



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

# **Caminando en círculos**

**Fernando Dominguez Perez**

Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de artes, Maestría en artes plásticas y visuales  
Bogotá, Colombia  
2014

# **Caminando en círculos**

**Fernando Dominguez Perez**

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

**Magister en artes plásticas y visuales**

Director:

Maestro Mario Elias Opazo Cartes

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de artes, Maestría en artes plásticas y visuales

Bogotá, Colombia

2014



*Al vientre del que vengo, al vientre al que voy  
A quienes me enseñaron a caminar*

## **Agradecimientos:**

Quiero agradecer a mis maestros Viviana González, Kanek Gutierrez, Esteban Gil, Fernando Vega, Alex Rodriguez, Mario Opazo, Consuelo Pabón, Nelson Vergara, Antonio Diez, Mauricio Ardila, Larry Jeromito, Camilo Dominguez. Quiero agradecer el apoyo de mis amigos, el aguante de mis padres, la paciencia de mi compañera.

## Resumen

El presente trabajo da cuenta del proceso de pensamiento y creación en la obra "Caminando en círculos" el cual surge como respuesta a la inicial pregunta ¿Cómo apropiarse teórica y artísticamente el encuentro entre las visiones espaciales provenientes de un geógrafo humano y de un artista de la imagen en movimiento que son padre e hijo?. Para contestarla se buscará establecer un recorrido teórico que manifestará aspectos vivenciales, míticos, formales y narrativos de una matriz de pensamiento tautológica. Sobre ese recorrido se reconocerán las operaciones plásticas halladas en la obra mencionada. Posteriormente a reconocer las visiones espaciales como relatos se verá en la noción de *composibilidad* la potencia para la reescritura de los mismos desde las posibilidades de lo *perpetuo e instantáneo*.

### Palabras clave:

**Arte fúnebre, geografía, fenomenología, puesta en abismo, falsario.**

## Abstract

This paper realizes the process of thinking and creation in the art work "Walking in Circles" which is a response to the initial question: How to appropriate theoretically and artistically the encounter of spatial visions from a human geographer and an artist of the moving image that are father and son? To answer will seek to establish a theoretical basis that manifest formal, experiential, mythical and narrative aspects, of an array of tautological thinking. The operations that support the plastic found in the mentioned work will be recognized. Subsequent to recognize spatial visions as stories will look in the notion of compossibility the power to rewrite them from the possibilities of the perpetual and instantaneous.

### Keywords:

**Funeral art, geography, phenomenology, mise en abyme, forger.**

# Contenido

	Pg.
1. Introducción .....	7
2. Geografía y percepción .....	10
2.1. <i>Opitecus tatacoensis</i> .....	10
2.2. Fijos y flujos, relación y escala .....	11
2.3. El carácter del espacio .....	13
2.4. Ver como operación de pensamiento .....	14
3. Vértigo .....	17
3.1. La cueva de cristal .....	17
3.2. Abismo y pliegue .....	17
3.3. Vértigo en “Caminando en círculos” .....	19
4. La muerte .....	22
4.1. 8/IV/2014 .....	22
4.2. Todo arte es fúnebre .....	22
4.3. Desocultamiento .....	24
4.4. El brillo en la tumba .....	25
5. El mas acá .....	27
5.1. Las imágenes al interior de los hipogeos.....	27
5.2. Nuestros relatos .....	29
6. Caminando en círculos .....	32
6.1. Post-bitácora .....	32
6.2. Grafos, particularidades sobre la luz .....	37
6.3. Geos, comprensiones sobre el espacio .....	39
7. Conclusiones .....	40
8. Bibliografía .....	42

# 1. Introducción

Recibo las anécdotas de mi padre, Camilo Domínguez, geógrafo humano, por redundante que suene, humano. La geografía humana estudia las formas en que la gente habita los sitios, cómo se pueblan, cómo se subsiste, cómo se establecen relaciones. También puede ser presentado como amazonólogo. Ha estudiado la región amazónica y la Orinoquía: entre finales de los años sesenta y comienzos de los noventa viajó unas quince ó mas veces a la región, a hacer geografía allí, un explorador. También ha transitado junto a exploradores como Humboldt, Codazzi, Fidalgo entre otros, él estudia a otros viajeros y la forma en que estos hacen geografía, principalmente a través de sus relatos.

Me aproximé a los relatos de viaje de mi padre a través de sus diarios y su relato oral. Fui a ellos buscando alguna relación con mi hacer como artista y como caminante, me aproximé con la pregunta ¿cómo puedo releer estos relatos científicos a través del hacer artístico? Buscaba enfrentar visiones sobre el mundo al tiempo que buscaba conciliar las acciones sobre el mismo. Enfrentar una visión principalmente cuantitativa, objetiva con otra experiencial, inmediata y subjetiva. Conciliar un accionar basado en un ritmo físico, corpóreo, que trae ó lleva a un ritmo mental con sus propias lógicas de pensamiento y acceso al conocimiento.

La aproximación a los relatos me fue acercando a la comprensión del hacer geográfico de mi padre lo cual provocó que mi voluntad por relatar sus relatos pasara a ser una comprensión sobre su relatar, un proceso de simplificación que redundó en relatar mi propio relato. Hay que comprender esta operación de relato de una manera amplia, no se trata de una descripción de una sucesión de acciones que recaen sobre un itinerario a través de un espacio específico, relato implica aquí la creación del espacio, la forma mediante la cual lo comprendemos y construimos. Curiosamente a medida que nos acercábamos a su comprensión y nos alejábamos de la anécdota la forma en que él nos acercaba a éstos saberes fue adquiriendo un cariz cada vez mas poético mientras que el desarrollo de mi hacer fue adquiriendo un acento científico gracias a la apropiación de conceptos provenientes de la geografía, una imagen de este proceso puede ser encontrada en el video "Camino real" (pista 1 DVD). Este cruce de saberes puede leerse también como un relevo en el cual me fueron entregadas las herramientas para aproximarme al espacio, en vez de *entregarme el pescado me enseñaron a pescar*.

Esto no implica que yo no llevara mis propias herramientas de comprensión del espacio, de algún modo mi hacer artístico siempre ha girado en torno a la comprensión del espacio lo cual me obligó a desarrollar algún tipo de herramienta para dicha comprensión. Al aproximarme al caminar de mi padre desde mi hacer, todos estos elementos estaban presentes: desde un ritmo en la respiración, en los pasos, en el corazón hasta una serie de referentes conceptuales que dan ritmo a una forma de pensamiento. Inevitablemente aquí los caminares se encuentran, con todo aquello que portan los caminantes. El cruce de caminos, el giro en el trabajo, fue si así cabe describirlo aquí, metodológico: el énfasis no estaba en el relato si no en la forma de relatar y aquello que implica relatar un espacio. Para este punto la pregunta inicial habrá devenido en ¿Cómo apropiarse teórica y artísticamente el encuentro entre las visiones espaciales provenientes de un geógrafo humano y de un artista de la imagen en movimiento que son padre e hijo?

Metodológicamente surge la dificultad. Es sabida la dificultad que provoca la inserción de las artes dentro de la academia, insertar aquello que busca inciertos en un contexto que tradicionalmente busca expandir el campo de lo cierto. Si puede haber tal, una pregunta en un

proceso como el que se sigue en una maestría en artes plásticas y visuales es una pregunta mutante, dinámica. El arte produce algún tipo de conocimiento, un conocimiento situado que responde a un contexto espaciotemporal y humano específicos, como tal es un saber, dinámico. La obra de arte es una experiencia y el conocimiento que aporta surge de esa experiencia, es la coexistencia con un `ello' que aporta a nuestro saber sin necesariamente ensanchar el manto de las ideas comprobables y replicables si no arrojarnos a lo incierto.

Como consecuencia el proceso de creación también es dinámico y esta contestando constantemente a las exigencias del espacio y tiempo. Los métodos y los hallazgos responden a este factor de un modo emergente que exige revisar retroactivamente todo el proceso. Así nunca se tiene un horizonte ni un suelo fijo, hay responsabilidad por la inmediatez la cual involucra todo lo que se ha obtenido en el proceso y una constante revisión de esto obtenido, se está al borde de la tautología pero contestando mediante el hacer. Aquí una ratificación de que el arte genera un saber, la palabra conocimiento se agrieta flexibiliza, etc.

Curiosamente las formas que gobiernan el trabajo aquí presente son símiles a esta idea: la escala 1:1, la puesta en abismo, el espejo, el espiral son figuras que recaen sobre sí mismas. En una vía análoga se encaminan los procesos transitados aquí: la exploración de un aspecto de un campo del conocimiento científico desde el arte termina recayendo en la búsqueda de un saber artístico inspirado en una visión originada en lo geográfico, conservando las distancias y lo fáctico de cada disciplina, pero en todo caso provocando un conocimiento que se enlaza con aquello que le rodea inmediatamente.

En este estado el norte siempre varía. Hoy y aquí apunta hacia el resultado estético de un choque disciplinar y generacional, el resultado de un encuentro. En otro contexto puede contestar al encuentro de un resultado, al desencuentro, al sin verbo. *N* operaciones (o cualquier otra forma de nombrarle) posibles. La pregunta ¿Cómo apropiarse teórica y artísticamente el encuentro entre las visiones espaciales provenientes de un geógrafo humano y de un artista de la imagen en movimiento que son padre e hijo? contesta a la inmediatez del presente escrito. 12/VII/2014

Para contestar se atraviesa un itinerario teórico que parte de establecer una comprensión sobre la disciplina geográfica caracterizada por establecer un vínculo inmediato con los contextos espaciales a comprender y por reconocer una carga de subjetividad en una perspectiva (aquí artística) sobre la geografía. Esta construcción inicial es retomada desde una perspectiva fenomenológica para arribar a una comprensión vivencial del espacio inmediato. En esta primera parte la pregunta se contesta desde una forma de experiencia en el mundo, ya sea desde la geografía o la fenomenología. Se vinculan los recursos de *puesta en abismo* y *pliegue* que resultan operativos para dar soluciones plásticas a las concepciones espaciales antes mencionadas y a la pregunta planteada. Se estudian conceptos del arte desde su relación con la muerte pasando por el arte fúnebre, la idea del *vanitas* relacionándolo con la cultura Nasa ó Paez, y la noción psicoanalítica de *puno* insoportable estableciendo así un horizonte mítico para la pregunta inicial. Así mismo se estudian ciertas simbologías de la cultura Nasa que permiten en principio vincular los hipogeos de Tierradentro con una visión no lineal del tiempo que puede ser extensiva para el relato y que a su vez nos remitirá a la idea de *falsario* que finalmente conciliará las perspectivas expuestas aquí llegando así al final del itinerario.



## 2. Geografía y percepción

### 2.1 *Opitecus Tatacoensis*

Término acuñado por el explorador Anthony Ten en sus primeras exploraciones en el desierto de la Tatacoa al levantar restos antiguos de homínidos que al parecer habitaron el lugar y dejaron rastros de cultura.

La exploración buscó levantar una cartografía basada en un método de visión háptica consistente en expulsar emisiones de un cuerpo humano (denominado *geografizante*) a través de su visión y su voz. Al contacto de las emisiones sonoras las superficies de los espacios (geo) explorados vibran, efectuando así una marca (grafo) sobre éstas gracias a la acción corporal.



Restos de cultura en el desierto de la Tatacoa

En una segunda parte del método las emanaciones regresan a su origen debido a la acción de rebote de éstas sobre las superficies estudiadas. Las emanaciones vuelven transformadas en su materialidad ya que presentan deformaciones por el contacto con las superficies de los espacios que pueden ser leídas como una huella/imagen, latente, del espacio en el que rebotan. En términos escultóricos podemos comparar este proceso con el de vaciado solo que en este caso el molde es el mundo.

Las emanaciones son reincorporadas por el cuerpo geografizante, en su interior se comportan, escalarmente, con la misma dinámica que manifiestan en el espacio geografizado. El resultado de ello es el mismo vaciado escultórico pero a la inversa: el positivo (la pieza que sale del molde) funciona como molde y la pieza que se obtiene es un volumen del mundo que a escala se yergue al interior del cuerpo. Las escalas se conservan con una lógica que podríamos calificar como *hologramática*, es decir, cada parte contiene la totalidad de la información, si partimos la imagen no obtenemos dos mitades de ésta si no la misma imagen duplicada y mas pequeña.

Los volúmenes de mundo que las emanaciones reincorporadas generan al interior del cuerpo son efímeros, son erigidos el tiempo que dura el proceso de visión háptica, pero al ser erigidos dejan a su vez una marca al interior del cuerpo donde tienen lugar. Una vez que se tienen las marcas (interiores y exteriores) de distintos espacios éstas se ponen en relación unas con otras para así completar el proceso de cartografía basado en la visión háptica.

Las cartografías que surgen de un proceso como el descrito tienen un uso basado en la misma lógica pero en un proceso inverso. Al interior del cuerpo las marcas de mundo incorporadas se utilizan como el molde de una pieza que es emanada a través de la voz y la visión. La pieza se re-escala al ser emitida y genera o actualiza el molde que es el espacio geografizado al encontrarse con sus superficies. Las emisiones rebotan y se reincorporan a su origen continuando con el ciclo. (Dominguez, 2014, p.1)

## 2.2 Fijo y flujo, relación y escala

De un diálogo con Camilo Dominguez, geógrafo: hacer territorio es hacer geografía. Geografía *geos* viene casi transparente de *tierra*, mundo. *Grafos*, viene un poco más opaco de *marca*, idea no siempre visible al hablar de una grafía. ¿Qué es el dibujo si no marcas sobre un soporte? Pero *grafos* no se reduce a un dibujo sobre papel, el marcar es una idea amplia que se extiende al hacer humano más arcaico.

La geografía constantemente está lidiando con fijos y con flujos, estos no aplican estrictamente a determinados elementos de la realidad si no que su aplicación es extensiva a cualquier elemento de la naturaleza y la cultura. Un elemento que antes era fijo hoy puede ser flujo. Inicialmente establecer un territorio es crear fijos a partir de flujos, un establecimiento a partir de recursos que van y vienen. Pero este mismo orden puede invertirse según los usos y las dinámicas. Las acciones que se cristalizan, instituyen, repiten, etcétera, son flujos que se vuelven fijos.

Como sujetos del/al mundo constantemente estamos creando, al menos desde una perspectiva geográfica. Remitiéndonos al territorio nómada tenemos una clara y móvil idea de ello. La construcción geográfica por lo general es un fijo, por lo menos mientras funciona como referencia, que se construye a partir de flujos. Todo flujo necesita un sustento en un fijo, como en algún momento lo hicieron las monedas de los países. Así el territorio se convierte en un flujo, al igual que la misma idea geográfica, por su mismo sustento material, nómada, se convierte en un flujo. Estamos ante geografías orales, relatos, incluso geografías caminadas. Imposible dejar de pensar en lo que occidente conoce como los *Songlines*: sistema de relatos cantados míticos que describen una geografía primigenia en el territorio que conocemos como Australia.

En principio el grafo nómada se establece de manera experiencial, un sembrado, un sitio de recolección son marcas en el espacio. La geografía empieza a construirse cuando se establecen relaciones entre las marcas. Es un asunto principalmente *relacional* y *escalar*. Relacional es uno de los principales modos por los que los humanos aprendemos, generamos e incorporamos saberes y conocimientos gracias a la relación que establecemos entre ellos. Un dato suelto no nos dice nada, algo distinto sucede cuando ese dato tiene que ver con otros. En términos de supervivencia quien no establece relaciones es vulnerable: no relacionar experiencias de peligro



Diagrama de Songlines. Geografía mito y rito

con posibilidades de seguridad, con otras posibilidades de peligro, con situaciones extremas, con situaciones alternativas puede establecer la diferencia entre seguir vivo o no. Sin ir mas lejos que este renglón el lenguaje se construye a partir de signos en relación, pero no únicamente en relación, también en escala. Así como el lenguaje caminar es un asunto relacional y escalar. Para aprender a caminar tenemos que aprehender las dimensiones de desplazamiento en distintos ejes así como la relación de nuestro cuerpo con distintas posiciones en el espacio y

entre nuestro mismo cuerpo las relaciones entre dimensiones y posiciones de nuestros mismos órganos. Lo escalar y relacional puede ser extensivo a toda experiencia humana; ya sea desde la memoria, ya sea desde el cuerpo, ya sea desde el espacio, elementos que necesariamente portamos, las relaciones que establecemos con el mundo en algún punto pasan por ser elementos relacionales/ escalares. Es el modelo mediante el cual se erigen los mapas, entiéndase por ello toda reconstrucción del espacio que tiene por finalidad una comprensión del mismo. Dicho modelo implica cierta idea de ubicuidad y contemporaneidad de espacios no vivenciables de manera simultánea, no necesariamente pasa por una cartografía, o al menos por un papel.

En la perspectiva nómada de la geografía el sistema escalar se construye a partir del cuerpo, el espacio se hace a medida del cuerpo. La unidad de medida se vuelve dinámica con relación a los individuos y vivencial con relación al mundo: jurgo, yarda, pulgada, brazada, pizca, pie, puñado y demás unidades nos hablan de una relación corpórea y vivencial del mundo. Las relaciones entre elementos escalados también se actualizan con cada medida, con cada geografía, están, si, en relación con la disposición física de los espacios, pero también en relación con la disposición, mítica, afectiva, mnemónica y otros elementos no cuantificables.

“Yo nací aquí”, anuncia la voz que corresponde al dedo que señala un punto específico del mapa. El mapa se carga del aura de realidad, documento, en un papel, pero no deja de ser un símbolo, es una trascripción codificada de la realidad pero no por ello implica una realidad fehaciente. Todo mapa es mentiroso pero no deja de estar cargado de una pretensión de realidad, se hace pasar por real. Se trata de un lenguaje que se aprende, quién no sabe leer la escala no puede manejar la realidad. Ello no deja de lado que su significación tenga una fuerte carga política: la ubicación, distribución, elección de escalas, son decisiones que al fin y al cabo sustentan o rechazan construcciones, en definitiva, ideológicas.

Gracias a la tecnología hoy los registros son fluidos, por lo menos sufren actualizaciones en periodos de tiempo mucho mas cortos que antes de la llegada del aluvión de necesidades informáticas en el mundo. Los espacios siguen siendo los mismos, no por ello son fijos, los espacios también mutan, incluso las montañas se mueven, a una velocidad inferior a la que

nuestra percepción puede captar, pero se mueven. Los mapas de algún modo intentan dar cuenta de la historia, la historia en el espacio, en estos términos el mapa se convierte en un intento por comunicar y atrapar lo escalar. Así el mapa es un intento, siempre fallido, por atrapar el devenir, por atrapar la creación del espacio, que comunica creación, relato la generación o construcción del espacio, acá las escalas fijas dejan de ser necesarias, y los mapas dejan de ser necesariamente geometrizar, medidores de tierra. Un mapa puede construirse a partir de escalas que no sean fijas, en la práctica cotidiana el espacio se construye a partir de la experiencia directa de mundo, la misma experiencia nómada que más sabe de su propio cuerpo que de un cuerpo de medidas estandarizadas.

Las escalas en la cotidianeidad van y vienen, entre las experiencias y las relaciones construidas, son flujos que construyen un fijo, que al construirse necesita adquirir un carácter de flujo, que al vivirse se vuelve un fijo... así funciona la geografización en la cotidianeidad: vamos al mundo para adquirir una experiencia, una marca, que ponemos en relación con otras marcas, a una escala que la mente puede abarcar, para así construir un mapa que nos permita acceder de nuevo al mundo, vivirlo, escalando de vuelta hacia fuera el mapa, y allí poder marcar de nuevo al mundo, actualizando la marca anterior o generando una nueva, la cual se pone en relación con otras generando de nuevo un mapa en una escala mental, que se actualiza al salir al mundo, revirtiendo la escala al vivir de nuevo el mundo que vivenciamos al actualizar o generar nuevas marcas que...

## 2.3 El carácter del espacio

Milton Santos<sup>1</sup>, nos ofrece una visión respecto del espacio geográfico en “La naturaleza del espacio”. Al erigirla le surge la necesidad epistemológica de establecer una diferencia entre espacio y paisaje “El paisaje es el conjunto de formas que, en un momento dado, expresa las herencias que representan las sucesivas relaciones localizadas entre el hombre y la naturaleza. El espacio es la reunión de esas formas más la vida que las anima”. (Santos, 2000, p.86) Así el espacio surge como lo dado, incluso el término *paisaje* se utiliza de manera indistinta junto con *configuración territorial*, “En rigor, el paisaje es sólo la configuración territorial que es posible abarcar con la visión”. (Santos, 2000, p. 86) Pero esta idea no da cuenta de la construcción colectiva transtemporal que surge de las prácticas humanas sobre el espacio. En contraste el espacio es siempre un presente, es el paisaje practicado, actualizado y resignificado. PORQUE CITA? “El paisaje existe, a través de sus formas, creadas en momentos históricos diferentes, aunque coexistiendo en el momento actual. En el espacio, las formas que se componen en paisaje completan, *en el momento actual, una función actual*, como respuesta a las necesidades actuales de la sociedad.” (Santos, 2000, p. 87)

Paisaje y espacio no existen de manera independiente, son conceptos intercomunicados que si bien podemos estar viendo sólo uno ello no implica que en su anverso no esté el otro. Para dar una imagen clara de la diferencia entre los dos conceptos Santos (2000) acude a la imagen de la bomba de neutrones la cual aniquila la vida humana sin destruir las edificaciones, el resultado de la explosión sería un paisaje carente de espacio. Sin embargo los “contenidos técnicos” del paisaje están como potencia de un contenido social, “paisaje humano en perspectiva”. (Santos,

---

<sup>1</sup> 1926-2001. Geógrafo brasileño reconocido por sus aportes en la geografía humana

2000, p. 88) Santos se pregunta por la posibilidad dialéctica entre sociedad y paisaje, y, sociedad y espacio. Concluye que el paisaje no puede participar del proceso dialéctico ya que un lugar como el que deja la bomba de neutrones solo puede empezar a participar del proceso dialéctico al serle atribuidos valores, en ese punto ya son espacio ya que este sintetiza, siempre de una manera provisional, el contenido social y la forma espacial. (Santos, 2000)

Por eso podemos leer el espacio como una experiencia colectiva en la inmediatez. Un punto de convergencia de distintas miradas que en definitiva son interpretaciones del mundo. El paisaje deja de ser un contenedor para ser un contenido: quien experiencia el espacio lo porta, junto con lo que le rodea, finalmente la geografía va con uno mientras que uno va a través de una geografía. El espacio es lo que está, reclama un carácter de absoluto; redundante, para crearlo hay que atravesarlo y para atravesarlo hay que crearlo. Es la sumatoria de diversas geografías a escala 1:1, tautológicas, siempre presentes, *siendo-ahí* en la fluidez del mundo. Como interpretación no deja de ser una construcción, desde cada posibilidad, la sumatoria de todas las construcciones es una construcción colectiva o coral que resulta emparentada con una ficción.

## 2.4. Ver como operación de pensamiento

*Del mito al rito la misma pregunta resuena, soy el hombre que he sido y seré, un mito de mi mismo.* A lo largo de mi proceso creativo surge una pregunta por el ver, contestada de manera intermitente y fragmentada, olvidada y recordada. La práctica que actualiza el relato que constantemente construyo acerca del ver, vuelve. La práctica del ver pregunta por un acceso al mundo, búsqueda de una forma de conocimiento u orden que no que no restrinja el alcance de nuestros pensamientos y visiones. Tal vez la misma pregunta que motivaba a mi padre al comienzo de su carrera a convertirse en piloto: la idea de ver el mundo desde una posibilidad de comprensión visible, una comprensión óptica/háptica.

En este punto hay que precisar la idea del ver. “Todo lo que veo está en principio a mi alcance, por lo menos al alcance de mi vista, y está señalado en el mapa del “puedo”” (Merleau-Ponty, 1964, p. 105). El ver se liga con fundar ó construir mundo en un acto creativo que ordena el caos, mediante la visión se es atravesado por el mundo que en el vidente construye un adentro que sustenta a su vez al inicial acto de visión. Yo me alimento del punto irradiador del mundo para que en mi interior se pueda generar alimento para ese elemento del mundo. Yo me alimento de él, él se alimenta de mí. Así me encuentro entre el mundo mientras el mundo está entre mi ser.

Me siento a observar las montañas que se manifiestan ante mí, mi mirada se desplaza por ese espacio y comprendo que hay otras simultaneidades con las que estoy siendo mundo, soy con ellas en compañía: mientras observo desde el balcón empiezo a reconocer distintos puntos en el horizonte que son sitios en los que he estado pero que no los conectaba de manera inmediata con éste espacio desde el que estoy viéndolos, ahora comprendo este punto en el espacio como una concreta continuidad espaciotemporal entre acá y allá. Al mismo tiempo que se comprende dicho espacio se proyecta, se crea, ida y vuelta.

Coexistimos en simultaneidad a la velocidad de la luz ya que mi mirada alcanza el tacto de ese pedazo de mundo, tal vez gracias al rebote de la luz en su superficie pero mas que ese legado de la materia luz es la posibilidad táctil mediante la cual mi visión pasa por la superficie de las cosas

y al mismo tiempo que las toca las erige de un material, tejido de mundo, que está perpetuamente cambiando, el mismo que erige mi interior, gracias al mundo. Las cosas tienen un equivalente en mi interior, veo según la imagen que los elementos que la componen “son el interior del exterior y el exterior del interior, que la duplicidad del sentir hace posible y sin lo cual nunca entenderíamos la casi presencia e inminente visibilidad que configuran todo el problema de la imaginario” (Merleau-Ponty, 1964, p. 107). Aquí la visión se convierte en una operación de pensamiento mediante la cual se da un acercamiento o apertura al mundo mediante el ver. Esta operación se da gracias al ejercicio de la visión que permite acceder a lo invisible mediante la parte visible del mundo (Merleau-Ponty, 1964).

Esta proyección bilateral no se da únicamente a través los ojos, se da también por la vibración de mi cuerpo, por su sonar. El sonido funciona igualmente como una proyección que genera condiciones de mundo, y como una materia que se contacta con el mundo en una continuidad física, nuestras comprensiones espaciales son principalmente gracias a la física del sonido, la cual establece un dibujo de una suerte de vacío del mundo. Sonido y visión construyen el ver ya que son formas mediante las cuales se hace contacto con el mundo para construirlo en un ejercicio de comprensión, ver.

Al mismo tiempo que este vidente establece una continuidad táctil con el mundo él mismo se desdobra para poder ser tacto. Mientras toco este mundo con la visión que al mismo tiempo lo sustenta, aquello que estoy tocando provee el material que sustenta este cuerpo que permite mi visión. Es como si al tratar de tocar lo que tengo delante, el tacto lo sintiese en el interior de mi cuerpo. Eso que veo delante mío es yo siendo visto por mí, es un espejo cohabitado donde no se esta ni en ambos lados ni en ninguno.

Traigo una imagen que a mi modo de ver sintetiza lo que aquí ocurre. Al ver plenamente el sol en su centro sucede algo que en este texto nombraré como punto cero. Cuando vemos directo al sol lo que se manifiesta en su interior no es algo blanco, no tiene color, es simplemente una total nulidad, o completa afirmación, de la luz, sin puntos intermedios. Lo mismo sucede en video, cuando una imagen está sobre o subexpuesta en demasía, lo que sucede es que se anula la información, no hay información que la cámara pueda procesar.

Esa nulidad al interior de la imagen del sol es algo que considero análogo al acto de cocrearse con el mundo en el acto de la visión. Ese lugar que ocupa el cuerpo como una membrana que media los mundos exterior e interior al mismo tiempo es una suerte de nulidad, cero. Ese sol arde e irradia luz, pero en su posibilidad mas concreta no hay un acceso visible a la manifestación de la luz, la búsqueda de esa visibilidad llevaría a la pérdida de la visión. El vidente es un ente que deja de serlo para, tal vez, verse reducido al punto de contacto ente los dos cuerpos que se tocan. El dibujo del cuerpo en el mundo resulta en un vacío delimitado por la indistinta frontera que hay entre las superficies del mundo y del cuerpo. Es la frontera que aún nos salva del caos, de lo indistinto.

La imagen del sol se presenta paradójica: el elemento que hace posible la visibilidad del mundo por excelencia es en su núcleo invisible. La imagen poética presenta una dinámica similar, Octavio Paz<sup>2</sup> (1956) nos describe como en ella se da una convivencia de opuestos desde una

---

<sup>2</sup> 1914 – 1998. Poeta, escritor y ensayista mexicano. Nobel de literatura 1990

coexistencia dinámica y necesaria que lleva a una mutua identidad en co-presencia. Se rompe con el esquema dialéctico y cartesiano, se abre la posibilidad paradójica<sup>3</sup>. En esta posibilidad se da un *conocimiento situado* cuya situación es la imagen, ella es la imagen misma, solo se puede decir a sí misma, el sentido o significado no es un querer decir “el poema no quiere decir: dice” (Paz, 1956, p. 110).

La paradoja poética se da también en el ejercicio fenomenológico del vidente quien se reconoce a sí mismo al otro lado, en lo que ve, se ve viendo, se toca tocando, se está afuera y adentro al mismo tiempo, se es por confusión narcisista. Mientras se está en el tejido del mundo las cosas se vuelven nexos o prolongación de él mismo, el mundo como prótesis gracias a que está hecho de la misma materia que compone a ese cuerpo donde se emprende la visión (Merleau-Ponty, 1964, p. 107). Así se está allá y acá al mismo tiempo, hay un salir del cuerpo y de lo visto, pero no se está en ninguno de los dos sitios.



Imagen del sol con su centro invisible

4

---

<sup>3</sup> Entendida como una idea extraña a la comprensión común con una lógica paralela a ésta que conlleva a contradicciones lógicas

<sup>4</sup> Imagen tomada de [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_sun1.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_sun1.jpg)

## 3. Vértigo

### 3.1. La cueva de cristal

Sabida es la obsesión del emperador por generar el mapa mas fiel del imperio. Cada trozo de mundo, un trozo de mapa, uno: uno; al final un desierto en el que grandes girones de papel son arrastrados por un viento irrepresentable en el mas fiel gráfico de tiempo congelado.

Martius Kahán, integrante del grupo de cartógrafos, se halló a sí mismo ante una cueva de paredes cristalinas y completamente reflectantes que mas parecía un palacete de alguna cultura magnífica y extinta. Kahán se hallaba levantando el mapa de aquel fabuloso lugar mientras lentamente caía en el abismo de un juego de espejos que a través del rabillo de su ojo le iba filtrando la imagen, su imagen, de Anthony Ten levantando huesos de homínidos en la Tatacoa. Agacharse a levantar el mapa de esa cueva fue agacharse a levantar los restos de aquel extinto *Opitecus Tatacoensis*, agarrar esos huesos fue caer sobre ellos otorgándoles carne una vez mas, levantarse de allí fue ser el primer ser, la primera conciencia capaz de gritar “yo soy, hoy, aquí estoy”

Al volver la mirada a su alrededor encontró los primeros girones de un ambicioso mapa que nunca logró verse finalizado, encontró una gran cantidad de cristales fragmentados y una cueva con las paredes de opaca piedra, desnuda, oscura. (Dominguez, 2014, p. 3)

### 3.2. Abismo y pliegue

Puesta en abismo (*Mise en abyme*) es un término acuñado André Gidé<sup>5</sup> para referir a las construcciones narrativas en las cuales se hallan elementos que remiten o reflejan a la totalidad de la obra (Dällenbach, 1991). En las célebres *Meninas* de Velázquez dónde una mirada sale del interior del cuadro remitiendo a un lugar externo que correspondería al del espectador pero al mismo tiempo corresponde al de dos personajes que sabemos hacen parte de ese espacio sin ser representado. Al traer a su campo realidades que le son externas se rompe el límite bidimensional del cuadro posibilitando así que se vincule una *cuarta pared*. Otro ejemplo lo



Detalle de “El matrimonio Arnolfini” de Jan Van Eyck

<sup>5</sup> 1869 – 1951. Escritor francés premio nobel de literatura 1947

hallamos en la obra *Hamlet* cuando su personaje principal organiza una obra de títeres donde se representa el asesinato de su padre para así cercar al asesino, el resultado es una obra dentro de una obra. Un tercer ejemplo, y tipo, de puesta en abismo es la imagen dentro de la misma imagen... el tarro de polvo de hornear *Royal*, la portada de *Ummagumma* de Pink Floyd (1969), el efecto de retroalimentación en video, etcétera. Tal vez en éste último tipo de puesta en abismo es donde se hace mas evidente la idea del abismo: se trata de un agujero en la imagen que es cubierto con la imagen misma, pero ya lo sabemos, dicha imagen contiene un hueco que a su vez... hay un punto de la imagen que no tiene fondo, allí un vértigo centrípeto, una implosión.

Se trata de un reflejo o incrustación que guarda similitud con la obra que lo contiene, un espejo interno en el que se refleja el conjunto del relato. La obra se vuelve sobre si misma, como un reflejo, replicándose a sí misma en una escala distinta mediante un reflejo que funciona como un enunciado que remite al enunciado, la enunciación o al código del relato. Como resultante se evidencia la estructura formal de la obra y el mismo relato se convierte en un tema.

*El pliegue* (1985) es un estudio de Gilles Deleuze sobre el Barroco en el cual se lo reconoce como una función operatoria, no como un estilo o esencia, aplicable a formas de enunciación que no necesariamente responden al contexto historiográfico del mismo.



Portada de *Ummagumma* de la banda Pink Floyd

Deleuze encuentra en esta función una estructura dinamizada por el despliegue o repliegue que podemos ejemplificar con una tela o papel que es doblado infinitamente. Se trata de una materia-tiempo que contiene sus propios adentros y afueras, sus propios pasados y futuros. (Deleuze, 1985) Las dinámicas del pliegue se originan en el *punto de inflexión*, un punto elástico que no remite a coordenadas ni tiempos, es pura potencia o comogénesis a la espera de acontecimiento. ((Deleuze, 1985) Éste provoca la variación en el pliegue él cual provoca la variación hasta el infinito. En el pliegue se encuentran por igual sus propias causas y consecuencias.

El *punto de inflexión* coincide con un *punto de vista* (situado en un alma) el cual vincula una percepción, que al igual que la idea de pliegue, contiene aquello que le contiene, al mundo, aunque ningún punto de vista contiene el absoluto mapa del mundo ó *la razón de la serie*, “el alma es la expresión del mundo (actualidad), pero porque el mundo es lo expresado por el alma (virtualidad).” (Deleuze, 1985: 39) La expresión corresponde a un contexto específico y allí se actualiza en cada expresión, el mundo ó predicado es contenido en cada sujeto (Deleuze, 1988) en cada noción individual.

Estos procedimientos manifiestan física y temporalmente una curvatura que permite que el mundo se pliegue y despliegue en diversos tiempos y dimensiones, quebrando con una visión canónica de la experiencia espaciotemporal y resolviendo la necesidad de manifestar desde una visión distinta a ésta. El concepto de espacio-tiempo plegado y abismado plantea un interrogante sobre la manera en que nos instauramos como sujetos al permitir la multiplicidad y simultaneidad como potencia de mundo, plantea un interrogante sobre la manera en que instauramos nuestro espacio al permitir a la imaginación construir por fuera de un modelo perceptual basado en lo tridimensional.

### 3.3. Vértigo en “Caminando en círculos”

A lo largo del proceso aquí estudiado la puesta en abismo se hace patente en distintos momentos y de distintas formas. Inicialmente lo encontramos en la voluntad de develar el aparato que permite la aparición de la imagen: una cámara en mano un tanto descuidada que señala un cuerpo que la sostiene tal como vemos en el video “Camino real” (pista 1 DVD), ó una cámara que es develada al ser vista por otra que recíprocamente es registrada por la primera como vemos en “Nogal – calle 45” (pista 2 DVD). Aquí se genera una situación ambigua en el espacio de la obra es no se puede asir en un espacio-tiempo concreto si no que se debe abrir la percepción a una suerte de ubicuidad. Es importante señalar aquí el antecedente que representa el trabajo “Estática/ingrácida” (pista 3 DVD) el cual trataba de manifestar una inquietud sobre el alcance de la visión a través de la simultaneidad de puntos de vista atravesando el espacio que une ó separa un par de terrazas (minuto 3:00). La simultaneidad no se logró en este trabajo pero la exploración de un espacio óptico concreto fue un hallazgo inicial para enfrentar la pregunta por una aproximación al espacio, dicha exploración implicó el forzamiento del procedimiento óptico ya que se acudió al recurso *zoom digital* de la cámara miniDV el cual implica una “inflación” de la imagen que se obtiene con la óptica de la cámara llevando el zoom óptico hacia su punto mas *teleobjetivo* a partir del cual la cámara hace un recorte de la imagen, dando la impresión de una proximidad a los objetos pero en realidad agrandando fragmentos de la imagen y por ende los pixeles que la componen. El resultado es una imagen de muy baja definición que devela los elementos que la componen, pixel viene de *picture cell* (célula de imagen). Resulta aquí fácil emparentar este procedimiento con la puesta en abismo que estudiamos en el tercer grupo de ejemplos (la lata de polvo de hornear), la lectura dichas imágenes necesitan una aproximación que evidencia por lo menos un elemento de su composición, es decir el fragmento donde se inserta la totalidad que contiene al fragmento. De haber logrado la simultaneidad en “Estática/ingrácida” seguramente la puesta en abismo sería mas evidente, de todos modos implicó una aproximación plástica que abre las puertas a indagar en el corazón de una imagen una totalidad, un cuerpo. En etapas mas desarrolladas del proceso se hallaron otros procedimientos que siguen trabajando sobre la matriz de la puesta en abismo que pueden ser estudiados en el apartado “Grafos” (6.2.) del presente trabajo.

El procedimiento técnico y conceptual de forzar la óptica hacia sus límites provoca una falta de definición de la imagen, entre mas se aproxima a un cuerpo más se desintegra su referencia física en imagen. Nos permitimos aquí una imagen derivada de la que produce el forzamiento: las partículas que surgen de esa desintegración son las que ingresan en un cuerpo para construir ese referente que yace adelante, al ser construido de nuevo se va en su búsqueda con el procedimiento óptico, forzándolo hacia sus límite. Una imagen como la que se dibuja en el relato

que abre al presente texto, *Opitecus tatacoensis*. El procedimiento óptico también puede ser sonoro y forzado hacia los límites de la voz, puede ser el caminar y forzado hacia los límites del sentido, de la dirección.



Diagrama del proyecto desarrollado en el seminario de investigación realizado en puesta en abismo

El doble movimiento, hacia fuera y hacia adentro, es un movimiento perpetuado en la experiencia espacial, actualizado en cada momento; una respiración surge como modelo para constantemente ingresar y egresar mundo, inhalar y exhalar, leer y escribir. Buscar el centro del sol, forzar el procedimiento es una exhalación que vacía de aire a un interior y, al igual que el soplo de avivamiento de una brasa, desata una entropía ó desintegra un material cuyas partículas son luego inhaladas para instaurar un *aquí* de ese *allá* y así tener un cuerpo que pueda exhalar. Buscando un espacio y un yo alguien se desvanece en un espacio y este último se desvanece en un yo.

Remito aquí al trabajo "Recordar recorrer" (<http://recorrerrecordar.blogspot.com>), tejido de tierras realizado entre 2009 y 2010 en el cual se unieron tierras desde el sur continental (no insular) americano en Cabo Froward -Chile, con uno de los extremos norte continentales de América del Sur en Cabo de la Vela – Colombia. Entre estos puntos hubo otros cuarenta y ocho a lo largo de la cordillera de Los Andes en los cuales se recibía un cuenco lleno de tierra tomada del punto anterior y se depositaba en un agujero cavado en la tierra, la tierra que se extraía al cavar el agujero era depositada en el cuenco para ser llevado al próximo punto donde se recibía con el mismo procedimiento. Lo que aquí encuentro es en principio una geografía fáctica, práctica, experiencial, el mismo móvil de trabajos como "Nogal – Calle 45" (pista 2 DVD) en el cual uno dichos puntos mediante un juego de postas óptico o "De ciertos" donde elaboro un mapa óptico

del lecho de un río en el desierto de La Tatacoa. Mas allá de esta geografía particular encuentro una insistencia sobre un juego de postas para llegar a un punto que en realidad no importa, tal vez lo que importa es el punto de contacto, el centro del sol, el pie que toca el piso, se me antoja la teoría de los agujeros de lombriz de la física cuántica que funcionan como atajos en un espacio tiempo que doblado puede unir dos extremos no continuos.

Podemos inicialmente valernos de la puesta en abismo para dibujar espacialmente, hacer el mapa de los juegos de postas aquí expuestos, pero al vincular la idea de la respiración vemos que no es solo un juego de cajas chinas o muñecas rusas ya que cada caja o cada muñeca arroja lazos concretos con la caja o la muñeca que contiene y la que la contiene, la anterior y la siguiente. En saberes indígenas se habla de como antes se hablaban a través del fuego, no había que moverse de donde uno



Videograma de "Recordar Recorrer"

estaba para estar conectado con alguien afuera. Se dice que ahora

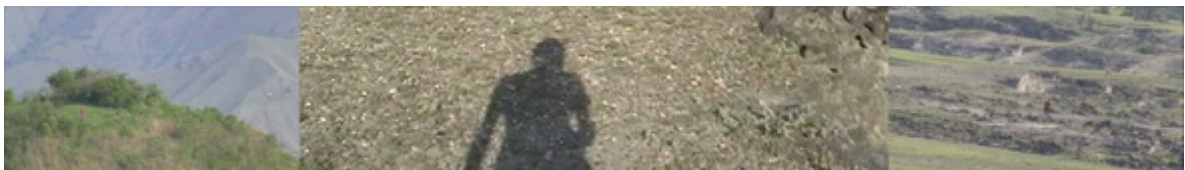
es mas difícil, hay mucho ruido. Aquello que vincula a las muñecas y a las cajas es un innombrable punto de contacto que logra una continuidad entre las partes.

*Este es el sitio en el que se construye este sitio*

*acá se esta aquí*

*hoy esta pasando aquí*

*esto es esto, hoy, yo soy yo, hoy yo soy hoy, yo<sup>6</sup>*



Videorama del trabajo "De ciertos" evidenciando la puesta en abismo

---

<sup>6</sup> Nota del autor

## 4. La muerte

### 4.1. 8/IV/2014

Me hallo absorto ante estos antiguos grafismos, es difícil precisar la edad, ¿5000, 6000 años? Ni la simbología ni la técnica parecen coincidir con los petroglifos o tallas que se encuentran en esta región. Llama la atención unas acumulaciones de mica bruñida, al parecer artesanalmente, que forman cúmulos en donde las paredes se unen con el suelo, como espejos rotos que se han caído de sus soportes.

Natural o artificial el lugar parece haber sido un gran espejo donde la mirada regresa en todas direcciones. Sin embargo lo que mas llama la atención son los grafismos. Ellos parecen representar un hombre en una cueva consignando en una especie de soporte la imagen de un hombre en una cueva consignando en algún soporte la imagen de un hombre en una cueva que a su vez...

La presencia de esta imagen produce una sensación angustiosa, estupor. ¿Hace cuanto esta imagen espera mi presencia? Ahora mismo sólo imagino mi infinita presencia, aquí, cayendo en el suelo, abandonándose al tiempo, dejando algunos vestigios, hasta ser polvo, piedra, suelo, que algún absorto investigador pise al tratar de elaborar un mapa de este sitio. (Dominguez, 2014, p.4)

### 4.2. Todo arte es fúnebre

*En la pelea contra el tiempo, algo se agarra de una rama, aferrado, resistiendo a la corriente que lo hace girones, a una estaca en el piso, resistiendo. Afrontar el embate del viento del tiempo siendo un tronco en brasas, clavado en el suelo, si no, levanta vuelo. Morimos entre nuestros congéneres, también morimos ante la totalidad de los seres. En uno somos registro póstumo, en otro somos tierra ó polvo.<sup>7</sup>*

La oscuridad como la idea de la total ausencia de luz únicamente existe, claro está, al interior, en la cueva. Por mas alejadas que estén las estrellas salen a brillar para acabar con la masa continua que conforma la gran noche del espacio cósmico, quebrando así con la posibilidad de una completa oscuridad. Ese interior conformado por los vientres, las tripas, las cavidades, los debajos, etcétera es el pedazo de mundo que no es tocado por las dinámicas de la luz. Si allí ingresa luz lo hace por un accionar externo, un ser que emita luz o uno que porte alguna técnica que lo permita. Ingresar a la cueva con una antorcha quebrar con la continua oscuridad interna, y en esa discontinuidad generar imagen es generar conciencia, el nacimiento de la imagen es el nacimiento de la conciencia, fin de la continua noche.

El camino seguido en éste trabajo me llevó a Tierradentro, motivado por la acústica de los hipogeos, por el interior, por azar, mi propio songline me llevó hasta esa geografía. Aquí entro en una zona de oscuridad, como punto de partida conviene revisar una remisión directa a la cueva: las imágenes del interior de hipogeos en Tierradentro que son utilizadas en la obra resultado de

---

<sup>7</sup> Nota del autor

este proceso. Sobre las manifestaciones que la arqueología entiende como Tierradentro, en el oriente caucano, hay un halo de misterio ya que no hay certeza sobre su origen. Es un territorio habitado por el pueblo Nasa quienes, de acuerdo a la fuente que se consulte, aseguran tener o no, relación con aquellos que hicieron las construcciones fúnebres semiesféricas cavadas al interior de las crestas de las montañas que rodean al río San Andrés. Los hipogeos datan desde el año 300 hasta el 600 d.c., sin embargo la región ha albergado distintas oleadas de poblamiento. Se especula que la cultura Nasa corresponde a una oleada tardía posterior al año 600 d.c. aunque son notorias las similitudes entre su alfarería y la que se hacía antes de la hipotética llegada de este pueblo desde el Amazonas (Langebaek; Dever, 2009). Por otro lado no hay certeza sobre como se iluminó el espacio durante la ejecución de la obra.



Videograma de un ejercicio de instalación con imágenes de un hipogeo en Tierradentro

Doble oscuridad cuando el encuentro no es sólo con una cavidad que además involucra el espacio de la muerte, otra oscuridad. Arqueológicamente se define al homo sapiens a partir del hallazgo de herramientas y restos fúnebres. El hombre primitivo comienza a dejar de serlo cuando establece industria y cuando empieza a recordarse entre los vivos y los muertos; trabajo en el hacer y lenguaje en el “recuerda” que yace en cada evento y espacio fúnebre. El “recuerda” es la respuesta a la posible primera experiencia metafísica (estética y religiosa) que Régis Debray (1994) propone para el animal humano: el espectáculo de un individuo pasando al estado de anónima gelatina, *alter ego* que devela lo invisible de la condición de ser humano. La posible reflexión ante este evento es la naturaleza del acá a partir de ver los índices del más allá. “Sin la angustia de la precariedad no hay necesidad de monumento conmemorativo.” (Debray, 1994, p.24) Así la plástica surge como “terror domesticado” y rechazo a la nada, prolongando la vida. Finalmente Debray (1994) nos da una última pista que vincula lo funerario con lo imaginario: la palabra *signo* viene de *sema*, que en un castellano contemporáneo traduciría piedra sepulcral. Trabajo y lenguaje devienen índices de humanidad, trabajo en la vida, lenguaje a partir de la muerte, una muerte que demanda significantes, por ello todo arte es fúnebre porque está señalando un algo, así sea el vacío. Toda imagen es ruina, señala el pasado, es ruina y refugio, protege del embate del viento del tiempo. También es potencia de un nuevo edificio, el que será en un devenir.

### 4.3. Desocultamiento

*Hay un misterio que se puede rodear de signos, un hueco en el suelo con una corona de flores, tal vez mediante los signos se puede identificar la forma del hueco. Sin linterna no se puede acceder visualmente al hueco. Adentro hay un algo.<sup>8</sup>*

El deseo, una falta insoportable, un desequilibrio que requiere el objeto deseado para aproximarse de nuevo a un equilibrio precario, la satisfacción nunca es absoluta, no conoce límite, siempre hay un mas allá. El bebé lactante tiene hambre, una falta, lactar le devuelve un estado homeostático, pero si no es controlado puede herir a su madre en función de satisfacer su necesidad. El control sobre el niño significa su displacer, la falta de éste la destrucción de la madre, la primera opción tal vez sea mas sensata, pero no puede vivir con displacer, para ello se ve obligado a construir un aparato psíquico para soportar el displacer. En éste aparato la energía pulsional, la que busca la satisfacción, se encamina hacia construir una imagen, ésta se convierte en la barrera ante esa pulsión:

“La verdadera barrera que detiene al sujeto ante el innombrable campo del deseo radical, en la medida en que es el campo de la destrucción absoluta, de la destrucción mas allá de la putrefacción es, hablando estrictamente, el fenómeno estético en la medida que es identificable con la experiencia de lo bello en su irradiación deslumbrante, lo bello del cual se dice es el esplendor de lo verdadero.” (Lacan, 1959 p.262)

La estética, lo bello, se constituyen de manera inherente al sujeto, ocultando el horror, la potencia de destrucción que subyace en la pulsión. Es la imagen que protege de la mirada destructora de la medusa. El arte se acerca a la membrana que cubre el insoportable, y destapa, desoculta y permite que el insoportable brille y nos grite mudo, desde allá.

La imagen nos presenta así un punto insoportable, el procedimiento de la anamorfosis ejemplifica esta mirada de medusa. En el cuadro “Los embajadores” del pintor barroco Hans Hollbein, encontramos una mancha, un punto que no se deja leer como los demás elementos del cuadro. Parte de provocar un descolocamiento sobre el punto de vista que hay que tomar para observar el cuadro, lo que desde una vista frontal y canónica parece una mancha color marfil en una posición específica



*Los embajadores de Hans Hollbein*

<sup>8</sup> Nota del autor

hallamos una calavera, la mirada de la muerte cuestionando nuestra conciencia e indicando un mundo mas allá del sujeto de la representación, sucede una falta a lo escópico. El cuadro se encarga de devolvernos la mirada y allí tenemos que responsabilizarnos por ese embate y construir desde esa ruina. El *Teatrum Mundi*<sup>9</sup> es denunciado, nos queda aceptar esa ruina y construir de nuevo el cuadro desde allí. Al señalar la representación y su telón se nos dice “esto es mentira, no es mas que una representación” pero de todos modos nos dice que es una imagen. Es una mirada a cámara al tiempo que la ficción se sigue construyendo.

Así como un mapa el acceso a una imagen de mundo manifiesta su carácter de construcción al tiempo que manifiesta que hay algo efímero detenido, la imagen de un territorio en el caso de un mapa, las frutas o flores cortadas que pronto se pudrirán. Señalamientos a la mutabilidad. En el caso del mapa es mas difícil de ver; comúnmente aquello que muestra un mapa es considerado como permanente, pero si nuestra percepción lograra durar lo suficiente veríamos como el manto terrestre se despliega y repliega, si nos ubicamos en esa temporalidad podemos vernos como una chispa que salta de un fuego para extinguirse en su recorrido.

#### 4.4. El brillo en la tumba

*U'j*, *vxitu'j* y *skhēwu* son los tres vocablos en Nasa Yuwe (Páez) que reemplazan a “morir”, significan acciones que en español podemos traducir como se fue, se perdió y se pasó<sup>10</sup>. Son verbos que designan actividades, no un cese, están relacionados con un desplazamiento. Sabemos que en la mayoría culturas americanas la muerte es solo un tránsito, pero no es fácil vivir esta idea, comprenderla fuera de una matriz cultural que no deja de estar vinculada a la idea de una vida eterna de gloria o sufrimiento posterior a un juicio. Podemos pensar el tránsito al que refieren éstos vocablos como dirigido hacia lo mismo: el fin es el punto de partida. Un hipogeo, así como una olla, una pipa, una casa, una cueva, un poporo, una mochila, etcétera, es un vientre. Un espacio de nacimiento y punto de partida, hacia cualquiera de los viajes, el de la vida o el de la muerte que en definitiva son el mismo.

La imagen en el hipogeo puede ser memoria para los vivos, pero hundida en la tierra también puede ser una referencia geográfica. Recordemos las nociones de relación y escala que nos comparte Camilo Domínguez (apartado 2.2 del presente escrito). La relación y la escala que se erigen en un territorio para el espacio fúnebre establecen dentro de la geografía que cada poblador porta un señalamiento a la memoria del otro que ya fue y de sí mismo en su potencia de ser aquel otro que un día ya será. De los hipogeos de Tierradentro se extrajo todo del interior. Hasta ese momento eran un señalamiento en la cresta de unas dos o tres montañas en el territorio de la gente Nasa. Al ser abiertos la luz llega hasta la imagen y allí se comienza a ver la labor y la reflexión sobre la muerte. ¿Para quién estas imágenes? El vientre del hipogeo se puede leer como eso, un vientre que como tal lleva a un nacimiento. Pero es un nacimiento que reconoce toda la dialéctica de la vida, es un nacimiento que requiere y evidencia un decaimiento. Especulamos (en relación etimológica con *espejo*) la función de las imágenes funerarias que no quedan necesariamente para los vivos. ¿Acaso le hablan de algún modo mágico a los muertos?

<sup>9</sup> Tópico literario barroco que alude al mundo como un teatro en el cual cada cual tiene un papel a representar

<sup>10</sup> De una conversación con Larry Jeromito, médico tradicional the'wala

¿Serán *reflexiones* de los vivos tratando de acceder al invisible para comprender de qué se trata estar aquí, preguntado por “quién soy yo”?

El explorador es alguien movilizado por la curiosidad, por la voluntad de conocer, en su ejercicio inevitablemente va a pasar por sí mismo, es decir el conocimiento que le brinda el viaje es en definitiva un conocimiento sobre sí. Está motivado por ambiciones colonialistas o espirituales el resultado es conocerse a partir del encuentro con el otro, reconocerse. Aquel que *se va, se pasa ó se pierde* es un viajero que adquiere una experiencia y se reconoce. Para volver a nacer en un hipogeo hay que morir primero. La pulsión ó *deseo radical* lacaniano funciona entrópicamente haciéndonos retornar hacia lo inanimado, voluntad de creación a partir de nada, voluntad de recomienzo (Lacan, 1959), así la pulsión de muerte opera como sublimación creacionista.

El oscuro espacio fúnebre manifiesta una paradoja a la hora de exhibir las imágenes en su interior ¿Cuál es el espacio de la muerte? ¿Qué brilla allí? ¿Cómo se percibe el brillo en la oscuridad? Hay que abrir una fisura o una ventana para percibir atrás, el brillo encuentra un punto cero (como el que ofrece la imagen del sol), un espacio tiempo sustentado en un modelo otro, dentro/fuera. El brillo al interior de la oscuridad se convierte en un llamado, una llamarada, dentro de lo inanimado, que ilumina alrededor y da cuenta de las ruinas de las ruinas, lo que queda después del decaimiento de los cuerpos, al mismo tiempo da cuenta del interior de los cuerpos. El fuego que brilla en las estrellas es el mismo que brilla en los átomos, ya sean de cuerpos inertes o no. El brillo es el acceso a la dimensión otra, a la que alberga todos los brillos. No hay posibilidad de disolución. En algún punto el brillo brillará sobre sí mismo ya que el decaimiento en un momento avanza hasta el punto de ser vida de nuevo.

El alumbramiento que surge de un vientre es material indispensable para generar el *asombramiento* que proyectan los cuerpos sobre las paredes de la cueva, quienes buscarán su imagen, hallarán un punto insoportable, los aproximará al decaimiento, hasta caer en un vientre, que de nuevo los alumbrará.



Interior de un hipogeo

## 5. El mas acá

### 5.1 Las imágenes al interior de los hipogeos

*Asombra la pintura en las paredes de los hipogeos, muchos están completamente pintados, el ejercicio plástico es abrumador, la conciencia sobre la distribución de la imagen en el espacio es lúcida.<sup>11</sup>*

Al interior de los hipogeos se informa que se encontró tierra, vasijas, algunas con ofrendas vegetales y minerales, y cuerpos. También se encontraron petroglifos, la gran mayoría coincide con motivos geométricos, el mas abundante el rombo. Para hablarnos sobre las pinturas en los hipogeos el mayor Larry Jeromito, médico tradicional the'wala, nos muestra sus mochilas. En la mochila grande, la que usa todo el tiempo nos muestra las mismas grafías y patrones de los hipogeos, patrones de rombos líneas y puntos. Cabe mencionar aquí que él nos aclara que este diseño ya no lo hacen las tejedoras, esta mochila la hicieron así por petición de él mayor, quien aseguró que la lectura de los antropólogos de sobre el poblamiento Nasa en una fecha posterior a la factura de los hipogeos es una lectura errónea, quienes yacen y yacían en los hipogeos son sus antepasados. Las simbologías, como la tradición oral, también se leen en contexto. En el que coincidió con nuestro encuentro permitió darnos a entender que hay tres mundos representados por la parte superior, media (punto medio) e inferior del rombo. El mundo espiritual, este en el que nos hallamos y un mundo que queda debajo. También nos compartió que las cuatro puntas del rombo se pueden comprender como el pecho y la espalda del sol, en el rombo arriba y abajo, y como la mano izquierda y derecha que vienen siendo el día y la noche. (L. Jeromito, Comunicación personal, 5 de julio de 2014)



Mochilas del mayor Larry a través de las cuales nos explica su cosmovisión

---

<sup>11</sup> Nota del autor

El hipogeo conserva estas figuras dentro de su forma semiesférica, al preguntar por esta forma la respuesta se dirigió hacia su otra mochila, en la que carga la medicina, la *kwatandia'j o cuatandera* en ella apreciamos un patrón cuadrículado que hace franjas diagonales de colores las cuales van diagonal y transversalmente, como la mitad superior del rombo. Al tenerla nos habla de *ya'ja*, la placenta y usa la misma palabra para nombrar la mochila. Nos habla de como las mujeres *the'wala* son las mujeres mas poderosas entre los Nasa además de ser las principales parteras, nos cuenta sobre la tradición de enterrar el cordón umbilical de los recién nacidos, vuelta al lazo con la tierra. Tradicionalmente los niños son llevados en la espalda. Los niños atrás corresponden a la visión del tiempo en esa cosmovisión. Se camina atrás de los mayores quienes van abriendo camino, no dejando los mayores atrás a medida que van "pasando". Habiéndonos puesto en contexto nos explica que la cuadrícula de su mochila representa edades, el primer rectángulo los 10, el segundo los 20, el dice "mas o menos" para referirse a las edades. La cúspide de los cuadrados coincide con "mas o menos" los 50 años. Para explicarnos lo que sigue después de haber descendido toda la escalera en el patrón de su mochila *cuatandera* acude de vuelta a su mochila de todos los días, nos da a entender que la construcción en escalera es solo la mitad, ésta sigue en la parte de abajo. La escalera se devuelve al punto de origen donde el proceso se replica.

Antes de viajar nos encontramos con un video en el cual se hablaba de la visión sobre el mundo de los vivos y el de los muertos a partir de un espiral doble<sup>12</sup>. Al preguntarle al mayor por el mismo símbolo nos habla del viento. El primer espiral es masculino, el segundo femenino, se comprende como una danza y de hecho es el diagrama de una danza ceremonial. Cuando sopla el viento es un motivo de alegría ya que es una manifestación de la unión de estos seres. Así mismo nos dio a entender que el vaivén del viento tiene que ver con la ida y vuelta que hay en los pasos entre vida y muerte. Al carecer del verbo muerte resulta difícil traducir éstas comprensiones, pero algo de la vivencia se puede transmitir gracias a una figura como la del viento. Una constante de algo que va y viene y sólo permanece en la movilidad.



Espiral doble utilizada para explicar distintos aspectos de la cosmovisión Nasa (Equipo de comunicación Nasa Çxhãçxha, 2010)

<sup>12</sup> Equipo de comunicación Nasa Çxhãçxha (2010). *Cosmovisión nasa [Video]*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BjzRmpYM-gs>

## 5.2 Nuestros relatos

El origen de este trabajo son los relatos de mi padre de sus experiencias en el Amazonas y la Orinoquía. En un principio accedo a sus relatos para relatarlos yo mismo y en ese proceso yo empiezo a generar mis propios relatos.

La voz deviene proyección espacial y corpórea que exterioriza un interior atomizando la individualidad de un sujeto que al buscar afirmar un lugar en el mundo, fundarse a sí mismo en el mundo, termina fundiéndose en un paisaje. Inicialmente movilizado por la búsqueda de una memoria (de mi padre) la voz se funde con el mundo, perdiendo la memoria, perdiendo al individuo. La paradoja: para fundar mundo me fundo en éste perdiendo así la necesidad de construirme una situación geográfica. Es el mismo procedimiento de forzamiento óptico que surge en la puesta en abismo.

Es muy común que en el relato abismado la acción remita igualmente sobre el personaje y el autor, llevando a un desdibujamiento de la frontera entre ellos (*Borges y yo*). Es fácil llevar esta idea a un estado de espejo, pero (encontramos un pero en “El relato especular” estudio de Lucien Dallenbach en el que se basa esta parte del presente texto) incluso en aquellos escritores que tienen por costumbre escribir ante un espejo, la escritura no logra convertirse en espejo: para observar a éste es necesario levantar la mirada del papel, para seguir escribiendo hay que volverla a bajar.

Así el escritor y el relato establecen un diálogo en el cual se escriben mutua y recíprocamente. El emisor recibe su mensaje reflejado en un receptor, igualmente el mensaje vuelve y se refleja, en un juego que no termina. En estas ida y vueltas los sujetos del diálogo se construyen mutuamente, ambos cumplen un papel relacional, entre éstos y entre otros receptores que pasarán a configurar(se) como parte de la mutua escritura. Resultado de la fragmentación especular es una desaparición del individuo “un narciso ciego que anda en busca de sus miembros dispersos, irremediamente abocado a la desintegración.”<sup>13</sup>(Dällenbach, 1991, p.197) Los sujetos se difuminan en un juego de espejos que remiten su integridad a un campo, un mundo, una configuración que rebosa a la piel como continente, forzamiento óptico.

En su poética Italo Calvino<sup>13</sup> habla del acto de inicial de la escritura, nos recuerda la tradición de invocar a las Musas y como éste llamado es el establecimiento de un sitio en el mundo, un recorte de cosmos en el caos mediante la identificación de un espacio-tiempo que en sí es un homenaje a la vastedad del universo, así comienza un proceso de situarnos en el mundo (Calvino, 1986). Éste es el ejercicio que se repite de comienzo en comienzo cada vez que se desarrolla la investigación en un ejercicio creativo, se invoca un aquí y ahora, un estado del trabajo que continúa desarrollándose.

La apropiación que hago de la geografía de mi padre se caracteriza no por medir tierras o comprender las dinámicas humanas en su interior, mi apropiación surge de la necesidad de comprender y narrar la experiencia del habitar e incluso echar raíces, así éstas sean nómadas, las de un sujeto *radicante*

---

<sup>13</sup> 1923-1958. Escritor italo cubano

A nivel mítico las pericias de las que somos parte mi padre y yo parecen actualizaciones de un mito, una reencarnación y actualización de un evento o arquetipo en *Illo Tempore*<sup>14</sup> que al tener lugar inserta el espacio tiempo mítico dentro de la cotidaneidad y así se vuelve una vez mas al origen. Pasado y futuro potencial encarnados en un presente gracias a un ritmo que vuelve a traer la actualización del mito en un rito. (Paz, 1956, p 58) En este espacio tiempo el acontecimiento no se conserva en la memoria cotidiana, si no en una que sobrevive a las generaciones. Así la actualización del acontecimiento enciende la imaginación poética al acercar el acontecimiento al modelo mítico, el mito proporciona a la historia un tono mas profundo, una historia que no deriva de arquetipos.

A partir de aquí la memoria individual adquiere un carácter problemático ya que la identificación, la historia personal, no tiene lugar dentro del espacio arquetípico. Surge la necesidad de liberarse del recuerdo que deviene en la historia. Es una actitud antihistórica que deviene en una voluntad de desvalorizar el tiempo cotidiano. (Eliade, 1985) Memoria y olvido se hacen complementarias, “el narrador de fábulas recurre a la memoria colectiva y a la vez a un pozo del olvido de donde las fábulas surgen como despojadas de toda determinación individual. El mundo de la multiplicidad del que la fábula brota es la noche de la memoria, pero también es la noche del olvido.” (Calvino, 1986, P. 131)

La estrategia del olvido resulta un punto de partida que se muestra provechoso si hay una voluntad por desvincularse de, un horizonte, en el cual el mito es la repetición de un modelo cristalizado el cual procede por causa efecto y no por las intensidades que el mundo manifiesta en un constante devenir diferenciado. En este horizonte otro el tiempo se presenta como una calidad de posibilidades verticales y no como una sucesión horizontal de eventos. (Deleuze, 1985) El olvido puede ser una puerta para lo que Deleuze (1985) expone como el falsario: una posibilidad de mundo narrable o narrado. Para construir esta idea parte de describir como Leibniz propone la noción de *imposibilidad*: hay dos futuros posibles (un pueblo esclavizado y un pueblo libre), cada uno en un mundo, y cada mundo es posible pero ellos no son *composibles*, carecen de simultaneidad espaciotemporal, de aquí surge la idea de imposibilidad. Lo opuesto a posible no es lo imposible si no lo imposible, un mundo puede ser verdadero sin serlo. Pasado y futuro presentan infinitas imposibilidades que corroen la noción de verdadero. La narración cobra un nuevo estatuto, deja de aspirar a lo verdadero para convertirse en *falsificante*, surge una potencia de lo falso que no aspira a lo verdadero al plantear la simultaneidad de tiempos imposibles.

Los modelos de verdad se derrumban pues la dicotomía falso / verdadero es insuficiente para el acceso al mundo por la complejidad del tiempo imposible. Se reconoce la potencia creadora de lo falso, de los mundos que pertenecen al mismo universo y son las posibilidades de la misma historia. (Deleuze, 1985, p. 178). El modelo ficcional identitario del yo=yo pierde vigencia en pos del yo=otro, una revaloración de la imaginación que le otorga dignidad. El convertirse en otro requiere de una metamorfosis, devenir, según los juegos de fuerzas que se dan en la vida, el yo que no lee las fuerzas y se eclipsa en su forma no logra ser otro y allí sus fuerzas caen en un solipsismo destructor; el yo que lee las dinámicas de estas fuerzas reconoce las potencias de la vida y se vincula a una existencia creativa que es capaz de reinventarse constantemente. El devenir es una masa amorfa que puede cubrir lo que tiene delante o inventar, mediante la potencia de lo falso, el devenir artista. Este devenir se desvincula del eterno retorno ya que aquí

<sup>14</sup> “En aquel tiempo”, construcción verbal para remitir a tiempos inmemoriales

no hay un centro, como el centro del sol, punto cero, es un centro que repele, un centro móvil radicante, o incluso un vacío inexistente. Las órbitas son así fuerzas que devienen creación. (Deleuze, 1985, p. 192).

Entre algunas de las cinematografías que ponen en entredicho las separaciones que se suelen establecer entre documental y ficción (Perrault, Kramer, Ospina, etc.) encontramos que el falsario corre libremente, cuando se libera a la ficción del modelo de verdad que la permea, para encontrar una «función de fabulación» opuesto a este modelo. La verdad es siempre la de los amos o colonizadores, la función fabuladora de los pobres, esta da a lo falso “la potencia que lo convierte en una memoria, una leyenda, un monstruo.” (Deleuze, 1985, p. 202). En este ejercicio se captan sujetos que devienen al leyendar y construir su pueblo sin ser ficticio. A su vez el cineasta se trasmuta en sus personajes se hace otro en tanto que sus personajes reales interceden por sus fabulaciones sometiéndolas a una “puesta en leyenda”. “Ya no es *Nacimiento de una nación*, sino constitución o reconstitución de un pueblo, donde el cineasta y sus personajes se hacen otros juntos.” (Deleuze, 1985, p. 205).

Aquí se puede reconocer las consecuencias del ejercicio de aproximación a las narraciones de mi padre, que no dejan de ser narraciones y en las cuales me inserto para generar las mías, aquello que separa a los sujetos se vuelve difuso. Ponty reconoce como los objetos del mundo son los que dan nacimiento al pintor, no “por un especie de concentración o vuelta en sí de lo visible.” (Merleau-Ponty, 1964, p. 134). La ida y vuelta de la creación erigen un mundo donde el nombre y lo nombrado son ya lo mismo, y cuando se crea una imagen a partir de acá aquel que la ve se crea a si mismo a partir de las posibilidades que dicha imagen brinda.

Apropiar la posibilidad de enunciar se convierte en un acto de resistencia a las narraciones hegemónicas, cada narración se convierte en una posibilidad, una potencia. Ahora, hemos reconocido el carácter narrativo que hay en la geografía, ¿cómo la enmarcamos en este punto de nuestro trayecto? Ya sea el artista ó el espectador que se crea a si mismo existe la posibilidad de generar una extensión del territorio por la imaginación, no solo fabular, también territorializar, espacializar, habitar, a un pueblo como el de Colombia que arraiga su conflicto en el acceso a la tierra. Fabularnos libres en una calidad temporal que nos construye composiblemente libres. Territorializarnos composiblemente libres en una calidad espacial.

Mientras grito y veo, me grito y me veo deshaciéndome en el mundo “La visión no es cierto modo de pensamiento o presencia para el ser; es el medio que se me ha dado de estar ausente de mí mismo, de estar presente en la fisión del Ser desde adentro, fisión a cuyo término, y no antes, vuelvo a mí mismo.” (Ponty, 1964, p 142) El acto poético me metamorfosea fuera de mi, para reventar y volver a mi, bordeando el silencio, deviniendo Todo. Lanzado a la nada me creo frente a ella. “En nada puede apoyarse el ser, porque la nada es su fundamento.” (Paz, 1964, p. 154)

Una y otra vez he vuelto, sobre la visión, construcción de mundo y de sujeto, una y otra vez volveré. A la ida me iré, atomizado, por mi visión sobre el mundo, tal vez me pierda en él, desperdigado, tal vez vuelva por una inhalación y me construya acá otra vez, saliendo del oscuro pozo del olvido, cuando me recuerde otra vez me lanzaré al mundo, desperdigado.

## 6. Caminando en círculos

### 6.1. Post-bitácora

La imagen original del trabajo consistía en la idea del caminante viajante descubriendo los pasos de su padre viajante a través de sus relatos de trayectos, en busca de quizá, de un saber que surge del andar, una escritura del caminar, que respira rítmicamente, con unos pasos que percuten, un corazón que acompasa.

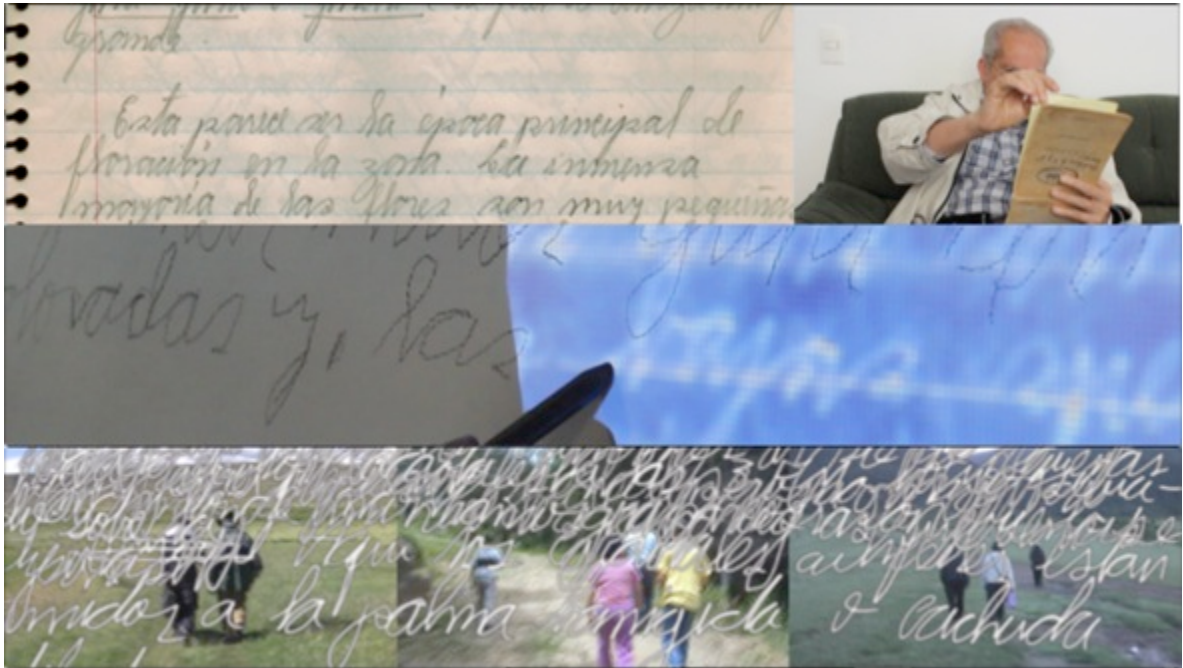


Ejercicio con capas de papel que van siendo cubiertas con distintas escrituras y comunicadas mediante agujeros, el espacio es finalmente cubierto con escrituras que surgen del copiar una transcripción del sonido de una pieza sonora realizada a partir de una serie de entrevistas en las cuales se relatan los viajes realizados por Camilo Domínguez al Amazonas y Orinoquía. "Inirida" / 7:06" / audio / 2012. (pista 5 DVD) Finalmente se intenta recitar el contenido de uno de los 11 diarios en los cuales se consigna la experiencia de los viajes.

Una búsqueda a través del cuerpo, de la escritura, de la oralidad. Se entienden ritmos que surgen en el relato, el ritmo, el caminar, como escritura, dejando un trazo. Se recurre constantemente a

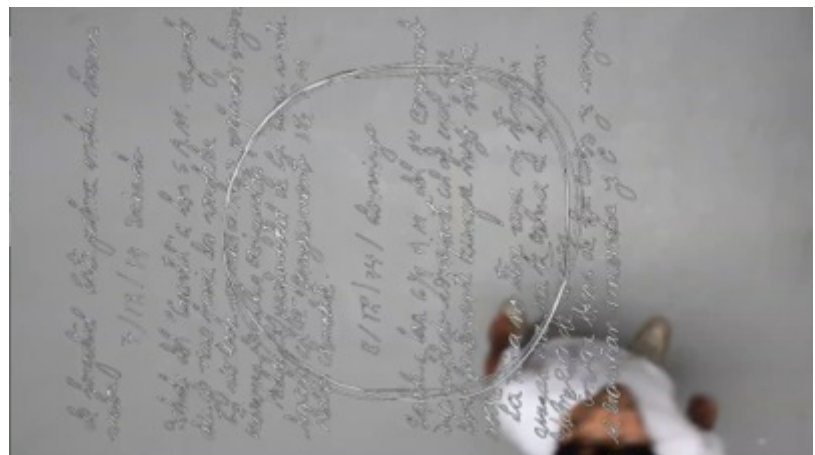
los “songlines” australianos, cantos ceremoniales de territorio que se heredan, son cantados mientras se atraviesa la estrofa o la parte del canto que corresponda a esa parte del territorio. A cada paso una palabra, a cada canto un pedazo de mundo, en tiempo mítico.

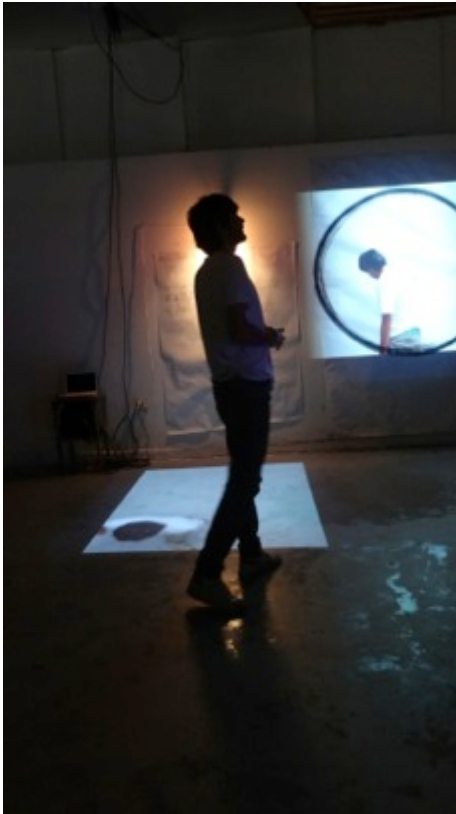
A la oralidad y la escritura, también el andar, se contraponen, la de el padre y el hijo, se exploran plásticamente:



Tres fotogramas de “Caminando en círculos” . Video monocanal para proyección 16:3 , con 3 proyectores. HD y DV/13”/ 2013 (pista 4 DVD). Las imágenes, tanto en este vídeo como en la mayoría de los trabajos en video de los tres primeros semestres surgen de las entrevistas con Camilo Dominguez, de sus diarios escaneados, también proyectados y calcados, incluso calcados digitalmente. Otras imágenes provienen del cuerpo del artista ante la cámara y otras de la experiencia-documental “Recordar recorrer”. (Disponible en <http://recorrerrecordar.blogspot.com>)

Se indaga por la memoria y surge la imagen de la aguja sobre el disco, en el tocadiscos. La superficie del mundo, como la del vinilo, tiene información que es “levantada” ó actualizada en el contacto del cuerpo, el cuerpo de la aguja que recae sobre la superficie y en el contacto la información es leída.





La indagación en las memorias del caminante, mientras anda, se convierte en un indagar sobre el caminar mismo, el caminar como ver, el conocimiento que surge en el espacio mismo.

Es un momento en el que los puntos de vista empiezan a entrecruzarse. Surgen una serie de ejercicios en video los cuales son una exploración fáctica de un espacio, el levantamiento de una cartografía del estar ahí.

**A través de experimentos con múltiple proyección (izquierda) surgen aproximaciones al espacio mediante una voluntad menos narrativa y mas comprometida con la configuración del sitio.**

**“Nogal – Calle 45” (abajo) la exploración de un espacio mediante la óptica y la sincronía de dos cámaras que hacen un barrido, mediante un sistema de reelevos, del camino que une a los dos puntos que hacen parte del título. HDV/ 32:9/ 78 min/ 2013 (pista 2 DVD)**



Surgen también comprensiones del espacio a partir de la voz. La exteriorización de un cuerpo que no solo mediante la óptica puede expandir su rasgo de acción, así sea visual, si no que también se proyecta hacia fuera mediante una voz que saca la cara oculta del guante, el adentro afuera. La proyección de la voz y el aire son llevados a un lugar límite, para reverberar en el espacio, como obteniendo un mapa tridimensional de radar.

Estos elementos plásticos se convierten en herramientas para medir, o por lo menos, dar cuenta de la espacialidad de un sitio. Pero son lecturas bilaterales: la imagen video se proyecta, va hacia el espacio, hacia sus superficies, vuelve con un retorno de luz, que las superficies proyectan hacia el lente. La voz se emite hacia fuera y es gracias a sus superficies que se pueden escuchar de vuelta en nuestros oídos. Son las herramientas de una geografía experiencial.



Abajo: "Dpto. de geografía, Ed. Ciencias Humanas. UNal". Performance, 6 min aprox. El artista grita hasta que se le agota el aire, frente a la oficina en la que trabajaba Camilo Domínguez, nombres de sitios encontrados en sus y nombres de sitios visitados en "Recordar recorrer". (pista 8 DVD).  
arriba: fotogramas de videos en los que el artista se aleja unos 200 mts de la cámara y grita hacia ella. También busca sitios cavernosos para cantar de manera similar al grito. (pista 9 DVD)

A medida que se indaga sobre los relatos de Camilo Domínguez el énfasis deja de recaer sobre éstos y se concentra mas en los modos de narrarlos, comprendiendo la narración de una manera amplia. La grafía del geos, originalmente comprendida como el calco sobre otra grafía que yacía en unos diarios y unos pasos es posteriormente comprendida como una marca, ya sea en la pared de una caverna o en mis propios pasos. No hay una limitación sobre la cartografía y el ejercicio se amplía a la experiencia de mundo.



Arriba videogramas de un ejercicio instalativo con múltiple proyección. La imagen se divide en 4 proyecciones, se editan las 4 linealmente pero se proyectan de manera independiente. El resultado fue una suerte de narración expandida que aún conservaba una lógica de pantalla, es decir de un soporte sobre el que recae la imagen que un espectador mira pasivamente desde una sola posición.

Abajo videograma de “Camino real” trabajo en el que el uso de cámaras sincronizadas empezado en “Nogal – calle 45” cobra un sentido mas amplio que la reducción a un mapa óptico-práctico que en el caso de dicho video se ve agotada.



## 6.2. Grafos, particularidades sobre la luz

El resultado hasta la fecha de mi proceso ha sido apropiarme de nociones geográficas para generar una visión de esta índole, tal vez singular, pero aplicable al mundo. El resultado en términos plásticos han sido ciertos procedimientos que en principio denominaré como *calcos*.

El *calco* consiste en partir de una imagen original que luego es proyectada, intervenida y vuelta a proyectar, podemos emparentar este procedimiento con la idea de palimpsesto en el cual las imágenes adquieren capas a través de las cuales se resignifica el conjunto y se otorga un espesor temporal. El procedimiento surge del diagrama que ya hemos visto en el presente texto, arriba los detalles. La primer imagen corresponde a la imagen original, que tendría aproximadamente unos 2 metros de alto. Al surgir la necesidad de ampliar la imagen lo que se hizo fue fotografiar esta imagen inicial para luego proyectarla a una escala mas pequeña (de unos 70 cm de alto) para calcarla y así seguir con el resto de lo que surgió en la segunda imagen



En la imagen de la izquierda podemos identificar un detalle de la de arriba, es la primera imagen que surgió y luego se reescaló para generar la segunda

El procedimiento se amplió al uso del video, el resultado fue una serie de experimentos en los que se realizaron proyecciones que fueron intervenidas para ser de nuevo registradas y vueltas a grabar. En las imágenes de arriba podemos ver dos partes del proceso. La primer imagen corresponde a una toma directa de una playa, dicha imagen fue proyectada en el suelo de taller e intervenida con objetos, una carpa y un fuego, esta puesta fue de nuevo grabada y proyectada en

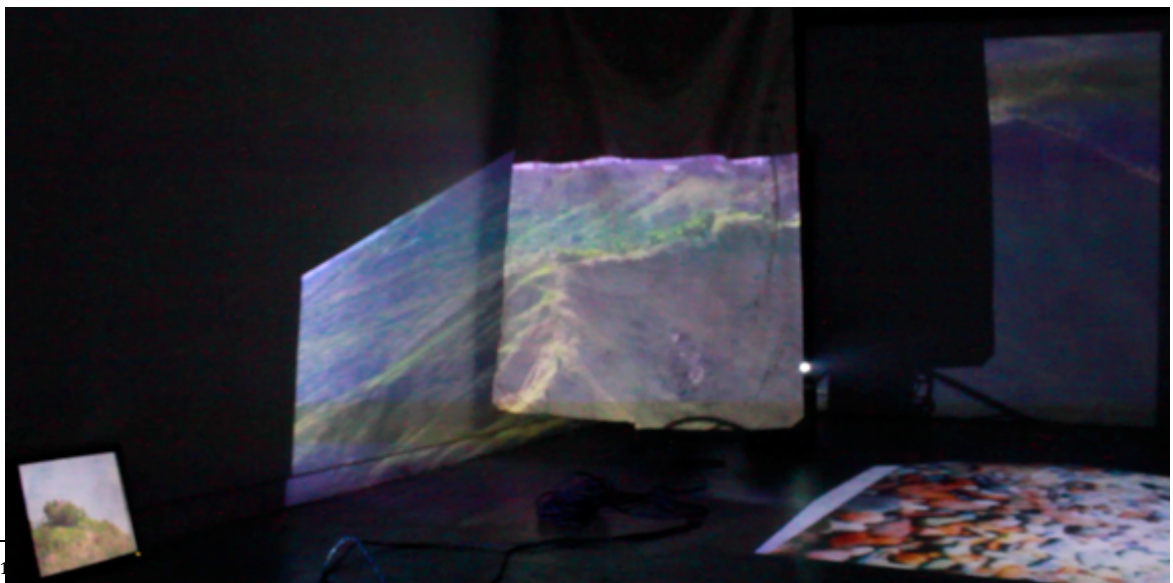


el mismo sitio. Coincide con el procedimiento utilizado en el proyecto del año 2009 *Espacios practicados* (pista 5 DVD) en el cual se proyectaron las imágenes del documental *Espacio reclamados* (pista 6 DVD) del año 2008 sobre los mismos lugares que fueron grabadas. La finalidad última de dicho documental fue comprender un espacio nuevo, aunque desde perspectivas muy distintas.

Técnicamente el procedimiento que se utiliza para reemplazar o *mascarear* superficies con un video recibe el nombre de *mapping*, lo que en español vendría siendo *mapeo*. La particularidad aquí es que el mapeo se hace a una escala 1:1. Lo asociamos aquí con una idea de tautología que tiene una fuerte preeminencia aquí: “yo estoy aquí, aquí estoy yo, bajo este sol, el día de hoy” son las letras de una grito recitado en los desiertos de Arizona, Tatacoa y en Tierradentro. En estas relaciones del enunciarse aquí hay una idea tautológica, 1:1



Otra particularidad: los fractales fueron una referencia del presente trabajo, la idea de un conjunto geométrico autoescalar y autosímil<sup>15</sup> la podemos encontrar en el diagrama que se encuentra en paginas precedentes o en la idea de construcción de espacio a través de las emanaciones (grito, visión háptica) y recepciones de las emanaciones como una suerte de respiración (ida y vuelta). Sin embargo el fractal puede resultar, aunque suene paradójico, un poco inorgánico para las pretensiones del trabajo aquí expuesto. El fractal funciona a partir de unas normas matemáticas formuladas que llevan a figuras idénticas en distintas escalas, aquí se plantea, si, una repetición pero a partir de la diferencia. Las progresiones de los elementos no se repiten de una manera formulada, en cada progresión hay afecciones que imposibilitan que se vuelva al mismo estado, siempre hay una variación así sea en una repetición, es una suerte de fractal orgánico, mutante, como la preguntar por los saberes en el hacer artístico, singular en cada momento del proceso. Un elemento que creo soluciona esta idea en términos plásticos es la anamorfosis, distorsión de la perspectiva que por un lado denuncia el estatuto representacional (haciéndolo inoperante) al igual que la puesta en abismo, pero por otro lado plantea en términos geométricos la destrucción de una idea estandarizada de construcción de mundo que necesariamente conlleva a la reconstrucción del mismo.



### 6.3. Geos, comprensión del espacio

Volvemos al punto de partida, el espacio. Aquí se comprende plásticamente desde la instalación. “Caminando en círculos” esta organizado en dos espacios, grande y pequeño. El espacio grande remite a una exterioridad; las imágenes allí presentes provienen de espacios abiertos, a plena luz del día, otro elemento que caracteriza dicho espacio: lo diurno. Las formas que allí predominan remiten a una verticalidad, lo que conlleva una actividad (en general es mas fácil moverse estado de pie). En términos arquetípicos podemos asociar éstas características con lo masculino.

En la pieza principal de este espacio encontramos un horizonte de Tierradentro en el cual se pueden apreciar los pliegues que modelan las crestas de algunos de los cerros en los cuales yacen los hipogeos. Dicho horizonte esta proyectado sobre dos paredes a cuarenta y cinco grados lo cual provoca la anamorfosis de la imagen en una de ellas. Aparte de las paredes la proyección también recae sobre un textil. Aquí los pliegues de la montaña dialogan con los pliegues del textil y dinamizan la visión sobre este elemento que en apariencia no es dinámico. Los pliegues en dicho textil dinamizan también las lecturas que se pueden hacer sobre el espacio instalativo mientras que la disposición del textil provoca juegos de sombras que motivan al espectador a moverse a través de los espacios que éstas generan. Hasta acá la descripción corresponde a la mitad de la pieza. La otra mitad corresponde al mismo esquema (una proyección sobre dos paredes a cuarenta y cinco grados con un textil en la mitad) pero ocupando el espacio contiguo al anterior y completando la proyección. En ésta segunda mitad se proyecta la misma imagen pero con el horizonte invertido, la continuidad que se genera con la otra mitad de la pieza provoca que el mismo espacio esté al derecho y al revés lo cual genera una indistinción en los órdenes perceptuales del paisaje allí presentado.

El espacio pequeño remite a un interior, lo oscuro. Sus formas remiten a una horizontalidad, el espacio no invita a un tránsito activo, se puede leer como un espacio arquetípicamente femenino.

El elemento principal que allí encontramos proviene de un adentro: el interior de un hipogeo en Tierradentro (localizado en la cresta que muestra el horizonte de la pieza principal del espacio grande). La imagen de ese interior fue previamente proyectada al interior del espacio grande, esa proyección fue registrada mientras era intervenida por el artista, ese registro es el que encontramos proyectado al interior del espacio pequeño. La proyección no recae sobre una pared si no que, nuevamente, recae sobre dos, en este caso sobre la esquina, a cuarenta y cinco grados, del espacio pequeño.

## 7. Conclusiones

En los conceptos geográficos abarcados en el presente estudio se pudieron hallar recursos para la vivencia del espacio emprendido, desde su aspecto práctico con relación a otro espacio o desde lo fáctico de un espacio-tiempo específico las condiciones que aquí se generan son aproximaciones hacia el hecho de estar presentes en un espacio. Ello se vuelve indispensable para generar las condiciones de una percepción inmediata, la cual es el sustento para configurar el espacio a partir de elementos perceptuales que enmarcarán una función paradójica en la ejecución de dicha configuración espacial.

En las procedimientos de puesta en abismo y pliegue encontramos estructuras que sirven como un recurso aplicable a las estructuras espaciales y temporales concretas en la ejecución plásticas de los conceptos aquí estudiados.

La reflexión sobre la muerte decanta en un sustento mítico ó simbólico para el presente trabajo. Desde una perspectiva psicoanalítica el estudio de la muerte en un trabajo iniciado en la apropiación y olvido de los relatos de un padre es fácilmente comprensible desde nociones sustentadas en lo traumático. Aquí nos desmarcamos de este tipo de nociones para comprender los relevos generacionales a partir de una dialéctica de la naturaleza y de las fuerzas de la vida y la muerte comprendidas desde una cosmovisión que tiene una amplitud tal que el aspecto traumático queda relegado a anécdotas no fundantes sobre el desarrollo de las personas. Sin embargo en ambas visiones hallamos un elemento importante, la potencia creadora del fin de la vida.

El elemento mítico conlleva una estructura de pensamiento sustentado en una cosmovisión que da cuenta de una comprensión particular sobre la configuración del espacio y tiempo. Esta estructura yace en un nivel fundante en el modo de relatar en el cual se encuentra un modelo que aquí es apropiado para pensar los modos en los que aquí se configura un relato.

Tanto la vivencia, como la estructura, la mítica ó la narrativa mencionadas pueden ser consideradas manifestaciones o aspectos de una matriz que hallamos simbolizada a lo largo del trabajo: el espiral, el 1:1, afuera-dentro, el punto cero del sol, la serpiente que se muerde la cola, entre otros. La esencia de dicha matriz es un innombrable, punto cero, la aproximación que podemos hacer aquí a dicho hueco (rodeándolo de flores, de signos) por fortuna no nos remitirá a una construcción verbal concreta, nos remitirá a un movimiento: dentro de ese innombrable hay una fuerza repelente y nosotros en nuestro hacer tenemos un móvil que es atraído por ese innombrable, irremediamente esta situación provocará un movimiento perpetuo. No hay definición para la matriz de las cuatro grandes partes teóricas del presente trabajo, pero si hay un trayecto en esa matriz: el movimiento mismo, atraído y repelido.

La lectura del perpetuo movimiento fue un elemento fuerte para dinamizar la llegada a la reflexión sobre la muerte. Llevando hasta las últimas consecuencias la reflexión sobre el caminar llegamos hasta el último destino, la última morada, en ese punto las herramientas sobre una vivencia fáctica de la inmediatez del mundo ya no resultan igual de operativas aunque sigan sustentadas en la misma matriz de aquello que sigue a continuación en el caminar. En cualquiera de los dos lados hay una consideración común, lo perpetuo y lo instantáneo, dos elementos que aquí leemos como complementarios de una misma fuerza, perpetuo en movimiento, en

dirección, instantáneo replegado en la abismada profundidad del instante. Aquí la pertinencia de la constante aparición del Barroco: una comprensión sobre el hacer de *acá* movilizado por una reflexión del *allá* aunque nuevamente aquí nos desmarcamos del aspecto traumático, las experiencias de ambos lados del pliegue que materializa la muerte son igual de valiosas, la reflexión sobre la duración deja de ser angustiada para simplemente ser.

Para acceder a mi relato no es necesario matar a mi padre. Si logramos vernos fuera de la matriz de pensamiento regida por la linealidad espaciotemporal positiva, el juicio y la culpa, nuestros relatos y existencias son compositibles. Es necesario llevar el caminar hasta las últimas consecuencias para comprenderlo, desintegrarlo para reintegrarlo y en esa segunda operación apropiarlo, narrarlo.

Volviendo a la idea de la búsqueda de saberes en el hacer artístico, sustentada en el mismo hacer que actualiza perpetuamente la instantaneidad de un estado de *investigación*, la noción de *pliegue* emerge como un recurso para la lectura de contexto. Es la posibilidad de comprender distintos estados de un proceso como potencias simultánea, no lineales, a distintos niveles de intensidad; comprender cada estado en relación con otros aparentemente exteriores, pero en la actualidad interior de cada estado. Las dinámicas de las posibilidades son enriquecidas, es el mismo enriquecimiento (y los mismos autores) que hay en la *composibilidad*. Las operaciones y los estados del proceso son compositibles.

Así como el hacer y el relatar de mi padre y mío pueden ser compositibles, ¿pueden ser compositibles ciencia y poesía? Aquí y hoy la respuesta se redirige a las últimas consecuencias, la desintegración para la reintegración. Hundirnos en la instantaneidad de las disciplinas para *composibilitar* su perpetuo movimiento. Hoy y aquí la geografía y la imagen en movimiento resultaron compositibles al permitírseles desintegrarse como disciplinas en una exhalación y reintegrarse en una visión de mundo en una inhalación.

Sintetizando lo que ocurrió a lo largo del proceso de creación podemos hallar una diléctica en el encuentro de las patas que representamos mi padre y yo. En principio es una voluntad por relatar otro relato cuyo choque genera un salto cualitativo que radica en la comprensión de aquel relato el cual provoca mi propio relato, buscándola hay un salto a una nueva espira en la que al tratar de comprender mi relato encuentro una matriz de *relatabilidad*. No se trata únicamente de comprender eventos a partir de las relaciones que establecen los puntos de vista sobre éstos, lo relativo, además de ello emergen los relatos que construyen los puntos de vista, y cada relato que emerge es el que se actualiza en una instantaneidad. No se limita a una pasividad en las relaciones de los elementos del mundo, cada elemento relata la perdurabilidad del mundo a partir de la potencia de la instantaneidad

## Bibliografía

- ❑ Calvino, Italo. (2010). *Seis propuestas para el nuevo milenio*. Buenos Aires: Siruela
- ❑ Dällenbach, Lucien. (1991). *El relato especular*. Madrid: Antonio Machado.
- ❑ Debray, Régis. (1994). *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós
- ❑ Deleuze, Gilles. (1985). *El pliegue*. Barcelona: Paidós
- ❑ Deleuze, Gilles. (1987). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós
- ❑ Deleuze, Gilles. (1988). *Cours Vincennes*. Recuperado el 10 de Julio de 2014 de <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=49&groupe=Leibniz&langue=3>)
- ❑ Domínguez, Fernando (2014). *Opithecus Tatacoenses*. Exil 12. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- ❑ Eliade, Mircea. (1985). *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Planeta-Agostini
- ❑ Lacan, Jacques. (1959). *Seminario VII, La ética del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós
- ❑ Langebaek, C. H., Dever, A. (2009). *Arqueología regional en Tierradentro, Cauca, Colombia*. *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 45, Núm. 2, julio diciembre, 2009. Instituto Colombiano de Antropología e Historia Colombia.
- ❑ Merleau-Ponty, Maurice. (1986). *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós
- ❑ Paz, Octavio. (2011). *El arco y la lira*. México: FCE
- ❑ Santos, M. (2000) *La naturaleza del espacio*. España: Ariel