

Edición #5 Noviembre 2020

Guayacán

Revista de Artes Escénicas



Teatro Oficina Central de los Sueños

CRÉDITOS

JAIVER JURADO GIRALDO

Director

ANA CECILIA HERNÁNDEZ

Administradora

MAR VARGAS TORRES

Coordinación editorial

CATALINA TRUJILLO

Correctora de estilo

SARA JURADO HERNÁNDEZ

Diseño y diagramación

ZOAD HUMAR

Fotógrafa invitada

SANDRA ZEA

Fotógrafa invitada

JULIETH ARIAS

Fotógrafa invitada

3 EDITORIAL

6 SANDRA ZEA

16 ZOAD HUMAR

26 JULIETH ARIAS

35 IDA ESBRA

CONTENIDO

EDITORIAL

Este quinto número de la *Revista Guayacán* viene con nuevas ideas y un equipo de trabajo renovado. La pandemia, finalmente, no nos pudo, aunque sí nos complicó los tiempos de publicación. Queremos continuar la línea de reivindicación de las mujeres en el arte, ya habíamos dedicado nuestros números 2 y 3 a las actrices de la comuna 10. En esta ocasión abriremos el espectro al país escénico y la mujer como protagonista.

Tres mujeres fotógrafas nos regalan, con su particular mirada de las artes escénicas, una visión del teatro, la danza y la música en los diversos escenarios de la vida na-

cional.

Sandra Zea, a quien muchos la conocemos como actriz y directora de teatro, nos ha sorprendido siempre con sus fotografías audaces y bellas en festivales como el Iberoamericano de Teatro y el Internacional de Teatro de Manizales, así como otros en Latinoamérica y España. Zoad Humar, fotógrafa bogotana, quien aparte de sus incursiones en la producción de espectáculos, ha sellado claramente la calidad estética de grupos como L'explose, fotografiando un buen trecho de su historia. Finalmente, tenemos a Julieth Arias, quien reclama

ese necesario puesto de la mujer fotógrafa en el devenir del arte y ha dado un concepto profundo de lo que significa el hecho vivo y vivencial de la música como parte de su inspiración.

También queremos hacer un cálido homenaje a Ida Esbra, fotógrafa holandesa radicada en Barranquilla y que se oculta en el 2009, quien tuvo que lidiar con el mundo machista que circunda las artes y en especial de la historia fotográfica, de la cual ha sido excluida y que, gracias a un azar del destino, se pudo recuperar su producción. Importante su lente para descifrar el mundo

conceptual del arte del Caribe y sus incursiones en el carnaval de Barranquilla.

Es nuestra idea, desde el Teatro Oficina Central de los Sueños, darles continuidad a estas investigaciones y temáticas desde la *Revista Guayacán*, buscando recuperar la memoria específica de cosas que pasan alrededor o en la periferia del arte escénico de nuestra ciudad y del país, como una manera de conectar a nuestro público y amigos al devenir del teatro.

SANDRA ZEA



Mar Vargas Torres: Es un gusto encontrarse a partir de las palabras con mujeres que dedican su vida al arte, con modos diversos de ver el mundo, mostrándolo a través de sus imágenes. Hoy nos encontramos con Sandra Zea, una mujer que articula profundamente las imágenes y las artes escénicas en su cotidianidad, ella nos cuenta un poco de sí, de su relación con el teatro y la fotografía.

Sandra Zea: Soy teatrera, llevo muchísimos años en el mundo del teatro y hace 20 años encontré la fotografía y ha sido desde entonces

un espacio muy importante para acercarme más profundamente al teatro.

MVT: ¿Cómo llegaste al teatro?

SZ: Yo estudié Teatro en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, soy maestra de Arte Dramático, llegué al teatro porque desde niña eso fue lo que deseé hacer. Me acuerdo de mí muy

chiquita diciendo que yo quería ser actriz y, efectivamente, cuando tenía dieciséis años, estando en sexto de bachillerato, en un colegio

de monjas, llegó alguien que conocía la Facultad de Artes y dijo: «Allá en la universidad hay teatro». Preguntaron cuál era mi gusto para seguir trabajando y yo dije: pues, yo quiero ser actriz, pero no sé en donde podría estudiar; y me recomendaron la Universidad de Antioquia, allí estudié.

MVT: ¿Cómo fue ese salto de la universidad al teatro?

SZ: Cuando yo estudié en la universidad, uno de mis profesores fue Gilberto Martínez, y justo mientras yo estaba estudiando, él fundó el Teatro Tinglado, en cuya misma sede después se fundaría la Casa del Teatro. Entonces, siendo yo estudiante de su clase, pasé a ser parte de este grupo.

Ese fue el primer grupo de teatro en el que yo participé, después he estado en otros grupos y ahora lidero un grupo que se llama Casa Taller Teatro.

MVT: ¿Actualmente trabajas a la par la actuación y la fotografía?

SZ: Sí, y a la par de dirigir y orientar la labor de Casa Taller Teatro.

MVT: ¿Qué contraste en el teatro que te lleva a querer fotografiarlo?

SZ: Yo empecé a tomar fotografías porque en ese momento era asistente de dirección en Hora 25, de Farley Velásquez, y pasaba mucho tiempo viendo los ensayos, entonces le pedí prestada la cámara a Óscar Botero, que es mi compañero y un gran fotógrafo, para fotografiar al grupo. Él me la prestó y me dio

“Pretendo capturar un momento que de cuenta de una acción que es efímera, de la acción efímera por excelencia”



muchos consejos e indicaciones. Cuando yo tenía un problema técnico, él me ayudaba a resolverlo.

Cada vez era más interesante observar bien la obra, los ensayos con la cámara y la gente empezó a conocer mis fotos, porque eran buenas, tenía buen ojo, y me empezaron a invitar a festivales a tomarles fotos a otros grupos. Primero me invitaron al Festival de Teatro Ciudad de Medellín e hice una exposición que se llamó «El festival día a día», en la que yo voy viendo las obras de todo el festival y día a día me

comprometo a ir exponiendo y sumando las fotografías de las obras que he visto. Entonces, el primer día se ponen los cuadros en blanco de toda la exposición, pongámosle que digo: voy a hacer treinta cuadros, pongo en blanco toda la exposición y después al otro día de haber visto una o dos funciones, decido qué fotografía me gusta más para exponerla, y al siguiente día las otras dos o tres y así sucesivamente se van sumando hasta completar la exposición. Esta muestra surgió precisamente en una conversación con Óscar, la fuimos construyendo y después

me invitaron a hacerla en otros festivales, y así la he realizado en muchos de ellos.

MVT: ¿Se podría decir que la fotografía de teatro surgió en ti como un acto de mirar un poco más atenta los ensayos?

SZ: Los ensayos y las obras mismas, claro, es una manera de profundizar y observar detenidamente el teatro, y me gusta mucho, igual no cambio ver teatro por tomar fotografías, yo digo que no siempre me gusta tener una cámara en la mano porque amo mucho ser espectadora. A veces me dicen que por qué no voy a las obras con cámara y digo que voy de civil, no puedo tomar fotografías, quiero estar totalmente en la expectación. Pero hay otro momento que también es el de la observancia, el de la memoria, el del registro, el de la disección, el del interés estético.

MVT: Si habláramos de los componentes de la fotografía del teatro, ¿cuales serían?



SZ: La fotografía de teatro es una paradoja en sí misma, porque pretende capturar o, por lo menos en mi caso, yo pretendo capturar un momento que dé cuenta de una acción que es efímera, de la acción efímera por excelencia, porque el teatro es en sí mismo algo que uno construye para que se muera, para que inmediatamente se deshaga, que no se puede repetir, el teatro es el ritual de la fugacidad, como dice José Monleón, y la fotografía de teatro pretende atrapar esa fugacidad con suficiente intensidad para que dé cuenta de eso que sucedió en ese momento, lograr capturar con intensidad un momento que por excelencia es fugaz.

MVT: ¿Qué sientes de que transmiten esas fotografías de teatro que has realizado en estos veinte años?

SZ: Una gran satisfacción para mí. Yo creo que, en principio, hay una observación muy respetuosa y profunda de lo que están planteando el artista, el grupo, el actor, la actriz, como lo que me



están queriendo decir, para mí es muy importante entender la obra en cierta forma, poderla percibir ampliamente con el corazón muy dispuesto y abierto para saber qué es lo que me está diciendo la obra. Creo que he logrado conectarme con la obra y sujetar cosas fundamentales de lo que está planteando el hecho escénico.

Cuando se hace una exposición de fotografía, en relación al teatro, me encanta mostrar la inmensa variedad de momentos escénicos y sublimes que tiene el arte escénico; me gusta que haya contraste dentro de la propia exposición, que la gente se sorprenda de ver lo amplio que es el imaginario teatral, pero obviamente cada fotografía va a plantear cosas diferentes, por ejemplo, cómo se captura una acción, el gesto, la luz, el movimiento, las texturas, la escenografía, la disposición escénica... Hay un montón de asuntos que son deliciosos del reto de cómo registrar eso en una fotografía.

MVT: ¿Cuál es la diferencia entre retratar el teatro en relación con las otras artes escénicas?

SZ: Para mí el teatro son todas las artes escénicas. Todo tiene, obviamente, su particularidad, por ejemplo, la danza, pero para mí es artes escénicas. Y podríamos decir que lo que yo soy es fotógrafa de artes escénicas. Sí tiene sus particularidades y es maravilloso, he fotografiado danza y circo también, he fotografiado aproximadamente mil obras de artes escénicas.

MVT: Anteriormente, hablabas de tu cercanía y registros en torno a personajes como Farley Velásquez y Gilberto Martínez, ambos de suma importancia para el teatro nacional y que ahora hacen parte de unas memorias significativas. ¿Cuál es tu sentir frente a esas fotografías en las que has inmortalizado la memoria de esos personajes trascendentales para la historia del teatro en Medellín?

SZ: Hay un hecho de ahorita en



el último Festival de Manizales y en el Festival de San Ignacio de Comfama, y es que tuve la fortuna de poder hacer una exposición que creo que todavía está exhibida en las fachadas de los teatros de Medellín y que estuvo también virtualmente, se llamó: «*Memoria-Muerte-Memoria*» y fue un homenaje a Santiago García, el director de La Candelaria, y a Tino Fernández, el director de L'explose, que es de danza. Los dos murieron, fue muy impactante revisar las

fotografías de las obras de ellos y fue muy especial volverlas a mirar y me decidí por una obra de cada uno de los dos. Yo de cada uno tenía seis o siete obras, y lo que hice fue estudiar profundamente una obra de cada uno, la de Tino: *En caso de muerte*, y la de Santiago: *Naira la memoria*, entonces fue muy impactante porque yo volví a mirar con ojos de memoria, de muerte, adoloridos con esta frágil existencia humana, las obras que yo ya había fotografiado hace

muchos años, y fue dolorosamente impactante, porque ellos habían estado hablando precisamente de este asunto, de la muerte. Entonces, cuando veo las fotos, a veces tengo el profundo impacto de seguir en comunicación con esos artistas; como es un registro minucioso, pues yo saco una, dos, diez fotos para exponer al mundo, eventualmente, uno se va quedando con algunas fotografías porque tienen una calidad de exposición, pero hay otra cosa que es mirar el registro fotográfico de esas obras, que dan cuenta de todo el transcurso de la obra, que dan cuenta de la estética del autor en su conjunto y que afortunadamente logran ser bellas fotos, entonces es muy impactante volver a entrar en contacto con ellos, se siente muy especial poder ver hoy en profundidad y en detalle esas obras que ya no están, obviamente, con todo esto de lo digital y el mundo pandémico ahora se están registrando muy bien muchas obras de teatro y muchas otras cosas se están registrando con mucho detalle, he visto unas muy



buenas, incluso en video, pero antes no era posible, antes no había, ni siquiera, el interés. Haber hecho eso en su momento, creo que es bonito, bello, satisfactorio, es una memoria.

MVT: ¿Hay alguna escena, momento u obra que te haya quedado presente como una fotografía?

S.Z: Muchos, y de eso dan cuenta las propias fotografías, hay fotos que se quedan prendidas en el corazón, como que quedan en la

memoria y que se van volviendo fotos que yo amo mucho, y también depende de varias cosas, del impacto que me causa la obra, y ver después que la fotografía es también una fotografía de impacto, eso también es muy bello.

El impacto viene de la contundencia con la que expresé lo que está planteado y expresado en el asunto, hay un asunto, no me gusta plantearlo como tema, sino un asunto que está explorado ahí, que está sucediendo en esa imagen



y que está siendo capturado con contundencia, con precisión, eso es lo que hace que una foto sea impactante, y que conmocione, yo creo que hay fotografías que conmocionan al mismo teatro. Creo que tiene que ver con hacer una síntesis suficiente a un asunto que muchas veces es amplísimo, que logre, como en la poesía, decir en una sola imagen un asunto muy complejo. Lograr sintetizar con profunda precisión el asunto planteado.

“Creo que hay fotografías que conmocionan al mismo teatro”

ZOAD HUMAR



Mar Vargas Torres: A través de este recorrido por diversos escenarios artísticos hemos podido conocer con mayor profundidad la perspectiva de varias fotógrafas colombianas sobre su trabajo respecto a las artes escénicas que, a lo largo de los años, han retratado. Ahora nos encontramos con la danza, y por medio de esta con la fotógrafa Zoad Humar, que desde hace más de veinte años ha establecido un vínculo próximo con experiencias de danza de suma importancia para las artes.

Zoad Humar: Yo soy antropóloga con especialización y maestría en Estudios Culturales; digamos que tengo tres perfiles: uno el de formación académica, el segundo como productora, sobre todo de danza —con la compañía L'explose fui productora durante muchos años y administradora de la Factoria, ahora trabajo en la Secretaría de Cultura Ciudadana—, y luego viene mi perfil artístico, de fotógrafa, que ha sido un camino que he desarrollado al margen de

la academia para que nunca invadiera mi espacio de libertad total en la producción, que lo he desarrollado haciendo fotografía y como dibujante, algunas veces con mayor intensidad y otras con menor intensidad.

MVT: Zoad, respecto a esa labor que llevas realizando desde hace veinte años, ¿cuál fue el camino hacia la fotografía de danza?

ZH: Yo duré desde los quince hasta los veinte años tomando clases de pintura, y en estas empecé a hacer fotografía, ahí conseguí mi laboratorio e hice mis primeras fotografías, pero realmente aprovecho este momento para hacerle un homenaje a Tino Fernández porque yo llego al mundo de la fotografía de danza por culpa suya. Yo acababa de terminar mi carrera y Tino quería que yo le apoyara con la producción de *La mirada del avestruz*, una obra muy complicada de producir porque eran cien bultos de tierra especial, no era cualquier tierra;

en el escenario, cien zapatos o cinco bultos de zapatos de colores, que tampoco eran zapatos negros, como la mayoría que había en Bogotá. Y ahí arranca mi relación con Tino en la compañía, a través de Juliana Reyes, para quien había trabajado haciendo fotografía en *Decadencia*, en este momento Tino me regala alrededor de \$100.000, que era un montón de plata, para comprar químicos, rollos y demás, y me dice: «Pues, haz las fotografías de *La mirada del avestruz*». Y arranco yo a hacer fotografías de esa obra con cámara análoga. Ahí empiezo a trabajar la fotografía de danza.

MVT: Respecto a esas imágenes que has realizado en torno a la danza, ¿qué crees que buscas transmitir?

Z.H: Creo que, básicamente, lo que aprendí fue a pensar la danza en términos de movimiento, lo que yo busco en la imagen de fotografía es poder generar y ver el movimiento, eso me ayuda también a desplazarme un poco



al teatro con la misma intención. Si tú, como fotógrafa, estás en un momento determinado esperando el momento de quietud en una obra de danza, yo, justamente, estoy esperando que el movimiento sea mucho más fuerte, y cuando miro y repaso las fotografías que he hecho, me doy cuenta de que justamente estoy detrás del gesto más movible. Eso tiene ciertas implicaciones, digamos, ciertos grados de dificultad y ciertos gustos por una forma de llevarte con la cámara de una manera determinada.

Es decir, que se te vuelve casi que seductor el movimiento rápido del clic, clic, buscando la escena en la que esté más claro el movimiento del baile o donde sea más fuerte el movimiento del bailarín, siempre tienes dos disposiciones: una es estar a la distancia un poco y otra cuando estás a la distancia en términos del objeto que vas a retratar,

tienes ahí una imagen que es menos arriesgada, y si te acercas mucho al objeto lo que tienes es una imagen que se arriesga, porque el bailarín siempre se te va del encuadre que tú misma decidiste, hay una especie de sorpresa siempre en la imagen que obtienes cuando estás detrás del movimiento, luego, más tarde, posterior a esa fascinación por el

movimiento, descubres el cuerpo y para L'explose el cuerpo era muy importante, pero en principio es el movimiento.

Hay fotografías en las que el fotógrafo de danza y teatro generalmente entra en el universo del director y de todas las personas que están en escena, es decir el mundo está montado para el fotógrafo de alguna manera. Hay fotografías que solo son como la imagen perfecta de lo que creó el director, y por eso muchos volvemos siempre al mismo lugar,

independientemente de dónde estuviéramos. Hay otras fotos que son más arriesgadas por parte del fotógrafo, que a veces no logra capturar el espíritu mismo de la escena, los directores, los bailarines, los escenógrafos o los dramaturgos, sino que se inscriben con una especie de detalle de toda esa composición. Y ese detalle es lo que a mí me gusta: el movimiento muy fuerte, ni siquiera la imagen es la que el fotógrafo pensó, sino la que se dio por casualidad entre el tiempo en que disparó la cámara en un instante que nadie controla y la imagen se da de una forma determinada; es una especie de sorpresa, es como el lugar invisible de la escena.

MVT: ¿Cómo se podría definir el

“Hay fotografías que sólo son como la imagen perfecta de lo que creo el director”

«fotografiar la danza»?

ZH: Yo creo que incluso en el teatro pasa lo mismo, tienes tal vez tres posiciones como fotógrafo: hay fotógrafos que son creadores, es decir, como publicistas que son también artistas, entonces lo que hacen cuando llegan, por ejemplo, para el diseño de un afiche de una obra de teatro o una obra de danza, es que ellos mismos componen una imagen según el espíritu de la obra, según lo que les genera el espíritu de la obra.

Hay otra forma de estar cuando no eres publicista o cuando no eres un artista que crea sobre la creación del otro, sino que estás más como un periodista, un reportero.

Tienes dos perspectivas: una es en la que estás trabajando en la función como se está presentando, con lo que compuso todo el equipo creativo y tú retratas de esa creación todos los elementos, absolutamente todos, excepto la música, se encuentran en algún momento en una fotografía, la música desaparece totalmente y tal

vez para lo único que se asoma es para llamarte la atención sobre una escena que tal vez, si estuviera en silencio, nunca mirarías, estarías cambiando la luz o la velocidad de la cámara, pero cuando aparece la música te llama la atención que algo está pasando en el escenario, pero ahí estás en un universo más amplio, tienes un lente mucho más gran angular y un poco más de la composición general, tal y como la generó el equipo artístico. Y hay otra posición que es cuando ya tomas decisiones de cortar un poco la imagen de acuerdo a cierta intención, el cuerpo fue el movimiento de mi caso, donde casi nunca la decisión es la luz, una decisión muchas veces equivocada porque para la fotografía la luz es muy importante, pero hay un momento en el que te salen mal las fotos, terribles, negras, pero de pronto se ve una vena que es lo que te enamora o un cuello torcido que también te encanta, es el otro lugar en el que a veces, por ejemplo, hay movimiento, hay una fotografía; en el que de pronto ni los directores se sienten





identificados ni el bailarín que no le gustó cómo estaba el músculo en ese momento, que «la pierna estaba torcida», y para el fotógrafo es una fotografía buena porque hay algo, no sabes qué es, pero hay algo que miras y dices: ¡esta es la fotografía!

MVT: ¿Qué papel juegan las imágenes en la construcción de la memoria de la danza en Colombia?

Z.H: Yo creo que es muy bonito porque uno siente que en Colombia el movimiento de la dan-

za realmente ha logrado generar memoria a través de muchos elementos. Uno dice que de pronto la fotografía es lo único que quedaba de la imagen, luego piensas más detenidamente y dices que no es solo la fotografía, porque el video todavía recuerda el espectáculo con todos sus componentes, ahí sí entra la música, entonces hablas de fotografía e imagen, hay algo que siempre hace falta y es el espectáculo en vivo, pero luego dices también que hay una cantidad de escritura a través de la memoria, tú tienes una cantidad de esfuerzos del gremio de la danza colombia-



na por generar memoria sobre sus proyectos, la danza ha sido muy fuerte en tratar de recordarse a sí misma desde hace mucho tiempo y la danza contemporánea tiene un movimiento muy activo que además ha recogido otro tipo de danzas haciéndole tener también una historia a otras danzas: como danza folclórica, urbana y demás, haciendo un esfuerzo realmente intelectual y académico por reconstruirse y mantener su historia viva en la fotografía. Lo que es bonito también de esta relación es que cada vez que el movimiento de la danza está haciendo un texto

para recordarse, busca al fotógrafo para que le recuerde la obra.

MVT: ¿Por qué elegiste la danza como objeto de tu fotografía?

ZH: Más bien la danza me eligió a mí. Me invitaron y empecé a trabajar en muchos proyectos, porque vas construyendo tu círculo de relaciones alrededor de la danza; entonces me llamaron otras compañías y empecé a hacer fotografías de festivales de danza y a trabajar en función de un movimiento sobre la danza. ¿Qué te deja la danza? Lo que te



deja seguramente es una forma de mirar. Si tú me preguntas qué quisiera retratar yo de la vida cotidiana, ahora mismo, te respondería: un cuerpo en movimiento. Lo que te deja es una forma de establecer tu punto de vista sobre el mundo, lo que te está expresando el movimiento es un montón de cosas, como las palabras que vas a tener hacia el

futuro y el pasado, de dónde vienes y hacia dónde vas; lo que te deja es una sensibilidad en relación con la manera como ves el mundo para fotografiarlo. Tu camino por la fotografía tiene que trascender de lugar en donde empezaste para no dejar de retratar, pero siempre que retratas vas a estar seducida por el movimiento y el cuerpo qué es lo que te enseñó la danza.

MVT: ¿Cuál es la relación que haces entre género, fotografía y artes escénicas?

Z.H: ¿En qué momento uno siente que puede transitar su mirada como mujer en un espectáculo de danza? Yo creo que sí hay una forma de mirar femenina que puede ser, en algunos casos, de cómo te seduce, no en un sentido sexual sino visual, el cuerpo masculino. Hay una foto de L'explose que a mí me encanta, es una foto de Angelito, que se publicó en varias partes,

también en la que está en la obra *Diario de una crucifixión*; en la fotografía él está detrás del vidrio desnudo restregándose contra el cristal, y yo como que estuve sin pudor tomándole fotos durante horas enteras a Angelito. Fueron 200 fotos de las que salió una que nos gustó a todos: a Tino, a Juliana y a mí. Como que uno dice: sí, ¡era la foto! Yo no sé si frente a esa foto los hombres se hubiesen enfrentado en el mismo nivel de desinhibición que me enfrenté yo, o con el mismo gusto estético respecto al cuerpo en ese momento masculino. O, por ejemplo, si hay un bailarín que me parece muy bello y hay una escena muy seductora de él bailando con

una chica, uno como mujer dice: a mí me atrae esta escena del baile de ellos dos. Me imagino que es lo mismo que cuando las fotografías son miradas desde lo masculino hacia el cuerpo de la mujer, creo que en eso nosotras tenemos más capacidad de ver con seducción también el cuerpo femenino, digamos que el cuerpo de las otras mujeres se nos ha puesto como un lugar de belleza, competencia, admiración, y entonces de todas maneras frente a una escena nosotras podemos ser muy sensibles al cuerpo femenino, pero no sé si un hombre puede ser tan sensible a la belleza del cuerpo de otro hombre.





JULIETH ARIAS

Julieth Arias es una comunicadora social-periodista de la Universidad Pontificia Bolivariana, gran parte de su vida profesional la ha dedicado a la gestión cultural comunitaria y a la fotografía, en esta última ha desarrollado un vínculo muy fuerte con la música y la creación de imágenes en torno a ella. Aquí nos cuenta de su quehacer e ideas más sensibles sobre la relación entre música y fotografía.

Mar Vargas Torres: ¿Cómo llegas a la fotografía de música de manera particular?

Julieth Arias: Yo logré acercarme a la fotografía en el marco de la música precisamente porque trabajé en la *Revista Música*, de la unión del sector de la música, y también porque, paralelo a eso, hago parte de un colectivo cultural que también configura las expresiones musicales como un eje de acción permanente. Entonces, en la medida en que iba trabajando el periodismo en *Revista Música*,

también empecé a tratar de involucrarlo con la fotografía y con la imagen, a intentar, pues, de representar en imágenes todas esas narrativas, todos esos relatos y toda esa puesta en escena que los proyectos musicales tienen. Era una posibilidad de ejemplificar a través de lo audiovisual todo eso que ya venía por el sonido, por los versos, por sus apuestas artísticas. Así que me empecé a inquietar mucho por eso, y en la revista, fuera para un concierto, para una portada, para un disco, siempre implicaba un proceso creativo, colectivo con otros, es como: «¿si la música fuera una imagen, cuál sería esa imagen?». Era, un poco, tomar esos elementos estéticos y simbólicos para representarlos, casi como un proceso de exploración, entonces digamos que es por eso, por el periodismo, que escribí de música unos muy buenos años y pues, obviamente, desde la gestión cultural y comunitaria, eso también me permitió tener una afinidad con la música un poco más profunda.

MVT: Retomando un poco eso que dices respecto a tu quehacer, si la música fuera una imagen, ¿cuál sería esa imagen?

JA: Yo creo que eso depende mucho de las apuestas y los proyectos, sobre todo porque lo interesante del asunto es

“Lo interesante del asunto es que cuando uno se empieza a preguntar por el universo simbólico de lo musical, uno piensa es como en colores, en formas, uno puede casi que extrapolar los paisajes”

que cuando uno se empieza a preguntar por el universo simbólico de lo musical, uno piensa en colores, en formas, uno puede casi que extrapolar los paisajes, es como una cosa psicodélica, o llevarlas a unas cosas un poco más sencillas, más sobrias, pero con otros elementos en escena, entonces yo creo que



cuando uno habla de eso tiene que tener también un poco esa inquietud y esa curiosidad por redescubrir la música a través de otros referentes a través de otras ideas, no va a ser lo mismo que vos pensés en una apuesta de punk, por ejemplo, que representar una apuesta sonora que venga de la canción de autor, que quizá puede ser más prolija en algunas cosas, eso depende mucho de la intención artística y estética de la propuesta, pero siempre independiente de que tenga un gran ensamble, una dificultad como en muchas instrumentaciones o que sea solo una guitarra. Cada proyecto es interesante porque puede jugar mucho con lo simbólico, y la fotografía, definitivamente, tiene todas las posibilidades para jugar también con eso, permite explorar un montón de cosas desde los planos, la iluminación, los colores, los escenarios, yo creo que también se vuelve un proceso creativo bastante interesante, no sé si equiparable a la composición musical, porque son ejercicios

diferentes, pero también es un proceso de preguntarse por el sentido de la música, de «¿a qué apela?», qué escenario plantea, qué sensibilidad trata de evocar; creo que eso varía mucho siempre.

MVT: ¿Qué tratas de transmitir con las fotografías que realizas en torno a experiencias musicales?

JA: Yo creo que eso va en varias vías, por lo general en la fotografía, cuando es un concierto, uno apunta la mirada al público, como a su experiencia, al público en relación con lo que en ese momento les convoca y eso es una imagen que siempre me despierta mucha curiosidad, porque entre la multitud vos vas a encontrar unas miradas particulares, unas acciones precisas, que en cierta medida permiten dimensionar lo que la música hace en la audiencia, momentos de profunda sensibilidad o de un éxtasis casi que estridente. Me gusta mucho fijarme en eso, en el público, en cuáles son sus reacciones, qué sentimientos van surgiendo a

partir de la experiencia y ese placer estético de estar ahí con la multitud, pero también las particularidades de esta. Me parece muy bello encontrarse con esas escenas. Cuando vas a un concierto, no te encontrás solo con el artista; por lo general siempre hay una pregunta sobre ¿cómo componer bien la imagen?, ¿qué tipo de iluminación? Estás rastreando las luces hacia dónde van, qué tipo de efecto podés generar; un asunto de agregarle algo más a la imagen, que no sea solo la presencia escénica, sino también articular esos otros elementos. Sabemos que en un concierto hay otro montón de eslabones que permiten que surja, el ingeniero de sonido, por ejemplo, pero también las luces que a veces terminan siendo las que permiten que uno le añada una suerte de grandeza a lo que están haciendo en escena, que no queda el plano ahí, sencillo, general, sino jugar con esos elementos para tratar de representar lo que uno ve, que es un estallido de vida, de

energía superatómica que se está tomando el escenario. Y uno busca encontrar los planos que permitan eso, indicar que es algo dinámico, con movimiento, que tiene fuerza. Vos podés ver a alguien que la música le mueve hasta las entrañas; encontrarse con estos gestos o ir buscándolos entre la gente, preguntarse qué genera esto en una persona y tratar de retratarlo.

Aquí hay unos ejercicios muy bellos que se han hecho desde la fotografía por muchos compañeros y compañeras que buscan eso, rescatar el montón de emocionalidad que hay en un concierto, lo que la música moviliza en las individualidades, pero también en las individualidades que comparten ahí, como en esa multitud, que están ahí casi que por la misma

razón, entonces resulta muy poderoso tratar de plantearse uno en su imaginario qué tipo de cosas está pensando alguien al compartir los espacios, la sensibilidad, eso cómo se conecta, cómo algo que es música puede mover tantas emociones y lograr captar eso.

MVT: Cuando haces un retrato, ¿cuál es la composición o el proceso conceptual detrás de esa imagen?

JA: No sé si ha sido porque cada vez que voy a tomar una foto, por lo general, hay un ejercicio periodístico de trasfondo, pero creo que también es en el diálogo y también en generar una suerte de simpatía o de afinidad, en darle trascendencia a la música en la vida. Como que hay una conexión que se establece con la gente y hay un par de preguntas que, aparentemente, son muy sencillas, pero terminan complejizando el asunto y ofreciendo elementos para construir la propuesta, por ejemplo, los colores, sensorialmente, de texturas, cómo





nos imaginamos esto, cómo tratar de poner en una suerte de escenario todo lo que vos sos y que coexiste, pero también hay una pregunta por la mística que tiene ese proyecto, en algunos puede ser una cosa muy afrocaribeña, colorida, vital, y en otras es un ejercicio de introspección mucho más, por así decirlo, silencioso en términos de no contar mucho al respecto, pero que en esos silencios uno encuentra una posibilidad visual grandísima. De acuerdo con eso, a la historia que transversaliza cada proyecto artístico uno debe darse la pela en definirlo, en intentar representarlo,

siempre hay una conversación muy cercana acerca de cómo en la mayoría de proyectos artísticos que he fotografiado se ha podido generar eso, una composición en la que somos pares en el mismo punto, con la misma inquietud del arte que ha hecho en la vida de nosotros, que tanto moviliza, que tanto potencia, y cómo lo vemos, cómo podríamos verlo en una imagen o yo, incluso, preguntarme cómo sería mi música en una canción, en un ejercicio de honestidad y fraternidad muy grande. Entonces, es desde la cercanía que uno, cuando tiene la posibilidad de crearla, permite

construir unas propuestas visuales más respetuosas y sensibles con relación al proyecto musical, lo que pasa es que eso también varía mucho por el escenario en donde te estés movilizándolo.

MVT: ¿Por qué la música y no otras artes escénicas?

JA: Yo creo que me conecto es porque la música ha sido un elemento transversal en toda mi experiencia, me ha acompañado en casa, me ha acompañado en mis círculos cercanos, ha sido el escenario en el que he construido mi manada, mi grupo cercano, no sé, siempre he sentido un amor incommensurable con todo lo que pasa alrededor de la música, siento que de pronto, por afinidad, es la que me despierta más emoción. No estoy diciendo que el teatro o que la danza no lo hagan, pero creo que la música logra ese fogonazo que enciende el arte en uno, en mi caso es mucho más vivo y especial.

MVT: ¿Qué relación encuentras

entre la fotografía y la música?
JA: Yo creo que lo que hacemos los fotógrafos y quienes de algún modo se dedican a la música, es tratar de desentrañar un poco las memorias, o también de crearlas, y digamos que la música marca un hito en la vida de las personas, pero una imagen logra representarlo y darle una permanencia en el tiempo, y eso es lo más bonito, que en el momento en que veas fotografías vas a recordar quiénes eran, qué hacían y qué pasaba por tu experiencia vital en ese momento. La música marca un hito en la experiencia vital de uno y la imagen permite representarlo y conservarlo, y volver ahí cuando uno quiera sentirse cerca de esas emo-





IDA ESBRA

LA EXCLUÍDA DEL ÁLBUM FOTOGRÁFICO DE COLOMBIA

Por Halim Badawi. Barranquilla

Artículo tomado de la extinta revista ARCADIA



Foto cortesía: Ars Antiqua Galería - Barranquilla

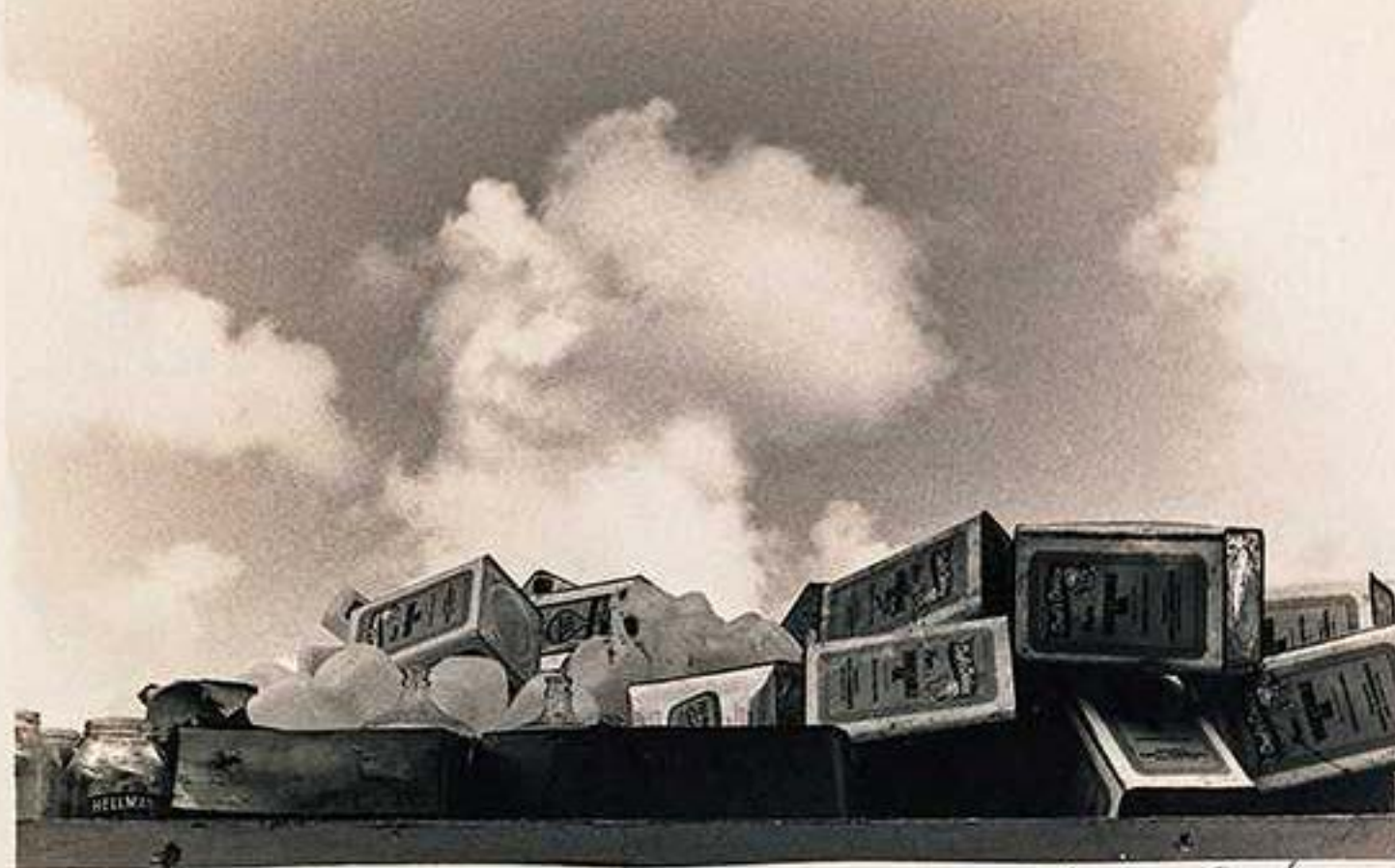
ciones y de esas memorias.
MVT: ¿Algo qué te gustaría contarle a quienes leen esta entrevista?

JA: A veces es un poco complejo encontrar o encontrarnos las mujeres en este tipo de oficios y labores, a veces uno esperaría poder tejer con otras, es un sector que es muy masculino y genera algunas dificultades para que nosotras podamos apropiarnos y sentirnos con la capacidad de asumir un lugar en la fotografía y la música, yo creo que me gustaría mencionar que

me siento afortunada de poder ver cómo otras mujeres y yo nos hemos venido encontrando e identificando y, en esa medida, no sentirnos solas, porque a veces uno siente que nuestras sensibilidades pueden llegar a preguntarse por otras cuestiones en el oficio y saber que hay otras ahí preguntándose, abriendo brechas, es un asunto muy emocionante, ojalá siguiera pasando, que muchas más mujeres, en todas las artes escénicas, asumiéramos con todo el talante y todo lo que implica

En Colombia, la historia de la fotografía se ha construido de una forma particularmente misógina. Si la historia del arte ha señalado a las artistas mujeres como “menores”, “artesanas” o “pintoras de domingo”, la historia de la fotografía ni siquiera las ha señalado, ya sea para bien o para mal; simplemente ha preferido ignorarlas. La situación local parece ser el reflejo aumentado de la historia de la fotografía universal, construida (salvo pocas excepciones) de forma sexista y patriarcal, privilegiando al varón, aunque existan serios indicios de que, detrás del telón oficial, se esconde un amplio repertorio de creadoras anónimas, silenciosas, talentosas y críticas.

Prácticamente no aparecen mujeres en las historias de la fotografía publicadas en el país, y cuando lo hacen, las interpretaciones suelen quedarse cortas. El libro *Crónica de la fotografía en Colombia, 1841-1948*, publicado por el Taller La Huella en 1983, no reproduce una sola fotografía tomada por una



mujer, aunque la mujer constituya el leitmotiv de fotógrafos hombres. En las 333 páginas del libro *Historia de la fotografía en Colombia*, publicado por el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1983, y que reprodujo la nada despreciable cifra de 614 fotografías históricas, solo hay cuatro tomadas por mujeres.

Por su parte, en el libro *Historia de la fotografía en Colombia, 1950-2000*, publicado por Eduardo Serrano en 2006, aunque empiezan a reproducirse fotografías tomadas por mujeres (que habían ganado

visibilidad desde los ochenta), el autor se queda corto para valorar e interpretar sus trabajos en términos visuales e históricos. Una mujer de nombre extraño, Ida Esbra, a quien Serrano dedica menos de un párrafo, es valorada por haber retratado fotográficamente a un grupo de artistas hombres: el colectivo El Sindicato de Barranquilla. Serrano introduce a Esbra en el capítulo “La tradición del retrato” y sitúa su importancia en relación con sus retratados, enunciando y significando como una traductora locuaz de los artistas hombres de

su generación.

Indudablemente habría que analizar el trabajo de Esbra, ignorada por las historias oficiales de la fotografía, más allá de la lectura subalterna frente a la generación de conceptualistas a la que pertenece, y también habría que empezar a romper con las interpretaciones estrechas y bipolares, reproducidas hasta la náusea por algunos curadores de los ochenta, y que han derivado en un prolongado silencio, en un olvido insólito.

Ida Esbra nació en Holanda en 1929 y se estableció en 1959 en Barranquilla, aquella ciudad cosmopolita de la posguerra, tropical y moderna, a orillas del Caribe colombiano, con una vanguardia intelectual que incluía en sus filas a Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio, Alfonso Fuenmayor, Alejandro Obregón y Noé León, en medio de un largo etcétera.

Entre 1960 y 1970, Esbra colaboró



como fotógrafa documental en las investigaciones sobre temas afrocolombianos dirigidas por la antropóloga bogotana Nina S. de Friedemann. Haciendo parte del equipo, Esbra documentó visualmente, entre 1975 y 1989, las condiciones de vida de las comunidades afrodescendientes de Rebolo, un barrio al sur de Barranquilla; y también, a través de cientos de fotografías,

documentó las tradiciones del Carnaval de Barranquilla, algunas de ellas publicadas en el libro *Carnaval en Barranquilla* (1985), de Nina S. de Friedemann, para el que también trabajó el fotógrafo Nereo López, recientemente fallecido. Aunque el archivo fotográfico de Esbra fue destruido parcialmente por las inclementes condiciones ambientales del Caribe, las fotografías y negativos de esas series lograron conservarse en el archivo de Nina S. de Friedemann, legado por la familia de la antropóloga a la Biblioteca Luis Ángel Arango, en 2000.

De manera simultánea a su valioso trabajo testimonial, Esbra desarrolló un trabajo fotográfico en línea conceptual, depurado, diáfano y sugestivo, que ejerció un valioso complemento a los trabajos en performance, grabado, instalación y fotografía de sus coterráneos Delfina Bernal, Álvaro Barrios, Eduardo Hernández, Antonio Inginio Caro y del mismo colectivo *El Sindicato* (Efraín Arrieta, Alberto del Castillo,

Aníbal Tobón, Ramiro Gómez y Carlos Restrepo). Esbra también hizo parte, desde una posición no siempre orgánica, del Grupo 44, un colectivo de conceptualistas de la época establecido en Barranquilla, cuyo manifiesto fundacional fue publicado en el *Suplemento del Caribe* en 1978.

Como artista-fotógrafa, Esbra tuvo una obra tan meritoria como olvidada. Una fotografía suya, *Triple* (1977), recibió el primer premio del Salón de Artistas Costeños Icetex. En esta, unos tarros metálicos de aceite vegetal, desechados, son ubicados en el primer plano de la imagen, y forman una especie de montaña de desperdicio, un paisaje de basura, que anticipan ciertas preocupaciones ecológicas que se consolidarían tiempo después en el arte colombiano. No sin cierto sarcasmo, ocupando las dos terceras partes de la imagen, aparece el cielo, romántico y dramático, con tres nubes arreboladas. Este tipo de efectos entre un primer plano macizo,

en este caso de basura, que sirve de línea de horizonte y que corta abruptamente las nubosidades románticas, encuentra un paralelo significativo en los trabajos de los fotoconceptualistas antioqueños Luis Fernando Valencia (por ejemplo, en la serie *Kodak Safety Film*, en la que aparece un cielo cortado por el borde negro del negativo) y Jorge Ortiz (en las series *Cables* y *Boquerón*, en las que el cielo es cortado por un muro opaco), efectuados durante esos años.

En la serie *Puertas y calados* (Ca. 1979), Esbra dignifica la arquitectura popular de Barranquilla y le concede un cariz poético, mostrándonos, en cada elemento arquitectónico, una frialdad nostálgica, aséptica y enigmática, en contravía de las representaciones tradicionales del Caribe colombiano, caracterizadas por la calidez, la exuberancia y el colorido estereotipado. En la fotografía *Metamorfosis* (1974), una de las más bellas de la historia de la fotografía colombiana, Esbra

infla unos globos de colores sobre las areneras de Salgar (Atlántico), construyendo una escenografía extrañada, deshumanizada, inverosímil, algo onírica. Esta obra participó en el XXIV Salón Nacional de Artistas de 1974, que ganarían Éver Astudillo, Juan Antonio Roda y Carlos Rojas. Según el jurado, que incluía a Alejandro Obregón y Enrique Grau, ambos pintores modernistas caribeños, “la participación en el campo de la fotografía fue escasa y claramente derivativa”.

Esbra no solo desarrolló una obra fotográfica autónoma; también, trabajos colaborativos con otros artistas conceptuales de la región. A ella debemos la documentación visual de toda suerte de performances y happenings de la época, como los de Álvaro Herazo: *La información es poder* (1984) y *Reporter con interferencias* (1982/1984). Así mismo, Esbra tomó las fotografías icónicas del colectivo *El Sindicato*, registró algunas obras efímeras de Alfonso Suárez y realizó una

obra en colaboración con el cartagenero Eduardo Hernández, *Torsos* (tres piezas de 1978). Algunas de sus obras fueron expuestas individualmente en la Galería Interamericana de San Juan de Puerto Rico (1977) y en el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá (1975), y ganó tanto el Salón de Artistas Costeños Café Almendra Tropical (1977) como el II Salón Regional de Artistas Zona Norte (1978), en el que recibió un premio en fotografía, que le sirvió para participar en el XXVII Salón Nacional en Bogotá.





Aquí entre nos

Un día escribiré mis memorias,
¿quién que se irrespete no lo hace?

Y

allí estará todo. Estará el
esmalte de las uñas revuelto
con Pavese y Pavese con las agujas
y una que otra cuenta de mercado.

Donde debieran estar los
pensamientos sublimes pintaré
tus labios a punto de decirme
buenos días todos los días.

Donde haya que anotar lo más
importante recordaré un almuerzo
cualquiera llegando al
corazón de una alcachofa,
hoja por hoja. Y de resto,
llenaré las páginas que me falten
con esa memoria que me espera entre cirios,
muchas flores y descanse en paz.

Maria Mercedes Carranza

Un proyecto de:



Asociado a:



Hacemos parte de:



Este medio es apoyado parcialmente
con dineros públicos priorizados
por habitantes de la comuna 10 - La
Candelaria, a través del programa
de planeación del desarrollo local y
presupuesto participativo de la alcaldía
de Medellín.



Alcaldía de Medellín