

**INTERPRETACIÓN FENOMENOLÓGICA DE LA INESTABILIDAD DEL AGUA
COMO METÁFORA DEL MODO DE SER DEL HABITANTE URBANO EN SU
ESPACIO-TIEMPO A TRAVÉS DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA EN LA
CIUDAD DE SAN JUAN DE PASTO**

JUAN CARLOS JIMÉNEZ GARCÉS

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ARTES VISUALES
SAN JUAN DE PASTO
2013**

**INTERPRETACIÓN FENOMENOLÓGICA DE LA INESTABILIDAD DEL AGUA
COMO METÁFORA DEL MODO DE SER DEL HABITANTE URBANO EN SU
ESPACIO-TIEMPO A TRAVÉS DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA EN LA
CIUDAD DE SAN JUAN DE PASTO**

JUAN CARLOS JIMÉNEZ GARCÉS

**Trabajo de Grado para Optar al Título de:
Maestro en Artes Visuales**

**Asesor:
JHON FELIPE BENAVIDES
Candidato a Doctor en Antropología**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ARTES VISUALES
SAN JUAN DE PASTO
2013**

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo de grado son responsabilidad exclusiva del autor”.

Artículo 1º del Acuerdo No. 324 de octubre 11 de 1966, emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Nota de aceptación:

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

San Juan de Pasto, mayo 21 de 2013

AGRADECIMIENTOS

Por la paciencia, la comprensión y el apoyo, agradezco con el corazón a todos los que estuvieron presentes e hicieron parte de este proceso: a mis padres y hermanos, al ángel que llegó a mi vida, a los amigos y conocidos, y en especial al agua y al volcán, de quienes soy una extensión de sus cuerpos.

RESUMEN

San Juan de Pasto como una ciudad en-lagunada, donde el reflejo del agua permite observar la imagen del salvaje urbano, un salvaje por instantes pues es la acción de la lluvia la que lo genera: en los charcos, en las calles y andenes, como si la gente flotase sobre el agua y las gotas de lluvia deformasen su rostro. Por otro lado, la presencia del volcán Galeras acrecienta la idea de una ciudad flotante, es por lo tanto, el movimiento su principal característica, asimismo la ceniza que éste arroja junto con la humedad se convierten en una piel sobrepuesta de la *gente* - desde la perspectiva de Eduardo Viveiros de Castro - que habita la ciudad y por supuesto de sus construcciones arquitectónicas. De igual manera, el modo de ser del habitante urbano en cuanto a la *afección* de su cuerpo por el espacio, puede entenderse a partir de un proceso de integración diferencial hombre-animal.

PALABRAS CLAVE

Ciudad, reflejo, agua, salvaje, instante, volcán, ceniza, urbano, gente, hombre, animal, espacio, movimiento

ABSTRACT

San Juan de Pasto like a covered water city, where the reflection of the water allows to observe the image of the urban savage, a savage for instants since it is the action of the rain that generates it: in the puddles, in the streets and sidewalks, as if the people were floating on the water and the drops of rain were deforming his face. On the other hand, the presence of the Galeras volcano increases the idea of a floating city, is therefore, the movement his principal characteristic, similarly the ash that it throws along with the dampness they turn into a superimposed skin of the *people* - from Eduardo Viveiros de Castro's perspective - who lives the city and certainly of his architectural constructions. Similarly, the way of being to the urban inhabitant in the matter of the *affection* of his body for the space, can be understood from a man - animal differential integration process.

KEY WORDS

City, reflection, water, savage, instant, volcano, ash, urban, people, man, animal, space, movement

CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	10
APROXIMACIONES TEÓRICAS A LO URBANO	11
SURCOS DEL AGUA: <i>La imagen del doble invertido.</i>	14
1. SAN JUAN DE PASTO, CIUDAD DE PASO CON RAÍCES AÉREAS	15
2. AGUA Y CONTACTO: <i>El gesto instantáneo.</i>	18
3. ARQUITECTURA Y AGUAS INVISIBLES: <i>La humedad, el hongo y el óxido como transformadores del espacio.</i>	29
4. EL HABITANTE URBANO Y LOS ANIMALES DE HUMEDAD: <i>Un proceso de integración diferencial.</i>	37
LA CENIZA VOLCANICA: <i>Experimentación matérica en la práctica artística.</i>	41
CONCLUSIONES	44
BIBLIOGRAFÍA	45

LISTA DE FIGURAS

	pág.
Figura 1. <i>Sin Título.</i>	17
Figura 2. <i>Ilustración para el recuento de un festival Schembart (Alemania, s. 16).</i>	19
Figura 3. <i>Línea del Destino.</i>	20
Figura 4. <i>La barca-estudio, 1874.</i>	22
Figura 5. <i>An ocean without a shore.</i>	23
Figura 6. <i>Sin Título.</i>	24
Figura 7. <i>De corazón silvestre.</i>	24
Figura 8. <i>De la serie Los ritos del silencio.</i>	27
Figura 9. <i>Dibujos efímeros.</i>	27
Figura 10. <i>La cáscara del paraguas de Humboldt.</i>	28
Figura 11. <i>La cáscara del paraguas de Humboldt (Detalle).</i>	28
Figura 12. <i>Chalchiuhtlicue (De la falda de jade).</i>	30
Figura 13. <i>Tubérculos.</i>	31
Figura 14. <i>Sin Título (Estudio para propuesta escultórica).</i>	33
Figura 15. <i>Sin Título, Luis Enrique Camejo.</i>	33
Figura 16. <i>Sin Título.</i>	34
Figura 17. <i>Sin Título (Estudio para propuesta escultórica).</i>	36
Figura 18. <i>Sin Título (Estudio para propuesta escultórica).</i>	36
Figura 19. <i>Sin Título (Estudio para propuesta escultórica).</i>	39
Figura 20. <i>Sin Título (Estudio para propuesta escultórica).</i>	40
Figura 21. <i>Sin Título (Estudio para propuesta escultórica).</i>	40
Figura 22. <i>Prueba pasta de ceniza.</i>	41
Figura 23. <i>Pruebas ceniza.</i>	43
Figura 24. <i>Prueba No. 7.</i>	43

INTRODUCCIÓN

Este trabajo surge como necesidad de reflexionar sobre la ciudad, las situaciones, condiciones y conflictos que origina lo urbano y la vivencia continua al transitar el espacio citadino. A partir de lo imaginario se interpreta lo que ocurre en la ciudad de Pasto vista como un lugar en-lagunado, otorgándole un carácter simbólico y metafórico al agua que permita hablar del modo de ser del habitante urbano. Por otro lado, de acuerdo con estudios históricos y geográficos es posible señalar que el territorio del Valle de Atríz fue en sus comienzos una posible laguna, de ahí la necesidad de retornar a esa imagen pero desde el contexto actual de lo urbano.

En ese sentido, es de gran relevancia la manifestación artística como la posibilidad generadora de conocimiento, desde la exposición de la imagen estética capaz de producir sentido a quien la observa y desde la perspectiva de plantear reflexiones sobre la obra de arte como tal; respecto a sus materiales, su procedimiento técnico y la conceptualización de la misma como arte contemporáneo. Así las cosas, el presente documento intenta traducir en cierta medida aquello que se pone en escena como obra plástica, pues está claro que la imagen no está subordinada al texto escrito como muchas veces se piensa, si no más bien este último la apoya en un intento de conocer a través del ejercicio de la escritura la voz del autor.

Para cumplir con tal propósito se hace en primer lugar una aproximación teórica, enseguida se desarrolla de manera *fluida* – siendo coherente con la propuesta -y concisa cuatro grandes temas: *San Juan de Pasto: ciudad de paso con raíces aéreas*, *Agua y contacto: el gesto instantáneo*, *Arquitectura y aguas invisibles: la humedad, el hongo y el óxido como transformadores del espacio*, y por último: *El habitante urbano y los animales de humedad: un proceso de integración diferencial*. Finalmente, tanto el texto como las propuestas artísticas están atravesados por la idea de imagen especular, estableciéndose relaciones duales: agua-fuego, hombre-animal, casa-cuerpo, entre otras.

APROXIMACIONES TEÓRICAS A LO URBANO

Pensar en el modo de ser del habitante urbano, implica la noción de lo *vivencial*, de la experiencia urbana en la ciudad, a sabiendas que hablar de ciudad no conduce directamente a lo urbano, pues está claro que “[...] la urbanidad es un tipo de sociedad que puede darse en la ciudad...o no”¹. A propósito Manuel Delgado plantea que lo *urbano* desborda el territorio físico de la ciudad, como una especie de agua evaporada, de niebla, que se desplaza a modo de rizoma y que no depende de un gran asentamiento de edificaciones y construcciones vehiculares estables, siendo más bien, una compleja conformación social de desestructuración evidenciada en la inestabilidad.

Ante esto, es preciso comprender al *habitante urbano* desde su espacio y tiempo, donde se considera que la ciudad gira en torno al *movimiento*. Movimiento de personas, vehículos, movimiento comercial, de normas, conductas, sensaciones. “El espacio se ha convertido así en un medio para el fin del movimiento puro, ahora clasificados los espacios urbanos en función de lo fácil que sea atravesarlos o salir de ellos”².

La relación del espacio urbano con el tiempo atraviesa al ciudadano que ya viene moldeado por normativas de civilización y que a su vez éste se enfrenta con otras maneras “no cultivadas” de un instinto salvaje que puede tornarse como el rompimiento de esas limitantes impuestas por lo *cotidiano*, siendo esta una forma de aproximar autonomías individuales de enfrentar la vida en la ciudad. Seres encerrados en sus autonomías, dando fundamento a la negación del atrás para entregarse sólo al instante. Sin embargo, está la otra mirada donde es el ser quien acepta todo lo que le llega.

Ciudadano abierto a recibir a manera de contagio ya “que ni siquiera cuenta con cerebro propio pues actúa por secuestro de neuronas”³ ciertas invitaciones a la moda, a la ficción y a un sinnúmero de situaciones programadas, simuladas que facilitan “la vida libre” en la ciudad.

Lo complejo de mirar las situaciones que aparecen en los espacios urbanos da pie para cuestionar si por un lado el regirse por normativas civiles, cultas, institucionalizadas, genera una alienación del ser cotidiano, y por ende éste no tenga autonomía en sus propias decisiones ni libertad de elegir su camino. Peter Pál Pelbart considera que ni siquiera en la esfera de la democracia es posible tales decisiones y que todo se reúne en lo que el denomina el *neuromagma*: “las

¹ DELGADO, Manuel. *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1999. p. 11.

² SENNET, Richard. *Carne y piedra, el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza editorial. Madrid, España, 2003. p. 91.

³ DUCHESNE Winter, Juan. *El ciudadano insano, ensayos bestiales sobre cultura y literatura*. San Juan de Puerto Rico, Callejón, 2001. p. 226.

decisiones globales dependen cada vez menos de la opinión de la voluntad, y cada vez más de los flujos psicoquímicos (hábitos, miedos, ilusiones, fanatismos) que atraviesan la mente social”⁴. O, por el contrario, el aceptar dichas normas conlleva a que el ciudadano sea más comprensible, un ser pensante y social que tenga la capacidad de proponer alternativas para la sociedad mediante su conocimiento, un ser autónomo, sin negar su singularidad, su reflejo en la imagen especular.

Acorde con lo anterior, el ser citadino, urbano, constantemente se enfrenta a los *fluidos de lo cotidiano*, lo diferente, lo particular así como lo efímero, lo veloz, lo estático y lo extático, todo en torno al tiempo en el espacio urbano. De igual manera, en los espacios urbanos se presentan contradicciones, ironías y paradojas entre lo público y lo privado o mejor “lo impúblico”.

En el texto de Isaac Joseph “El transeúnte y el espacio urbano”, se reflexiona sobre las situaciones que ejerce un espacio público sobre el habitante de la ciudad actual, agregando que: “[...] el espacio público no atribuye ningún lugar; si es aprobable o apropiado, sólo puede serlo parcialmente, pues está ya desnaturalizado, se convierte en sitio, en reducto, en expresión simbólica de una relación con el espacio privado o territorio privatizado. La única cualidad que las prácticas del espacio público estiman como pertinente es su carácter accesible”⁵.

De modo que “el espacio impúblico alberga cierto cruce de características propias de los espacios privados y públicos, pero es mucho más que la suma indiferenciada de las mismas, “[...] uno no sale ni entra al espacio impúblico, si no que lo sitúa. Es un espacio creado por situaciones”⁶ y es en esas situaciones de *superficies torcidas* donde se refleja el ciudadano insano en su navegar.

Definir al ciudadano insano es aproximarse en el deleite en plasmar lo asocial en sus cambios. Es un ser singular con carencia de identidad representable, se llega de esta manera a concebir una política dada por lo urbano en la ciudad a quien es definido como el ciudadano enajenado, demencial, imprudente, insano, “falto de razón”, cegado por completo de forma transitoria o intermitente, o como el loco del latín *loqui*, que significa: “hablar mucho, parlotear”, pero esas palabras son sin sentido, vagas, fugaces, gritos demenciales en un escaso volumen, en mute, es decir: mudas.

¿Y es acaso esa relación del loco como el ser urbano insano, junto con los espacios impúblicos de la ciudad, un entre-lace de relaciones que en la

⁴ PÁL PELBART, Peter. Neuromagma y multitud, Resistencia y comunidad en el contexto biopolítico. Medellín: Revista Euphorion No.5, Julio–Diciembre de 2009. p. 37.

⁵ JOSEPH, Isaac. El transeúnte y el espacio urbano: Sobre la dispersión y el espacio urbano. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A, 2002. p. 46.

⁶ DUCHESNE WINTER, Juan. Op. cit., p. 225.

cotidianidad se percibe como un espacio en-lagunado? La mirada del insano que ni siquiera dispone de su tiempo “[...] sólo tiene el derecho de la mirada [...]”⁷, ¿acaso no camina sobre el asfalto como si flotara en la realidad? ¿Su ceguera - como diría Saramago - no es acorde a su modo de vida cotidiano inestable como caminar sobre el agua y sin saber lo profundo de sus propias aguas?

⁷ JOSEPH, Isaac. Op. cit., p. 49.

SURCOS DEL AGUA

La imagen del doble invertido

*“De modo que al llegar el viajero
Ve dos ciudades: una directa sobre el lago
Y una de reflejo, invertida”.*

Ítalo Calvino⁸

La desterritorialización afecta de manera directa el modo de vida del habitante urbano, presentándose la inestabilidad como reflejo o causa generadora de conflictos culturales, sociales, políticos y económicos, poniendo en cuestión la forma de vida de las personas en el extremo instante del tiempo y el espacio, la ausencia del tacto y la efímera memoria, la no comprensión del otro y la frágil convivencia con su propio entorno.

El tiempo veloz del presente convierte los momentos en situaciones efímeras, flotantes. La incapacidad de detener el ritmo implica no alcanzar la reflexión, la imposibilidad de la vivencia que podría llegar a la memoria, la oportunidad de sentarse y sentir la vibración y sensación de la gravedad, la suspensión y el tocar con los pies el suelo. Vivir este tiempo reduce la relación del ser (humano) con su entorno espiritual. Habrá acaso roce entre cuerpos pero no caricias de energías.

Y a esto sumarle el espacio que por un lado se acorta, desplaza al ciudadano a ser *urbanita* de un lado a otro y lo encierra en un cuarto de dos por dos. Por otro lado, el espacio se virtualiza. Lo urbano es pues “Un estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres relacionales deslocalizadas y precarias”⁹. Los acercamientos en los espacios urbanos son puntos de encuentro casuales, de tránsito y tiempo efímero. Es el modo de vida, ligado a la desterritorialización, la inestabilidad de un tiempo y un espacio, asumiendo, por lo tanto, al espacio urbano como una mera función del movimiento, de la fluidez.

⁸ CALVINO, Ítalo. Las ciudades invisibles. Madrid: Ediciones Siruela, 1998. p. 68.

⁹ DELGADO, Manuel. Op. cit., p. 23.

1. SAN JUAN DE PASTO, CIUDAD DE PASO CON RAÍCES AÉREAS

Imaginar la ciudad en la actualidad como un espacio en-lagunado requiere aproximarse desde lo histórico y geográfico a una comprensión del territorio y constitución del suelo de Pasto como un punto de partida para proponer desde las artes una imagen de ciudad, no obstante, a diferencia de un proyecto de naturaleza científica no se pretende en ningún momento comprobar o demostrar un fenómeno, simplemente se intenta ubicar al lector en un espacio determinado, ahora bien, es posible pensar en la ciudad de manera universal. Es importante anotar que el paisaje andino está modelado por depósitos sedimentarios que rellenaron concavidades como manifiesta Benhur Cerón en el Manual de Historia de Pasto:

Las concavidades formadas por los movimientos orogénicos y el diastrofismo al elevarse las cordilleras de los andes a la altura actual. En este proceso aparecen grandes depresiones que al taponarse se convierten en lagos interandinos. Muchos de ellos han desaparecido por la acumulación paulatina de materiales acarreados por el escurrimiento de aguas lluvias, que fueron especialmente continuas y torrenciales al final del periodo glaciario, cuando al elevarse la temperatura de la tierra, el deshielo aumenta la erosión procedente de las cordilleras circundantes¹⁰.

Agrega Cerón: “Mediante este proceso varias cuencas terminan rellenándose para convertirse en sabanas y llanuras, como es el caso de Túquerres, parte del Valle de Atríz, Cumbal y el Valle de Sibundoy, donde aún persisten áreas pantanosas”¹¹. Así también, comenta Ana María Rojas, refiriéndose a la ciudad de Pasto: “El valle tiene una forma alargada que los agentes hídricos, eólicos y tectónicos han tallado a través del tiempo. El paisaje actual es el resultado del proceso continuo de transformaciones naturales aunado a los cambios involucrados por la transformación histórica del paisaje cultural urbano”¹².

De tal suerte que el espacio geográfico donde se ubica la ciudad de Pasto fue probablemente un lago interandino, es por ello que algunos sectores, como por ejemplo el Barrio Pandiaco presentan ciertos rezagos de un suelo pantanoso. La ciudad en su mayoría es construida encima de ríos, riachuelos, por debajo existen canales y túneles que se conectan entre sí, como una ciudad oculta: “En este caso la estructura hídrica permanece como elemento tácito-discreto pero siempre actuante en la lectura del entorno urbano”¹³.

¹⁰ CERÓN, Benhur. Referentes físicos bióticos que enmarcan la ciudad de Pasto. En: Manual de Historia de Pasto. Pasto: Academia Nariñense de Historia, Tomo II. 1996. p. 22.

¹¹ Ídem.

¹² ROJAS, Ana María. Pasto, ciudad y río: una experiencia para el desarrollo metodológico. En: Bitácora Urbano Territorial. Bogotá, Julio de 1999. p. 28.

¹³ Ídem.

* * *

De las paredes brotaba agua, comenzaba a perderse su pigmento original dejando notar tonalidades de verdes y grises. La humedad llegaba a los zapatos, a los pantalones y camisas, capa o velo verde, sensación de mojado, olor percibido desde lejos, neblina en el espacio.

Alergia, fatiga, estornudo, polvo, humedad, húmedo, cuerpo húmedo, piel sobre piel húmeda, nariz y en ésta: fosas, pólipos, entradas y salidas. Cuerpo sensible al espacio, espacio dado al cuerpo, cuerpo afectado por el espacio, espacio con cuerpo y cuerpo con espacio.

Salgo dentro, pieza musical de ritmos: sonidos y silencios como tonos del color, caminos y sillas, calles y casas, muros y ventanas.

Casas recorro y casas abandono. Móvil o inmóvil, camino, recorro, transito, voy, ando de paso a paso por la ciudad de paso y sin dudarlo paro.

Sólo veo, contemplo y observo.

Las calles, vías, venas, arterias, corrientes, común y corrientes, líneas, flujos urbanos.

Personas, ciudadanos, paseantes ociosos, vagabundos, transeúntes, actores, sonámbulos, insomnes, insanos, sociales, asociales, cultivados y salvajes, humanos e inhumanos.

Casas, chozas, edificios, islas, islotes, apartamentos, pent-houses, puntos...

Tiempos, tiempos, tiempos largos alargados, cortos acortados, instantes, efímeros, fugaces, que pasan.

* * *

La ciudad que pasa, la del retorno. Pasto sorprende majestuosa con sus espejos: reflejos al que llega de paso a paso y pasa (Fig. 1), de árboles invertidos y casas flotantes como islas, vehículos de movimientos veloces, voladores, gentes de sombrillas en los pies y cajas en las cabezas, miradas brillantes, blancuzcas de ojos grandes, cataratas, cascadas, pozos, “[...] extraña acuarela que humedece los más brillantes colores [...]”¹⁴, como si se pudiese ver las estrellas estrelladas en el suelo gris, cielo gris nubloso y lluvioso como pupos* de alcantarillas.

Pintura, gesto pictórico, poético, de la realidad visible-invisible que sale desde lo dramático, cotidiano, narcótico, extático y a la vez estático sobre espacios de grises colores, propios, impropios, públicos, impúblicos....

Figura 1. *Sin Título.*



Juan Carlos Jiménez, 2011.

¹⁴ BACHELARD, Gastón. El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia. México: Fondo de Cultura Económica, 1978. p. 70.

* Término quechua para referirse al ombligo.

2. AGUA Y CONTACTO: *El gesto instantáneo.*

El habitante urbano es afectado por el espacio y el tiempo determinado por la ciudad, la cual surge bajo la necesidad de una organización en sociedad, de crear reglas que permitan equilibrio, comportamiento y afianzar así, la ley doméstica, para librarse y alejarse de alguna conducta animal. Entonces el espacio se divide, se selecciona, se establecen fronteras.

Fronteras entre los seres civiles y los in-civilizados, o mejor, entre el *agrios*, término griego entendido como el espacio donde se caza y se lleva a las bestias, el campo salvaje y el *hemeros* como su antítesis: la ciudad y lo doméstico. De ahí, la aparición desbordada de un ser que renuncia a la ley doméstica y adopta vivir en el espacio agreste, en la cercanía de la llamada “naturaleza” (Fig. 2). La frontera está planteada.

Ese salvaje habita las montañas, pero también se encuentra cerca del agua, como puede evidenciarse en la siguiente narración: *Un día Doña Emma* iba con su hijo en el bote por La Cocha aproximándose a su casa, cuando miró de repente en la orilla, entre la totora, a un hombre que parecía estaba lavando sus botas en el agua, inicialmente pensó que era una de los vecinos de la vereda, sin embargo, le resultó extraño que lavara su botas al anochecer, al fijar sus ojos en el hombre, ella y su hijo descubrieron que éste tenía una mirada ‘demoníaca’ y tanto su rostro y sus manos estaban cubiertos de pelo.*

El salvaje o el *homo sylvestris* aparece con fuerza ante la insistencia de regular el espacio y el tiempo, y de esta manera “el hombre llamado civilizado no ha dado un sólo paso sin ir acompañado de su sombra, el salvaje”¹⁵. Lo humano entonces estaría relacionado con lo ciudadano y lo salvaje como la tentación que generaba al salir de la polis y llegar a re-encontrarse con gestos de animal. El tartamudeo para los griegos.

Lo anterior puede asociarse con la imagen que plantea Guimaraes Rosa en *La Tercera Orilla del Río*: “Nuestro padre entró en la canoa, la desamarró para remar. Y la canoa salió alejándose, lo mismo su sombra, como un yacaré, extendida, larga..... Nuestro padre no regresó. No iba a ninguna parte. Sólo ejercitaba la invención de permanecer en aquellos espacios del río, de medio a medio, siempre en la canoa, para no salir de ella nunca más. Lo extraño de esa verdad espantó a la gente”¹⁶.

* Habitante de la vereda El Naranjal, Corregimiento de El Encano, Pasto.

¹⁵ BARTRA, ROGER. El salvaje en el espejo. México D.F.: Ediciones Era, S.A., 1998. p. 13.

¹⁶ ROSA, Joao Guimaraes. La tercera orilla del río. *En*: Revista Número/Grupo de los 13. Bogotá: El Grupo, No. 43 (Dic. /Feb. 2004/2005) p. 19.

La apariencia del salvaje se afianza de esta manera: “[...] Pero yo sabía que él ahora se había vuelto greñudo, barbón, con uñas grandes, enfermo y flaco, negro por el sol y por los pelos, con aspecto de bicho, casi desnudo, aunque disponía de piezas de ropa que de cuando en cuando se le proporcionaban [...]”¹⁷.

Figura 2. Ilustración para el recuento de un festival Schembart (Alemania, s. 16).



Tomado de *El Mito del Salvaje*, Roger Bartra.

Las fronteras se fugan. Hay una apertura en integrar diferencialmente el espacio agreste de la ciudad y el campo. La ley doméstica se excede, se hace absurda y el salvaje deja de ser el salvaje que vive alejado de la polis y aparece éste en el instante.

¹⁷ Ibíd., p. 20.

El instante de una gota de lluvia cuando cae en el charco y el rostro se transforma, y ese instante como eternidad, tiempo mítico, tiempo de bostezo: la línea en el dibujo es la gota en movimiento, la mancha en la pintura es la humedad de la tierra, la afección del cuerpo. Desfiguración del rostro. El referente humano se pierde. Se vuelve mueca.

Una imagen semejante ofrece el artista colombiano Óscar Muñoz en su obra *Línea del Destino*: “La cara que dio el agua, que se reflejaba en el agua, en la mano, la cara salida de la mano, contenida, aparece monstruosa mientras se hace visible. La carne es islas y luego continente con valles y montes. Las líneas de la mano que eran grietas y raíces del fondo del agua, son caminos de la superficie de la tierra”¹⁸(Fig. 3).

Figura 3. *Línea del Destino*.



Tomado de Oscar Muñoz: protografías.

Es entonces la imagen invertida, el reflejo, el doble, el espejo. Es el rostro del salvaje en el habitante urbano, o mejor es la proximidad a un devenir del salvaje urbano: “ni es animal ni es humano, ni hace parte de los códigos de la selva ni tampoco a los humanos, pese a esto, vive en ambos sitios: la selva y la ciudad”^{*}.

¹⁸ SANÍN, Carolina. Milagro. En: Óscar Muñoz, protografías. Bogotá: Museo del Arte del Banco de la República, 2001. p. 68.

^{*} Asesoría virtual: Jhon Felipe Benavides, Docente Universidad de Nariño, Candidato a Doctor en Antropología, Universidad del Cauca.

El salvaje urbano es un instante y aparece por animalidad ante el contacto con el agua. Rizomático. Se asusta, se corre, teme mojarse, se protege, pero sin pensarlo recorre la ciudad - el espacio agreste -, como si tuviese alas en los pies, que para la ciudad serían: llantas.

La ciudad es agua, es la ciudad en-lagunada. Ciudad de reflejos, imagen especular, imagen espectral de doble cuerpo:

El espejo acrecienta unas veces el valor de las cosas, otras las niega. No todo lo que parece valer fuera del espejo resiste cuando se refleja. Las dos ciudades gemelas no son iguales, porque nada de lo que existe o sucede en valdrada es simétrico: a cada rostro y gesto responden desde el espejo un rostro o gesto invertido punto por punto. Las dos valdradas viven la una para la otra, mirándose constantemente a los ojos, pero no se aman¹⁹.

Al llover, las calles son ríos de reflejo, es un velo, es transparencia de agua y la gente camina como si estuviese flotando sobre ella y cuando en la imagen retratada se dibuja una gruesa línea llamada anden (la frontera), este se transforma en canoas o planchones.

Imágenes acuosas que evocan las atmósferas de Monet (Fig. 4), quien hace del agua protagonista en sus lienzos; ríos, lagos y lagunas, lluvia, nieve, vapor de agua:

[...] para Monet, el agua ha dejado de ser un objeto de representación entre tantos, [...] para convertirse en el elemento central de su lenguaje pictórico. El agua, el movimiento refleja imágenes tremendamente fugaces, y por consiguiente, simboliza lo momentáneo en los cuadros de Monet. Pero además, la superficie material del agua es imposible de representar si no es a través del reflejo o la refracción de la luz y los colores circundantes, lo que la convierte en un medio ideal para plasmar la atmósfera cargada de luz de un instante²⁰.

Así las cosas la pintura de Monet se vuelve insoslayable para todo aquel que se deja seducir por la acuosidad de la imagen artística: “La superficie del agua a menudo parece constantemente inmóvil y se convierte en un medio fascinante y semitransparente: por una parte, revela la profundidad del agua y la vida que en ella se esconde y, por otra, refleja el mundo que hay por encima”²¹.

¹⁹ CALVINO, Ítalo. Op. cit., p. 68.

²⁰ ZEIDLER, Birgit. Claude Monet: vida y obra. Barcelona: Könemann, 2005. p. 31.

²¹ Ibíd., p. 65.

Figura 4. *La barca-estudio, 1874.*



Tomado de Claude Monet: vida y obra.

Con base en lo anterior, es recurrente en los trabajos audiovisuales, el uso del agua como medio para expresar el interés por el movimiento y las transformaciones de la imagen, aparte de otorgarle al agua un peso simbólico de purificación y una similitud con lo espiritual. El artista neoyorkino Bill Viola se sumerge en la naturaleza, sin estar en contacto directo con ella. Identidad reflejada por el artista, siendo el "agua" un símbolo de la vida. Su referencia a la naturaleza intacta y al agua se deriva también del hecho de que desde hace décadas, se ha inspirado en el taoísmo chino, el budismo y en los filósofos griegos. Sus obras van desde el simple uso de un solo canal de video a las instalaciones de vídeos donde llena toda una habitación, descripción que el artista los asume como unos "poemas visuales"²² (Fig. 5).

²² VIOLA, Bill. The Reflecting Pool. 1977-1979. Disponible en Internet: <http://www.billviola.com>.

Figura 5. *An ocean without a shore.*



Bill Viola, Foto fija, video.

De otra parte, el salvaje urbano por instantes se asoma con forma corpórea humana dual: con dos largas piernas, dos cabezas, cuatro brazos, un rostro y otro sin tenerlo visible (la mueca in-visible) (Fig. 6). Se ríe, se desborda y es carcajada (sonidos de animalidad efímera), los ojos extraviados, alterados, des-centralizados que insinúan una desaparición porque la presencia del rostro está en los ojos, da existencia al ser. Un rostro sin ojos es ausencia, es sólo una cabeza sin cara.

Su cuerpo se llena de pelo; el cabello crece a medida que caen las gotas de lluvia, son raíces, raíces aéreas. Es dibujo. El pelo en el reflejo son las grietas del suelo, las aberturas y a la vez cicatrices de la ciudad, es en sí, la piel de la ciudad (Fig. 7).

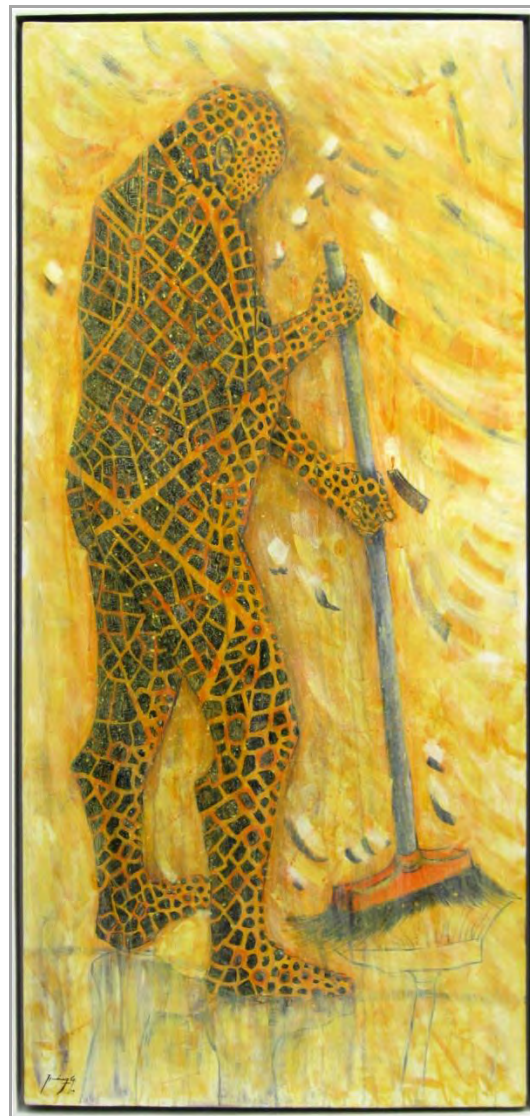
De una ciudad con trazos sísmicos,
Ciudad dibujante,
Ciudad tectónica,
Ciudad de paso,
Ciudad volcánica.

Figura 6. *Sin Título.*



Juan Carlos Jiménez, 2011.

Figura 7. *De corazón silvestre.*



Juan Carlos Jiménez, 2010.

* * *

Los *ríos* se constituyen en un potencial de lenguaje, de metáfora, de posibilidad estética y conceptual, ya que por su naturaleza los ríos dividen los espacios, los separan, generan líneas en el soporte de la tierra, como un lienzo cuyo trazo hace surcos, hendiduras, hundimientos o hueco-relieves.

Cuando el río se desborda deja de ser línea - dibujo -, divisor, y pasa a ser mancha, pintura, no divide sino que invade, se impone sobre todo, se esparce, se expande. De otra parte, la acción de pintar se asimila con la acción que tiene el río en su recorrido por la ciudad y la limpieza de sus aguas por el golpe sobre las rocas, relación en cuanto a color y la idea de transformación.

Y en esa situación la única línea que aparece en el agua es la que divide el cuerpo, el objeto o el elemento con su respectivo reflejo, es una "línea umbral". Línea divisoria que dobla la imagen -imagen reflectiva-. Entonces ya no sería el río el que divide –porque ya no está el río como río sino como charco, como agua empozada, como laguna- sino la línea que aparece cuando la imagen se dobla, se calca al revés.

Finalmente, en las lagunas, el agua que las conforma trae las sedimentaciones de todos los recorridos de los ríos; además de piedras, arena, barro, el agua transporta energía, espíritus, por esta razón, las lagunas están encantadas y encantan a quienes las observan, los ríos en cambio son corrientes de agua donde no hay estancamientos, simplemente corren, viajan...

* * *

Si se considera que el hombre no es el único que dibuja, también lo hace el tiempo, el agua y la memoria, vale la pena pensar en el dibujo no sólo a partir del trazo si no del material afectado por el entorno; por las condiciones espaciales y atmosféricas. De tal suerte que el formato plano, bidimensional, se arruga, se dobla, se vuelve escultórico, envuelve el espacio. El dibujo atrapa y adopta ese espacio como integrante de una misma obra.

Entonces el material como protagonista, deja que la naturaleza del papel tenga una libertad de transformarse frente a la humedad, admite el accidente, la mancha, se acerca a la comprensión del tiempo de la obra de arte, ahora bien: “El arte abre lo urbano, lo expone, lo desnuda. Hace de su gesto una andanza, ante lo que no posee ni raíces ni conmemoraciones, pues ahí, lo ciudadano se fragiliza. Tanto, que la acción del dibujo siempre es anacrónica con respecto a la historia del arte pues permite presenciar su experiencia más compleja, el hecho mismo de su carácter impresentable”²³.

El artista se enfrenta o encuentra con el material ya sea en el dibujo, la pintura, la escultura o demás prácticas artísticas, a este respecto Didi-Huberman²⁴ cita al artista Giuseppe Penone quien establece en sus esculturas una relación directa con el material, refiriéndose a un cruce de memorias. De forma similar, el trabajo del artista Agustín Bejarano se sustenta en la puesta en escena de las condiciones de su entorno, la aceleración de la vida contemporánea y la violencia. Su proceso de experimentación de materiales es a través del grabado, llevándolo este a un campo más rico en texturas, en soportes, en condiciones espaciales y en el manejo de recursos plásticos que brindan a la obra una atmósfera sobrenatural y desolada (Fig. 8).

²³ BENAVIDES, Jhon. Dibujo (Acotaciones sobre la traza de lo inhumano). En: Revista CALLE14, volumen 6, número 8 / enero - junio de 2012. p. 65.

²⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser cráneo: lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, 2008.

Figura 8. *De la serie Los ritos del silencio.*



Tomado de ARTNEXUS.

El dibujo en su manejo convencional; de hacer visible la sombra sobre un plano neutro (blanco), de recurrir al papel y a las tonalidades grises que ofrece el grafito, permite reflexionar sobre el espacio citadino, no obstante, el soporte deja entrever relieves y concavidades en ciertos casos (Fig. 9) y en otros se muestra como un objeto urbano: el paraguas (Fig. 10 y 11). Cabe anotar, que la presencia del agua en el territorio de Pasto hace tomar a ese elemento como un símbolo de este fenómeno natural, sin olvidar que su composición estética hace viable imaginar a la ciudad sobre una cascara delgada de suelo, una re-creación de la fragilidad y una metáfora de la inestabilidad para quienes sienten la vibración sismográfica del volcán y la fluidez imparable de las aguas.

Figura 9. *Dibujos efímeros.*



Juan Carlos Jiménez, 2008.

Figura 10. *La cáscara del paraguas de Humboldt.*



Juan Carlos Jiménez, 2012.

Figura 11. *La cáscara del paraguas de Humboldt (Detalle).*



Juan Carlos Jiménez, 2012.

3. ARQUITECTURA Y AGUAS INVISIBLES: *La humedad, el hongo y el óxido como transformadores del espacio.*

Lo urbano se manifiesta inestable por el agua y su relación con el volcán Galeras, es decir, hay dos factores que hacen de la ciudad, de lo urbano, un instante de inestabilidad, el agua –como metáfora- aparece en abundancia, por eso tanta humedad del suelo que se presenta en las paredes de las casas y el volcán por ser causante del movimiento, de hacer vibrar el suelo, de su sismicidad.

El volcán pareciera hacer las veces de ejecutor del movimiento del agua en la ciudad, mueve las aguas de la ciudad en-lagunada. Es el que desenfoca la nitidez del agua estática, de su espejismo, el que tuerce el rostro y crea las muecas de la gente en el reflejo del agua, el volcán lo hace desde abajo, brota el movimiento desde el suelo, es un movimiento alterno, inverso al que genera una gota de lluvia al caer sobre un charco.

En los mitos, el volcán y la laguna están siempre juntos, como dos seres complementarios en su diferencia, el volcán: fuego y la laguna: agua, ésta última a su vez actúa –según el pensamiento amerindio y occidental - como *espejo a través del cual se ven los continentes, los mundos y los universos*:

[...] Delante del agua profunda, eliges tu visión; puedes ver, según te plazca, el fondo inmóvil o la corriente, la orilla o el infinito; tienes el ambiguo derecho de ver y de no ver; tienes el derecho de vivir con el barquero o de vivir con ‘una raza nueva de hadas laboriosas, dotadas de un gusto perfecto, magnificas y minuciosas’. El hada de las aguas, guardiana del espejismo, tiene en su mano todos los pájaros del cielo. Un charco contiene un universo. Un instante de sueño contiene un alma entera²⁵.

Entre el volcán y la laguna, en ese instante de contacto material, está la ciudad, la gente, lo urbano, como si la creación de estos dos elementos hubiese sido la ciudad y su efecto de contacto, de roce, de vista frente a frente, fuese lo urbano. El término movimiento por consiguiente articula los elementos agua/fuego, a este respecto:

Fuego, tierra, aire, agua, son formas de materialización que evidencian la plasticidad del tiempo, en náhuatl, *atl* es la terminación que conlleva las formas de cambio que el tiempo implica; *Quetzalcóatl* la serpiente emplumada que es el símbolo de transformación, se sintetiza en el glifo del agua quemada, porque en la pluma está el aire, en la serpiente está el tiempo de la tierra que se mueve, en el agua está el movimiento en sí mismo, el universo está en remoción, la pluma es lo celeste en la tierra, el instante de su encuentro, el centro de la pluma es la senda

²⁵ BACHELARD, El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia, Op. cit., p. 83.

por donde se camina, mientras se es llevado por el viento, por la brisa de las memorias de todos los tiempos que se cruzan para componer el instante*. (Fig. 12).

Figura 12. *Chalchiuhtlicue (De la falda de jade).*



Juan Carlos Jiménez, 2011.

Ahora, pensar en la ciudad, en su arquitectura, en las calles, en las casas a partir de su propio suelo, del comportamiento natural geográfico donde se establece la ciudad; la misma humedad y cantidad de agua que existe en este territorio, conduce a imaginar una ciudad flotante, de casas en el aire, por encima del agua como canoas. Emergen entonces, casas, edificios, plazas, etc., formando un paisaje urbano, simulacro de ciudad, instalándose de tal manera que cada casa o vivienda de la humedad se perciba como una isla**, pequeños terrenos o puntos de parada.

* Escrito inédito de Mario Madroñero Morillo, Docente Universidad de Nariño y candidato a Doctor en Antropología de la Universidad del Cauca. 2012.

** Imagen que se remite a los *Urus*, pobladores lacustres - Lago Titicaca.

En efecto, casas con pilotes surgen del suelo, como si una fuerza interna de la tierra lanzara hacia arriba los objetos, es la vibración que ocasiona el volcán, la que las remueve, las desprende del suelo y hace que floten, de ascenso, todo gira en torno al movimiento, lo tectónico, las “raíces aéreas”(Fig.13).

Figura 13. *Tubérculos.*



Juan Carlos Jiménez, 2011.

Al igual que las lagunas, el mar y demás estados líquidos del agua, la sensación de flotar está presente, el cuerpo siente la liviandad (*levedad, ingravidez, delgadez, frivolidad, ligereza, inconstancia, versatilidad*), es un efecto de humo, el agua empuja hacia arriba, la presión del fondo no se siente. El volcán explota y expulsa al exterior materiales volcánicos como si estos tuviesen menos peso que el agua. Y el cuerpo como el aceite: liviano, flotante. Un cuerpo aceitoso y leve que anda por la ciudad; resbala y recorre sin poder en-raizarse.

Las calles por su parte, como especie de ríos o hendiduras -cañones- que deja el peso del paso del agua en forma de ríos, (cañón del río Guáitara, cañón del río Pasto), fluidos, caminos, ríos dentro de una laguna que aparenta quietud, pero vive en revuelta, una laguna turbulenta, al fin de cuentas un modo de ser urbano.

En esa medida el centro de la ciudad es un punto referencial (Fig. 14) y desde ahí se empieza a transformar el espacio; las calles ya no son rectas, cuadriculadas, toman distintos ritmos como los movimientos que tienen los ríos sobre la selva, que se ven como serpientes elaborando tejidos, danza con la tierra.

Del mismo modo, la piel de la ciudad, una nueva piel sobre la ya tenida: el ambiente húmedo propicia una atmósfera pesada cuya sensación es de tener una veladura, una piel que cubre el cuerpo, de ahí las tonalidades verdosas, en café o gris de la humedad. A esto sumarle la acción del volcán; ante una erupción la ceniza cae sobre una superficie, ya sea vegetación, edificaciones o seres vivos, los recubre, los tapa, hace una capa sobre la existente: “[...] La gran ciudad no es el escenario de una pérdida irremediable del sentido. Es un medio en que las identidades se dejan leer en la superficie, en el que ‘lo más profundo es la piel’, la superficie como lugar del sentido es precisamente la experiencia antropológica del paseante que vaga por la ciudad”.²⁶

A propósito, el artista cubano Luis Enrique Camejo, en gran parte de sus obras (Fig. 15):

[...] esboza una lluvia plomiza envolviendo autos y transeúntes como una masa gris. La toxicidad aparente de estas obras no solo parece vivir impregnada en la ciudad y su tráfico, sino bajo la piel de los individuos donde permanece como huella indeleble. El material tóxico que utiliza el pintor para realizar su obra se repite en la toxicidad que desprende el tráfico y que envenena la actitud de sus habitantes, siempre en hostilidad o en una carrera desenfrenada por la competencia²⁷.

²⁶ JOSEPH, Isaac. Op. cit., p. 48.

²⁷ LLEVAT, Mabel. *Ciudad Móvil*. Habana, 2007. Disponible en Internet: [http:// www.camejoart.com](http://www.camejoart.com)

Figura 14. *Sin Título (Estudio para propuesta escultórica).*



Juan Carlos Jiménez, 2012.

Figura 15. *Sin Título, Luis Enrique Camejo.*



Tomado de www.galpress.wordpress.com

Sin embargo, La ceniza aparece como una piel sobre-puesta que evoca lo espiritual. La ceniza (fuego) y el agua provocan un momento espiritual en lo urbano, un instante de contacto con la lluvia, no para esconderse, no para correr, no para maldecir que es un pésimo día, sino para verse en el propio reflejo como una imagen que se sale del cuerpo y puede ver más allá de lo que la ciudad presenta (Fig. 16), sería entonces, ver desde la piel, olvidarse de los ojos y lograr ver desde sus poros, oír por los dedos y hablar desde el corazón, respirar desde las raíces de cabellos y vellos, sentir más desde la segunda piel. Salir de sí mismo y verse desde otros niveles cósmicos.

En otro sentido, el ambiente de humedad, la oxidación matérica, y la convivencia con seres parasitarios, bacterias y hongos hacen que aparezcan colores, manchas, veladuras, trazos sísmicos, texturas y transformaciones en la piel, tanto del habitante urbano como del espacio; en las calles, las paredes, los andenes se refleja esa nueva piel de la ciudad. Es la memoria silenciosa en un tiempo acelerado urbano que no percibe aquel acontecimiento.

Figura 16. *Sin Título.*



Juan Carlos Jiménez, 2012.

* * *

La casa como un espacio de protección, de guarida, a la vez como un tipo de construcción alterado por la humedad (Fig. 17 y 18). Bachelard²⁸ afirma que todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa, y agrega “La casa, como el fuego, como el agua, nos permitirá evocar, [...], fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y del recuerdo”²⁹.

En el pensamiento amerindio, la casa se concibe como una piel protectora:

La palabra WI, término con que los Makuna denominan la maloka, significa mucho más que simplemente casa, tiene connotaciones de piel, de rito sagrado y de lugar de nacimiento, el punto de origen. Una maloka entonces es la piel protectora del clan, el estado sagrado del ser, un espacio para la procreación y el punto de encuentro entre esa vida y el mundo HE. Durante los rituales la maloka se convierte en un templo, sus postes y sus vigas cobran vida y los hombres son uno con los espíritus³⁰.

Por su parte Lyotard asevera que: “El lenguaje doméstico obedece al ritmo. Se narran: las generaciones, los alrededores, las estaciones, la sabiduría y la locura. El relato hace rimar principio y fin. Cicatriza las interrupciones. En la casa cada uno encuentra su lugar y su nombre [...]”³¹. Sin embargo, anota: “No hay domus como rima del tiempo, es cierto. Pero la nostalgia de la domus perdida es lo que despierta, nuestro dominio es hoy la inscripción de ese despertar. Por lo tanto, sólo tránsito, transferencia, traslado y diferencia. No es la casa la que pasa, como un mobile home o casa del pastor, es al pasar que moramos”³².

Cómo encontrar un punto intermedio entre la casa y la calle, eso oculto no táctil, invisible, el gesto, la música que se compone de sonidos y silencios, la vibración al conectar el amarillo con el violeta. La casa como el espacio interno de hábitat es el lugar estático, enraizado, pero a su vez su fachada habla del espacio externo, del contacto con el otro. La ciudad como una línea y la casa como un punto, la casa como la piedra, porción de tierra que intenta enraizarse, no obstante, el desplazamiento, el movimiento se lleva las pequeñas raíces que en algún momento llegaron a crecer, interrumpe el silencio, la tranquilidad.

²⁸ BACHELARD, Gastón. La poética del espacio. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S. A., 2000. p. 28.

²⁹ *Ibíd.*, p. 29.

³⁰ MUSEO DEL ORO. Op. cit., p. 14.

³¹ LYOTARD, Jean Francois. Lo inhumano: Charlas sobre el tiempo. Buenos Aires: Manantial editores S.R.L., 1998. p. 194.

³² *Ibíd.*, p. 200.

Figura 17. *Sin Título (Estudio para propuesta escultórica).*



Juan Carlos Jiménez, 2012.

Figura 18. *Sin Título (Estudio para propuesta escultórica).*



Juan Carlos Jiménez, 2012.

EL HABITANTE URBANO Y LOS ANIMALES DE HUMEDAD: *Un proceso de integración diferencial.*

Desde comienzos, el ser humano se ha adaptado a diferentes espacios y ambientes geográficos condicionados por la naturaleza para sobrevivir. Después de adecuarse a un determinado territorio, estableció tiempos y dividió en pequeños lugares toda la región habitada. La ciudad en consecuencia, es un espacio creado por el hombre, como un resultado de múltiples transformaciones espaciales-terrestres a lo largo de la historia.

La naturaleza que habita la ciudad está domesticada, son jardines acoplados al espacio citadino, es un simulacro de la vida natural. Las plantas ornamentales, los árboles están sometidos a normas creadas por el ser citadino, árboles que no pueden tener su altura y frondosidad original porque entorpecen la movilidad de las máquinas y podrían ocasionar interferencias o cortes de energía entre los cables que recorren la ciudad a través de los postes.

Las plantas de menor tamaño que crecen de manera rizomática por los suelos cementados de la ciudad han sido denominadas como “maleza”, desconociendo que algunas de ellas pueden ser un potencial curativo para los cuerpos citadinos. Los animales de otro lado, se han visto obligados a vivir en espacios muy lejanos a sus ambientes naturales. Los zoológicos, las tiendas que comercializan peces y aves y las jaulas son atractivos que tienen las ciudades para sus habitantes.

En esa dirección, la arquitectura en la ciudad podría asemejarse a una jaula, pues como espacio físico envuelve conductas, tiempos y situaciones que el ser humano debe enfrentar. Así como el cuerpo de las aves se acopla al espacio que proporciona la jaula, el pez al de la pecera, asimismo el ser humano a la arquitectura de la ciudad. El cuerpo es amenazado, reducido, comprimido.

Ante esto surge una nueva anatomía a partir de un *proceso de integración diferencial* (devenir) entre el cuerpo humano y el cuerpo de los animales de humedad, un ensamble de cuerpos, que posibilite convivir con el ambiente húmedo. Más que ensamble, es una transformación, mudanza entendida en sus dos sentidos: como acción de trasteo de un lugar a otro y como acción de cambio de piel a otra, metamorfosis. “La noción de ‘vestidura’ es una de las expresiones privilegiadas de la metamorfosis – espíritus, muertos y chamanes que asumen formas animales, bestias que devienen como bestias, humanos cambiados inadvertidamente-, procesos omnipresentes en el ‘mundo profundamente animal’ propuesto por las ontologías amazónicas”³³.

³³ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Los pronombres cosmológicos y el perspectivismo amerindio. En: DELEUZE, Gilles. Una vida filosófica. p. 178.

Los animales que viven en humedad son seres que habitan la ciudad, que se desarrollan en ella, que se reproducen y comparten el mismo espacio que ocupa el habitante urbano, el humano. *Hablar de habitante de la ciudad, incluye aparte del humano, al animal, la planta y a todo ser, como la misma definición de gente.* Es indudable, la relación del hombre con el animal, como se manifiesta a continuación: “Los Makuna descienden de la anaconda y son, en otra dimensión, peces. Las migraciones anuales de los peces siguen ciertos caminos que corresponden al viaje mítico de sus antepasados, y a la transmigración de las almas entre el nacimiento y la muerte, en el ciclo vital del ser humano, de ahí que los peces y los hombres tengan vidas paralelas”³⁴.

Es el cuerpo frente a un acontecimiento de afección de un espacio físico, arquitectónico, de un ambiente cuya atmósfera está impregnada de humedad, al que toca habitarlo, al que hay que adaptarse. Un cuerpo que sufre un proceso de transformación anatómica.

Además de lo anatómico, hay una implicación en su modo de ser, el ambiente produce una modificación en la vida cotidiana del habitante urbano: desde la respiración, la sensación pegajosa en la piel, la veladura en el ambiente cuya afección iría hacia la vista y sobre el tacto, la textura resbalosa, babosa, mojada de las paredes, en el suelo y en todo objeto o ser vivo que esté en ese espacio.

Los animales aumentan su tamaño para revelar lo monstruoso, similar al salvaje, al otro, al que se muestra. Se expone el instante, el tiempo efímero del movimiento del cuerpo en lo urbano: “[...] un cuerpo es una parte de extensión. El movimiento es el desplazamiento de ese cuerpo, de una proximidad corpórea a otra. El movimiento solo es relativo a un observador al que se juzga inmóvil. De manera que no hay diferencia sustancial entre reposo y movimiento. Éste no exige ninguna forma particular, es una propiedad del móvil, y el reposo otra [...]”³⁵.

Insectos, moluscos y anfibios que recorren la ciudad en un tiempo lento, pausado, en un tiempo de naturaleza, en un tiempo de bostezo. Imaginar por ejemplo, el tiempo de una babosa (Fig. 19), su postura de quietud, de espera, de concentración para ver el tiempo: no lineal, de transformación, el que dura la humedad para invadir y cubrir un cuerpo orgánico y arquitectónico. Desbordar lo cotidiano.

Sentir que se lleva un caparazón de cochinilla de humedad en la espalda y en lugar de proyectar una sombra se deja un camino transparente, como un reflejo pero no vertical sino horizontal, como lo hacen las babosas. La cochinilla de humedad integra su cuerpo con el de un humano, busca protegerse, ocultarse o tal vez salir del caparazón, puesta boca arriba sobre el suelo, genera una

³⁴ MUSEO DEL ORO. Makuna la gente del agua. Bogotá: Banco de la República, 2001. p. 9.

³⁵ LYOTARD, Jean Francois. Op. cit., p. 46.

sensación inquietante sobre la condición de adaptarse tanto a ese cuerpo como de habitar un espacio húmedo, caparazón como envoltura, imagen que se asemeja a la acción de cobijarse, de una hamaca, o de una ruana para mantener húmedo el resto de su cuerpo (Fig. 20).

Y emerge otro ser, esta vez no se define su forma, no es babosa ni renacuajo, pero conserva su anatomía para adaptarse a la humedad, sugiere además una presencia humana: ya no hay piernas que la desplacen, hay una cola y unos músculos que hacen mover todo el cuerpo, no hay brazos ni patas para apoyarse o tomar algo, solamente una cabeza que empuja y una mandíbula que se clava sobre el suelo para que la cola logre desplazarse, una baba que brota de su cuerpo ayuda a resbalarse por el suelo, dejando la huella, el paso, una cartografía de los lugares que ha habitado en la ciudad (Fig. 21).

Finalmente, quien convive con estos seres llega a ser parte de ellos, la humedad continúa, sigue a su tiempo, pero la persona se va. Parar en los instantes en que el cuerpo, sobre todo la piel se convierte en transparencia, como un cuerpo de paso, pasa, transita, sin embargo, queda afectado, se lleva un algo de ese espacio.

Figura 19. *Sin Título (Estudio para propuesta escultórica).*



Juan Carlos Jiménez, 2012.

Figura 20. *Sin Título (Estudio para propuesta escultórica).*



Juan Carlos Jiménez, 2012.

Figura 21. *Sin Título (Estudio para propuesta escultórica).*



Juan Carlos Jiménez, 2012.

LA CENIZA VOLCÁNICA: *Experimentación matérica en la práctica artística.*

Figura 22. *Prueba pasta de ceniza.*



Juan Carlos Jiménez, 2012.

El trabajo se caracteriza por la utilización de la ceniza del volcán Galeras en su relación mítica con el agua, considerando la dualidad como un modo de ser en sí. Pensar la ceniza como elemento de envoltura, de re-cubierta sobre la ciudad como piel donada por el volcán. Ceniza y agua provocan inestabilidad espacial, terrenal y ponen de manifiesto la vibración, la fluidez y el movimiento como aperturas a un encuentro de temporalidades y de integración estética y matérica.

El proceso de experimentación con la ceniza volcánica (Fig. 22) no hubiese sido posible sin recorrer lugares circundantes al volcán: Sandoná, Consacá, La Florida, Nariño, Genoy y Mapachico, con el objetivo de encontrar este material y acercarse a los modos de ser de la gente que habita y convive con la montaña. Los viajes fueron interesantes en la medida en que se reafirma el vinculo directo de la gente con el volcán, como un ser más que habita con ellos, el trato y la manera de concebirlo se asimila al de una persona más. Además que este cerro de fuego es el que da agua y alimentos a las poblaciones que residen en “sus faldas”.

La ceniza no es posible hallarla de forma pura, ésta se encuentra mezclada con tierra, hierba y musgo, de ahí la incertidumbre frente a cómo limpiarla y a la reacción de los componentes ajenos a la ceniza en el momento del vaciado y la cocción de las piezas. No obstante, al estar refundida en la tierra y al crecer encima de ella plantas y demás, permite reflexionar en torno a la humedad, al suelo que en su tiempo natural hace que la ceniza se entierre, se combine con otros materiales y obligue a buscarla, a des-ocultarla, a descubrirla.

La intención de trabajar con la ceniza, sería la de obtener una textura rocosa, seca, dura, que el grano de la misma se deje palpar, por tal razón, se realizaron pruebas para la elaboración de una pasta de ceniza con diferentes elementos: marmolina, arcilla, cemento, granito, silicato de sodio, arena de río, acelerantes, impermeabilizantes, que le dieran dureza y resistencia, y así hacer de la ceniza una posibilidad matérica para la creación artística, en especial en el campo escultórico. De igual modo, se experimentó con diversas medidas y porcentajes para cada uno de los materiales.

Con base en lo anterior, se encontró pertinente dentro del procedimiento plástico usar la ceniza solamente como una cubierta, como una delgada capa, debido por un lado, a la escasa presencia del material y por otro, a la manera en que éste se manifiesta sobre la superficie. Asimismo, la necesidad de involucrar al fuego; la cocción de la pieza para integrar y solidificar la ceniza, es un proceso de fundición que llegaría a endurecerla. En efecto, se sometió el material a la acción del fuego en horno, a fuego directo mediante soplete y con agua.

Con el fin de lograr una pasta de ceniza volcánica óptima para la creación de propuestas escultóricas se determinó efectuar pruebas, sometiéndolas a cocción en horno con carbón vegetal. Las pruebas consistían en una mezcla de materiales formando una placa cuadrada de 5cm de largo por 5cm de ancho y 1cm de alto (Fig. 23):

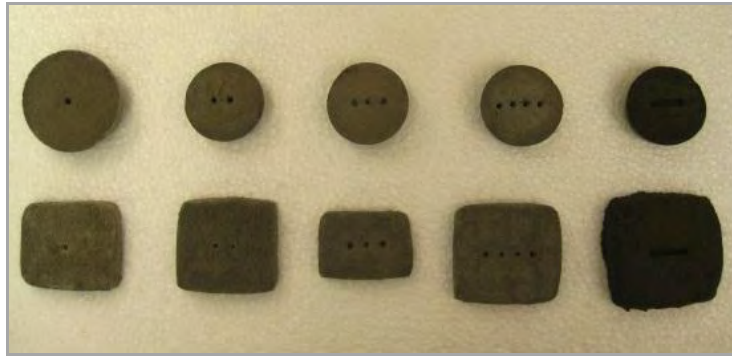
	PRUEBAS PASTA DE CENIZA VOLCÁNICA (medida en cucharilla)
1	2 ceniza + 1 cemento + 1 arena + 1 talco + agua
2	2 ceniza + 1 cemento + 1 arena + 1 talco + silicato de sodio
3	2 ceniza + 1 cemento + 1 arena + ½ arcilla + agua
4	2 ceniza + 1 cemento + 1 arena + ½ arcilla + silicato de sodio
5	2 ceniza + 1 cemento + 1 arena + agua
6	2 ceniza + 1 cemento + 1 arena + silicato de sodio
7	2 ceniza + 1 cemento + agua
8	2 ceniza + 1 cemento + 1 arena + silicato de sodio

Después de haber llevado las pruebas a cocción, el resultado no fue muy alentador, puesto que la fragilidad de cada mezcla era evidente, se observaban texturas muy porosas y fáciles para destruirse.

Posteriormente, se pensó en tomar la prueba número 7 (2 ceniza + 1 cemento + agua) pero sin someterla a cocción (Fig. 24). Al dejar secar esta prueba mantenía una leve dureza, que al contacto con el agua llegaba a endurecerse más. De esta manera, se prosiguió a realizar un vaciado en el molde de caucho látex y fibra de vidrio para conocer su comportamiento en espacio cerrado, logrando un excelente resultado, pues es notoria la dureza que adquiere la ceniza volcánica cada vez que tiene contacto con el agua.

Por último, ya alcanzado un resultado satisfactorio, se decidió elaborar una última prueba agregando más ceniza a la pasta y reduciendo la cantidad de cemento, esto con el propósito de resaltar la textura que brinda la ceniza como tal, y respetar su color y porosidad principalmente.

Figura 23. *Pruebas ceniza.*



Juan Carlos Jiménez, 2012.

Figura 24. *Prueba No. 7.*



Juan Carlos Jiménez, 2012.

CONCLUSIONES

Imaginar la ciudad en la actualidad como un espacio en-lagunado requiere aproximarse desde lo histórico y geográfico a una comprensión del territorio y constitución del suelo de Pasto como un punto de partida para proponer desde las artes una imagen de ciudad

El salvaje urbano es un instante y aparece por animalidad ante el contacto con el agua; ni es animal ni es humano, ni hace parte de los códigos de la selva ni tampoco a los humanos, pese a esto, vive en ambos sitios: la selva y la ciudad. Es rizomático.

La ciudad; en su arquitectura, en las calles, en las casas a partir de su propio suelo, del comportamiento natural geográfico, la misma humedad y cantidad de agua que existe en el territorio, conduce a imaginar una ciudad flotante, de casas en el aire, por encima del agua como canoas. Emergen entonces, casas, edificios, plazas, etc., formando un paisaje urbano, simulacro de ciudad, instalándose de tal manera que cada casa o vivienda de la humedad se perciba como una isla, pequeños terrenos o puntos de parada.

Pensar la ceniza como elemento de envoltura, de re-cubierta sobre la ciudad como piel donada por el volcán. Ceniza y agua provocan inestabilidad espacial, terrenal y ponen de manifiesto la vibración, la fluidez y el movimiento como aperturas a un encuentro de temporalidades y de integración estética y matérica.

BIBLIOGRAFÍA

ALLIEZ, E. ¿Cómo hacer un cuerpo sin imagen? El Anti-Leviatán de Ernesto Neto, traducción de E. Hernández. Cali, 2009, Inédito.

BACHELARD, Gastón. El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia. México: Fondo de Cultura Económica, 1978. 295p.

-----, La poética del espacio. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S. A., 2000. 207p.

BARTRA, Roger. El salvaje en el espejo. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Difusión Cultural, Ediciones Era, 1998. 219p.

BHABHA, Homi K. El lugar de la cultura. Buenos Aires: Manantial, 2002. 308p.

BENAVIDES, Jhon. Dibujo (Acotaciones sobre la traza de lo inhumano). En: Revista CALLE14, volumen 6, número 8 / enero - junio de 2012. p. 63-72.

CALVINO, Ítalo. Las ciudades invisibles. Madrid: Ediciones Siruela, 1998. 171p.

CERÓN, Benhur. Referentes físico-bióticos que enmarcan la ciudad de Pasto. En: Manual de Historia de Pasto. Pasto: Academia Nariñense de Historia, Tomo II. 1996.

CERTEAU, Michel de. La invención de lo cotidiano. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1996, vol.1. 225p.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. Rizoma. Valencia: Artes Gráficas Soler, 1977. 61p.

DELGADO, Manuel. El animal público: Hacia una antropología de los espacios urbanos. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., 1999. 218p.

-----, Disoluciones urbanas: procesos identitarios y espacio público. Medellín: Ed. Universidad de Antioquia, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, 2002. 274p.

DERRIDA, Jacques. La difunta ceniza/ Feu la cendre, ed. Bilingüe. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2009. 64p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ser cráneo: Lugar, contacto, pensamiento, escultura. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2008. 95p.

DUCHESNE-WINTER, Juan. El ciudadano insano. En: Ensayos Bestiales sobre Cultura y Literatura. San Juan de Puerto Rico: Callejón, 2001. p. 219-237.

GRANDA, OSVALDO, Mito y Arte Prehispánico en los Andes. México: Instituto Latinoamericano de Investigaciones Estéticas, 1998. 174p.

GROSSO, José Luis. Tradición y contemporaneidad en las artes: Semiopraxis populares en oblicuo. En: Páginas de Cultura. Diciembre, 2010. Año 3, no. 5, p. 8-28.

JOSEPH, Isaac. El transeúnte y el espacio urbano: Sobre la dispersión y el espacio urbano. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 2002. 159p.

LLEVAT, Mabel. *Ciudad Móvil*. Habana, 2007. Disponible en Internet: <http://www.camejoart.com>

LYOTARD, Jean Francois. Lo inhumano: Charlas sobre el tiempo. Buenos Aires: Manantial, 1998. 204p

MADROÑERO, Mario. Multinaturalismo y Metrópolis: Mitos, transferencias y narrativas entre la vía. San Juan de Pasto, 2009. [s.p.].

MOÑIVAS MAYOR, Esther. Presencias hídricas en el arte contemporáneo. Una perspectiva desde la semántica material. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo), 2011. 862p. Disponible en Internet: <http://eu.storage.safecreative.org.s3-external-.amazonaws.com/1/2011/02/28/0000012e/6c11/dc2e/0022/114651cb2a30/TesisdoctoralEstherMonivas.pdf>

MORENO, Segundo. Laguna y volcán: hitos de un paisaje sagrado. En: V ENCUESTRO PARA LA PROMOCIÓN Y DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO INMATERIAL DE LOS PAISES ANDINOS, Rituales e imaginarios (memorias). Bogotá, 2004. 353p.

MUSEO DEL ORO. Makuna la gente del agua. Bogotá: Banco de la República, 2001. [17] p.

NANCY, Jean Luc. La comunidad desobrada. Madrid: Arena libros, 2001. 206p.

-----, Corpus. Madrid: Arena libros, 2003. 111p.

PÁL PELBART, Peter. Neuromagma y multitud, Resistencia y comunidad en el contexto biopolítico. Medellín: Revista Euphorion No.5, Julio–Diciembre de 2009. p. 36-44.

ROJAS, Ana María. Pasto, ciudad y río: una experiencia para el desarrollo metodológico. En: Bitácora Urbano Territorial. Bogotá, Julio de 1999. p. 27-41.

ROSA, Joao Guimaraes. La tercera orilla del río. En: Revista Número/Grupo de los 13. Bogotá: El Grupo, No. 43 (Dic. /Feb. 2004/2005) p. 19-20.

ROYO, Jordi. La imagen poética: algunas consideraciones. Barcelona: Ediciones Bassarai, 2004. 150p.

SANÍN, Carolina. Milagro. En: Óscar Muñoz, protografías. Bogotá: Museo del Arte del Banco de la República, 2001. 191p.

SENNETT, Richard. Carne y piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental. Madrid: Alianza editorial, 1997. 454p.

VIOLA, Bill. The Reflecting Pool. 1977-1979. Disponible en Internet: <http://www.billviola.com>

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Los pronombres cosmológicos y el perspectivismo amerindio. En: DELEUZE, Gilles. Una vida filosófica. p. 176-196.

ZEIDLER, Birgit. Claude Monet: vida y obra. Barcelona: Könemann, 2005. 95p.