, el misterio está, entonces, expuesto en toda la superficie de destellos que genera el metal industrial, sin huella humana, de esas 12.000 unidades que generan la obra.

Feliza está a una legua del barroco, de cualquier alegoría, no hay nada que tejer artificialmente, no hay nada detrás, a pesar del brillo. Pero, y en cualquier caso, los barrocos podían seguir tejiendo *ad infinitum* este teatro de relaciones arbitrarias porque la redención estaba a la vuelta de esta vida, como un as bajo la manga. Sor Juana terminaría sus días tras haber regalado su biblioteca y haber abandonado sus estudios —bajo la presión del obispo de México, cuyo nombre ni siquiera vale la pena recordar— haciendo sacrificios, como arrastrar su lengua por el suelo durante toda una jornada, con el fin de parar una peste

---

<sup>8</sup> “La *Baila Mecánica* de Feliza Bursztyn”, *Cromos*, *cit.*

que estaba haciendo estragos en la ciudad y que terminaría por llevársela a ella misma. Sor Juana abdica de sus estudios en este reino para esperar el próximo, tal como los alegoristas barrocos que, aterrados frente a su propia arbitrariedad carente de sentido natural, dieron la espalda y contemplaron la redención como lo que estaba detrás de las apariencias. Mientras que lo que Benjamin intentaba era sacar de esas apariencias transitorias la verdad, encontrarla justamente en la superficie de lo fingido y no tras sus sombras.

Para los barrocos bastaba cruzarse de brazos, para nosotros esto ya no basta en modo alguno, pues no hay nada detrás, es necesario entonces sacar del brillo de utensilios anónimos —sin huella humana, como hijos de la Naturaleza/Segunda Naturaleza— el sentido, condensar el sentido y no aguardar la redención: la revolución es la salida a esta historia, no la contemplación melancólica del Barroco. Y sin embargo, se trata de una revolución entendida con un carácter muy diferente a Marx, pues si este decía que las revoluciones eran “las locomotoras de la historia”, Benjamin afirmaba: “Tal vez sea totalmente diferente, tal vez las revoluciones sean el momento en que la humanidad que viaja en ese tren, alcanza la palanca de emergencia”.<sup>9</sup> Alcanzar el presente, tal como suponen los recorridos a través de las esculturas de Bursztyn, que no son parte de una historia que el espectador tenga que apuntalar, como el Laocoonte, sino que son la historia de su misma ruta, de la experiencia en aquí y en ahora.

B y B no se parecen mucho, uno es hombre, la otra es mujer, uno es europeo, la otra es americana, uno es filósofo, la otra es artista, y, sin embargo, las analogías propias de lo alegórico —arbitrarias— se pueden trazar entre ellos como en una ruta cuyas tramas parecen revelar un brillo distante y sin demasiadas rimas.

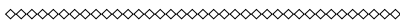
---

<sup>9</sup> Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Ediciones Visor, 1995, p. 11.

En septiembre de 1940, B emprendió su viaje hacia América, única salida posible para los judíos de entonces. En 1981, B estaba saliendo de Colombia para ir a refugiarse en Europa, única salida posible para los colombianos de izquierda de entonces. Pero ni el uno ni la otra querían esa salida, de hecho, ambos murieron en su intento de fuga, una habiendo alcanzado una meta que no quería alcanzar, el otro sin haber alcanzado una meta que, sin embargo, no deseaba. Y ambos, como desde el fondo de los tiempos, murieron en sus respectivos intentos antagónicos, en contravía, ambos judíos, ambos cercanos a la izquierda, ambos profundamente imaginativos en el más estricto sentido de los términos. Ni B, ni B, concebían una forma argumentativa de explicar el sentido, este ha de hacerse tangible en el mundo de lo concreto sin vínculos artificiales y, sobre todo, sin remitir a ningún orbe por fuera de este reino, pues tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando este venza y este enemigo no ha dejado de vencer.



## **BIBLIOGRAFÍA**



Auster, Paul, *La historia de mi máquina de escribir*, Barcelona, Anagrama, 2002.

Barrios, Álvaro, *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 1999.

Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.

\_\_\_\_\_, "Tesis de Filosofía de la Historia". En *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1982.

Bolaño, Roberto, *Detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1999.

\_\_\_\_\_, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Ediciones Visor, 1995.

- Bukowski, Charles, *La senda del perdedor*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- Camnitzer, Luis, “Una genealogía del arte conceptual latinoamericano”, *Revista do Instituto Estadual do Livro*, 6, 1997.
- Clark, Lygia, “Nos rehusamos” y “La muerte del plano”, en *Heterotopías*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2001.
- De la Cruz, sor Juana Inés, *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, tomo IV, 1995.
- Enciclopedia Universal Ilustrada*. Madrid, Hijos de Espasa Editores, 1921.
- Ferrari, León, *Prosa política*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2005.
- Guash, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.
- Gutiérrez, Pedro Juan, *Animal tropical*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alfaguara, 1990.
- Krauss, Rosalind, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002.
- Lessing, Gotthold, *Laocoonte*, Madrid, Tecnos, 1990.
- Martínez Díez, Noemí, “Lygia Clark”, en *Arte, individuo y sociedad*, 12, 2000, 321-328. en <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/bba/11315598/articulos/ARIS0000110321A.PDF> (última consulta: 2 de febrero de 2006).
- Newton, Isaac, *Principios matemáticos de la filosofía natural*, Madrid, Tecnos, 1987.
- Oiticica, Hélio, “Esquema general de la nueva objetividad”, en *Heterotopías*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2001.

Quevedo y Villegas, Francisco de, *El Buscón*, Madrid, Marte, 1988.

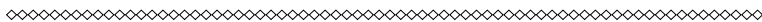
Traba, Marta, *Elogio de la locura*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1986.

VV. AA., *Gego*, Caracas, Fundación Cisneros-Fundación Gego, 2003.





# ACTA DE RECOMENDACIÓN Y RESOLUCIÓN DE GANADORES



**IDARTES**  
PROGRAMA DISTRITAL DE ESTÍMULOS-PDE  
XV PREMIO DE ENSAYO SOBRE ARTE EN COLOMBIA

**ACTA DE RECOMENDACIÓN DE GANADORES**

El día DIECINUEVE 19 de OCT de 2018 deliberó en la ciudad de Bogotá el jurado integrado por:

| NOMBRE Y APELLIDOS                  | TIPO DE DOCUMENTO | NÚMERO DE DOCUMENTO |
|-------------------------------------|-------------------|---------------------|
| BREYNER HUERTAS RENDÓN              | Cédula Ciudadanía | 94,552,610          |
| RICARDO BENJAMÍN TOLEDO CASTELLANOS | Cédula Ciudadanía | 6,774,099           |
| LEIDY ANGULEY ISAZA URREGO          | Cédula Ciudadanía | 53,091.187          |

La reunión se realizó con el propósito de concluir el proceso de evaluación técnica de las propuestas participantes en la convocatoria XV PREMIO DE ENSAYO SOBRE ARTE EN COLOMBIA del Programa Distrital de Estímulos-PDE 2018.

**PRIMERO.** Inscritos y habilitados

Al cierre de la convocatoria el día 30/08/2018 se inscribieron en total OCHO 8 propuestas, de las cuales SEIS 6 quedaron habilitadas para ser evaluadas por parte del jurado.

**SEGUNDO.** Criterios de evaluación

La evaluación se realizó teniendo en cuenta los criterios establecidos en las condiciones específicas de la convocatoria:

| CRITERIO                                          | PUNTAJE |
|---------------------------------------------------|---------|
| Solidez formal y conceptual de la propuesta       | 50      |
| Aporte al campo de las artes plásticas y visuales | 50      |
| Total:                                            | 100     |

**TERCERO.** Resultado de la evaluación

Los jurados consignaron los resultados de su evaluación en una planilla por cada una de las propuestas participantes y realizada la consolidación de las calificaciones se obtuvo la siguiente puntuación:

| CÓDIGO DE LA PROPUESTA | SEUDÓNIMO         | NOMBRE DE LA PROPUESTA                                                                                               | PUNTAJE FINAL |
|------------------------|-------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|
| 731-007                | EMMA CITO         | EN PRIMERA PERSONA: SEIS PASAJES SOBRE FELIZA BURSZTYN                                                               | 85            |
| 731-008                | Margarita Faga    | PRECARIEDADES Y RESILIENCIAS. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COLOMBIANAS COMO ESTRATEGIA DE COLECTIVIZACIÓN DEL DUELO.         | 68,33         |
| 731-009                | Ojos que se abren | HABLAR CUANDO SE PUEDE. VERSIONES SOBRE UN MISMO TEMA A PROPÓSITO DE LA EXPOSICIÓN VOCES PARA TRANSFORMAR A COLOMBIA | 59,33         |
| 731-006                | Raya_Ariza_19     | ANÁLISIS DEL AUTOMATISMO: INTERACCIÓN EN LA LUZ IONIZADA EN NORMAN MEJÍA                                             | 55,67         |
| 731-013                | Florecita Roquera | LA TRANSFORMADORA VISIÓN DEL ARTISTA-DOCENTE EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO COLOMBIANO                                     | 51,33         |
| 731-012                | Chewbacca         | ENSAYO ARTE SOBREMÓDERNO                                                                                             | 48,67         |



**CUARTO. Recomendación de adjudicación**

Analizados los resultados de la evaluación y realizada la deliberación de la convocatoria XV PREMIO DE ENSAYO SOBRE ARTE EN COLOMBIA el jurado recomienda el otorgamiento del estímulo a la siguiente propuesta:

| CÓDIGO DE LA PROPUESTA | SEUDÓNIMO | NOMBRE DE LA PROPUESTA                                 | PUNTAJE FINAL |
|------------------------|-----------|--------------------------------------------------------|---------------|
| 731-007                | EMMA CITO | EN PRIMERA PERSONA: SEIS PASAJES SOBRE FELIZA BURSZTYN | 85            |

**QUINTO. Observaciones del jurado**

La autora toma una postura clara, franca para argumentar y desenlazar el texto.

El texto posee estructura narrativa interesante, da cuenta de un ejercicio de indagación que lo soporta y una fundamentación teórica que lo sustenta.

Es un texto orgánico que aporta estructura y relaciones al conocimiento de la obra de Feliza Burszty. Se convierte en material de consulta para estudiar la presencia de los tópicos realidad, tiempo, experiencia e historia en el arte colombiano. Aporta nuevas perspectivas de reflexión a la obra de B. y nos acerca a su legado.

Aborda la obra de B desde la diferencia, sin agruparla y marcando constantemente las distancias frente a otros artistas, siendo importante la perspectiva femenina en el texto.

Que se estudie la posibilidad de añadir un subtítulo y abstract que oriente hacia los problemas que discute, en relación a los otros tópicos teóricos del ensayo (Si bien el tema central es la obra de B, señalar los otros problemas teóricos que toca en la argumentación).

Se recomienda una búsqueda de registros en mejor calidad o un trabajo de edición y restauración de imágenes, dado que obtuvo el premio y el texto requiere el apoyo visual. Se recomienda unificar los criterios de referencia en las imágenes y completar las fichas técnicas de manera rigurosa.

Se recomienda revisión de estilo y alistamiento editorial final.

En términos generales el nivel de las propuestas no corresponde con el mérito del premio. Uno de los criterios es el aporte al campo de las artes plásticas y visuales, y estos textos presentan carencias estructurales, formales, conceptuales y temáticas.

Se recomienda promoción y difusión del premio, quizá de manera focalizada a los diversos canales y contextos académicos y artísticos.

Para constancia firman,

BREYNER HUERTAS RENDÓN  
Cédula Ciudadanía 94,552,610

RICARDO BENJAMÍN TOLEDO CASTELLANOS  
Cédula Ciudadanía 6,774,099

LEIDY ANGULEY SAZA URREGO  
Cédula Ciudadanía 53,091,187

19/10/2018 11:34



**RESOLUCIÓN 1460  
(31 DE OCTUBRE DE 2018)**

**«Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar el ganador de la convocatoria XV PREMIO DE ENSAYO SOBRE ARTE EN COLOMBIA y se ordena el desembolso del estímulo económico al seleccionado como ganador»**

El Subdirector de las Artes del Instituto Distrital de las Artes – IDARTES en ejercicio de sus facultades legales, en especial las contempladas en los literales (f) y (h) Artículo 8 del Acuerdo 2 del 2017 del Consejo Directivo de la entidad, la resolución de Delegación del Gasto No. 003 de 2018, y

**CONSIDERANDO**

Que el 7 de febrero de 2018 el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES expidió la Resolución No. 083, «Por medio de la cual el Instituto Distrital de las Artes - Idartes da apertura al Programa Distrital de Estímulos 2018 para las convocatorias que incluyen acciones contempladas en los proyectos de la Subdirección de las Artes» con la finalidad de fortalecer el campo del arte mediante el otorgamiento de estímulos para el desarrollo y la visibilización de las prácticas artísticas, ofertando un portafolio de convocatorias en las áreas de arte dramático, artes plásticas y visuales, artes audiovisuales, danza, literatura y música, exceptuando la música sinfónica, académica y el canto lírico.

Que la convocatoria XV PREMIO DE ENSAYO SOBRE ARTE EN COLOMBIA se encuentra contemplada en la citada resolución.

Que, en cumplimiento de lo anterior, el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES publicó en el micrositio web de convocatorias de la entidad, el cual está enlazado a la página web de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte ([www.culturarecreacionydeporte.gov.co](http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co)), el documento que contiene los términos y condiciones de participación de la convocatoria XV PREMIO DE ENSAYO SOBRE ARTE EN COLOMBIA.

Que el día 31 de agosto de 2018 el Instituto Distrital de las Artes – IDARTES, procedió a publicar el listado de inscritos en la convocatoria XV PREMIO DE ENSAYO SOBRE ARTE EN COLOMBIA.

Que el día 17 de septiembre de 2018 se publicó el listado definitivo de propuestas habilitadas y rechazadas en el cual se indica que de las ocho (8) propuestas presentadas, seis (6) quedaron habilitadas para continuar en el proceso de evaluación por parte del jurado de preselección.

Que según lo establecido en el numeral 5.8.1. JURADOS, de las condiciones generales de participación, «El PDE designará un número impar de expertos externos de reconocida trayectoria e idoneidad seleccionados del Banco de Jurados, quienes evaluarán las propuestas que cumplieron con los requisitos, emitirán un concepto escrito de las mismas, deliberarán y recomendarán los ganadores, teniendo siempre en cuenta que las propuestas seleccionadas serán las que hayan obtenido los mayores puntajes. Como resultado de este proceso se suscribirá un acta que dejará constancia de la recomendación de ganadores, incluidos los puntajes y los argumentos técnicos que soportan la decisión».

Que mediante Acta de Selección de Jurados de fecha 21 de septiembre de 2018, se designaron a los expertos Breyner Huertas Rendón, Ricardo Benjamín Toledo Castellanos y Leidy Anguley Isaza Urrego para evaluar las propuestas y designar los ganadores de la convocatoria XV PREMIO DE ENSAYO SOBRE ARTE EN COLOMBIA.

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES  
CRA 8 No. 15 – 46, Bogotá- Colombia  
Teléfono: 379 57 50  
Página web: [www.idartes.gov.co](http://www.idartes.gov.co)  
Correo electrónico: [contactenos@idartes.gov.co](mailto:contactenos@idartes.gov.co)





**RESOLUCIÓN 1460  
(31 DE OCTUBRE DE 2018)**

**«Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar el ganador de la convocatoria XV PREMIO DE ENSAYO SOBRE ARTE EN COLOMBIA y se ordena el desembolso del estímulo económico al seleccionado como ganador»**

Que, según lo establecido en las condiciones específicas de la convocatoria, apartado Criterios de evaluación, las propuestas habilitadas serán evaluadas de acuerdo con los siguientes criterios:

| CRITERIO                                          | PUNTAJE |
|---------------------------------------------------|---------|
| Solidez Formal y conceptual de la propuesta       | 50      |
| Aporte al campo de las artes plásticas y visuales | 50      |
| Total                                             | 100     |

Que de acuerdo con el Acta de Recomendación de Ganadores del día 19 de octubre de 2018, suscrita por los jurados designados para evaluar las propuestas de la convocatoria, se recomienda seleccionar como ganadores a quienes se señala en la parte resolutive del presente acto administrativo.

Que, para respaldar el compromiso y reconocimiento del estímulo a los ganadores, el Instituto Distrital de las Artes – IDARTES cuenta con el Certificado de Disponibilidad Presupuestal que se anuncia a continuación:

|                                            |                                                                   |
|--------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|
| Certificado de Disponibilidad Presupuestal | N°1445                                                            |
| Objeto                                     | XV PREMIO DE ENSAYO SOBRE ARTE EN COLOMBIA                        |
| Valor                                      | \$ 20.000.000                                                     |
| Código presupuestal                        | 3-3-1-15-01-11-1000-127                                           |
| Concepto                                   | 127 - Fomento a las prácticas artísticas en todas sus dimensiones |
| Fecha                                      | 01 de febrero del 2018                                            |

En consideración de lo expuesto,

**RESUELVE**

**ARTÍCULO 1º:** Acoger la recomendación efectuada por el jurado designado para evaluar las propuestas y ordenar la entrega del estímulo como ganador de la convocatoria XV PREMIO DE ENSAYO SOBRE ARTE EN COLOMBIA a:

| No. de Inscripción | Tipo de Participante | Nombre de la propuesta                                 | Seudónimo | Nombre de Participante      | Documento de Identidad | Puntaje | Valor del Estímulo |
|--------------------|----------------------|--------------------------------------------------------|-----------|-----------------------------|------------------------|---------|--------------------|
| 731-007            | PERSONA NATURAL      | EN PRIMERA PERSONA. SEIS PASAJES SOBRE FELIZA BURSZTYN | EMMA CITO | JULIA BUENAVENTURA VALENCIA | C. C. 52.422.161       | 85.00   | \$20.000.000       |

**ARTÍCULO 2º:** Se realizará un único desembolso equivalente al ciento por ciento (100%) del valor del estímulo, posterior al proceso de comunicación de la resolución de ganadores y al cumplimiento de los requisitos y trámites solicitados por el Instituto Distrital de las Artes – Idartes para tal efecto.

**PARÁGRAFO 1º:** El desembolso del estímulo económico a que hace mención el presente artículo se hará con cargo al Certificado de Disponibilidad Presupuestal que se describe en la parte motiva.

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES  
CRA 8 No 15 – 46. Bogotá- Colombia  
Teléfono: 379 57 50  
Página web: [www.idartes.gov.co](http://www.idartes.gov.co)  
Correo electrónico: [contactenos@idartes.gov.co](mailto:contactenos@idartes.gov.co)





**RESOLUCIÓN 1460  
(31 DE OCTUBRE DE 2018)**

**«Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar el ganador de la convocatoria XV PREMIO DE ENSAYO SOBRE ARTE EN COLOMBIA y se ordena el desembolso del estímulo económico al seleccionado como ganador»**

PARÁGRAFO 2º: El desembolso se realizará de acuerdo con la programación de pagos (PAC) y la disponibilidad presupuestal de la entidad.

ARTÍCULO 3º: Cuando el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES tenga conocimiento de que el ganador mencionado en el Artículo 1º del presente acto administrativo se encuentra incurso en una de las prohibiciones previstas en la convocatoria, o que incumple los deberes estipulados, se le solicitarán al mismo las explicaciones sobre lo ocurrido y se decidirá su eventual exclusión del listado de ganadores, garantizando en todo momento el debido proceso.

PARÁGRAFO: Sobre prohibiciones, inhabilidades e incompatibilidades estableciendo su existencia se expedirá un acto administrativo mediante el cual se decida sobre el retiro del estímulo.

ARTÍCULO 4º: Notificar el contenido de la presente Resolución al participante seleccionado como ganador, vía electrónica a los correos indicados en la inscripción.

ARTÍCULO 5º: Ordenar la publicación de la presente Resolución en el micrositió web de convocatorias del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES, el cual está enlazado a la página web de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte ([www.culturarecreacionydeporte.gov.co](http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co)).

ARTÍCULO 6º: La presente Resolución rige a partir de la fecha de su expedición y contra ella procede el recurso de reposición, en los términos del numeral 2 Inciso 1 y 2, del Art. 74 de la Ley 1437 de 2011.

**PUBLÍQUESE, NOTIFÍQUESE Y CÚPLASE.**

Dada en Bogotá D.C., el día 31 de octubre de 2018

**JAIME CERÓN SILVA**  
Subdirector de las Artes  
Instituto Distrital de las Artes – IDARTES

Aprobó Revisión: Sandra Vélez Abello – Jefe Oficina Asesora Jurídica  
Revisó: Nidia Rocio Díaz – Contratista Subdirección de las Artes  
Lia Margarita Cabarcas – Contratista Oficina Asesora Jurídica  
Alberto Roa Esteva – Profesional Especializado Área de Convocatorias  
Proyectó y suministró información: Marcela González Charry – Contratista Área de Convocatorias

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES  
CRA 8 No. 15 – 46. Bogotá- Colombia  
Teléfono: 379 57 50  
Página web: [www.idartes.gov.co](http://www.idartes.gov.co)  
Correo electrónico: [contactenos@idartes.gov.co](mailto:contactenos@idartes.gov.co)





**OTROS TÍTULOS  
DE LA COLECCIÓN**

***AFECTANDO EL CONFLICTO:***

*Mediaciones de la guerra  
colombiana en el arte  
y el cine contemporáneo*

Rubén Darío Yepes Muñoz

***RELATOS DE PODER***

*Curaduría, contexto y  
coyuntura del Arte en Colombia*

Camilo Ordóñez Robayo

**Premio Nacional de Ensayo  
Histórico, Teórico o Crítico  
sobre el Campo del Arte  
Colombiano 2018**

ESTE LIBRO PLANTEA UN RECORRIDO POR VARIAS DE las obras de Feliza Bursztyn a la par que establece una propuesta en cuanto a la configuración del ensayo pues no sigue una cronología y está escrito en primera persona. De esta manera, se trata de un texto que, a modo de un vehículo de la experiencia, enlaza al lector tanto con la obra de Bursztyn como con su presente, es decir, con aquello que la obra de esta escultora tiene para decirnos ahora, en esta segunda década del siglo XXI, donde ningún derrotero parece concretarse en el panorama.

ISBN: 978-958-5487-76-5



9 789585 487765

Alcaldía de Bogotá