

www.julietamaria.com

(Julieta Maria es una artista visual colombiana, radicada en Toronto desde el año 2000. Julieta tiene una maestría en artes de York University y es co-fundadora de e-Fagia Visual and Media Art Organization)

Tan Lejos, Tan Cerca. Intersecciones entre el arte y el documento en dos videoartistas colombianos en la ciudad de Toronto.

Cuando era pequeña -tendría cuatro años- ocurrió una vez que, jugando a las escondidas, me encontré de repente en medio de la sala sin tiempo para esconderme, mientras la cuenta regresiva rápidamente llegaba a su fin. En ese momento, sin saber a dónde ir, tuve una idea: cerrar mis ojos. Así, pensé, nadie podría encontrarme. Por supuesto, mi estrategia no dio resultado: me atraparon de inmediato. Entonces aprendí que el mundo no era sólo una extensión de mí misma. Era un mundo autónomo, un mundo habitado también por otros, con percepciones diferentes, un mundo a cuya lógica no tenía total acceso.

Esta experiencia me lleva a preguntarme cómo aprendemos a relacionarnos y a establecer los límites con los demás y con el mundo. Al cerrar los ojos para que otros no pudieran ver, estaba ubicando mi experiencia sensorial del mundo en otros cuerpos. Esta confusión e indiferenciación iniciales desaparecen luego, para dar paso a un sentimiento de separación y a la conciencia de nuestra singularidad. A veces me siento tentada a pensar que nuestra separación con respecto al mundo es algo que se aprende a percibir, más que algo dado. Lo que sí es cierto es que esta percepción influye en nuestra manera de relacionarnos con la realidad, en nuestras ansias de conocer el mundo y en las actitudes con las que emprendemos nuestra interacción con él.

Decidí iniciar el presente artículo con la anécdota anterior, pues me parece una suerte de escena inicial de donde parte el impulso que me acompaña en mi práctica artística de video, ya que es a través del medio del arte que trato de reparar mi vínculo con el mundo. Además, sospecho que es el mismo impulso que alimenta, desde un principio, el acto de conocer y documentar la realidad. Es así como algunos historiadores del documental basan sus inicios en “el amor primordial del cine por la superficie de las cosas, su extraña manera de capturar la vida tal como es”¹. Estas propuestas históricas explican el documental a partir de su carácter de documentación fotográfica, de su propiedad de constituir un índice de la realidad. Eric Barnouw, por ejemplo, se refiere a los primeros experimentos de finales del siglo XIX como ejercicios previos al documental y que se dieron obedeciendo a una “necesidad imperiosa de documentar fenómenos o acciones”.²

El documento como índice de la realidad también entró en el ámbito de las artes visuales. Las tecnologías de reproducción mecánica de la realidad fueron utilizadas por los movimientos del Avant-Garde a principios del siglo XX como parte de sus estrategias

¹ Bill Nichols, *Documentary Film and the Modernist Avant-garde*. *Critical Inquiry*, Vol. 27, No. 4 (Summer, 2001), P.583

² Citado en Bill Nichols, *Documentary Film and the Modernist Avant-garde*. *Critical Inquiry*, Vol. 27, No. 4 (Summer, 2001), P.584

para contrarrestar la concepción burguesa del arte y explorar opciones más participativas y más comprometidas con el contexto social. El concepto de la autonomía del arte fue cuestionado y surgieron nuevas modalidades de arte político que buscaban alejarse de la estética contemplativa y adoptar otras que aspirasen a cumplir una función, ya sea educativa o informativa. La preocupación de dar voz a quienes no tienen representación en la producción o recepción de las artes ha sido y sigue siendo un elemento importante en las prácticas artísticas que intentan subvertir las formas elitistas del “arte por el arte” y otras definiciones eurocéntricas y excluyentes del mundo cultural.

Varios autores sugieren que las exploraciones con la imagen cinematográfica de principios del siglo pasado sentarían las bases formales para el documental y también para la estética de gran parte del arte contemporáneo. Bill Nichols, en su ensayo “Documentary Film and the Modernist Avant-Garde” analiza la importancia de las estrategias modernistas de la vanguardia de los años veinte en el surgimiento del documental, al combinar esta la exploración de estrategias formales de manejo del tiempo y el espacio con el propósito social. Entonces se pasa al concepto de la autoría, o el documental como acto creativo, más que como simple registro de la realidad. A su vez, Bruce Jenkins argumenta que el cine experimental, al interiorizar las preguntas claves del modernismo, influyó en buena medida en nuestra concepción del arte contemporáneo.³ Continuando con su exposición sobre el panorama de los años veinte, Nichols nos dice:

“On this point, constructivist art, Soviet montage theory, and the European avant-garde stood in accord: the world as it offers itself to us provides the starting point for both political and aesthetic acts of transformation”.⁴

El mundo se ha vuelto el punto de partida, y la línea que separa el documental del arte llega a ser difusa en ocasiones. Los trabajos artísticos entran en diálogo con las narraciones de la historia contemporánea. El arte abre su campo de acción para participar del más amplio paisaje cultural, planteando intersecciones con otras disciplinas, incursionando en las esferas social, política o histórica. Hoy día se dan representaciones artísticas que siguen estrategias documentales similares al reportaje o la crónica.

Cuando el mundo se vuelve el punto de partida, especialmente cuando se trabaja alrededor de las historias del otro, hay preguntas que son debatidas tanto en el mundo del arte como en el del documental: preguntas acerca de la ilusión de realidad que se transmite cuando no se hacen evidentes los mecanismos ideológicos y discursivos que inciden en la interpretación de los documentos; preguntas acerca de las construcciones de la historia y el papel de la memoria, acerca de las narrativas públicas y privadas; preguntas éticas acerca de la representación del otro y las relaciones de poder que se establecen entre las voces que componen un relato.

³ Jenkins, Bruce. *The Machine in the Museum, or, the Seventh Art in Search of Authorization*. In: *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

⁴ Bill Nichols, p. 596

Arte y documental en dos artistas colombianos radicados en Toronto.

Para este artículo me propusieron hablar, desde un punto de vista personal, de las posibilidades del arte visual que incorpora elementos de las prácticas documentales, con respecto a mi propia práctica artística y a mi entorno. Para hacer referencia a este tema he escogido hablar de dos instalaciones de video que a mi juicio establecen una relación cercana con las técnicas y preocupaciones del documental. Una de las obras es mía, y la otra del videoartista Jorge Lozano, colombiano residente en Canadá desde los años setenta, quien cuenta con una trayectoria de veinte años de carrera artística y ha sido promotor del video experimental latinoamericano en Toronto al ser uno de los fundadores de aluCine Latin@ Media Festival.

El impulso de acceder a la realidad y comprenderla, que se asocia con el documental, está animado también, en el caso de estos artistas, por su condición de inmigrante, quienes, habiéndose desplazado a otro país, reflexionan sobre sus orígenes mientras negocian al mismo tiempo su identidad con el entorno en el que viven.

Al principio de este texto hablé sobre la conciencia de ser singular y la percepción de uno mismo como ser separado del mundo. A pesar de este sentimiento, cada uno de nosotros es atravesado por otros y debe lo que es a otros; somos seres permeables y vulnerables que van moldeando su ser y su conciencia en su interacción con los demás. La identidad no es algo fijo en el pasado, está en constante evolución. Varias rupturas, alejamientos y acercamientos se marcan en el transcurso de la vida. En la migración, las reflexiones acerca de las relaciones afuera y adentro, pasado y presente se intensifican aún más, y la conciencia de separación del mundo se intensifica por la descontextualización que trae la migración. Siempre se busca trascender la soledad.

Yo vivo en Toronto desde hace diez años, y el hecho de cambiar de país y de cultura hace que la identidad se negocie de diferentes maneras una y otra vez, y de una forma más consciente. Si bien siempre había considerado que me sentía extranjera en mi relación con el mundo desde pequeña, al mudarme a un nuevo entorno, la pregunta de dónde vienes, quién eres, es algo que ya no se da por sentado y exige una respuesta ante los demás y ante uno mismo. Se hace más relevante, más urgente definirse, aunque sea una respuesta transitoria que sirva de ancla en un momento determinado y que esté en constante fluctuación y negociación con uno mismo. En mi caso, me llevó a esbozar inquietudes acerca de mi identidad como colombiana y como descendiente de palestinos en el contexto de la migración. En el caso de Jorge Lozano, su interacción con el entorno canadiense ha estado marcada por el interés de crear espacios alternativos y redes culturales en los que se puedan examinar asuntos de límites, bordes, acceso a la corriente principal del arte y sujetos en migración. Jorge dice:

“Soy una persona sin nación. Mi tipo cultural está ausente en las representaciones oficiales de los medios establecidos, lo cual causa un sentimiento de no-referencialidad y soledad permanentes. Acepto la imposibilidad de pertenecer, siempre en un estado de fluidez, en un pasillo trans-cultural que no tiene fin. Este reconocimiento de la incertidumbre

y la dualidad afectan mis videos y mi participación en la comunidad de manera profunda. Siempre tengo la imperiosa necesidad de reevaluar y redefinir de manera crítica los paradigmas que se han establecido gracias a siglos de colonialismo, neocolonialismo, imperialismo, racismo y marginalidad”.⁵

Los trabajos que voy a comentar a continuación tienen en común el hecho de que sugieren representar un mundo no ficticio. Ambos tratan de historias relacionadas con Colombia, e intentan, por caminos diferentes, explorar espacios de posibles encuentros y desencuentros con el otro que está más allá de nuestra soledad.

Findings-Hallazgos⁶

Findings (figura 1) es una instalación interactiva que realicé en el año 2007. Consta de cinco videos que son activados por el público al ingresar al espacio de la instalación y moverse a través de los objetos que la componen. El material de los videos, que se proyectan frente al espectador, está basado en fotografías y en segmentos de entrevistas con algunos miembros de mi familia paterna, donde se mencionan fragmentos de su historia personal y de su migración de Palestina a Colombia a principios del siglo veinte. Este desplazamiento fue parte de la ola migratoria que se dio hacia el ocaso del dominio otomano, debido principalmente a la difícil situación económica que se presentaba en su territorio. Belén, el pueblo de origen de mi abuelo, fue uno de los lugares de donde muchos palestinos, mayormente cristianos, migraron a Latinoamérica. En el caso de mi familia, ellos se establecieron en la costa Atlántica colombiana, sitio de entrada de la mayoría de inmigrantes provenientes de esas regiones, donde hay un asentamiento importante de descendientes de palestinos, sirios y libaneses.⁷

La circunstancia que provocó este trabajo y otros de temática similar –como *Fissures* en el 2004 y *Semites*, en colaboración con Liza Ross-Rizikov, en el 2005- fue mi regreso a Colombia después de una ausencia de cuatro años, en el 2003. En ese tiempo volví a ver una fotografía que no había visto hacía mucho tiempo; era la familia de mi abuelo paterno en Palestina, probablemente antes de 1920, sus integrantes posando muy solemnes para el retrato familiar. El hecho de que una de las hermanas de mi abuelo y yo fuéramos tan parecidas provocó en mí una deslocalización que hizo más palpable la distancia entre ese mundo de mis abuelos y el mío. El mundo representado en la fotografía se me antojó sólo superficie, una puerta abierta y a la vez cerrada a cualquier contacto con lo que un día existió: la foto como vínculo y distancia, la ausencia de un rostro que es mi rostro.

Por otra parte, mi situación de inmigrante estableció en mi imaginación un paralelo entre

⁵ Lozano, Jorge. Entrevista con el autor.

⁶ *Findings* ha sido exhibida en “Evento Digital”, Toronto (2007), Encuentro Hemisférico de Performance y Política, Bogotá (2009), y Salón Regional del Caribe, Cartagena (2009). Instalación; Video, lámparas, baldosas. Dimensiones variables.

⁷ Fawcett de Posada, Louise. Libaneses, Palestinos y Sirios en Colombia. Barranquilla; Universidad del Norte, CERES, 1991.

las vidas de las personas retratadas y la mía. El impulso de trasladarse, de ir a un mundo nuevo, que se ve en el “sueño americano” contemporáneo, se encuentra también en las aspiraciones de mis parientes en esa época. En una entrevista con el tío Elías, que me fue proporcionada por Yolanda María, él dice: “Uno tenía la idea de América, era como ir... como quien va al cielo”. Este sueño se ve después confrontado por el encuentro de una realidad totalmente distinta a la esperada: “Yo pregunté: ¿Esto es Barranquilla? Yo me eché a reír. Yo me imaginaba que Barranquilla era otra cosa, algo del otro mundo. La mayoría de las casas eran de tabla, de palma”.

Findings contiene cuatro testimonios breves que proveen un acceso limitado a la historia de mi familia paterna. Están organizados en segmentos que no pretenden develar una historia completa, y que más bien son jirones de esas historias, fragmentos arrancados de conversaciones cotidianas o de intentos no muy exitosos de entrevistas hechas por mí o encontradas en algún archivo familiar. Las historias giran alrededor de la generación de mi abuelo José, especialmente alrededor de su hermano Juan y su esposa, la tía Elena, quienes en el 2007 eran la última pareja que vivía de las tres que se casaron al tiempo hace más de setenta y cinco años, a saber: Carmen, Elena y Emilia, con tres de los hermanos de la familia María: José, Juan y Elías.

La instalación, aunque incluye algunas imágenes de personas dando testimonios, basa sus videos principalmente en las fotografías de archivo, que en ocasiones van acompañadas por las voces de las entrevistas, aunque escogidas más por intuición que por precisión histórica. Las imágenes de *Findings* son una exploración sobre el material mismo de las fotos: me acerco a la fotografía, detallo el grano como para buscar la carne, para que quede investida de cierta materialidad, de lo precedido. La sumerjo: el retrato se desdibuja en el agua, es una huella a la deriva, un fantasma de fuego. Al mismo tiempo, mediante el mecanismo de la proyección de video, las fotos se agigantan, ocupan el espacio y envuelven al espectador, cobrando una dimensión que es más de fantasma y menos de presencia.

Más que representar, en este trabajo las fotografías dan testimonio de lo que se escapa a la representación y a la memoria. *Findings* maneja una estética de la pérdida y del duelo de esa pérdida. El retrato se rehúsa a contar una historia: es silencio, y es por eso que busco las voces que puedan llenarlo: mi propia voz interior, las voces de otros que puedan situar la imagen en el contexto de una historia. En mi exploración, las historias son un accesorio que busca calmar mi ansiedad ante las miradas que llegan desde la imagen -porque, aunque la imagen sea inaccesible, algo en ella traspasa y nos toca, un gesto, una mirada, una soledad. Pero estas historias no llegan a la imagen, no la tocan, así como no puedo tocarla yo. Porque hay algo en el retrato que es un exceso de toda historia.

Por eso la narración en *Findings* es incompleta. Las memorias, inestables, mutan, desaparecen. Son vulnerables, así como los cuerpos que las albergan. Esta vulnerabilidad se puede apreciar, más allá de las imágenes que componen la instalación, también en sus testimonios. En la entrevista al tío Juan, la dificultad es la disminución en su capacidad de oír y hablar, a sus noventa y siete años. Aunque él es muy lúcido, la conversación es

inevitablemente guiada y sus gestos interpretados por su hija, Fidelina. Por otra parte, en la entrevista a la tía Elena, ella nos dice los nombres de las personas en la fotografía de su boda, señalando con su dedo cada una de ellas. En una escena posterior, su testimonio se pone en duda cuando, caminando por la casa e identificando las personas que están en los diferentes retratos, es celebrada o corregida por su sobrina Luz Marina, poniendo de manifiesto sus aciertos o errores. En uno de los retratos, Elena es incapaz de reconocer su propia imagen.

El manejo del video en *Findings* ofrece la posibilidad de trabajar las fotografías de una manera fluida, entrelazándolas con otras imágenes. Así, se pueden observar elementos como un paisaje del río Magdalena, o el mercado de Ciénaga, en la costa atlántica colombiana, que se mezclan con los retratos, o con diseños propios de la cultura árabe, como elementos propios de una transformación. La identidad, por consiguiente, se concibe como un devenir, un estado de constante mutación.

Findings está orientada hacia una participación del cuerpo del espectador. Además de la proyección de video, la instalación consta también de objetos que se distribuyen en el espacio. En el piso se encuentran una serie de lámparas, cada una iluminando una baldosa donde se pueden observar frases alusivas a los videos. Las frases se refieren a la memoria y la migración. Son cinco estaciones por las que el espectador puede moverse, y que determinarán la secuencia en que serán vistas las proyecciones. Cuando alguien se sitúa delante de una de las lámparas, la sombra de la persona provoca un cambio en el programa que, por medio de las diferencias de luz capturadas por una cámara, determina qué segmento de video se activará. Esta distribución espacial busca enfatizar la experiencia de fragmentación e inestabilidad de las memorias y evocaciones que se presentan en la obra.

Moving Still – Still Life⁸

Moving Still – Still Life (figura 2) es una instalación realizada por Jorge Lozano, y concebida para ser vista en siete pantallas de video que rodean en semi-círculo al espectador. El video recoge en su mayoría imágenes de varios barrios marginales de Cali, Colombia, y las perspectivas de siete personas cuyas vidas se encuentran marcadas por desventajas económicas, sociales y políticas. Las imágenes presentadas incluyen paisajes, tomas de la ciudad, graffiti, entrevistas, y también segmentos de videos experimentales y de ficción realizados al interior de la comunidad. En las siete pantallas se distribuyen las imágenes y sonidos para formar un arreglo visual, el cual establece el entorno en el que estarán situados los personajes que darán su testimonio.

Este proyecto surge a través de la experiencia de Jorge Lozano de dictar talleres de video a jóvenes en situaciones marginales o de riesgo, talleres que empezaron en Canadá en 1992 y que después Lozano y la artista argentina Guillermina Buzio llevaron a Cali a través de *aluCine Media Festival* de Toronto, a partir del año 2005.⁹ Estos talleres fueron

⁸ *Moving Still – Still Life*, 2010. Dimensiones variables, video instalación de siete canales.

⁹ Lozano, Jorge. Entrevista con el autor.

diseñados para dar la posibilidad a jóvenes de comunidades marginales de obtener, de manera intensiva durante varias semanas, el conocimiento necesario para producir sus propios trabajos artísticos en video, haciendo énfasis en la representación de sus vidas y en la “calidad estética, profundidad conceptual, y el desarrollo de un nivel apropiado de capacidad técnica”.¹⁰ En Cali, el proyecto tiene su epicentro en Siloé, comuna con una larga historia de agitación social y política. El área se encuentra dividida en territorios que son controlados por pandillas o grupos armados, en los que se han involucrado generaciones de jóvenes de manera voluntaria o forzada, problemática que es exacerbada por la falta de oportunidades de trabajo o estudio y la pobreza que prevalece en dichas comunas.

Moving Still – Still Life fue concebida por Jorge como una obra cuyo contenido se daría a partir de un proceso de colaboración con varios de los jóvenes que han hecho parte de los talleres. Es así como el material de la instalación incluye entrevistas llevadas a cabo tanto por Jorge como por Black Fire, Rodolfo Tovar y Ronald Vergara, así como también segmentos de videos de ficción que Ronald, Black, Chiki-Ar y Jubelly Córdoba realizaron al interior de los talleres. La yuxtaposición de estos diferentes textos, sin embargo, no es siempre transparente para el espectador. No es evidente quién está realizando en determinado momento una entrevista o una toma, y los segmentos extraídos de sus videos de ficción, al presentar aspectos de su propia vida y entorno, se mezclan con lo que podría considerarse un simple documento de la realidad.

El aspecto participativo de la producción de esta obra, el cual está vinculado a los talleres, tiene implicaciones para los jóvenes en cuanto al papel que juegan en su entorno al volverse creadores de imágenes, alterando la manera en la que funcionan y se conciben estéticamente en relación con su ambiente, y abriendo su perspectiva para contemplar otras pasiones y otros procesos de identificación. En este análisis, sin embargo, voy a enfocarme principalmente en la recepción de *Moving Still – Still Life* en el espectador y las estrategias formales de las que se vale para la representación del otro y su realidad.

A las diferentes características presentes en la producción de la obra y que hacen más compleja su lectura en cuanto a las voces que la componen, se suman posteriormente la selección y recontextualización del material, el tratamiento formal de las imágenes y la estructura de la instalación en sí, variables que son controladas por Jorge Lozano. A través de estas decisiones, este plasma su visión del mundo y plantea sus preguntas acerca de la percepción del otro y la capacidad o imposibilidad de las imágenes para representarlo.

Moving Still -Still Life está organizado formalmente de manera que cuando se muestra un testimonio, este generalmente ocupa una de las pantallas, mientras las demás proponen otras miradas sobre el entorno o sobre los mismos personajes, por medio de imágenes que Jorge reconfigura para enfocarse en un gesto, un detalle, un panorama, y hacerlas, según sus palabras, “fragmentadas, líricas”. La desaceleración temporal en la presentación de estas imágenes es una de las estrategias que caracterizan la instalación. Se crea por medio de ella una suspensión del movimiento, que le da el título a la obra, y una especie de

¹⁰ Ibid.

expansión del presente que privilegia una dimensión afectiva y sensorial de la imagen. También es frecuente la repetición, con pequeñas variaciones temporales, de la misma imagen, predominando así la resonancia poética más que su progresión secuencial o lógica. Al igual que en la obra *Findings*, en *Moving Still-Still Life* predominan imágenes que enfatizan una transmisión de conocimiento a través de los sentidos más que de la razón, que contrasta con la forma más objetiva de las entrevistas.

Podría decirse ambas obras están estructuradas en algunos aspectos como un documental de tipo interactivo, en tanto que, citando a Bill Nichols, la “autoridad textual está concentrada en los testimonios de los actores sociales”¹¹. Pero mientras en *Findings* el texto gira alrededor de la vulnerabilidad de la memoria, subvirtiendo la confianza en un testimonio veraz en relación con sus imágenes, las entrevistas en *Moving Still-Still Life* ofrecen una reflexión sobre la vulnerabilidad del sujeto frente a la violencia: la ilustración de las diferentes tecnologías de la muerte en el despliegue que hace Maikel, quien describe las armas y municiones que posee, mientras muestra su incapacidad de cambiar de vida; la demostración de los efectos de la violencia en el cuerpo, en la entrevista a Botas, quien ha recibido siete impactos de bala y muestra sus cicatrices; las dinámicas de la venganza y las negociaciones que se llevan a cabo para mantenerse al margen, en el testimonio de Black. Todos los personajes son afectados de un modo u otro por la violencia y muestran, a través de las entrevistas, la dimensión en la que esta afecta sus vidas y la posición que asumen con respecto a su entorno.

Moving Still-Still Life tiene elementos que podrían llevar a una interpretación fatalista de la obra, en la que la violencia se percibiría como un destino inevitable. En un momento inicial, todas las pantallas proyectan el color blanco. Luego, van pasando a negro una a una, mientras aparecen las siguientes palabras, de derecha a izquierda: WHY IS THERE SOMETHING INSTEAD OF NOTHING (por qué existe algo en lugar de nada). Después de esta frase, que es como una especie de acto fundacional, se pueden ver en las pantallas centrales imágenes de la lluvia cayendo sobre el mar, escenas meditativas enmarcadas por la imagen de una pelea de dos perros en la playa, que después da paso al rostro de una mujer negra que se repite en las pantallas ubicadas en los extremos de manera simétricamente opuesta. La mujer hace el gesto de soplar, mientras se escucha una melodía de percusiones. Niños en la playa juegan a las pistolas con palos de madera. La música se detiene, y se escuchan los PÁ-PÁ de los niños disparándole a la cámara. El autor parece recurrir en esta secuencia a un tiempo mítico, primordial, secuencia que se repetirá una y otra vez cuando la instalación cumpla su ciclo y recomience, en su bucle constante. En este evento que se repite y que es, de cierta forma, antihistórico, Lozano parece preguntar: ¿Estamos condenados al eterno retorno de la violencia? En este contexto, las imágenes que componen la instalación y que están trabajadas en cámara lenta, podrían interpretarse como un paisaje en el que los personajes, inamovibles, están atrapados en un eterno presente y condenados a su situación. La manera como los individuos están condicionados por su entorno y cómo éstos pueden cambiarlo mediante sus actos, es pues una de las preocupaciones fundamentales de *Moving Still-Still Life*. A

¹¹ (Bill Nichols, La representación de la realidad, -c2 -p2) <http://leyendocine.blogspot.com/2007/05/la-representacin-de-la-realidad-c2-p2.html>

pesar de la sensación de inmovilidad que se construye con la forma de presentar las imágenes, la obra parece proponer, a través de los testimonios que presenta y su relación con los talleres, la acción creativa y cultural como una manera de crear intersticios que permitan a los jóvenes modificar la percepción que tienen de la realidad y de sí mismos y posibilitar un cambio.

La misma frase que marca el inicio de esta secuencia en *Moving Still-Still Life* podría ser también interpretada como una pregunta que va al corazón de la representación. Tanto en esta instalación como en *Findings*, se hace manifiesto el deseo de tocar lo que esconde la imagen, de explorar la paradoja de que, como dice Jane Blocker, una representación, por más que quiera dar testimonio de su referente, da ante todo testimonio de su ausencia.¹²

En este contexto, se puede apreciar que el close-up, y en especial, el rostro, forman parte importante de estos trabajos. En *Findings*, los rostros, que se basan en fotografías, aparecen suspendidos, moviéndose lentamente en elementos como el agua, que desestabilizan su inmovilidad. En *Moving Still-Still Life*, los rostros se repiten en el espacio, en imágenes que aparecen simultáneamente y que sin embargo corresponden a tiempos ligeramente diferentes, también suspendidos mediante el recurso de la desaceleración temporal. Esto es especialmente evidente en la sección que contiene una de las entrevistas grabadas por Black. En ella, Maikel y su madre están conversando en la alcoba sobre lo que significa estar armado, mientras el primero nos enseña el tipo de armas y municiones que ha conseguido. Una de las pantallas nos muestra el plano abierto de la habitación en la que se desarrolla la entrevista, mientras en las demás se ven imágenes de primeros planos de Maikel y su madre en cámara lenta. Estos primeros planos son fragmentos de la misma escena, pero el nuevo encuadre y la nueva disposición temporal demandan atención sobre sus rostros y su presencia, que a la vez cambia y permanece.

El rostro como primer plano ha sido objeto de muchas reflexiones a lo largo de la historia del cine. En un artículo sobre el primer plano, la teórica estadounidense Mary Ann Doane afirma:

Almost all theories of the face come to terms in some way with this opposition between surface and depth, exteriority and interiority. There is always something *beyond*, and it is this sense of the beyond that fuels the hystericization of film theory when confronted with the close-up. The close-up in the cinema classically exploits the cultural and epistemological susceptibility to this binary opposition.¹³

En la escena descrita anteriormente, Lozano parece querer recordarnos que el valor de los sujetos va más allá de lo aparente. Esto lo confirma cuando, refiriéndose a la obra, dice

¹² Blocker, Jane. *Seeing witness: visibility and the ethics of testimony*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.

¹³ Doane, Mary Ann. *The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema*. En: *Differences, A Journal of Feminist Cultural Studies*. Brown University, 2003. Duke University Press.

que “el uso que hago de una estructura poética en lugar de la narrativa lineal tradicional del documental se debe a mi deseo de crear una obra que reconozca estéticamente la creatividad de estas personas y su espiritualidad”.¹⁴

Las oposiciones binarias de las que habla Doane, de superficie y profundidad, exterioridad e interioridad, que me llevaron a crear *Findings*, atraviesan también la instalación de Lozano, quien manifiesta querer recrear la sensación de inmersión que sintió al compartir el entorno con los jóvenes en Siloé¹⁵. Este interés se ve reflejado en la manera que está estructurada la instalación: las pantallas, que rodean de manera semicircular al espectador, lo envuelven físicamente en el espacio. Sin embargo, la misma distribución de las imágenes en las pantallas y la espacialización temporal que la instalación produce, evidencian aún más su carácter de superficie. Se conjugan así al mismo tiempo el deseo de entrar y la distancia, la presencia y la ausencia.

Tanto en *Findings* como en *Moving Still-Still Life*, el cuerpo del espectador es también traído a participar de la experiencia. La distribución de las obras invita a recorrer el espacio, multiplicando las posibilidades de percepción del trabajo y haciendo que el espectador tome consciencia de su cuerpo cuando interactúa con las imágenes. La fragmentación devuelve al cuerpo la noción de temporalidad en el acto de la percepción. En este sentido, las obras se alinean con sistemas epistemológicos que recuperan la importancia del cuerpo en los actos de significación.

Conclusión

Estar inmerso en el otro, ser testigo de él/ella, conocer su realidad: ¿es eso posible? ¿Y de qué manera se logra? Se logra estableciendo los hechos, analizando las causas? O se logra a través de un llamado que se encuentra más allá de lo racional, por medio de la sensación y el afecto? En la representación del otro, es la respuesta la poesía, o debemos subvertir el orden y dar los medios a los que no lo tienen?

Al yuxtaponer diferentes maneras de abordar la pregunta, *Findings* y *Moving Still-Sill Life* ofrecen miradas alternativas a nuestra relación con el otro y a nuestro acceso a la realidad, combinando la poesía y la ficción con el documento. Las obras reflexionan acerca de lo precario del imperativo de representar de la verdad. Incluso al usar estrategias como la construcción del argumento mediante la entrevista, y en el caso de la obra de Lozano, incluir a los jóvenes en aspectos de la producción de la obra, ese acto de ‘legitimación’ no es garantía de que la realidad será presentada de manera transparente ante nuestros ojos. Siempre habrá mediación, ya sea en la presencia de la cámara o en lo que se escoge al momento de la edición. En una de las escenas de *Moving Still-Still Life*, en la que Rodolfo está grabando a ‘los wonder’, una de las pandillas juveniles del barrio, estos empiezan a moverse por el espacio en una especie de puesta en escena de sus operaciones. Se escucha la voz de Rodolfo, quien detrás de la cámara, les dice: ‘no tienen que actuar, solo hagan lo que siempre hacen’. El espectador debe también preguntarse de quién es la voz que surge en el material que ellos graban. ¿Es la voz de Lozano, que les guía hacia el tipo de entrevistas que le interesa? ¿Qué tipo de relaciones se establecieron

¹⁴ Lozano, Jorge. Entrevista con el artista.

¹⁵ Ibid.

entre ellos al definir los contenidos? Cuando los jóvenes se miran a sí mismos, ¿acaso se miran con los ojos del extranjero, retratándose como ellos anticipan ser vistos, y escogiendo lo que, a su juicio, más podría interesar a los de “afuera”?

Tanto en *Findings* como en *Still Life* las estrategias que pretenden dar acceso a la realidad de una manera cognitiva no parecen ser suficientes. Los autores le apuestan a la experiencia estética como recurso por medio del cual las imágenes podrían revelar otro tipo de verdad a un nivel afectivo. Mediante estrategias formales como la desaceleración temporal, el primer plano o la distribución espacial de las imágenes, los autores reflexionan sobre las dualidades entre la presencia y la ausencia, la profundidad y la superficie, plasmando poéticamente su visión para explorar ese deseo de encontrar un más allá de la imagen. En las obras se presenta el tejido en el que se diluyen las voces de aquellos que son representados; queda la sensación, en ambos trabajos, de que nuestra nostalgia hacia el otro prevalece en nuestras proyecciones, con las que intentamos representar, comprender y acercarnos al otro desde nuestra soledad.

Bibliografía

Bill Nichols, La representación de la realidad, -c2 –p2 <http://leyendocine.blogspot.com/2007/05/la-representacin-de-la-realidad-c2-p2.html>

Bill Nichols, Documentary Film and the Modernist Avant-garde. *Critical Inquiry*, Vol. 27, No. 4 (Summer, 2001), P.583

Doane, Mary Ann. *The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema*. En: *Differences, A Journal of Feminist Cultural Studies*. Brown University, 2003. Duke University Press.

Jenkins, Bruce. *The Machine in the Museum, or, the Seventh Art in Search of Authorization*. In: *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Fawcett de Posada, Louise. *Libaneses, Palestinos y Sirios en Colombia*. Barranquilla; Universidad del Norte, CERES, 1991.