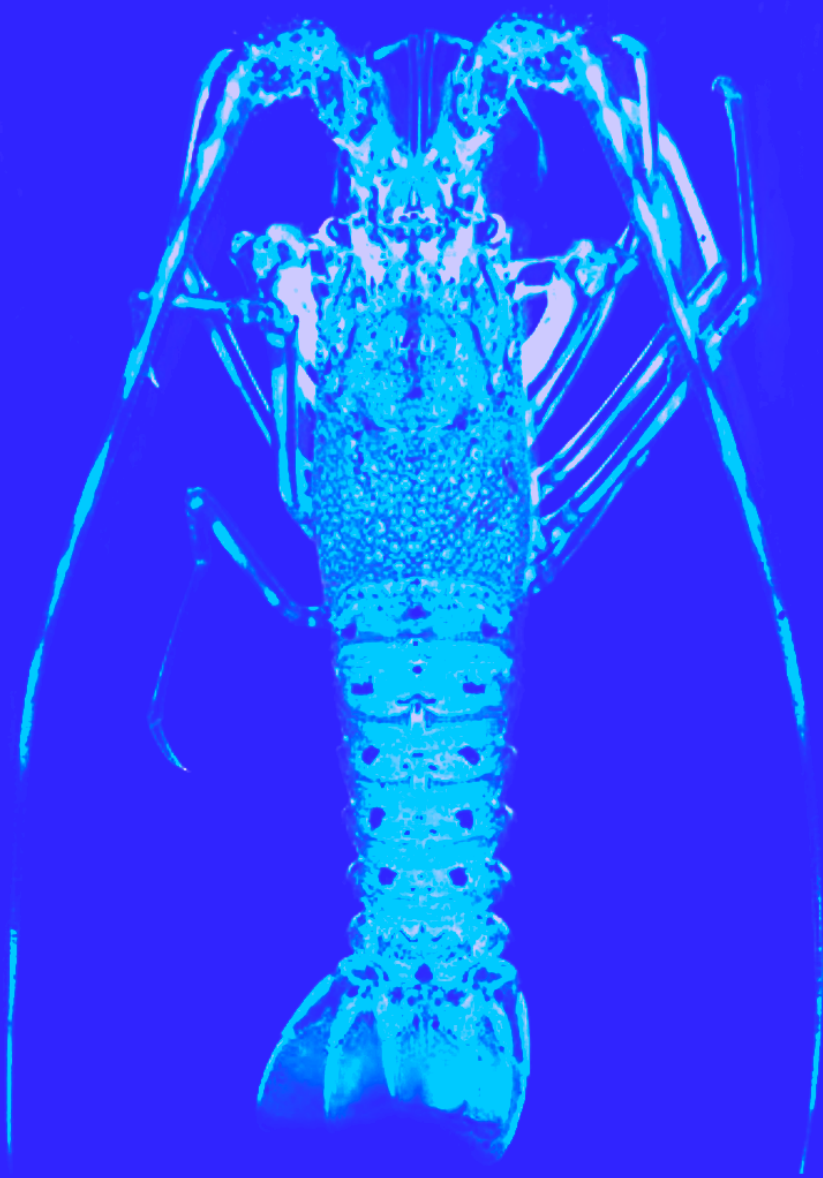
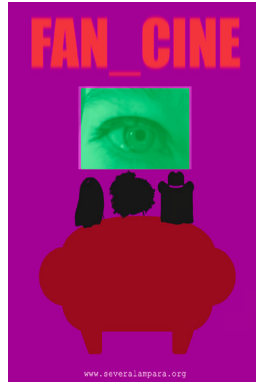


FAN CINE



**CARIBE.
POÉTICAS
EXPERIMENTALES**

Crítica de cine y video experimental colombiano Vol. 3 2023



Dirección: SeveraLÁMPARA Laboratorio
Investigación y escritura: Laura Indira Guauque Socha
Diseño y diagramación: Alejandra del Pilar Guauque Socha
Corrección de estilo: María Alejandra Gutiérrez Correa
Ilustraciones: EstrellaPolar - SeveraLÁMPARA
Videoensayo: SeveraLÁMPARA

Artistas:

Álvaro Cepeda Samudio, Luis Vicens, Enrique Grau, Gabriel García Márquez, Luis Ernesto Arocha, Luis Mogollón, Hernando Lemaitre, Gastón Lemaitre, Mónica Gontovnik, Jessica Mitrani, Catherine Tcherassi, Jeslie Hernández, Jorge Mario Suarez

Con la participación de:

Mónica Gontovnik, Jorge Mario Suarez, Delfina Chacon
Houmher Etminani, Ely Shayk, Ernesto Recuero

Agradecimientos especiales:

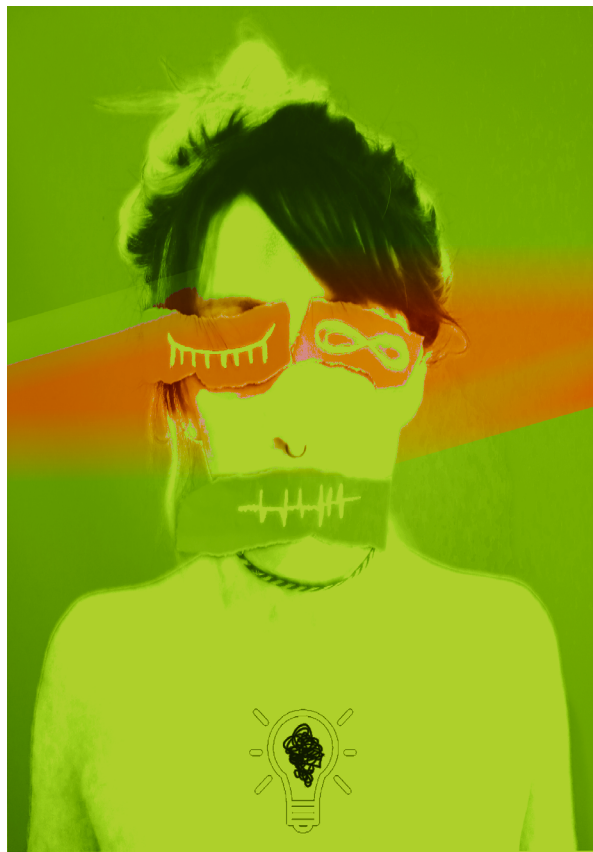
La KZ del Arte, Antonio Herrera, Ely Shayk,
La Maloca Cultural, Daniel Bello, Nina Bermejo, Casa Feliza,
Habitantes de la ciudad de Barranquilla, asistentes a actividades de
investigación colectiva

Beca Crítica Transmedia
Programa de Estímulos del Ministerio de Cultura

Volumen 3. Primera edición, octubre de 2023
Barranquilla-Cali-Nobsa, Colombia

EDITORIAL

Respiro, no con dificultad sino con sopor. Hay algo distinto en el andar, en el sentir, en el mirar. La circulación adentro se expande y sobre el cuerpo chorrea, opera otra dimensión de la velocidad. Aquí es Barranquilla, aquí es la puerta, ¿o la ventana? Hace diez meses llegó una certeza al pensamiento: ¡LA FAN_CINE SERÁ CARIBE! Razones, muchas,¹ pero ahora mismo hace calor. Lo que sí habría de admitirse -desde el inicio- es que sorprende su mirada, su sofoque y sus enfoques, su “ensolaramiento” creativo y su mixtura. Y bueno, aquí está, AQUÍ ESTAMOS, qué gusto, qué licencia estética a la que llamamos trabajo. Este volumen, inicialmente dedicado a ciertas poéticas experimentales que históricamente han surgido en la región Caribe colombiana ha sido a la vez un disfrute y un esfuerzo, un pequeño esfuerzo en relación con una gran necesidad.



En la terraza de una casa en un barrio residencial donde señoras y señores se mecen y agradecen la brisa nochera que recuerda al sol como afirmación, en medio de la soledad y el encuentro con otros, otras, otros-humanidades, animalidades, procesos, preguntas, multiplicidades-, la FAN_CINE sabe que ese Caribe gigante se limita, por ahora, a nombrar un recorrido que no deja de

1 Desde inicios del siglo pasado la relación del Caribe colombiano y el cine ha sido fértil. En su condición de ciudad portuaria, Barranquilla fue pionera en la comercialización de equipos cinematográficos. Enrique Zimmermann, quien empezó con este negocio, no tuvo éxito y terminó por viajar a Venezuela donde fundó Studios Venezuela, el primer laboratorio de ese país. Sin embargo sus trayectos lo ubican como pionero en la filmación y realización de documentales en Colombia, dentro de los que se cuentan *Barranquilla* (1914). A Zimmermann se suman los esfuerzos de Floro Manco, fotógrafo italiano pionero también del documental en el país. Obras como: *De Barranquilla a Cartagena* (1913), *Carnaval de Barranquilla* (1914), *El triunfo de la fe* (1918) y *La coronación de Julio Flórez* (1923), se le atribuyen a quien vivió más de la optometría que de la realización audiovisual, el hombre que soñó “La Barranquilla Film”. Ambos personajes recuerdan la ciudad como protagonista en los albores de la producción de cine mudo colombiano, ambos sin embargo – junto con la ciudad- desaparecieron en la historia del cine, a propósito de la labor de poderosos distribuidores nacionales como Di Domenico y Kinematógrafos Universal. En Cartagena resalta la obra de Belisario Díaz cuya empresa rodó *Cartagena de Indias* (1924) -estrenada en el Teatro Cisneros de Barranquilla, y poco tiempo después proyectada en el Teatro Faenza en Bogotá- y *El Carnaval de Cartagena* (1924). Este movimiento fructífero tomó nuevos aires hacia mediados de siglo, con la realización de la obra *La Langosta azul* (1954) por parte de Álvaro Cepeda Samudio, Enrique Grau, Luis Vicens y Gabriel García Márquez. Este medimetraje que ha sido considerado como pionero en la realización de cine experimental colombiano, dio inicio a un movimiento que se asentó en la región durante las dos siguientes décadas. Entre los años 90 y este nuevo siglo que nos atraviesa, y luego de un tiempo de sutil desaparición, Barranquilla se muestra nuevamente como espacio fecundo en la realización cinematográfica y audiovisual.

ser superficial por este territorio particular. Así, con excepción de cierto parche cartagenero y del departamento del Magdalena, nuestra tercera presentación se queda en Barranquilla, como la canción, la magia y la desigualdad, como la ópera de un mondongo, o un crustáceo atómico que vuela, atraviesa e instiga la denominada “puerta de oro de Colombia”. La Barranquilla pionera, la Barranquilla que es río y mar, que es migrante, que es y no es carnaval, que es industria y fantasía, política y plástica, feminista y experimental, y que se cae a pedazos entre los edificios porque está herida de corrupción. Una Barranquilla que azuza, juega, se mira y se recorre, y muda y se crea y se recrea.

Este volumen presenta en su primera sección una serie de “ensayos críticos” sobre algunas y algunos artistas cuyas obras confluyen en una pregunta: ¿qué poéticas se anidan en sus experimentaciones? La reconocida nómina de *La Langosta azul* (1954); los trabajos de Enrique Grau *Pasión y muerte de Margarita Gautier* (1964) y *María* (1966); la mirada plástica y política de Luis Ernesto Arocha en: *Las Ventanas de Salcedo* (1966), *Azilef* (1971), y *La Opera del Mondongo* (1975); la mirada lúdica y corpórea de Luis Mogollón en *Faustino y su vida atormentada* (1964) y *Nunca comas flores* (1966); y la pregunta histórica por las mujeres, que convoca artistas “hacedoras” del cine del Caribe como Cecilia Torres, Tita Cepeda, Marta Yances, entre otras, conforman el primer bloque de esta sección de ensayos. Esta selección y esta escritura responden a la leyenda, al oro en la puerta y al imaginario colectivo que sitúa la procedencia del cine experimental colombiano en este territorio, procedencia que es reconocida históricamente como masculina.

El segundo bloque de ensayos, compuesto por creaciones más contemporáneas, aborda el trabajo de video experimental de Mónica Gontovnik en *Tiempo de luna creciente* (1992-1996), a ella se unen: Jessica Mitrani con obras como: *Rita va al supermercado* (2000), *Artículos femeninos* (2005), *Mary Jane* (2006), *If i knew you were coming i would bake a cake* (2009), *Traveling Lady* (2014), entre otras; Catherine Tcherassi con *Aliachii: To heal oneself* (2012), *M.O.M Unmask* (2015), y *El sueño del frailejón* (2018); Jeslie Hernández con el largometraje *Autopsia* (2017); y José Mario Suarez con *Once upon a time in Barranquilla* (2019). Este segundo bloque de ensayos críticos se orienta hacia las nuevas miradas y nuevas preguntas de una Barranquilla que no sólo dejó de visibilizar el arte masculino como único arte, sino que además hierve en experimentación. Esta selección es solo una pequeña ventana para asomarse a lo que, al parecer, es un fenómeno creativo que en este campo artístico está siendo avasallador en la ciudad.

La siguiente sección de este volumen está dedicada a la exposición del proceso investigativo con sus hendiduras, cosechas, encuentros y desencuentros. Esta aproximación se desarrolla a través de la presentación de un “Video ensayo” que vincula al territorio, la pregunta, la memoria histórica que se respira en la actualidad digital, y la apuesta por las posibilidades de la crítica de arte. Finalmente nuestra sección “Espacios y Festivales” convoca algunos encuentros con espacialidades, procesos, artistas y agentes locales que son presentados a modo de serie de episodios sonoros digitales. Aquí se aborda la visión del arte en el territorio, el panorama de la escena audiovisual y cinematográfica construida históricamente, y el desarrollo de procesos de investigación y creación que buscan la experimentación y la

construcción de nuevas formas de mirar, crear y pensar.

En esta última sección nos acompañan: Mónica Gontovnik, artista de la ciudad, pionera de la danza experimental y maestra en la Universidad del Norte; José Mario Suarez artista, gestor y co-creador de espacios culturales como Casa Feliza, Festival Internacional de Cine de Barranquilla FICBAQ, y Festival de videoarte Parte Ojo. Houmher Etminani, Ely Shaik y Ernesto Recuero, maestros y estudiante de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico; y Delfina Chacón, investigadora independiente fundadora del proceso de arqueología audiovisual sobre realizadoras del Caribe colombiano: *Las Encuadradas*.

Entendiendo que de caminar salen callos y que del camino, se aprende o no, y tomando en cuenta lo conversado e instigado con quienes han acompañado algunos de los trayectos de FAN_CINE, deseamos manifestar que consideramos el cine y el video experimental desde la pregunta por el dónde y cómo, y no por el qué. Por eso, a modo de buena fe para con nuestrxs lectores, queremos poner sobre la mesa la discusión respecto de los límites del denominado cine y video experimental, y la existencia de experimentaciones dentro del también denominado cine convencional. ¿Dónde reposa lo experimental?, ¿dónde se traza la línea?, ¿hay espacio para la fisura? Cuando miramos atrás afirmamos lo que antes hacía ruido, esta selección como las anteriores se permite instigar ambas posturas. Nuestra pregunta recae, como ya se señaló, en la visibilización y cuestionamiento de obras y artistas que se han animado a experimentar con el lenguaje audiovisual, más allá de si se definen o son definidos como experimentales o no.

Así mismo, nuestro escenario es el intercambio en procura de la vida de las obras: que se vean, se discutan, se afirmen sus valientes experimentaciones, que se les ame o se les aborrezca, y aquí también el lugar de nuestros contenidos.

No somos especialistas en cine o en artes visuales. No queremos serlo. No enunciarnos ninguna verdad -petulante y mentirosa cualquiera que pudiera ser-. Nuestra crítica es una forma de aprehender sobre las miradas colombianas, conocer y reconocer esas miradas experimentales que atraviesan territorios y memorias. Queremos hablar del tema. Venga, y hablamos.

LOS COLORES DE LA LANGOSTA AZUL



La Langosta azul (1954)² es reconocida como la primera película experimental colombiana, y de hecho es pionera de un cine que va más allá de la representatividad, sin embargo, esta obra es una muestra clara de la diferencia entre el cine experimental y la experimentación en el cine, a la que aludimos en la editorial. Fue escrita, dirigida y editada por Álvaro Cepeda Samudio, Enrique Grau, Luis Vicens y Gabriel García Márquez; Álvaro y Enrique también actúan junto con Nereo López quien además es el director de fotografía. *La Langosta azul* representa un documento cultural invaluable para la memoria artística del país, teniendo en cuenta la importancia de cada una de estas personalidades en la literatura, la fotografía y las artes plásticas pero también en

la cinematografía nacional, en campos como la investigación, la gestión y la creación de cine colombiano. Si bien esta obra posee una línea argumental clara y evidente, en la misma concurren una serie de apuestas de carácter experimental que se pondrán en cuestión a continuación.

Inicialmente, en esta obra existen dos elementos que trastocan la sensación de la mirada, i) la alusión al color en una película filmada a blanco y negro, lo que genera estados de imaginación sinestésica, y ii) la ausencia sonora en el registro fílmico de un

2. Esta obra puede visualizarse en el siguiente enlace: https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/audiovisual/cine_y_video_experimental/cine_video/cine_experimental.htm

territorio que naturalmente suena, tanto por su geografía como por su construcción cultural. Si bien ambos son aspectos técnicos que quizá puedan estar más vinculados a las condiciones materiales³ que tenían estos autores en la década del 50 del siglo pasado, que a decisiones estéticas y narrativas específicas, aludir al azul de la langosta en un camino que lleva de Magangué, Bolívar hasta Barranquilla -específicamente a La Playa, corregimiento de la zona rural de esta ciudad donde fue filmada la obra- si fue una decisión argumental y visual.

¿Dónde reposan los colores de *La Langosta azul*? Detenerse a mirar. Dónde se está. Hace calor. Un hombre mira. De un “Súper Expreso B/quilla – M/gue” desciende otro hombre y su maleta. Esta tiene calcomanías de hoteles con referencias en inglés, él parece ser un extranjero. La cámara se detiene en el gesto del caminar, más que en la acción misma -lo que será permanente a lo largo de la obra-

3. Hablamos de condiciones materiales de los autores sin dejar de tener en cuenta tanto la pertenencia de la mayoría de estos a clases privilegiadas política, económica, social y culturalmente, como su lugar en la costa Caribe colombiana, específicamente en Barranquilla -*Puerta de Oro de Colombia*- ciudad portuaria de relevancia fundamental en la entrada tecnológica al país en el siglo pasado. Sin embargo, el arte cinematográfico hasta hace muy poco era exclusivo de estos círculos sociales por los altos costos en su realización. De hecho, hasta hoy la industria sigue vendiendo ideas de producción con presupuestos impresionantes, sin embargo, cada vez proliferan más en nuestros territorios otros modos de producción en correspondencia a nuestras realidades dentro de los que se inscribe -casi siempre- el cine experimental.

Hotel Tal. Él y su maleta. Un gato, un recepcionista que infla una bomba, sus manos sobre la bomba. Él, el hombre de la maleta se llama John. Una llave, cuarto número seis. El gato, el abrigo, una silla, una ventana, alguien observa -es el hombre que mira- y John cierra la ventana. En la maleta un ritual, un tesoro, una rutina, una diferencia en la rutina. Las manos, los aparatos, los documentos: “Langosta azul”, “...hallazgo atómico”.

La forma de la mirada es quizá el elemento más revelador de esta primera parte. Cómo mira la cámara, cómo mira el hombre que mira, cómo mira el hombre de la maleta -que es también mirado-, cómo mira el recepcionista. Nuevamente la cosa parece consistir en detenerse a mirar, pero desde el punto dónde mira esa mirada, ¿qué mira al detenerse? ¿El gesto?

Una acción de delicadeza sigue a una acción de indelicadeza. John cepilla suavemente la langosta para luego dejarla caer al piso. La recoge y se va al baño, pero esta vuelve a caer, está viva. El gato, que hace las veces de antagonista, la ve, la

olfatea y se la lleva. Cuando John vuelve ya no está. A partir de este momento, y teniendo como excusa la búsqueda del tesoro, John sale y nosotros salimos con él. El espacio exterior, Barranquilla, es proyectada desde una mirada surrealista.

El primer encuentro de John es, nuevamente, con un hombre: su mirada y una cuchilla de afeitar. No hay conversación. El movimiento de la cámara pone su atención tanto en el ritmo particular que implica las acciones de ambos, como en lo que no se ve, es decir, en lo que las imágenes permiten suponer, lo que está por fuera de campo. Este encuentro íntimo se cruza con un encuentro colectivo, movimiento que se vuelve bucle hasta el final de la película. Sigue el acontecimiento, los niños, un fogón, una presa, ¿es la langosta azul?, una mirada que se ríe. Entre las palmeras y la tierra y el calor, el sueño, la modorra, la hamaca, y una mujer que lo lleva, fuma y no tiene un zapato. Es nuevamente un encuentro íntimo y quizá, el momento más lúdico de la obra. El baile, la transfiguración, una especie de hombre-deidad-demonio, un lugar ritual sobre la langosta, una cadera de mujer que se mueve con el sonido que no existe, unas manos cadenciosas y una gallina que sale viva de una olla.

Existe a lo largo de la obra una intención de paradoja: un gato se roba el tesoro, ¿una mujer lo echa a la olla?, una gallina sale viva de un lugar al que solo entraría muerta, el hombre que observa es observado, y luego el aguardiente, dos hombres, tres hombres, un embuste,

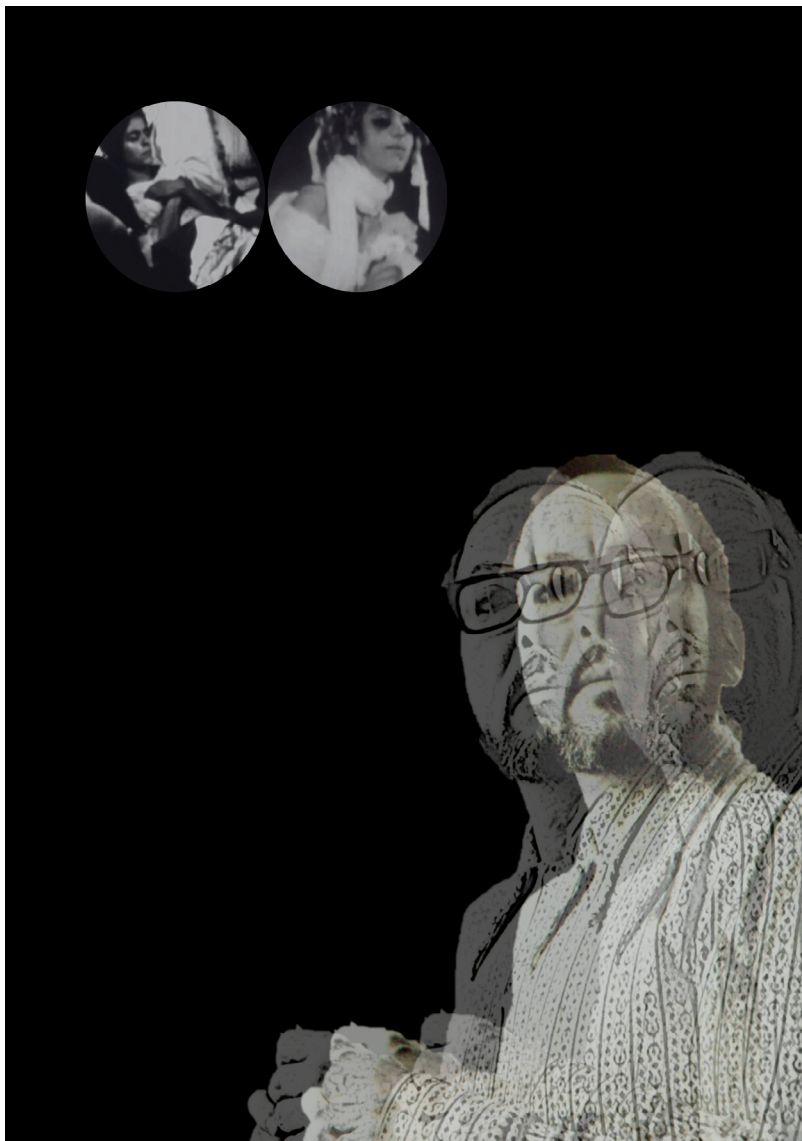
el hombre de la recepción émula un pez globo, un trance que parece un registro documental-atravesaelmaryllega a otras personas, otras acciones, otras miradas-, un nuevo intento de embuste, o mejor, un embuste invertido, llueven cadáveres de langostas, un niño solo, su cometa que no vuela, la langosta que es tesoro y no cadáver, la cola de la cometa, la langosta que vuela alto tan alto que llega a los ojos de John, las manos bailan y la langosta vuela más alto, John quiere recuperar la langosta pero la langosta quiere volar.

Más allá de la historia que se narra en la obra y que busca dar lugar a cierto sentido del humor, a cierta ligereza en el caminar y, especialmente aquí, en el mirar -propia de quienes habitan los territorios costeros y viven con el mar-, y más allá de sus realizadores y sus lugares de renombre nacional, nuestra atención y lectura sobre esta obra se enfocan en el cómo. Los colores de *La Langosta azul* reposan en Barranquilla, son polvorientos y salados, quieren reírse, reír, hacer reír, buscan lo inesperado, de eso se ríen, de lo extranjero que aquí no es, de lo importante que aquí no es. Las formas de representación de personajes y acciones se ríen de la cotidianidad, hay una suerte de extrañamiento en ellos, incluso la representación de la mujer sin rostro que mueve la cadera, se toca el pecho y se queda con el embaucador, a pesar de su narrativa de sensualidad cliché, es de un carácter difuso, quiere ir más allá de la realidad, de la mirada sobre la representación de la realidad. Al final, los colores están y los sonidos también, son perceptibles.

ENFERMEDAD CUERPO VIDA PASIÓN Y MUERTE.

Una lectura sobre el cine de Enrique Grau.

En 1964, diez años después de la *Langosta Azul*, Enrique Grau -junto con Luis Ernesto Arocha- filma *La pasión y muerte de Margarita Gautier*. Luego de dos años, el 27 de junio de 1966, Grau estrena *María* en el Teatro Ferroviario de Cali.⁴ Ambas obras comparten ciertos elementos: por un lado, parten de relatos literarios de mediados del siglo XIX en los que las protagonistas son mujeres -enfermas, enamoradas y agonizantes-. Por otro lado, en ambas las inquietudes que resuenan parecen estar relacionadas con la muerte como presencia vital. La pregunta por la enfermedad que es la pregunta por el cuerpo, es entonces también la pregunta por la vida. Si bien la obra plástica de Enrique Grau hizo de él un pintor y escultor de renombre nacional y reconocimiento internacional, su relación con las imágenes en movimiento -en muchos casos desconocida- aportó al surgimiento de una nueva forma de hacer y ver cine en el territorio colombiano.



4. Dentro de su obra cinematográfica se cuenta también el medimetroraje *George Sand o la contradicción* (1964), filmado en 8mm a color. Las obras aquí señaladas pueden visualizarse en el siguiente enlace: https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/audiovisual/cine_y_video_experimental/cine_video/cine_experimental.htm

Dos mujeres con universos aparentemente opuestos poseen algunas condiciones en común: la enfermedad -que margina, afea y destroza el cuerpo y su fuego vital- y el amor, siempre posible e imposible tanto en la literatura como en la cotidianidad. La crueldad del amor en el cuerpo enfermo, ¿cómo actúa en el cuerpo la enfermedad?, ¿cómo lo hace el amor? Algo en la mirada se altera, se instala lentamente, crece, se desborda, y de repente el abismo es inminente. De un lado Margarita, reapropiada y personificada por el mismo Grau, es tomada de *La Dama de las camelias* (1848) de Alexandre Dumas. Su universo se pinta urbano, nochero, de movimientos luminosos, habitado por el carnaval, por la bisagra entre el exterior espectacular y el interior simbólico: la camelia, el muñeco, la cama y una figura masculina.

La flor -quizá la representación del amor que se entrega, que es deseo y totalidad- reposa en la mano de ella, adentro y afuera. El juguete con forma de bebé que Margarita abraza, acoge, y protege en su intimidad, pareciese una expresión de la línea diferencial entre el amor maternal y el amor de pareja. Ese otro que no está. Y finalmente la cama, un planeta propio que sucumbe junto con ella ante la enfermedad, blanco como su atuendo y como la flor, un blanco espectral que se horroriza ante la expulsión desenfundada de la sangre negro rojiza que erupciona en la boca de la protagonista. El ocaso de Margarita se proyecta agónico, solitario, orgánico. Entre la risa y la enfermedad aparecen el grito, el llanto, el dolor. Sus manos se aferran a las sabanas como a la

vida, se pasean por el mundo que expira. La enfermedad se pronuncia, alza la voz, se expande por todo su cuerpo y el cuerpo de su planeta.

La pasión y muerte de Margarita Gautier se constituye en pionera del cine experimental colombiano. Sus planos aberrantes, su ágil movimiento de cámara, su montaje frenético, cíclico, y sobre todo, su representación de un personaje literario que es deslindado de una pretensión específicamente narrativa, llevan a esta obra a la generación de estados sensibles y fisiológicos respecto de la fragilidad de lo vivo. Grau se pregunta por la pasión del cuerpo enfermo -relación que refleja la vida y la muerte del mismo lado- y lo hace, en ambas obras, a partir de dos figuras femeninas marginales, la puta y la epiléptica, cuya convivencia con la muerte es protagonista.

En *María* (1966) no hay una reapropiación de un personaje literario -como en el caso de *Margarita*- la obra es una adaptación. Sin embargo, en medio de este ejercicio adaptativo Grau se permite ciertas licencias experimentales de orden narrativo y estético. Inicialmente, la propuesta de una película muda otorga la fuerza principal a las imágenes, en relación con el relato literario. A esta apuesta narrativa se suma un giro dramático entre el clímax y el desenlace. Grau le da lugar a la venganza del hombre enamorado ante la muerte de la mujer enferma, trastocando la obra de Isaacs, autor de *María* (1867), cumbre del romanticismo colombiano y latinoamericano. Ante la triste y

vil muerte de la mujer, seguida por la melancolía y la culpa, Grau propone la sangre, el parricidio, la locura, la muerte de Isaacs. Esto último, que puede ser como una especie de autorretrato, aparece también en *Margarita* a través de un archivo en el que Grau deja su rostro, su gesto.

Ahora bien, dentro de la clara línea argumental que tiene *María*, existen en este mediometrage algunas apuestas de orden surrealista. El sueño, el trance y la enfermedad son representados desde elementos que juegan con las imágenes, lo onírico y lo simbólico. Los pájaros, las manos, el miedo y el montaje veloz del trance en el que se acumula la muerte como presencia religiosa, ausencia y repetición, y el montaje por contraste de la enfermedad que se vale de la superposición de imágenes para poner en evidencia lo que aparece con el cuerpo enfermo, lo que se transforma, lo que se extingue. María como Margarita también tiene flores, un amor que no llega y una cama tristísima donde esperar y morir. Una cama con una luz que corta. Finalmente en ambos cortometrajes la presencia de la muerte se representa con el cementerio, ese lugar en que se afirma la muerte como espacio vital.

Luego de la muerte de María, Efraín también entra en trance, hay allí una apuesta por las luces y las sombras, un juego onírico en el que no ve a la mujer abnegada y tímida, ve una mujer capaz de deseo, ve el deseo jamás consumado, ve la muerte y la muerte le desborda.

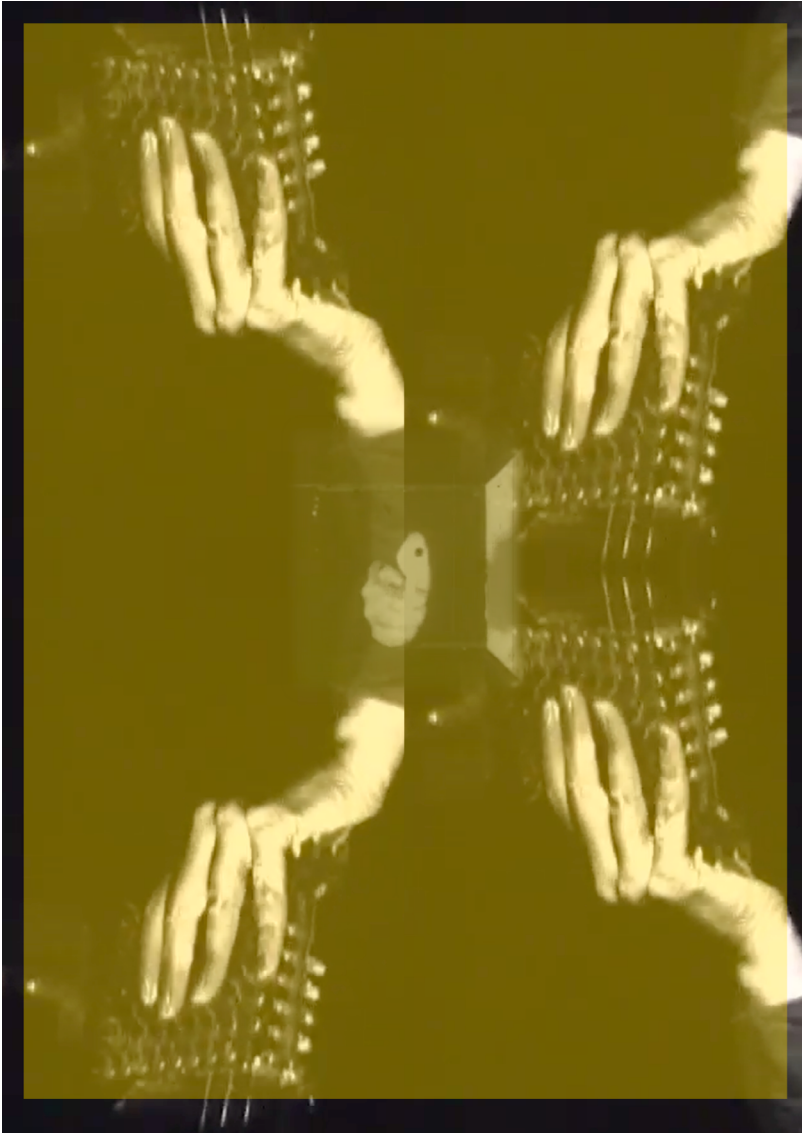
Finalmente Efraín mata al pájaro premonitorio, ave negra que sepultó la mente de María, mata a Isaacs, el autor, el todo creador que soñó y materializó los personajes, mata la historia, su historia, y entonces acaba consigo mismo.

Muchas preguntas quedan en torno a la mirada experimental de Grau, quien de forma recurrente y variada se retrata en sus obras, se ensaya. En *Margarita* es Margarita, es las pinturas que Margarita tiene en su universo, es el rostro que queda cuando ella ya se fue; en *María* es el autor intelectual de la muerte de Isaacs y su historia, es quien aprieta el gatillo detrás del personaje.

En ambas obras Grau se reapropia, vincula y se permite la experimentación. En ambas se revela una pregunta que es cinematográfica, pero que también es otra cosa, la pregunta por la mujer, por el cuerpo de la mujer, por la enfermedad, por el ocaso, por el abandono y la soledad, por la pasión y la muerte. Grau construye una poética que se inquieta por la vida, por el fuego de la vida, y por su expiración inminente.

ENTRE LA PLÁSTICA Y LA POLÍTICA.

Una pregunta sobre el cine experimental de Luis Ernesto Arocha



Hay algunos elementos que queremos resaltar aquí, a propósito de las preguntas que nos plantean ciertas obras de Luis Ernesto Arocha, tales como la animación de objetos, la búsqueda por generar relaciones con otras, otros, otros -obras, artistas, personajes, perspectivas y emocionalidades, y ligada a estos, la existencia de una pregunta política en su poética. En procura de expandir los interrogantes esbozados tomaremos en consideración tres obras de Arocha: *Las Ventanas de Salcedo* (1966), *Azilef* (1971), y *La Opera del Mondongo* (1975).⁵

En el trabajo de este artista existe una preocupación recurrente respecto al objeto, el espacio,

el movimiento y la luz. De ahí -quizá- el hecho de que su construcción como arquitecto y cineasta redundara en el desarrollo de un arte plástico experimental.

5. Dentro de su obra cinematográfica se encuentran entre otras: *La pasión y muerte de Margarita Gautier*, que realizó junto con Enrique Grau (1964), y de la cual solo se conserva la versión de Grau; *La subienda* que codirigió con Álvaro Cepeda Samudio en 1972; *Todo es nada* (1994) programa hecho para Telecaribe

Este estado de inquietud hace presencia de forma evidente en las dos primeras obras señaladas, en las que el autor plantea explícitamente un diálogo con artistas plásticos y conceptuales de su época. *Las ventanas* se presenta como alusión directa a la obra de Bernardo Salcedo, cuyos objetos artísticos son utilizados en este cortometraje -filmado en 16 mm a blanco y negro-, y puestos en relación con imágenes aleatorias -metraje reapropiado de diversas fuentes-. Esta multiplicidad de material fílmico utilizado, que va de la animación al uso de imágenes y elementos de archivo, se constituye en un referente pionero en nuestro país en el collage audiovisual.

En esta obra la relación entre objetos, sujetos y movimientos, es difusa.⁶ Por un lado, Arocha otorga cierta vitalidad a los objetos y a las espacialidades, una vitalidad lúdica, fragmentaria, rítmica, que se encuentra en relación con la

sobre la obra del pintor Norman Mejía; y *El extraño caso del vampiro vegetariano*, codirigido con Marta Cecilia Yances, el cual es un remake hecho en 2014 del cortometraje *Motherlove* que él mismo escribió y rodó entre 1962 y 1965. Las obras seleccionadas en este volumen pueden visualizarse en el siguiente enlace: https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/audiovisual/cine_y_video_experimental/cine_video/cine_experimental.htm

6. Esta relación está vinculada de alguna forma a la influencia que tuvo Arocha del cine experimental estadounidense de los años 60, especialmente Warhol, Brakhage y Anger. Aquí ponemos de relevancia estos referentes en tanto la presencia de la luz, así como de espacialidades texturizadas y surrealistas, y movimientos frenéticos en sus obras.

presencia de la ventana -elemento y espacialidad que utiliza el autor como dispositivo para acercarse al artista-. En el cine de Arocha la ventana se configura ojo y los objetos vida *observada*. Por otro lado, ¿qué cabe en una ventana? Un oficinista, un sindicalista, un maniquí -vivo-, una imagen, un pato, una mano humana, una acción, un disparo, una explosión. Esta relación permite entrever una visión político-poética implícita en la obra. Al cuestionar la existencia de las cosas—desde la animación-, y al cuestionar la existencia del mundo—desde el uso de imágenes de archivo que incluyen acontecimientos políticos, geográficos y culturales-, Arocha provoca la pregunta por lo que ocurre tras la ventana de la vida y el poder.

La composición de imágenes en sus obras permite pensar en criterios arquitectónicos. En el caso de *Las Ventanas*, el espacio y su relación con los objetos se configura en personaje: el espacio está vivo, salta. Ya en *Azilef*, el espacio -luminoso, borroso, industrial- como escenario de objetos vivos, ruidosos, que vibran, giran y tienen emociones, se configura en cosmogonía, es alusión universal. Y también tiene una poética política en su subsuelo. ¿A qué responden estas preguntas que permanecen en sus obras? En el caso de *Azilef* -cortometraje filmado también a blanco y negro en 16 mm- el diálogo se da de forma directa con la escultora colombiana Feliza Bursztyn, cuya obra se vale de materiales como la chatarra de hierro y desperdicios de acero inoxidable para la realización de composiciones y ensamblajes mecánicos

a diferentes escalas, en algunos casos antropomorfos y de apariencia inacabada.

El juego entre luz y movimiento permite que la obra de Arocha se aproxime a la definición que Feliza hizo de su arte: un “romanticismo motorizado”, Arocha desea re-animar lo que ya está vivo, y lo hace a través de la construcción de un espacio etéreo que respira. Los objetos desterritorializados por la artista aparecen en el cortometraje nuevamente cuestionados en su existencia y espacialidad. La mano humana esta vez no dispara, está ahí para encerrar los objetos en una repisa de objetos. El cuestionamiento sobre la relación del sujeto con las cosas y de las cosas con la vida, es nuevamente revelado. Al final, los ojos de Feliza -que son espejo y túnel- permiten instigar ese diálogo con la otra, con la artista que cuestiona no sólo la vida de las cosas sino, especialmente, la de los desperdicios.

En ambos casos la fijación sobre artistas de vanguardia en el país y sus obras deja ver la existencia de una pregunta cinematográfica, que también es plástica y política. Sobre esta última condición, en *Las Ventanas* el movimiento de los objetos está íntimamente relacionado con un movimiento político. Las ventanas dejan ver -precisamente- brusquedad, reflejo abrupto, explosión simbólica y realista, todo esto ligado a las luchas de poder que caracterizan la realidad latinoamericana y global de los años 50 y 60 del siglo pasado. Por su parte en *Azilef* el carácter político de la obra parece expresarse de forma más sutil, y parte

-como se señala antes- de la relación con la otra, sus preguntas y acciones. La otra que es otra y no otro, y que además es escultora, y que lo es en la Colombia de los años 60 ¿Cuál es la pregunta de su poética allí?

Si bien la manifiesta necesidad de generar relaciones con diferentes artistas y obras se configura en una postura respecto del carácter colectivo de la creación, la relación con el arte de Bursztyn plantea matices y especificidades en relación con tal poética política que instigamos aquí. *Azilef* es la ventana hacia el universo de una mujer artista, escultora conceptual y experimental, lo que es la manifestación de una ruptura del molde en el contexto nacional de mediados de siglo pasado. La mujer bajo la idea de destino biológico, noción expandida en esta época, no se ocupa regularmente del arte, más aún de un arte como la escultura, menos con materiales indignos y rústicos, y mucho menos en la creación de ensamblajes que se escapan del realismo de la escultura clásica. La mirada sobre la artista y su obra, es también la mirada sobre sus preguntas y materialidades, ¿qué pasa con los desperdicios que Feliza revitaliza y Arocha convierte en habitantes de un espacio intangible?

Tal elemento político-poético que transita entre las obras de Arocha, se proyecta de forma más contundente en *La Opera del Mondongo*. Una mirada aguda y crítica sobre las realidades de la Barranquilla de los años 70 que logra, a través de un montaje contrastante, rítmico y con sentido del humor, adentrarse en la pregunta por la relación entre el poder político, social y

comunicativo, y la crudeza, jovialidad y dignidad del pueblo y del territorio. Una obra que documenta el cinismo desde la ironía, y que nuevamente se vale del archivo para reconstruir una imagen, la imagen de la alegría colombiana, de la feria, y del carnaval, que es a su vez -por contradictorio que parezca - la imagen del abandono, la miseria y la indiferencia.

Una ópera que además sigue instigando la relación del movimiento con el objeto, en este caso, la máscara. Una ventana deja ver y una máscara oculta. Sí, a través de la animación presente en las primeras obras los objetos estaban vivos -rompiendo el esquema moderno sujeto-objeto-, en el caso del *Mondongo* el objeto es personaje, tanto en la relación con el espacio como en la relación con el sujeto y lo humano. La máscara está pegada al rostro, objeto y sujeto conviven y se expresan. ¿Qué dicen?, ¿cómo lo dicen?, ¿qué ocultan? La máscara es doble, la máscara-humanidad que baila mientras suena “muere carnaval”, a causa de un “malentendido progreso”, y la máscara de la humanidad sin máscara, que también baila y agoniza, como el carnaval.

La mirada experimental de Luis Ernesto Arocha suscita multiplicidades: sensaciones, preguntas, retratos, divagaciones, documentaciones... Su relación con los objetos, las velocidades y ritmos que en ellos se inscriben, posibilita la apertura de una visión estética en torno al movimiento de lo vivo. Eso vivo que le habita y que habita sus obras, y atraviesa Barranquilla y lo que está afuera también -espacio etéreo, fantástico u onírico, espacio artístico, espacio otro, otros-.

Así mismo, sus obras instigan desde diferentes lugares las realidades de su estado geopolítico, evidenciando una mirada histórico-crítica hacia el devenir del espacio cohabitado. El artista proyecta una poética política y plástica que cuestiona la vida desde sus engranajes.

ODAS A LA ALTERACIÓN.

Somos lo más que somos porque nos alteramos.

Julio Cortázar

Existe un elemento común entre las obras a las que aquí aludimos que va más allá de su procedencia geográfica, la presencia de uno de sus realizadores, o el aspecto técnico de estas producciones cinematográficas. *Faustino y su vida atormentada* (1964) de Luis Mogollón y Gastón Lemaitre, y *Nunca Comas Flores* (1966) de Hernando Lemaitre y Luis Mogollón, fueron filmadas en Cartagena, en 8mm, a color y con sonido, y en ambas se proyecta una poética de la alteración que pasa por la pregunta sobre el cuerpo vivo, que transita y se metamorfosea.⁷ El cuerpo que desea, se extasía, y se comunica con eso otro que también vive. Ambas obras plantean un tratamiento rítmico en sus imágenes, movimientos y sonidos donde el cuerpo alterado es protagonista.



El tormento de *Faustino* se toma la pantalla partiendo del objeto, los objetos que están vivos. Luis Mogollón y Gastón Lemaitre se valen de la animación cuadro a cuadro para dibujar el universo de este personaje. Las cosas aparecen y desaparecen, entra la divagación, la aceleración en el consumo, el movimiento, y la mirada. La alquimia de las sustancias se activa en el personaje. Del espacio exterior de un patio cartagenero se pasa al espacio sagrado, al espacio urbano, al espacio incorpóreo de la intimidad. El tiempo se bifurca y la divagación transita por otros estados, algo se instala adentro, crece. En el éxtasis se es otro, en el aire y en el rostro, que es análogo de lo cambiante, a su vez que encarna la dicotomía entre la sagrada quietud y la humana inquietud. En la obra aparecen *in crescendo* la furia y la risa, el ritmo de lo que se consume y cómo se consume alimenta la sensibilidad divagante.

7. Las obras seleccionadas en este volumen pueden visualizarse en el siguiente enlace: https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/audiovisual/cine_y_video_experimental/cine_video/cine_experimental.htm

La obra plantea un adentro y un afuera de *Faustino*, ¿Cómo anda?, ¿cómo se mueve?, ¿cómo baila? Se transfigura, huye, grita, ¿se puede huir del grito? La manipulación del tiempo y de los espacios es expresión de la vitalidad en el delirio. Aparece la muerte, ¿es la muerte de sí mismo? Algo en él nace y algo en él se extingue, su cuerpo alterado es imagen orgánica e incluye a los objetos. En este cortometraje se inscribe una poética que afirma la alteración como condición de lo vivo. Y es exactamente aquí, en medio de esta forma de preguntarse por lo que se mueve y respira, el lugar donde consideramos se encuentran ambas obras. Las *flores*, que aparecen como manifiesto, son precisamente expresión de la construcción comunicativa que se da entre lo que existe y lo que se asume vivo.

Hernando Lemaitre y Luis Mogollón parten de la provocación, su obra es un mandato a la desobediencia: *Nunca comas flores* proyecta a un hombre que come flores. ¿Cómo se da esa situación? Inicialmente está el extrañamiento, hay algo que se comunica, alguien observa y alguien es observado. Hay una sensación de antojo mutuo, algo se expande progresivamente, es el deseo, el deseo de desobedecer. Esa pulsión de la atracción que se soluciona para que llegue el éxtasis, el exceso, la pausa y el desbordamiento. Desobedecer es alterar el orden, alterarlo para alterarse, para recibir eso otro que vive y transforma. Este doble juego plantea un elemento símil entre la primera y la segunda obra: el cuerpo que se altera.

En el caso de *Faustino* su alteración se da por el consumo de una sustancia que

le permite establecer una interacción perceptual con el espacio y los objetos, que resultan siendo parte del trance. Él está vivo, la sustancia produce vida a través de la alteración, y las espacialidades y los objetos -que también están vivos- se alteran junto con él. En el caso de *las flores*, son seres vivos que nacen y respiran quienes seducen al personaje, ambos se advierten, se observan. Pareciese existir un canal comunicativo entre lo que es orgánico, lo que florece y lo que se pudre. Ellas, que son personaje activo, contienen en sí mismas la acción de la alteración, su vínculo con el personaje humano es de simbiosis, algo se funde en el deseo consumado. El cuerpo se transforma, se altera.

La afirmación de la alteración como estado natural y necesario, junto con la celebración del cuerpo alterado y su capacidad de comunicación con el mundo circundante, con la vida que en este habita, configuran nuestra lectura de estas obras. Su estética soleada, su sonido caribeño, su contacto con el espacio exterior, natural de la Cartagena de hace medio siglo, parecen proyectar un modo de estar en el mundo y un modo de interpretarlo, que evidentemente se encuentra en una exploración de la corporeidad, su capacidad sensible y reflexiva, su condición de susceptibilidad ante la afectación de un agente externo, tan vivo como el cuerpo propio. Ambos cortometrajes expresan una alegría sonora y colorida, una alegría que es metamorfosis sensorial, perceptiva, reflexiva y divagante del cuerpo y del espacio, y que resulta en la expresión poética de la alteración, del riesgo vital.

¿Y EL BUM FEMENINO?



Así como ese movimiento literario latinoamericano que algún extranjero denominó “boom”, hacia la segunda mitad del siglo pasado, el cine experimental tuvo en la región Caribe colombiana de los años 50, 60 y 70 una época de esplendor. En relación con la memoria de estas corrientes culturales sucede un fenómeno que hoy ya es visibilizado en múltiples ámbitos: la historia solo recuerda las caras masculinas.

Pero, ¿dónde están las mujeres? En el caso del denominado “boom latinoamericano”, poco a poco y con el trabajo de muchas, algunas de estas autoras -destinadas por la historia al olvido- han ido

saliendo a la luz. En el caso del bum experimental del Caribe, la cosa no va mucho en esa dirección.

En Barranquilla existió un grupo de artistas e intelectuales que ha quedado para los anaqueles de nuestra cultura: el grupo “La Cueva”. Algunos de sus miembros fueron los responsables de *La Langosta Azul* (1954), a la que aludimos hacia el inicio de este volumen. Y ¿cuál es el lugar de las mujeres en esta obra? El de un personaje sin cabeza, solo un cuerpo de mujer, que además se presenta desde la instigación de una mirada sensual y mística sobre el mismo. Ella, “la hembra”, como aparece en los créditos de la Fundación de Patrimonio Fílmico, es Cecilia Porras, artista plástica cartagenera, asidua participante de las tertulias de “La Cueva” e

importante referente nacional e internacional de la pintura de vanguardia en el país. Además, fue la diseñadora de vestuario de *La Langosta azul*. Tanto Cecilia como su obra plástica, su participación en *La Langosta* o en el grupo “La Cueva”, son apenas reconocidas por ciertos públicos especialistas. En el caso de los artistas masculinos vinculados a esta película -con mayor o menor participación- la historia es diferente.

Otra mujer que estuvo vinculada al bum cinematográfico es la barranquillera Teresa Manotas de Cepeda, conocida como Tita Cepeda, filósofa y escritora cuyo apellido se debe a su matrimonio con Álvaro Cepeda Samudio, escritor de relevancia nacional e internacional y codirector de *La Langosta*. Entre 1968 y 1969 Tita fue gerente de la Compañía Cinematográfica del Caribe, y desde allí produjo varios documentales entre los que se cuentan: *La subienda del Magdalena* y *Carnaval de Barranquilla*. Desde 1986 y hasta 1990 fue directora de la Cinemateca del Caribe, espacio que continua siendo referente en el panorama cinematográfico de la ciudad. Sin embargo, su presencia en la historia del cine se restringe a la preservación y circulación de la denominada primera película experimental colombiana, labor que en sí misma es bastante significativa.

Como se señaló con anterioridad, en las obras de Enrique Grau -una de las caras masculinas más representativas de este movimiento- la mujer está presente en el retrato que hace de ella el autor. La mujer de Grau -en singular-, enamorada, enferma y marginal no es otra cosa que

su idea de mujer, idea masculina en la que, por supuesto, las mujeres no tienen representación. Grau, que participó de esa primera película y dirigió además otros tres cortos y medimétrajes -todos con cierta mirada experimental-, es pionero en la construcción y proyección de un personaje travesti en la cinematografía colombiana que es personificado por él mismo, lo que pone varios temas sobre la mesa en términos de inclusión. En todo caso, sus mujeres -incluyendo su mujer travesti- sufren de narrador y retratista, no son autónomas, como sucede de forma reiterada en el arte, la política, la ciencia y la religión.

Por otra parte, la escultora colombiana Feliza Bursztyn aparece -ella, su arte, sus materialidades y su rostro- en la obra experimental de Luis Ernesto Arocha *Azilef* (1971). Arocha es otro importante referente del movimiento experimental del cine del Caribe colombiano. Ahora bien, más allá de la figura de musa, Bursztyn participa activamente de la experimentación. Precisamente la relación del cine con las artes plásticas funciona como detonante del cine experimental, en el caso de *Azilef*, la artista y su relación particular con formas y materialidades son condición de posibilidad del tratamiento conceptual y estético de la obra audiovisual. Vinculada a la escena de vanguardia en el país, el trabajo artístico de Feliza representa un lugar fundamental en la experimentación plástica del arte colombiano. Sus obras han sido expuestas e instaladas nacional e internacionalmente, llevando el nombre del país a diferentes escenarios artísticos y culturales.

Algunos años después de la época florida del experimental caribeño que se conserva, encontramos a Marta Cecilia Yances Peña, productora, realizadora y editora de cine cartagenera. Como realizadora su trabajo cinematográfico se desarrolla desde los años 80, sobre todo en el ámbito del documental, pero también en algunos casos en la realización experimental. Dentro de sus obras se destacan: *El porro: el rey del fandango* (1988), *José barros: el cantor del río* (1988), *Tamboras en Tamalameque* (1989), *Décimas en el Campo de la Cruz* (1991), *Daniel Lemaitre: crónica, canto y olor del corralito* (1992), *A ritmo de carnaval* (1993) codirigido con Luis Ernesto Arocha, *La Cartagena de García Márquez* (1997), y *Noviembre* (2001). En 2014 codirigió y produjo la última obra de Luis Ernesto Arocha, *El extraño caso del vampiro vegetariano*.

Ya hacia finales de siglo empieza en la ciudad de Barranquilla un movimiento femenino en torno al experimental que tiene dentro de sus pioneras a Jessica Grossman, ahora reconocida como Jessica Mitrani, quien en su primera obra *Rita va al supermercado* (2000) cuenta con la participación de Luis Ernesto Arocha como editor y montajista. Nuevas miradas y nuevas preguntas surgen en medio de este movimiento que, dentro de toda la región Caribe colombiana, ha evidenciado una mayor visibilización de mujeres realizadoras de cine y video experimental, pero también de ficción y documental. Tal es el caso de autoras como Mónica Gontovnik, Catherine Tcherassi, Yeslie Hernández -en el ámbito experimental-, y en el documental y la ficción Sara Harb Said, Nina Marín, Ana Milena Londoño, Claudia Castellanos, entre muchas otras.⁸

Estos nuevos movimientos aportan indiscutiblemente a la deconstrucción de paradigmas en el arte y el cine, plagados por esa forma masculina de mirar y contar la historia. Esperamos y trabajamos por su constante expansión. Y ahora si la pregunta: ¿Y el bum femenino? Siempre existe, está ahí, solo que hay que buscarlo.

8. Para conocer más sobre estas y otras mujeres hacedoras de cine en la región del Caribe colombiano, les invitamos a conocer la investigación de Encuadradas, plataforma web de memoria activa y colectiva que busca visibilizar la labor de las mujeres en el cine realizado en esta región. Ver: <https://www.encuadradas.com/>

POÉTICAS FEMENINAS

Surrealismo, destrucción y construcción en la obra de Mónica Gontovnik

*Tiempo de luna creciente*⁹ es una obra multimedia que se desarrolló entre 1992 y 1996, en el marco del grupo de danza-teatro *Kore*, dirigido por Mónica Gontovnik. En una casa, seis mujeres ubicadas en seis espacios diferentes desarrollan, de manera simultánea, actos de danza y performance en los que se vincula el cuerpo, así como elementos literarios, herramientas tecnológicas y objetos escénicos, todo lo anterior en torno a la interpretación múltiple de la historia de Medea de Eurípides. En las espacialidades de la casa -intervenidas por las mujeres- se instalan: un televisor donde se reproduce un video experimental, y un retroproyector que permite ver imágenes en movimiento de acciones que están sucediendo en vivo. La obra -sin duda pionera de las artes vivas en la región-, presenta a una Medea múltiple, está quien confronta su ser con la maternidad, quien está encerrada y quien adolece, además de la Medea maga, escritora y sacerdotisa, todas en diferentes



9- Para saber más de la obra acceda al siguiente enlace: <https://pasoalpasso.com/rec/tiempo-de-luna-creciente/>
Para ver el video experimental acceda al siguiente enlace: <https://youtu.be/SnlXqHc6-T0?si=xnX6OQ-OvzdJ84f2>

lugares de una espacialidad especial: una casa, casa matriz, casa nido y nudo.

Toda la obra procede de un proceso de investigación autorreferencial en torno a la condición maliciosa y destructiva que habita a las mujeres, y que ha sido negada y/o reprimida históricamente, a propósito de fabricaciones socioeconómicas, políticas y culturales sobre la mujer -en singular-: la mujer que cuida, sostiene y contiene, “La buena mujer”. Dentro de las exploraciones de cada Medea, en cada una de las interpretaciones que las diferentes artistas desarrollan sobre este personaje mítico, acciones como quebrar, rasgar, escribir, romper, borrar, leer, vibrar, se desarrollan como parte de la danza, el teatro y la performance.

En el proceso creativo de la obra hubo lugar para la lectura, no sólo de Eurípides sino de diferentes autoras y autores. Así mismo estuvo presente la recurrencia del diálogo, el intercambio, el experimento y la búsqueda de elementos capaces de develar ese lado destructivo que requiere toda creación y que, indudablemente, habita a las mujeres tanto adentro como más allá del mito. Dentro de estos elementos señalados se encuentran los sueños, materia prima para instigar el inconsciente. En el video experimental que aparece dentro de la obra, son precisamente los sueños el espacio indagado. ¿Qué sueña Medea? Una imagen se repite, es el gesto del rostro, no hay nada atrás. Una imagen, seis rostros en un espacio etéreo y oscuro, rostros uno detrás de otro, rostros de mujeres que

miran, que nos miran y evocan y hacen palabra ciertos sueños en los que se vincula lo visceral con la fantasía de lo vivo.

Como en la imagen de los rostros, algo también se repite en los sueños de las mujeres. Figuras masculinas -príncipe, papá, hijo, hermano, ratón, enano, niño, león-, sensaciones -tristeza, angustia, deseo de destrucción, miedo, ausencia de responsabilidad, impotencia-, y proyecciones de sí mismas. Estas relaciones permiten cuestionar las formas de esa intuición y sensación de lo destructivo, lo amoral, lo denso, las sombras y su vínculo, tanto con los modos históricamente impuestos, bajo la denominación de lo femenino, como con la construcción de esos mundos de imágenes sonoras y en movimiento que fabrica nuestro cuerpo al soñar. Sus rostros y sus sueños generan un espacio surrealista y sinestésico, pero también incomodo: la obra de video huele a leche materna, a lágrimas, a sangre; en ella toman forma personajes temerosos, fantásticos, nauseabundos; y por sus trayectos transita una pulsión devastadora e inminente: reducir a otrxs.

Por otro lado, la presencia del retro proyector como parte sustancial de la obra se da en el gesto de La Medea magacritora. Evocando a la poeta argentina Alejandra Pizarnik, esta Medea escribe uno de sus poemas para luego destruirlo. La acción de la escritura sucede sobre el retroproyector. Por un efecto de luces, lo proyectado supera a Medea, el poema la supera, es una sensación como si se la tragara, quizá por eso lo destruye.

La fuerza de la escritura como agente que engulle cuerpos y memorias es poderosamente visible y tangible gracias al uso del elemento tecnológico que fabrica y amplifica las imágenes en movimiento. La presencia del video en la obra de Gontovnik se constituye en una apuesta experimental para vincular diferentes manifestaciones artísticas, a través de lo que algunos llaman una visión de arte total. De hecho, la misma Mónica editó y produjo una versión audiovisual de la obra *Tiempo en luna creciente* en su totalidad, como una especie de documental de la vida de este gesto efímero, en el cual la artista se sigue permitiendo ciertas licencias experimentales.

Si bien en su momento la obra fue tomada con recelo por posturas patriarcales y conservadoras propias de los grandes gamonales de nuestra sociedad machista, treinta años después esta no pierde su carácter sugestivo y provocador. ¿A qué se debe esto?

**Inscritas en una Latinoamérica cada vez
más feminista, las mujeres seguimos
siendo preconcebidas -incluso desde el
feminismo- por horizontes capitalistas que
hacen marketing de la pregunta por las
identidades. En esa permanente renovación de
lo que es la mujer, nuevamente en singular,
la idea de la existencia de una intuición
perversa y devoradora en ellas, las mujeres
plurales, sigue haciendo ruido, un ruido
escandaloso. Seres de luz que dan vida..., las
mujeres no renunciamos a nuestra maldad,
esto es, a nuestra humanidad.**

CUERPOS DE MUJERES: POÉTICAS DE LAS MÚLTIPLES

Una mirada a las miradas de Jessica Mitrani



“Me queda difícil creer que no sabes la belleza que posees...”

Jessica Mitrani

¿Cómo mira Jessica Mitrani?, ¿desde dónde nos miran sus obras?¹⁰ La poética que se anida en su trabajo artístico alude al cuerpo femenino. Una forma particular de mirar los cuerpos de mujer -sus modos históricos, gestos y construcciones-, una forma de mirar que es así, plural como lo que es mirado, una mirada, o mejor, unas miradas que son también un manifiesto, una forma de manifestarse política y poética, una manifestación que es denuncia, grito, baile y afirmación, manifestación multidimensional como ella misma, su obra y sus preguntas. El carácter experimental presente de manera lúdica y permanente en la forma de relacionarse con las imágenes sonoras y en movimiento, hacen de

10. A sus treinta años Jessica Grossman toma la decisión de cambiar su apellido paterno por el de su madre. La impresionante obra de Jessica Mitrani es una sugestiva invitación a pensar la experimentación audiovisual colombiana y latinoamericana. Sus trabajos han hecho parte de importantes espacialidades a nivel nacional e internacional. (Festival de Cine de Oberhausen, Festival ASVOFF5 en el Centro Pompidou, París, Museo de Arte Moderno de Medellín, Marfa Film Festival, Festival de Cine de Oaxaca, Festival New Wave de la Academia de Música de Brooklyn, Festival Internacional de Música y Artes de Soluna, Festival Liberatum, Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México, Museo de Arte Moderno de Bogotá, entre otros). La selección realizada en este ensayo no da cuenta sino de una pequeña parte de su trabajo artístico. Para acceder a las obras aquí señaladas, así como a otros varios trabajos que componen sus trayectos, ver: <https://www.jessicamitraniestudio.com/> <https://vimeo.com/jessicamitrani>

la obra de Mitrani un paso obligatorio por la memoria histórica de la experimentación audiovisual en el Caribe colombiano, y en general en nuestro país latinoamericano. Este ensayo propone transitar entre algunas de las obras de Mitrani desde finales del siglo pasado, hasta la década anterior.

Desde su primer cortometraje *Rita va al supermercado* (2000), grabado en súper 16mm y posteriormente convertido a 35 mm, la expresión de una pregunta y manera de preguntar se revelaron en la mirada de la artista. ¿Cómo se configuran los cuerpos de mujer?, ¿sus hábitos?, ¿sus formas prefabricadas? Si bien esta primera obra es una ficción de inicio a fin -una historia que se cuenta-, en ella ya conspiran formas de explorar símbolos, colores, espacios, dolores y prototipos que en torno a las mujeres fabrican instituciones como la familia, la maternidad, el matrimonio y el centro comercial.

En esta obra hay también una evidente apuesta estética en la que la cámara amplifica el gesto. El arte y el diseño de producción se codean con la imagen cliché, a la que instigan y desbordan agudizando su expresión. El diseño sonoro es una provocación instalada en el tiempo y puesta sobre la mirada. En cuanto al montaje también se hacen visibles algunas experimentaciones con la estructura de lo que podría ser un videoclip o un musical, con lo que encontramos una afirmación lúdica de la postura crítica que tiene la artista, a propósito de la mirada romantizada que hace la sociedad sobre las mujeres. La mirada de sus familias, sus parejas y

de sí mismas, en relación con su cuerpo, sus preguntas y su lugar en el mundo.

De esta presencia particular de herramientas y formas experimentales, incluidas en su primera obra, pasamos a tomar en consideración *Artículos femeninos* (2005). Esta obra es un desbordamiento hacia la imagen autónoma y experimental que ya no requiere ni siquiera de personajes. Su pregunta nuevamente se orienta a los cuerpos de mujer, sus artículos, su cielo, y su escritura en el aire, en lo etéreo, en el denominado campo superior. Quién mira hacia arriba, quién maneja la máquina que grafica entre las nubes, quién reconoce un artículo femenino, qué son estos, cuáles son estos, dónde se encuentran, ¿existen como unidad o como esencia? La obra de video que responde a una intervención específica realizada durante “Miami Art Basel” 2005 fue presentada tres años después en el Museo de Arte Moderno de Barranquilla.

Seguidamente Mitrani presenta dos obras: *Mary Jane* (2006) y *Nurse* (2006), de la serie *En un solo zapato. Unas históricas y otras históricas*. Una niña y una mujer, el tiempo libre y el tiempo ocupado, el espacio exterior y el espacio interior, juegos dicotómicos que aparecen en estas obras -las diferencian- para terminar finalmente con un elemento en común, un elemento simbólico sobre la forma de estar y andar en el mundo. En ambas obras existe un evidente desentendimiento de la narrativa convencional. En ellas reposa una apuesta por lo experimental, la comunicación y generación de estados sensibles y de reflexión. Sus personajes, que siempre

van a ser mujeres -en estas obras y en las que siguen- son presentadas, en un caso desde la expresión del rostro, en el otro caso desde el cuerpo, en ambos desde la mirada, desde el ser y estar ahí. Los pies siameses, atados como el tronco de un árbol, nos posibilitan preguntar por la forma en que transitan las niñas y mujeres en sus pensamientos y en sus sociedades.

Esta apuesta es seguida, entre otras, por la obra *If i knew you were coming i would bake a cake* (2009), en la que una única acción y un único dispositivo se repiten, circulan. Una mujer, o dos mujeres, tres piernas, y muchas ganas de bailar. Esta obra recuerda el acertijo de la esfinge, en tres patas ¿quién es la mujer? Bailar u hornear un pastel, bailar o extender una alfombra, alquilar una banda y un salón. Bailar, ¿para qué? En este mismo horizonte videos como *Múltiple María* (2010) o *Visit a Plant* (2016)¹¹, se configuran en experimentos sonoros, poéticas de la imagen y pensamientos que resuenan insistentemente en la pregunta por la mujer, por las mujeres, cómo se mueven, dónde reposa su luz y sus sombras. Las formas de la mujer se multiplican, se diversifican, son abstractas y figurativas, son de colores y a blanco y negro, son nuevamente baile y manifiesto. Son rítmicas, sátiras y poderosas. Estas obras presentan la afirmación de la mirada experimental que se va a expandir en todas las creaciones de la artista.

11. Este video hace parte de la obra *Traveling Lady* (2014), la cual se aborda a continuación en este ensayo. Allí aparece a modo de numeral: “VI. *Traveling Lady into a plant*”. Este fragmento tomó vida propia y autónoma dos años después.

Traveling Lady (2014) “viaja sin parar, en [su] maleta [sus] demonios van”. Esta obra es presentada originalmente como una actuación en vivo combinada con audiovisual. Una mujer que viaja, viaja a su vez con ella y con todas las que son ella. La sensación es de desbordamiento de la multiplicidad. Animación, collage audiovisual, imponentia de objetos escénicos, teatralidad, performance, uso de símbolos, de signos, de títulos, juegos que desafían otros formatos como el televisivo y el musical -lo que recuerda a *Rita*, la primera obra de Mitrani-. Y no es que la artista se repita, consideramos al contrario que se recorre. Viaja con ella y con las preguntas que han escrito el recorrido, porque son las preguntas las que caminan con nosotras.

Finalmente, en proyectos como *América Invertida* (2017) y *América feminizada* (2018-2019), Mitrani dirige en colaboración con Paula Parisot la serie *A Crucigramista* para Arte 1 en Brasil, primer canal de televisión dedicado exclusivamente al arte y la cultura en ese país. Aquí la pregunta es pedagógica sin renegar por eso del estilo, la interdisciplinariedad y el sentido del humor que caracteriza su arte. ¿Qué es aquello que llama femenino la América latina? Esta apuesta televisiva recuerda ciertas preguntas que transitan por la procedencia del videoarte, y se establece como una acción política que busca desde la dimensión artístico - tecnológica mirar a los ojos al territorio. Qué gusto y qué necesario es, desde el territorio, voltear a mirar a los ojos de Mitrani y sus poéticas experimentales.

LOS ROSTROS LAS TIERRAS

Aproximaciones al trabajo orgánico-experimental de Catherine Tcherassi

Fotógrafa y cineasta, Catherine Tcherassi es creadora y directora de KatcheFilms, espacio que inicia desde 2008 y que se presenta a nuestros ojos como referente en la producción experimental -aun cuando este no sea su único enfoque-. En el presente ensayo se toman en consideración tres obras en las que la artista participa desde el planteamiento conceptual, la dirección y producción: *Aliachii: To heal oneself* (2012), *M.O.M Unmask* (2015), y *El sueño del frailejón* (2018)¹². En estas obras encontramos elementos compartidos. Por un lado, la profundidad del rostro –expresión de lo vivo-, y por otro lado, la presencia de la tierra que también está viva, que es diversa y poderosa, que contiene pisos térmicos y facultades curativas. Los rostros y las tierras de Tcherassi hablan hacia el territorio desde la mirada.



Por un lado, *Aliachii: To heal oneself* se configura en la expresión de una pregunta que se hace desde la raíz, la pregunta por lo vivo que crece entre la tierra. Aquí la Amazonia y Orinoquia colombiana se conectan con el pulso vital. ¿Es posible curarse a sí mismo? Una voz habla de sus preguntas, proyectos y búsquedas. Nos cuenta que se va y su horizonte es su propio cuerpo, la sabiduría del territorio y la conexión con otras y otros. En pantalla se proyectan fotografías a blanco y negro, como el tiempo que ya pasó. ¿Quiénes son retratados?, ¿cómo y dónde? Es el viaje presentado desde una alteración temporal en relación con los trayectos del relato. Una acción de

12. Las obras aquí seleccionadas, así como algunas de las producciones de KatcheFilms, se puede ver en: <https://vimeo.com/ctcherassi> <https://vimeo.com/katchefilms> <https://vimeo.com/ceibalab>

registro y documentación que se da a partir de una narrativa experimental, en la que imágenes y sonidos gozan de cierta autonomía dentro de un juego de correspondencia que se acerca, se disuelve, se hace metáfora y se sitúa en la pregunta por tierras y rostros, sus poderes, sus carencias, sus símbolos.

De otro lado, *M.O.M. Unmask* traslada la pregunta por la expresión del gesto en el rostro a un dispositivo que nuevamente parte de la alteración del tiempo, ¿y qué se altera con el tiempo? Aquí la tierra es pintura, sangre, acción, y lo es sobre el rostro de un hombre, sobre el tiempo que así como se acelera se devuelve. La brusquedad del movimiento se presenta detenida, lo que es borroso termina volviéndose claro y definido; es el rostro que rechaza la máscara, así la máscara sea suya. Y ¿qué esconde la máscara? Aquí el ejercicio de alteración temporal es lúdico, la acción de desenmascarar que propone la obra empieza con un rostro que se ha arrancado su máscara, y en esa ausencia se hace visible lo doloroso de quitarse algo que está pegado a la piel, a lo orgánico. Entonces el rostro sufre, el cuerpo sufre y al final, la máscara está perfectamente adherida.

Finalmente, en *El sueño del frailejón*¹³ lo que permanece y sobresale parece ser el contraste, la ironía que exige detener

13. *El sueño del frailejón* hace parte del proceso ENTRERIOS, fundado también por Catherine, compuesto de diez obras audiovisuales que tienen como elemento común a: “Seres de luz, seres del universo, de la fauna y flora [que] se manifiestan para hacerle una oda a su río Magdalena”. Serie ENTRERIOS: <https://www.youtube.com/@ENTRERIOScana>

la mirada, observar y vibrar atentamente frente a las imágenes sonoras y en movimiento que allí se reproducen. El frailejón está vivo, tiene rostro de mujer, voz de extranjera, y ritmo de joropo y bambuco. Si bien existe un ejercicio de representación dentro de la obra -el frailejón está hermosamente figurado- dicha representación también se alimenta de lo difuso del contraste. La palabra que corre despacio, que no canta, no suena a sanjuanero, la palabra que reposa en un libro sobre un viaje por el río Magdalena, libro sostenido y leído por una especie arbórea que es lejana y cercana a la vez. Palabra que es canción y alimenta el sueño de un personaje de paramo que quiere ser calor.

En la acción de hacer del río Magdalena un frailejón, y de darle a su voz el deseo del baile que baila los sonidos del territorio, la obra plantea ciertas preguntas ligadas al cuerpo y a la tierra. La transición en la colorimetría de las imágenes permite pensar que Tcherassi cuestiona el territorio que habitamos y que a su vez nos habita, que es memoria y movimiento capaz de comunicar y vincular. Por eso -quizá- el frailejón está vivo, porque es esa raíz de tierras y rostros, el sustento de lo vivo, la salud de lo vivo, la salud de la máscara. Catherine indaga su territorio, lo mira, lo experimenta, lo crea, y lo produce. Qué necesarias estas miradas frente a un movimiento artístico que experimenta y quiere generar experimentaciones. Qué necesaria su fijación en lo orgánico que nos atraviesa, el agua, la fuerza y el movimiento, el sonido que recorre al frailejón, al río, y al cuerpo humano. ¿Es posible curarse a sí mismo?

POÉTICAS DE LA CARNE

Una aproximación a la obra de Yeslie Hernández “Autopsia”.



La obra de Yeslie Hernández *Autopsia* (2017)¹⁴, es una experiencia estética que resuena en la pregunta por lo vivo: la vida que alimenta la vida. En el último encuentro de las “Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia”, antes de la firma del Acuerdo de Paz con el gobierno y con el pueblo colombiano, guerrilleros y guerrilleros sacrificaron un torillo para la cocción de alimentos. “Familiares y amigos del torillo nunca volvieron a saber de él”, al igual que las familias y amigxs de lxs más de trescientos excombatientes asesinadxs después de la firma del Acuerdo. En medio de un país desmemoriado, desinformado y polarizado en el que los grupos de combatientes subversivos han sido asumidos, por una gran cantidad de la población, como responsables únicos del conflicto armado, la obra de Yeslie señala

-pone el dedo en la llaga- la dimensión demasiado humana que nos vincula a unxs y otrxs. Más allá de la definición como población civil y población armada, y de ideologías y prejuicios cuidadosamente fabricados durante medio siglo por la saña de los medios de turno, más allá de todo eso se encuentra la carne.

Con la minuciosidad de un procedimiento clínico, este largometraje se detiene en la sabiduría del ritual -que es campesino y ancestral-: someter un animal, sacrificarlo, desangrarlo, desollarlo, desmembrarlo, prepararlo, conservarlo. Hay que tener la mano firme por respeto a la vida del animal, en mi hogar campesino aprendí -de ver

14. Para ver la obra acceda al siguiente enlace: <https://youtu.be/HB0VLMxxqPA>

a mi padre: el menor dolor posible. Sin embargo las imágenes son dolorosas, es inevitable. La confusión, la materia deforme, esa sensación de que la carne se corta como si fuera tela, la impresión, la fisura que deja salir el líquido vital, el crujido de las articulaciones reventadas, la piel que se arranca, y el ojo, los ojos de la presa-cadáver que miran a la cámara recordándonos que respirar es un milagro.

En la presentación de la obra -realizada en 2017 en Barranquilla- Yeslie montó un fogón, y entre las imágenes vivas y crudas y los murmullos y risas de las y los entonces combatientes -que por las imágenes suponemos saben de la grabación-, el olor a parrilla se desbordó en una acción performática que invitó a un juego sensorial y sinestésico que incomodó y terminó por acentuar la pregunta por lo vivo. La fragilidad de la carne y sus posibilidades organolépticas: ¿A que huele un matadero?, mi casa lo fue, huele a sangre y vísceras. ¿A qué sabe un asadero?, a tradición, a casa, a rico para la gran mayoría. Ahora, ¿a qué sabe un matadero?, a náusea, y ¿a qué huele un asadero?, a humo, fuego, métodos de cocción y conservación. La carne es alimento, para una mayoría considerable, es común en nuestro país, nos vincula en el consumo. Pero aquí la pregunta no es por el qué solamente sino también por el cómo. Para quienes no ven el cadáver ni reconocen la presa, ¿qué es la carne? Y quienes se manchan los manos, ¿cómo la conciben?

En Puerto Gaitán, Meta, las y los pobladores de un resguardo indígena le

piden permiso hasta las piedras para montar el fogón. ¿Para ellxs qué es la carne y el alimento? En contextos campesinos y rurales, donde la producción y consumo de animales se da en algunos casos desde una forma de vida sustentable con el medio que les rodea, y cada cual tiene su gallina, su mata de plátano o de papa, ¿qué es para ellxs la carne y el alimento? Y en casos de supervivencia colectiva, como es el caso de quienes combaten de forma clandestina y se anidan en las selvas, bosques y montañas del territorio, ¿qué es para ellxs la carne y el alimento? Y por supuesto, el hambre que camina por toda Colombia, ¿qué es para el hambre la carne y el alimento? Y no nos olvidemos, cómo es para todxs ellxs, cómo es para nosotrxs esa vida que engulle vida, ese tránsito de lo vivo hasta su conversión en aquello de lo que nos alimentamos.

Mientras veo y escucho la obra siento la necesidad de tocarme los codos, las rodillas, el estómago. La carne del torillo es mi carne. Somatizo y entonces compruebo que lo demasiado humano se sitúa allí. La carne como poética, sobre pensar la carne, observar mis brazos flacos, percibir mis articulaciones -a las que reconozco tan fuertes como frágiles-, imaginar el tuétano de mis huesos, figurar mi cuerpo desollado, sentir mi cocción. Ese fue mi viaje. No asistí a la performance que acompañó al video en su presentación, no sé si habría podido comer carne, no sé si habría vomitado, pero sí sé que los estados sensitivos y de divagación sobre la idea de lo humano como demasiada carne, son un legado de la obra en mí.

ERASE UNA VEZ UNA INMOLACIÓN EN BARRANQUILLA

Poéticas de lo fantástico y lo político

Once upon a time in Barranquilla (2019), parte de la realización de un gesto performativo que transita hacia la escritura y el video. En la mirada sociopolítica que atraviesa esta acción artística, la provocación es manifiesto. Un acontecimiento de ciudad que surge a partir de un juego dialectico y sátiro -en el que se incluyen medios de comunicación a nivel nacional- que posibilita la afloración de diferentes miradas sobre la dimensión fantástica presente en los imaginarios colectivos que construye la ciudad de Barranquilla en torno al lugar del arte, el cine y el entretenimiento. Jorge Mario Suarez,¹⁵ coartífice de lo que podría denominarse como una obra transmedia, alude al hecho como una inmolución. Pues bien, el día que entramos a Barranquilla llegó el rumor, ese fue el principal canal de expansión del gesto que, cuatro años después, sigue siendo sugestivo, sigue siendo espejo.



15. Artista, gestor cultural, docente e investigador, fue cofundador del Festival Internacional de Cine de Barranquilla FICBAQ, dentro del cual dirigió el BAQLAB Laboratorio de desarrollo de proyectos cinematográficos. En la actualidad dirige el Festival de Videoarte PARTEOJO, que llega a su sexta versión, y la productora Murillo films. Ha sido guionista y director de obras de ficción y documental y a su vez ha incursionado en el videoarte con trabajos como: *Somos hombres cascabel* (2018), *Visual Travesti* (2022), y *Trip-tico de Artel* (2022).

En el marco de la séptima versión del Festival Internacional de Cine de Barranquilla FICBAQ, se anunció públicamente la participación del director de cine Quentin Tarantino en la programación de dicho evento de ciudad. El anuncio rápidamente se hizo viral y entidades gubernamentales salieron a recibir aplausos por una gestión que ellos desconocían. La difusión del Festival, que durante siete años nunca alcanzó la mirada de la ciudad que llegó a tener gracias al anuncio, continuó comunicando la aparición del personaje señalado, a través de un juego de palabras en las que se aludía al carnaval y a ciertas figuras y formas del mismo, interiorizadas por el pueblo barranquillero -casi como modo de vida-. Un día antes de empezar el Festival y ante el acoso de medios de comunicación y las solicitudes surrealistas de la institucionalidad, los directores de este espacio -Guiliano Cavalli y Jorge M. Suarez- tomaron la decisión de poner de manifiesto el juego -la mentira- y el gesto se hizo visible.

El despliegue mediático de la acción de inmolación -como la llaman sus creadores- derivó en la visibilización de diferentes pliegues dentro de la forma que tiene la ciudad de vivenciar el territorio. Como en un eterno retorno se le acusó nuevamente al arte de falaz, esto es, se le exigió al arte para ser arte, la verdad. ¿Cuál verdad?, cualquiera. Las instituciones nuevamente amparadas en la emoción que días antes de saber la “realidad” tenían sobre el importante evento cultural de la ciudad -antes poco relevante-, luego de conocerla empuñaron la bandera de la in-dignación

y se mostraron desde la figura de la guillotina, el verdugo, el juez. La ciudad emocionada ante la presencia extranjera, tomo seriamente y de manera masiva el rumor que ya era una verdad y empezó a hablar de cine, luego de la revelación se polarizo.

En todo caso, pocos voltearon a mirar al verdadero homenajeado, el maestro Ismael Escorcía quien con su arte y tradición de más de 65 años, llevó a Tarantino a la ciudad bajo la forma del descabezado, disfraz icónico del Carnaval de Barranquilla.

El Festival presentó con este acto performativo su última versión hasta ahora, falleció con *Joselito* mientras el rumor todavía camina. Por su parte, los creadores del gesto presentaron de manera pública un ensayo textual denominado *La Máquina de cortar tontos*, tal como el eslogan de esta última versión del Festival, y a propósito de una canción del grupo Acuario popular en los años 70. Con esta afirmación parece se anticipaba cierta intención en el gesto artístico: cortar cabezas, cuestionar, incomodar, girar la mirada. Tiempo después, Suarez realizó un trabajo de revisión y reapropiación de archivos audiovisuales sobre los distintos puntos de vista que mediáticamente se develaron con la acción artística. Este ejercicio documental, memoria de lo evidenciado funciona a su vez como la

culminación transmedia de una obra hartamente experimental, en la que lo que se puso en riesgo -por parte de sus creadores- transitó de forma impresionante de lo personal a lo público y de lo político a lo fantástico.

En un país como Colombia los territorios se reconocen de lado a lado por sus ferias populares.¹⁶ Así “El Carnaval de Barranquilla”, una de las fiestas más grandes del país, es para muchos un motivo de visita y para otros, que no conocen la ciudad, punto de referencia. En cuanto a la mirada del pueblo barranquillero sobre el Carnaval, esta traspasa la realización de un evento festivo para configurarse en motivo permanente y -quizá por esa razón- en modo de mirar y habitar el territorio propio. El disfraz, la presencia de la máscara, la muerte, lo violento y lo burlesco como acciones festivas y afirmación vital, hacen parte del planteamiento estético y el sustento ideológico del Carnaval. La ligereza en el andar que atraviesa el espíritu carnavalesco, y que muchos denominan como “mamadera de gallo”, resultó por un lado siendo afirmada por esa dimensión fantástica de las realidades que pululan en este territorio, y por otro lado fue reprochada, develando una

16. Hablar en la actualidad del carácter popular de estos eventos es complejo, dada la campaña de privatización que han sufrido los mismos en los últimos años, a causa de una voluntad política que recorre las grandes ciudades de la geografía nacional. Sin embargo, las clases populares que proliferan en nuestro país, mantienen el entusiasmo y lo trasladan de los grandes escenarios a espacios barriales y comunitarios.

mirada conservadora cuya seriedad niega la vida como juego, como arte.

El gesto fue justificado como crítica de una sociedad que consume lo que sea sin antes pensarlo dos veces, sociedad que corta tontos de forma maquínica y que en nuestra actualidad abunda a través de la proliferación de noticias falsas -fenómeno en crecimiento en el mundo contemporáneo-. Sin embargo, a nuestros ojos el gesto fue mucho más allá, develando cierto carácter del pueblo barranquillero, tan carnavalesco como conservador. Trayendo a colación *La ópera del mondongo* de Luis E. Arocha, de hace más de cincuenta años, podemos entablar ciertos cuestionamientos sobre esa forma de andar, que no separa la realidad de la fantasía. *La ópera*, espejo de un espíritu que usa el Carnaval como cortina para velar un mar de injusticias y desigualdades, muestra como la dimensión surrealista supera el pensamiento y acción políticos.

Por su parte *Once upon a time in Barranquilla* evidencia que dichas formas de andar, entre lo poético y lo político, coexisten en este territorio descabezado, que descabeza y se indigna con el arte, pero no con la política -gran mentirosa- que lo atraviesa.

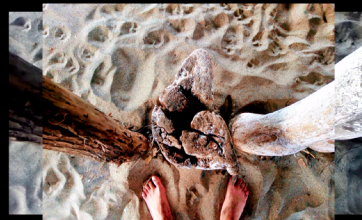
VIDEOENSAYO

CARIBE EXPERIMENTAL

FAN
CINE
Vol. 3



Poros y pupilas



Un abismo

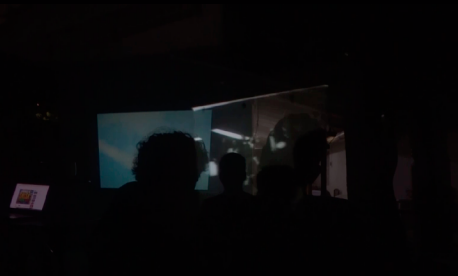
¿Cuáles son los límites de la investigación?,
¿cuáles sus bisagras, fisuras y hendiduras?
¿Cómo asumir las preguntas sin pretensiones?
¿Cómo querer vivir en la pregunta?

La FAN_CINE Vol. 3 atravesó al equipo de trabajo del laboratorio e invitó a la palabra a habitantes de la ciudad de Barranquilla, asistentes a la proyección de algunas de las obras que componen la selección “Caribe: Poéticas Experimentales”.

Ver cine, pensar el cine, hablar de cine en territorio. Una apuesta por las posibilidades de la crítica, una crítica más colectiva y menos académica, cuya forma de preguntar se anida en el diálogo y el intercambio.

Acceder: <https://youtu.be/VJ-YgBjVrfc>

¿Qué pasa aquí adentro?



ESPACIOS Y FESTIVALES

Divalogando con Houmher Etminani, Ely Shaik y Ernesto Recuero

Dos maestros y una estudiante de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico conversan con FAN_CINE sobre diversos procesos creativos de carácter experimental, desarrollados desde esta especialidad académica en alianza con otras universidades en el mundo, así como en otros espacios que escapan a las posibilidades de la formación superior. A su vez, se ponen en cuestión dentro de la conversación el lugar del cine experimental en nuestro país, sus límites y fisuras, y la distancia entre el arte, que incluye al cine y que es per se experimental, y el entretenimiento.



Acceder: <https://spotify.link/6Vy0JVDe4Db>

Divalogando con Mónica Gontovnik

Abordamos el carácter experimental de su trabajo artístico que tiene sus inicios en los años 80 del siglo pasado, a través de la conformación en la ciudad de Barranquilla del grupo de Danza - Teatro Kore, con el cual Mónica logra romper diferentes paradigmas en torno al arte dancístico en la región Caribe colombiana: i) deja de lado el componente folclórico habitual en territorio, ii) conforma un grupo únicamente de mujeres que desde la danza contemporánea plantea temáticas feministas tabú para la época, y iii) se constituye pionera en la visión de las artes vivas en la región, incluyendo la performance y el video en sus obras.

Acceder: <https://spotify.link/sSDZrLGe4Db>

Divalogando con Jorge Mario Suarez

Rememoramos espacios de ciudad que se encuentran en un proceso de pausa dentro de sus actividades, como es el caso de Casa Feliza y el Festival Internacional de Cine de Barranquilla FICBAQ, dentro de los cuales hubo lugar para la experimentación audiovisual. Así mismo, conversamos sobre el Festival de Videoarte PARTE OJO, camino a su sexta versión, y en general, sobre el lugar del cine y el video experimental en la ciudad de Barranquilla, tanto a mediados de siglo pasado como en la actualidad.

Acceder: <https://spotify.link/kulvTKIe4Db>

Divalogando con Delfina Chacón

Conocimos ENCUADRADAS, plataforma web de investigación y divulgación cultural, que surge a partir de un proceso de arqueología en el que se instiga la presencia de las mujeres en la realización de cine en la región Caribe colombiana. Si bien este espacio no tiene como enfoque particular el cine y el video experimental, si se constituye en una forma de experimentar con la mirada al buscar nuevas maneras de encuadrar la memoria, esto es, de construir y reconocer una nueva historia, una historia nunca contada, la historia invisibilizada. Un proceso pionero en el país, que a la investigación de FAN_CINE fue importante para el rastreo de las mujeres del cine y el video experimental barranquillero.

Acceder: <https://spotify.link/uMZbgJMe4Db>

SEVERA
LAMPARA