

09

DOI: <https://doi.org/10.14483/2422278X.19728>



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



ISSN impreso: 2011-5253
ISSN en línea: 2422-278X



IPAZUD
Instituto para la Pedagogía,
la Paz y el Conflicto Urbano.
Universidad Distrital
Francisco José de Caldas

DOSSIER

Artículo de investigación

Estéticas de la transparencia en la casa de pique en Buenaventura – Colombia, 2020

Aesthetics of transparency in the house of pique in Buenaventura – Colombia, 2020

Jainer León Buitrago¹ 
Colombia

Para citar este artículo: León-Buitrago, J. (2022). Estéticas de la transparencia en la casa de pique en Buenaventura Colombia 2020 *Ciudad Paz-ando*, 15(2), 114-125. doi: <https://doi.org/10.14483/2422278X.19728>

Fecha de recepción: 4 de julio de 2022

Fecha de aprobación: 27 de septiembre de 2022

¹ Doctor en Artes y Ciencias del Arte, Université Toulouse Jean Jaurès; docente de la Maestría en Comunicación-Educación y del pregrado en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Miembro del grupo de Investigación para la Creación Artística. Correo: jleomb@udistrital.edu.co ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3452-5089>

RESUMEN

Estéticas en la casa de pique en Buenaventura-Colombia es un apartado de la tesis doctoral en Artes y ciencias del arte realizada en la Universidad de Toulouse en Francia, específicamente en la línea de investigación-creación, titulada *Cuestiones de transparencia: una instauración escultórica a partir de la casa de pique en Colombia*. Este es un apartado pertinente para reflexionar sobre cómo se articulan la investigación-creación artística y las estéticas de la transparencia, respecto a la educación cultural y la educación para la paz en Colombia. Una discusión que vincula procesos como la memoria histórica y las prácticas artísticas del campo escultórico, particularmente cómo estas últimas se conciben como dispositivo estético en premura de la construcción de paz y a la no-repetición de hechos violentos en la sociedad colombiana.

Palabras clave: Casa de pique, estética, investigación-creación, transparencia, violencia.

ABSTRACT

Aesthetics in the “pique house” in Buenaventura-Colombia is a section of the doctoral thesis in Arts and Art Sciences carried out at the University of Toulouse in France, specifically in the line of research-creation, entitled < transparency Matters: a sculptural installation about the pique house in Colombia. This is a reflection on how artistic research-creation and the aesthetics of transparency are articulated, with respect to cultural education and education for peace in Colombia. This research presents a discussion that links processes such as historical memory with artistic practices in the field of sculpture, particularly how this are conceived as an aesthetic device in the rush to build peace and the non-repetition of violent acts in Colombian society.

Keywords: Pique house, aesthetics, research-creation, transparency, violence.

Introducción

Este artículo de reflexión es un apartado de la tesis doctoral en Artes y Ciencias del Arte realizada en la Universidad de Toulouse en Francia, titulada *Cuestiones de transparencia: una instauración escultórica a partir de la casa de pique*² en Colombia, que hace referencia al proceso de investigación-creación realizado a partir de la práctica escultórica a nivel teórico y asociativo. De esta manera, este documento está relacionado con la pregunta de ¿Cómo develar a partir de una instalación escultórica basada en la noción de transparencia aspectos del ocultamiento contenidos en la imagen de la casa de pique en Colombia?, como también con el objetivo de crear una instauración escultórica que develase los alcances estético-socio-políticos que tiene la investigación desde el concepto de transparencia en la casa de pique como imagen o símbolo social de la violencia en Colombia.

Para la consecución de tal meta, se siguieron los siguientes objetivos: i. Reflexionar sobre la escultura como lenguaje plástico y su relación con la transparencia y contenidos de significación; ii. Indagar sobre mi proceso de investigación-creación en la construcción de imágenes significantes en las tres dimensiones; y iii. Interpretar la experiencia sensible de los espectadores con la obra producto de la investigación-creación.

Este artículo reflexiona sobre la memoria, el conflicto armado y la no-repetición de hechos dantescos presentes en la historia colombiana, más no como una ruta metodológica. Tal discusión se divide en 4 apartados, autónomos cada uno de ellos, pero relacionados todos con la imagen de la casa de pique, que reciben el título de: i. Estéticas de la transparencia, ii. Estéticas de lo translúcido, iii. Estéticas de la ocultación y iv. Estéticas de la Ausencia. A lo anterior se suma un apartado de conclusión como ensayo visual del proceso creador resultado de la tesis en mención, y que refiere a la obra titulada *Fantasmagorías sin olvido* presentada en el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación de Bogotá el 26 de abril del año 2019.

² Las llamadas *casas de pique* surgieron en los años 90. Se trata de palafitos, artesanales en la zona paupérrima del puerto de Buenaventura, departamento del Valle del Cauca, al suroccidente de Colombia. Está habitado por población ascendiente de indígenas y afrocolombianos, en estas arquitecturas vernáculas abandonadas, ciertos palafitos conocidos como casas de pique se instituyeron como lugares especializados para la desaparición y desmembramiento de cuerpos que luego eran lanzados al mar.



Figura 1. La casa de pique en Buenaventura, Colombia

Fuente: *El Espectador* (11 octubre de 2014)

Nota: La casa de pique en Buenaventura. Allí se encontraron los despojos de Maryori Tatiana Parra Cuero, alias Sol. Departamento del Valle del Cauca, Colombia. Es la primera imagen conocida de las temibles casas de pique en Buenaventura.

Estéticas de la transparencia

Al hablar de las estéticas de la transparencia en la imagen de la *casa de pique* a partir de los contenidos de significación, es necesario detenerse a analizar primero los conceptos que se relacionan entre lo estético, lo político y lo social. La imagen de la *casa de pique*, en su propia materialidad, puede ser entendida desde la base constructiva en condición de transparente. A través de ella se ve el mar, el río, las fachadas habitacionales y los elementos flotantes: desperdicios, basuras y, lastimosamente en nuestro caso, fragmentos de cuerpos.

En la construcción de las paredes y techos de la *casa de pique* se aprecian resquicios que se convierten en catalejos para ver los vestigios de las atrocidades, haciendo que la translucidez sea borrosa, brumosa. Por lo tanto, la penumbra que rodea la imagen de la casa de pique es opaca, es difusamente aterradora. Los grados de ocultación que esta imagen contiene lleva a interpretar las prácticas de “violencia arcaica”, como las denomina Han (2016).

En la barbarie, los grados de dolor y los niveles de poder de los actores violentos sobre una población específica son señales inequívocas de que la ocultación de los hechos en la *casa de pique* abarca grados de transmitancia en lo sensible, el miedo y el terror. Entonces en el discurso sobre la transparencia y la translucidez, la luz y las sombras son otra presencia: la de lo aterrador. Sí, lo aterrador de las sombras (no sólo las espaciales) que generan una mise en scène compleja, son las sombras que embozan la casa, a sus victimarios y a sus prácticas.

Aquí no entran las estéticas y los elogios a la sombra de Tanizaki (2008); aquí las prácticas de lo bello

no existen: es la antítesis del pensamiento oriental. Aquí se refuerza la connotación negativa de lo negro, lo opaco, lo oscuro. En la mayoría de los hechos, en las casas de pique fue la población afro la víctima. Lo brillante, lo luminiscente que irradian las *casas de pique* en Buenaventura es la abyección de actos viles realizados por poderes blancos. El valor o atributo de las relaciones sociales en que se desarrolla un individuo en cuanto a su ética y honestidad en las casas de pique es demencial. Aquí estas propiedades sociales que se piden desde la transparencia no son oscuras, sino que ni siquiera existen.

Por otra parte, los mensajes que se permean a través de la imagen del cadalso oscuro de las *casas de pique* en Buenaventura son despóticos y degradantes. Estos fuerzan a la sumisión, al menoscabo de la personalidad que se desfigura en ellas para siempre. Desde la transparencia en la imagen de la casa de pique se expresa el reflejo de algo aciago y perverso; aquí el simulacro es una casa lúgubre, una casa abandonada ocupada no por simples sombras sino por tinieblas. La afectación de los hechos, tanto en la superficie como en el interior y en el espacio envolvente, ha desdibujado el sentido de casa, de la translucidez, modificando y distorsionado la realidad.

Al referirse a la visibilidad y a la ocultación, en la imagen de la casa de pique la transparencia tiene la propiedad de la *invisibilización*. Hace que los cuerpos no sean vistos a la luz, sino disueltos en el mar para borrar cualquier rastro que permitiera identificarlos. Esta realidad es la que ha llevado a optar por una instalación como género y dispositivo artístico. De esta manera, parte de un proceso de investigación-creación que lleva a integrar las relaciones significantes de la obra en su duración temporal. La fugacidad de la memoria colectiva sobre la *casa de pique* y su imagen reflectante son un instante.

En la imagen de la *casa de pique* en Buenaventura se interpretan las múltiples posibilidades y problemas que suscitan los contenidos de significación que se han considerado en el proceso escultórico basado en la transparencia. Son contenidos representacionales, verbales, de género escultórico, de material, de escala, de tiempo de duración, de lo contextual histórico y del contenido formal –forma y contenido–, de acuerdo a su importancia. Los contenidos de significación son los que directa o indirectamente interpretamos y relacionamos con una obra de arte de cualquier orden. Estas asociaciones, valoraciones conceptuales estéticas y antropológicas, ayudan a redefinir y a comprender la obra cerrando el círculo comunicativo de la imagen expuesta con el espectador.

Desde la transparencia en relación con lo escultórico, los contenidos de significación parten de los aspectos que se presentan con la materia como medio,

llámese plástico, vidrio, resina o cristal, estructuras con diversos materiales y tejidos. Estos materiales permiten, desde las estructuras en sí mismas, la posibilidad de entrar, traspasar, estar en su propia materia y develar algo en el interior y en la propia espacialidad, lo que no sucede con los sólidos macizos o con los pétreos a no ser que existan huecos en la forma. Estas estructuras crean entramados reales y virtuales que tienen la capacidad de ser penetrados con la mirada o, incluso, con la corporalidad misma.

Desde lo escultórico, las relaciones con los materiales transparentes se presentan no solamente con la fantasía y la imaginación, sino también con la frialdad, la lisura, la rugosidad, la translucidez y la opacidad del material. Estas propiedades se hacen evidentes en la imagen de la *casa de pique*. Las texturas de las construcciones, los materiales ensamblados al azar, las ventanas abiertas, los plásticos como cortinas, las tejas sobrepuestas con rocas y ladrillos, los amarres de las guaduas y maderos, los objetos cotidianos suspendidos en los intersticios de los muros y de las puertas de las casas de pique crean estéticas particulares del deterioro y de lo efímero.

En estas construcciones se percibe una mirada en el interior: “desde el interior nos miran”. Las casas están habitadas no solamente por personas sino también por historias, esto es por secretos, silencios y dolores. Se percibe que entre las grietas hay ecos mudos de lamentos de comunidades asustadas. La imagen de la *casa de pique* otorga la posibilidad de crear significaciones en la transparencia desde su representación liviana. La casa, que a la distancia es fantasmagórica ya que su estructura es ligera, flota con esas extensiones de elementos verticales que sugieren un movimiento continuo. La casa en sí misma tiene una movilidad inmóvil: los reflejos del agua o de las inmundicias en las que aquella está soportada generan visibilidades de la miseria y de la pobreza. Las casas, humildes, posibilitan sospechar sobre los secretos ocultos de familias y cuerpos vulnerados.

Los contenidos de significación de escala, por su parte, ayudan a evidenciar algo inalcanzable: la escala es humana pero al estar las casas soportadas por unos zancos estructurales estas se alejan de la realidad misma. Éstas (las casas) adquieren otro tipo de relaciones con las realidades en que están inmersas. ¿Cómo realizar una imagen metafórica de algo que flota desde su interioridad? La respuesta, que se encuentra en la investigación-creación, está atravesada por la ideación permanente escultórica. Hace referencia directa a lo vacío, hueco o encerrado en la propia piel, en donde lo fantasmagórico tiene el poder de enunciación y aparición.

La imagen de la *casa de pique* en la transparencia genera una representación a escala real (1:1), en donde

la confrontación con el público participante es directa y sin ningún tipo de veladuras ni ocultación. La representación escultórica requiere dimensiones cotidianas o aún más cercanas, familiares.

Los contenidos de significación escultóricos desde la imagen de la *casa de pique* atraviesan contenidos históricos y sociales, esto es de ironía, parodia, tiempo de duración, como también de lo contextual histórico y del contenido formal en la instauración escultórica. Estos contenidos de significación están en función del tiempo y la duración, tanto en la fantasmagoría como en la transparencia, a partir de lo contextual e histórico de los horrores y la sevicia de los hechos en las casas de pique en Buenaventura. Es decir, revelan la importancia de usar la fugacidad y la corta duración en la socialización. Algo que va en contra de los postulados tradicionales de la exhibición de las obras de arte. Aquí se crean espacios breves de duelo mediante la obra misma, lugares de la memoria en un dispositivo estético tridimensional que aparece y desaparece.

Estéticas de lo translúcido

Hacer referencia a la estética de lo translúcido en la imagen de la *casa de pique* obliga a tratar no lo bello de la estética, sino la oscuridad que ella misma contiene. Esta última impide ver con nitidez a través de su corporeidad conceptual y de su materialidad. Lo translúcido invita a vislumbrar a través de algo material o corporal que permanece en lo difuso, donde la claridad no se hace visible. En la imagen de la *casa de pique* los lenguajes visuales de la imagen transmutan. De ser una morada humilde en el rincón del mar, pasa a ser un lugar alucinante de tinieblas gracias a que el significado ha sido irreparablemente alterado. Consecuentemente, la propia naturaleza de la casa muestra otras verdades: el óbito y la impiedad resplandecen entre la bruma de significaciones.

Los aspectos anteriormente mencionados aparecen en la propuesta artística con el fin de abrir diferentes posibilidades de interpretación a través de la visualidad, la sensibilidad y la experiencia. La *fisicalidad* de las imágenes tridimensionales en la instauración escultórica convierte a ésta en un dispositivo de las ciencias poéticas, que cumplen con su cometido de señalamiento y verificación en lo sensible de un mundo cada vez más fragmentado.

La pérdida de la transparencia en la imagen de la *casa de pique* fue provocada por las desmembraciones dantescas al interior de la construcción. La oscuridad y la opacidad son factores decisivos en el replanteamiento de la fuente de la metáfora creadora. En la instauración escultórica, el espectador será atraído por una luminosidad fantasmagórica que logrará atraparlo para recrear, con otro tipo de lenguaje mental y experiencial, el metalenguaje visual. Esto último sin tratar de

entenderlo o comprenderlo todo pues de lo contrario el dispositivo instaurado fracasaría:

Se trata de llevar la pérdida de la transparencia no hacia una opacificación paralizadora, sino hacia la "traslucidez" [...]. Es decir, la circulación de una luz borrosa, parcial o cambiante, que revela y enfatiza la indecisión, al tiempo que abre el trabajo a la participación creativa del receptor. (Franceschini. 2009, p. 431)

Entre lo que se pretende transparentar en la imagen de la *casa de pique*, están presentes diversas luminisidades en los contenidos formales, verbales, matéricos, espaciales, históricos, de escala y conceptuales en la *mise en scène* instaurada. La obra escultórica absorbe de manera complementaria otras luminisencias del espectador en el proceso de lectura, valoración, desciframiento y recomposición, con un código de metalenguaje único en la experiencia misma. La transparencia se hace visible no por las dos posibilidades anteriormente enunciadas, se hace visible cuando el inconsciente hace la transmaterialización de las apariciones propuestas en la creación personal de la casa.

En esta creación se han contemplado las conclusiones de la tesis doctoral de Franceschini (2009), en donde expone el punto de vista sobre la estética de lo translúcido en la obra dramática de José Sanchis Sinister. La autora afirma que "Los conceptos que emergen en este curso y que encontramos en la definición misma de translúcido son de hecho los mecanismos constituyentes de esta estética: fragmentación, discontinuidad, *incompletitud* (estado incompleto), indeterminación, desenfoque [...]" (p. 583).

Estos conceptos son palpables en la imagen de la *casa de pique*. La fragmentación en la construcción y visualización del objeto: la casa, las partes estructurales y los fragmentos en las tablas de madera, los metales en las latas de techos y paredes, los plásticos, las gualdas en las estructuras palafíticas y la construcción de la casa como dispositivo habitacional. Así mismo, en la estética del deterioro la fragmentación se hace translúcida y permea la extinción de vida en la mutilación y disgregación de los cuerpos en estos habitáculos.

La discontinuidad está plasmada en los hechos intermitentes que suceden en este tipo de casas, de forma asincrónica, bajo los movimientos mecánicos de verdugos y asesinos en la subrepción de las prácticas sobre troncos, cabezas y extremidades. Allí se pone de relieve la estética de las sombras y de los juegos que se deleitan sin relación entre la ocultación y la visualización. En esta situación, se presenta una *incompletitud* que se expresa en la translucidez de lo sistemático de los hechos, en la secuencia sin límite de uno y otro desaparecido. Desde la instauración misma, el agente recompone lo que percibe incompleto en las formas

y objetos, tanto en los espacios como en los vacíos expuestos. Es un trompe l'œil en las penumbras y luminosidades en el que la mirada rehace.

La indeterminación se considera como un navegar entre diferentes aguas, esto es que las cosas no son tan evidentes como podrían parecer. La claridad de las cosas, las formas, los significados y las relecturas se recomponen sensorialmente. Hay bruma, extrañeza en lo expuesto y en los contenidos históricos. Esta indeterminación crea distancias entre las realidades: en la translucidez emerge el ensueño, la aparición.

Lo borroso (*le flou*), por su parte, consiste en las relaciones que surgen mediante los contenidos de significación de la instauración escultórica mediante la misma fantasmagoría y la ilusión en la mente, la memoria y los sentidos. Esto favorece el poder de enfocar que permite codificar y hacer patente tanto las presencias como las ausencias de las imágenes y de las historias narradas en lo difuso.

Las estéticas de lo translúcido en la imagen de la *casa de pique* congregan un sinnúmero de azares en la ideación permanente, en la conceptualización y construcción. Este azar de posibilidades múltiples, que oscilan entre lo que intriga y la translucidez, genera materialidad e imagen existente. La transparencia misma adquiere la categoría de sorprendente. Lo intrigante borbotea desde lo etéreo e irreal horadando nieblas y tinieblas.

El paisaje reafirma lo inexistente y refuerza las verdades absolutas de los hechos: el estropicio que provoca dolor, gritos mudos, observadores sordos, dolientes muertos en vida. En este escenario estalla lo ambiguo, lo indefinido y lo contradictorio de lo macabro, y la translucidez se hace más compleja y ambivalente al consumo y la aceptación personal y social apenas instantánea y fugaz. Por lo tanto, establece retos en la creación de nuevas representaciones bajo el entorno híper informado reinante. Así sucede en la imagen de la casa de pique, en la que, en los principios de la división de la materia y del espacio inseparable, todo se expone y se conecta frente a la imposibilidad de dejar algo indeterminado.

Lo aleatorio conduce a entender la teoría del caos desde la perspectiva del desorden de los acontecimientos, de los objetos expuestos dejados en el espacio instaurado aleatorio. Todos estos elementos han sido aplicados en la imagen en este estudio sobre de la *casa de pique*, dándole a cada lugar un espacio, un vacío, una mirada, unos grados de translucidez, unos matices de luminosidad. El azar es un constructo de organización, es otro orden, otra posibilidad de narración y comprensión del metalenguaje artístico. Así, “la percepción estable es reemplazada por una visión pluriscópica” (Franceschini, 2009, p. 584).

Es ahí mismo donde la teoría del pensamiento difuso atrapa al público consecuente que reorganiza y resignifica las imágenes dentro de una estructura, ya no desde un tercero pues lo hace desde su propia individualidad. El espectador realiza malabares mentales que sobreponen y transponen las piezas de veladuras y opacidades difusas, de relaciones metafóricas en la creación propia hasta lograr lo inimaginable: la translucidez trasmaterializada. El agente demanda ser co-creador activo así no transite o modifique lo expuesto: se debe atravesar la translucidez, en otra temporalidad, desde una nueva óptica de la espacialidad sensitiva con la cual el cocreador rediseña el dispositivo artístico. Otra demostración más de que la obra es “una verdad multiforme” (Franceschini, 2009, p. 584).

En la estética de lo translúcido la luz clara comienza a jugar de forma ambivalente entre lo que permite ver y lo que oculta, siendo así que es la sombra la que permite verificar lo existente, mientras que es la luz la que motiva el deseo de entendimiento. El fin consiste en la búsqueda de la especificidad en la penumbra, proceso que depende de la agudeza de la mirada, como también de los grados y la fuerza lumínica presente. En síntesis: se ahonda en las presencias sin olvidar las ausencias.

Estéticas de la ocultación

Ahí donde encontramos
a la vez la oscuridad y la luz,
encontramos también lo inexplicable.
Samuel Beckett (1997)

El velo ha sido un medio para entoldar y revestir: ha sido asociado con la representación, con lo que la imagen emboza, con lo que las acciones se proponen solapar, aunque sin lograrlo completamente. El velo deja bosquejar la presencia-ausencia, la realidad y la irrealidad en la ficción presente de la imagen de la *casa de pique* en Buenaventura.

El velo y sus estéticas se asocian también al campo teatral con el telón, esa gran tela que al abrirse y cerrarse permite vislumbrar lugares metafóricos de representación en el interior del cubo negro. Allí es donde la magia y el suspenso transportan a universos dramáticos, a lugares en donde lo fantasmal se vuelve posible y la temporalidad adquiere vivencia: un instante que el espectador, tradicionalmente pasivo, vivencia escenas de irrealidades.

En el mundo político y social contemporáneo continuamente ese gran telón lo constituyen las pantallas de los dispositivos electrónicos a través de los cuales el internet, la televisión y la radio de forma velada y nebulosa dan pequeños *flashes* de información con

cada clic, a cuentagotas, al ritmo de las decisiones de quienes detentan el poder.

En lo relativo a los contenidos violentos, el velo es la llave que disimula o expone el cuerpo, lo representa con mortaja blanca o en una bolsa negra. Muestra imágenes ambiguas entre lo sacro y lo pagano que fuerzan o desvían la mirada al seducir al espectador ansioso de ver, así sea por un intersticio, lo macabro. Es como una continuación de la práctica erótica de vestir y desnudar, ahora con el cuerpo y el objeto muerto, el cadáver semiexpuesto en tensión entre lo que se ve y lo que no es visto; un juego de percepciones entre lo visible y lo invisible, entre la transparencia y la translucidez. Es de esta forma que transita la ocultación por los caminos de la opacidad.

En el territorio de la plástica, el velo adquiere un contenido que actúa entre lo mortuorio y lo erótico. La tela, el velo, la mortaja, el encaje o el tul juegan eternamente entre el peso y la levedad: el velo que acaricia, la mortaja que cubre y cobija, el vestuario que protege, el viento que lo mueve, el tiempo que lo petrifica. El velo evidencia, cubre y se fusiona con la forma como una nueva piel. Genera inquietud en la visualidad, en la estética de la ocultación el velo igualmente asombra como sucede con la transparencia.

Algo semejante sucede con la imagen espectral que se adquiere en la representación del velo: la instantaneidad. El velo es la presencia de lo fugaz al ser un vaivén entre la luz y la oscuridad. Se trata de la fluidez de la interacción de las realidades, una quimera de niebla y oscuridad, por lo que la translucidez se instaura en ella misma como un efecto pictórico desde el *sffumato* y la pérdida de la nitidez.

Por otra parte, en la plasticidad el velo se convierte en un medio a ser empleado en el manejo de las apariencias porque incita a descubrir, a ver lo instaurado como un hecho inaugural, como el monumento, el edificio, el hito, el mojón, la primera piedra, y su opuesto el adiós. Estas acciones se comunican con relaciones semánticas y estéticas: en el velo, su sombra es la ocultación; en la imagen de la casa de pique, su sombra se traduce en terror.

El velo es asimismo una estructura, concebida como el límite compuesto por la mirada y el cuerpo del espectador y la forma cubierta que se mira. Es una entrada que va del exterior al interior. Es el enigma de la definición de la realidad. El velo transparente se convierte, entonces, en la ventana de una narración: es un dispositivo abierto en este caso para mirar y revisar la historia. El velo convierte parte del pasado en presente, lo reivindica, hace de la presentación una realidad algo que se torna religiosamente en una ocultación-revelación. Es la aparición de una verdad velada.

Cuando el velo es transparente y está vacío se reafuerza la consideración del “velo como una imagen de

una imagen” (Lontrade. 2014, p. 25): es velo suspendido, la representación de la transparencia hecha materia en una espacialidad que se sublima en la aparición. El velo, que cubría atrás en un instante, se congela y pone al descubierto la desaparición, pero no la de los cruentos sucesos: en la imagen de la *casa de pique* el velo es su estructura transparente, es el vacío de los hechos, de sus narrativas que se tornan fantasmales. Es el del dolor vivido que es imposible ocultar.

La transparencia, como una tela libre suspendida en su espacialidad, implica en ella misma aspectos por revelar. En la imagen de la *casa de pique* se manifiestan los gestos de testimonios mudos, de actos arrancados de una realidad, de desgarramientos físicos, morales, religiosos y estéticos, como también de las prácticas de la violencia y del terror: la aparición fantasmal. El velo ha sido desgarrado rompiendo así su ocultación. Es una ausencia ya del olvido y de lo olvidado: es una revelación.

Lontrade (2014) define el velo como una estructura flexible, fluida, evanescente: “*Le voile comme loi interne, disposition, constitution et fonctionnement de l’image, le voile comme paradigme ou archétype de l’image, mais aussi comme métaphore de l’image*”³ (p. 25). En esta metáfora, el velo se convierte en sí mismo en una imagen de la imagen. Es decir, en un dispositivo. Al relacionar el velo con la imagen quimérica de la casa de pique, esta última se convierte en su propia imagen: una estructura vacía y muda que aparece y desaparece, que se niega a desvanecerse de la memoria social y colectiva.

El recubrimiento de las formas y las masas en un velo transparente, como es la tela plástica, alude a la casa como estructura fantasmal que existe pero que de forma simultánea desaparece del espacio real. El velo marca, designa un tipo de corporeidad, de *fisicalidad* latente e inestable que permite el cuestionarse sobre lo que representa socialmente el espejismo de la casa de pique en Buenaventura, particularmente desde el punto de vista de la concepción estética y política.

La impronta del velo transparente deja un vestigio de su materialidad y connota un enigma del pasado. El calco revela la asfixia de la estructura ya que el material plástico fue instrumento de torturas. El ahogo estructural de la imagen se revela y se congela en el espacio y en el tiempo como un “misterio de la encarnación” (Clévenot, 2014, p. 26). El velo transparente es un síntoma de la revelación consciente de su existencia corporal o táctil. El calco es el negativo de la existencia que crea nuevas texturas de la materialidad del plástico que la

3 “El velo como ley interna, disposición, constitución y funcionamiento de la imagen, el velo como paradigma o arquetipo de la imagen, pero también como metáfora de la imagen”. La traducción es propia.

cubrió y que, al hacerlo, dejó marcas y significados en la estructura colectiva, esto es en la memoria social.

El síntoma transparente representado permite recordar las primeras palabras de Paul Klee (1920) en su *Confesión creativa*: “el arte no reproduce lo visible, pero lo hace visible”. Se trata, entonces, del deseo del cuerpo y del objeto cubierto por ser desenvuelto, de adquirir nuevamente la visualización total, de ser tocado, de ser tenido en cuenta. La ocultación se desnuda y reaparece como una presencia espiritual que flota nuevamente en la memoria de los dolientes. Por tanto, es la tactilidad de la realidad que deja de ser vista para intentar ser tocada. La materia transparente suscita la tactilidad de la realidad como un tipo de verificación de una verdad que, al ser tocada, reaparece.

Al reaparecer la imagen como escultura adquiere una visualidad entretrejida entre lo perceptible y lo velado. En ese momento, el velo trasparente que lo cubría representa de otra forma la imagen, esta vez como inscripción, marca y huella. Es ahora el telón de la imagen encarnada, expuesta, desgarrada en el espacio instaurado. La imagen –obra significativa– no es copia fiel del original, es nueva porque fue transformada y, al hacerlo, se apropió de la forma, el lugar y la ficción de los acontecimientos.

La imagen fantasmagórica de la *casa de pique* en la puesta en escena se adueña de los imaginarios existentes de la historia y el drama instaurados en la memoria. Es decir, un “arte para la memoria” y no para el olvido, “que es el trabajo de una virtualidad que agita, deforma, desplaza cada figura del pasado para una escena en el presente” (Lontrade. 2014, p. 29).

Estéticas de la ausencia en la imagen de la casa de pique

Lo más difícil es concentrar los esfuerzos en el espacio donde está ausente la materia.

Ésta es la quinta dimensión.

Nuria Delgado (2011)

El vacío es considerado como categoría en el arte en el sentido del ver y del no ver, esto es de la ausencia de la materia y de lo que la envuelve. El vacío ha sido una preocupación en diferentes culturas a través del tiempo y se puede interpretar como una sensación. Para Heidegger “el vacío no es nada. Tampoco es una falta. En la materialización plástica juega el vacío como un acto fundante que busca forjar lugares” (2003, p. 93). Son lugares evocadores en sí mismos, pues la mente los ocupa a partir de la imaginación.

En la modernidad, en la escultura el *hueco* el vacío fue uno de los conceptos con más significación desarrollada. Fue un aporte en el cual se rompieron los postulados de la racionalidad del volumen en el espacio.

Este hecho cambió la mentalidad y los conceptos estéticos, y condujo a la creación del *vacío* como universo creativo y como postura artística:

[...] podemos sentirnos convencidos de que existe una presencia unificadora, que crece si aproximamos el término de vacío al de espacio vacío o puro como elemento plástico determinante. Esta aproximación se justifica si consideramos que, tanto en Oriente como en Occidente, el espacio se confunde con la materia (Pitágoras), la manifestación del espacio no se puede separar de los cuerpos (Einstein), el espacio es la experiencia misma del hombre (Francastel), la forma es el vacío y el vacío es la forma (sentencia Sutra), el vacío es aún más sagrado que la escritura: fuego negro sobre fuego blanco (dicho hebreo), el vacío ha pasado de ser una categoría externa a una interna; se desarrolla en la conciencia o en el corazón. (Delgado, 2011, p. 181)

El vacío adquiere materialidad en su contenido, tal como decía Otto Bollnow en *Human space* (2011): la importancia de una copa no es su forma sino su contenido, su vacío, la capacidad que tiene de albergar. En la escultura, la ausencia de la masa es parte de la forma. Entonces, la ausencia es igualmente un discurso conceptual que se maneja en el hueco, en el vacío, en estructuras ahuecadas, como sucede en la obra *Fantasmagorías sin olvido* en donde se hace referencia a la ausencia de la esencia de las cosas, los espacios, los cuerpos y las masas. Según Delgado (2011) “la obra ya no procede de un bloque de materia, sino que es el resultado de presentar huecos y vacíos entre las superficies, dando lugar a una nueva estética de la ausencia de la masa” (p. 181). Es decir que los huecos en la superficie de la escultura crean una *estética de la ausencia de la masa* heredada de la modernidad, la escultura hueca en donde la superficie queda revelada, más aún desde la materialidad transparente, es reconocida como una estética de la ausencia de la esencia.

En la contemporaneidad, el vacío se considera para muchos escultores como parte esencial de la tridimensionalidad. Es un espacio que evoca alrededor de la obra hueca desde la materialidad transparente. Por su parte, el vacío filosófico examinado por los atomistas del siglo V a. C. en Grecia y en el 200 a. C.-100 a. C en la India, brinda su propia idea sobre el vacío y la ausencia:

La noción de *vacío*, en general, expresa una falta o carencia. Es la noción que se opone a lo lleno señalando, generalmente, la ausencia de algún objeto material. Resulta chocante, sin embargo, que, siendo una noción negativa, mantenga un papel fundamental en la constitución de lo real. Esto se debe, quizás, a que la noción de vacío mantiene la paradójica condición de ser y no ser, pues a la vez que se concibe como

ausencia, se experimenta como realidad objetiva. La definición de vacío como espacio carente de materia resume esta paradoja. (Prada, 2009, p. 6)

Así pues, la carencia de materia en la paradoja del ser y no ser permite hacer referencia al duelo en la propia escultura al ser ahuecada su materialidad en su interior y al ser transparente para señalar las ausencias de la masa, en el lugar, señalando la corporeidad y de la temporalidad en donde sólo habitan los *átomos del ser*.

Para Aristóteles el vacío era inexistente ya que él se apoyaba en la teoría de la sustancia: materia y forma. El lugar para él era el límite interno y externo. Al ser rodeada de aire la forma, el vacío creaba el lugar. En este caso, el aire interno de las esculturas ahuecadas instauradas crea otro lugar. Desde la materia transparente se presenta una redefinición del lugar entre el límite interior, íntimo y exterior, el cual es señalado por la fantasmagoría en el espacio vacío que gobierna su existencia en la temporalidad: la aparición.

El vacío y la nada siguen de la mano sin poderse tocar. En el arte, el vacío y la nada han aparecido constantemente. Desde la Puerta del Sol en Tiahuanaco - Bolivia hace más de 27.000 años, hasta Oteiza, Mondrian, Malevich, Chillida, Moore, Morandi, Noguchi, entre otros tantos. El vacío: un portal, una ventana, un umbral, la nada era el propio mundo.

Hay que diferenciar la nada del vacío ya que, por ejemplo, la ciencia advierte que “el vacío no está vacío” sino que es considerado una sustancia (Rújula, 2007) o un campo; una sustancia que permite la creación. La nada es la ausencia absoluta de sustancias. En este sentido, el escultor español Jorge de Oteiza afirma: “cuando he logrado vaciar este hueco en el espacio natural, cuando he desocupado formalmente la estatua convirtiéndola en un mueble metafísico, en un espacio interior receptivo, espiritualmente habitable” (2007, p. 92). Dicho de otro modo, el vacío es la ausencia de la esencia, de la realidad misma, en donde lo mundano desaparece, pero no se niegan las existencias mismas. Por su parte, el vacío que se presenta en *Fantasmagorías sin olvido* hace referencia a esas realidades absurdas que existieron y hoy aparecen de nuevo en entornos cercanos: las *casas de pique*.

Para el taoísmo, el vacío nace en el cosmos. De ahí aparece la vida, es decir nace el origen. Sin embargo, en el proyecto artístico en cuestión el vacío se relaciona con la pérdida, con la ausencia de los seres queridos a causa de la violencia. Allí no queda vida ni cuerpo, no queda nada: ya no hay sustancia ni esencia.

La representación del vacío se ha comprendido también como un valle, como un hueco fértil de donde nacen las cosas:

El espíritu del valle por siempre está vivo; en él se

habla de la Hembra misteriosa. La hembra misteriosa tiene una abertura de donde salen el cielo y la tierra. El imperceptible chorro fluye indefinidamente; se bebe de él sin jamás agotarlo. (El espíritu baja al valle y vuelve a subir, es el aliento; espíritu y valle están abrazados, es la vida). (Lao Tse, 2009, p. 78)

Aquí existe una paradoja simbólica entre la relación del vacío con el valle. El departamento de Colombia que está considerado para el presente estudio se llama el Valle del Cauca: tierra fértil y próspera entre ríos, litorales y cañaduzales en donde aparece la vida y la riqueza, pero cuya sombra es una estela larga de muerte. Ahí, en el Valle del Cauca, está Buenaventura con sus temibles *casas de pique*.

Ahora bien, desde el punto de vista histórico el desarrollo de la escultura a partir de las técnicas del hueco ha llevado en sí el vacío. En Egipto apareció el trépano usado en los sarcófagos ahuecados para guardar el alma del faraón. Esta tradición la heredaron los griegos para el juego de los claroscuros en la magnífica estatuaria. Después fueron copiados por los romanos con su legado etrusco en el manejo del bronce hueco, el cual fue el camino para poder ahondar en la masa escultórica.

La escultura a la cera perdida creó la escultura hueca en diferentes metales y tamaños. Las culturas prehispánicas desarrollaron la *tumbaga*, una aleación entre oro y cobre, con fines mágicos y cosmogónicos. Asimismo, se laminó el oro y con las chapillas obtenidas se recubrieron matrices talladas en piedra para reproducir ídolos, seres chamánicos. El recubrimiento de superficies con diferentes materiales, como el yeso en vendas, las telas rigidizadas, las fibras o los plásticos, han servido para la reproducción de objetos planimétricos, ahuecados: vacíos a gran escala. En el caso de la presente investigación, tales elementos y configuraciones son importantes para la instauración escultórica sobre la imagen de la *casa de pique* como herencia prehispánica.

Los prehispánicos crearon, a merced de sus creencias, elementos simbólico-sociales con el tótem a las narigueras, los pectorales y las ocarinas –silbatos en cerámica zoomorfos–, entendiendo lo imaginario desde lo real. Esto lleva al planteamiento de Regnault (1995), para quien Lacan considera al arte un modo de organización del vacío, que establece que la “cosa se situará entre lo real y el simbólico: Si la cosa [...] está o representada por el vacío, estamos del lado de la lógica de lo real; si está representada por otra cosa, estamos del lado del arte” (p. 293).

En el vacío surgen las cosas, los estados. El ser sensible inicia su proceso de creación desde el vacío, desde lo espiritual; logra llenarlo con índices, símbolos, metafóras y paradojas que albergan su existencia desde

necesidades vitales, expresivas y comunicacionales. El vacío es parte del dispositivo estético, es el umbral para lograr realizar otro tipo de conexiones y espacialidades. En la creación y la experiencia, el vacío, el hueco, el agujero, la rendija, el intersticio o lo ahuecado permite establecer relaciones entre el lenguaje y la transparencia al dejar ver y pasa, a veces a tientas y casi siempre sin *tacticidad*. Es paradójico, igualmente, que en la escultura, cuyo lenguaje se basa en la *tacticidad* de la materia, el vacío no se pueda tocar sino que se pueda solamente acariciar.

El hueco aparece en la humanidad cuando se empieza a horadar la tierra para proteger el fuego y así desarrollar las artes del fuego en la cocina con receptáculos ahuecados en arcilla. El hueco ha sido una obsesión humana, la búsqueda dentro de la materia, dentro de la tierra, bien sea para encontrar vestigios o para instaurar creaciones. Se sale y se ingresa a través de orificios espaciales. Es posible vivir entre espacios con ventanas, orificios entre muros. Hay una fascinación por mirar entre los intersticios, entre los orificios. El hueco atrapa y condena.

El vacío se convierte en una herramienta presente. El hueco ha sido traspasado. Hay algo que deja ver el horizonte: es el catalejo, el monóculo, el microscopio, el telescopio, el marco; es la delimitación entre el espacio y la mirada, la presencia y la inexistencia.

De este modo, es posible conjeturar que el vacío significa falta de esencia o de realidad: la no existencia de las cosas del mundo. Desde luego, no se niega su existencia, se niega su esencia permanente e independiente. En *Fantasmagorías sin olvido*, cuyo objeto de estudio fue la imagen de la casa de pique en Buenaventura, el vacío de las formas escultóricas hace referencia a la ausencia de las lógicas de su presencia y realidades, las cuales están carentes de significaciones en la historia social y política de la violencia en Colombia.

Conclusiones

A partir de los estas y otras reflexiones, tanto teóricas como con la materia y sus lenguajes comunicantes, las estéticas de la transparencia dieron lugar al proceso creador que se fue configurando de manera simultánea realizando asociaciones: disertaciones en búsqueda de una imagen significativa como dispositivo estético que, en este caso, tomó la forma de una instauración escultórica.

Ahora bien, la *Instauración* es un término atribuido a la artista Lygia Clark en unión con la *instalación* y la *performance*. No obstante, la palabra como tal fue acuñada conceptualmente por el artista brasileño Tunga, quien la define en una entrevista con Alessandra Simões para la revista *BIEN'ART* como “inaugurar un fenómeno”, particularmente como una “performance, muchas veces intercalada con desechos, instalaciones,

esculturas, etc.” (Simões, 2006, p. 20). El término es utilizado desde los años 70’s para referirse a una fusión de *happenings*, *performances* e *instalaciones*, cuya intención es la interacción entre el público y la obra. Esta última como un dispositivo artístico vinculante entre las experiencias estéticas, siendo, en definitiva, el enfoque de esta práctica es el *otro* mas no el artista.

En este sentido, en *Fantasmagorías sin olvido*, el lenguaje principal proviene de las artes plásticas tridimensionales puestas en práctica en la escultura, la ambientación y la instalación. Se retoma la concepción planteada por el artista brasileño Tunga (2006) que transforma la instalación en “la instauración de un acontecimiento” (Simões 2006, p. 20). Esto es un hecho, un acto o experiencia artística en la contemporaneidad.



Figura 2. Fantasmagorías sin olvido
Fuente: Elaboración propio (2019)

Nota: Instauración de *Fantasmagorías sin olvido*. León, J. (2019). Centro de Memoria, Paz y Reconciliación. Bogotá, Colombia.

Referencias

- Bollnow, O. F. (2011). *Human space*. Hyphen Press.
- Clévenot, D. (2014). *Esthétiques du voile*. Presses Universitaires du Mirail.

- Delgado, N. N. (2011). *El hueco como herramienta del trabajo escultórico: la presencia del vacío en la escultura* (tesis doctoral). Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/12350/1/T32794.pdf>
- Franceschini, M. E. (2009). *“L'esthétique du translucide” chez José Sanchis Sinisterra* (tesis doctoral). Toulouse: Université de Toulouse. <http://www.theses.fr/2009TOU20061>
- Han, B. C. (2016). *Topología de la violencia*. Herder Editorial.
- Lao Tse (2009). *Tao The King*. Editorial Sirio.
- Lontrade, A. (2014) Le voile comme structure interne de l'image. En: Clévenot, D. *Esthétiques du voile* (pp. 25-34). Presses Universitaires du Mirail.
- Martínez, S. (11 de octubre del 2014). Historia de una 'casa de pique'. *Revista El Espectador*. <https://www.elespectador.com/judicial/historia-de-una-casa-de-pique-articulo-521746/>
- Oteiza, J. (2007). *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Fundación Museo Oteiza.
- Prada, M. (2009). *Arte y vacío: sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*. Editorial Nobuko.
- Regnault, F. (1995). *El arte según Lacan y otras conferencias*. Editorial Atuel-Eolia.
- Rújula, A. (2007): *¿El vacío está vacío? El campo de Higgs y la energía oscura*. Science Daily, Vol. 1995-2009, Científicas LLC. <http://www.sciencedaily.com/releases/2007/05/07051011445.htm>
- Simões, A (2006). Tunga o artista que veio de Vênus. *BienArt. A revista de arte e cultura do país*, (15), pp. 16-22. Ed. Fundação Bienal de São Paulo.
- Tanizaki, J. (2008). *El elogio de la sombra*. 23ª ed. Ediciones Siruela.

