



El proceso de re-concepción de la chatarra en la obra de Feliza Bursztyn

Las esculturas de Feliza Bursztyn propuesta de apertura y participación del proletariado en el ámbito artístico, social y político desde los hechos más relevantes del contexto histórico de la vida de la artista

Edna Carolina Acosta Forero

Director: Diego Salcedo Fidalgo

Tesis de grado para optar al título de:

Magíster en Estética e Historia del Arte

Universidad Jorge Tadeo Lozano
Facultad de Ciencias Humanas, Artes y Diseño
Departamento de Humanidades
Maestría en Estética e Historia del Arte
Bogotá D.C.
2017

Nota de aceptación:

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Ciudad y fecha:

AGRADECIMIENTOS

A Dios y a la Virgen por su presencia y por darme fortaleza; A mi familia por su respaldo, colaboración, comprensión y paciencia; A mis amigos Eduardo, Ana Milena, Dayan y German por su ayuda incondicional y a mi Asesor Diego por su disposición, motivación y orientación al logro.

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN.....	8
1. FELIZA Y SU TRANSFORMACIÓN ARTÍSTICA CON RESPECTO A LOS HECHOS MÁS RELEVANTES DE SU VIDA	14
1.1 PERFIL VIVENCIAL DE LAS INTUICIONES	14
2. LAS ESCULTURAS CON CHATARRA Y LAS MINI-MÁQUINAS EN LA RENOVACIÓN DEL ARTE EN COLOMBIA.....	55
2.1 LA AVENTURA EXISTENCIAL Y ESPACIAL DE MEDIADOS DEL SIGLO XX:	55
2.2 UN ACERCAMIENTO AL PROCESO DE CREACIÓN ESCULTÓRICA DE LA ARTISTA	60
2.2.1 ¿CÓMO PARTICIPA ENTONCES LA CHATARRA DEL MUNDO DEL ARTE?	65
2.3 OPOSICIONES – CONFRONTACIONES E INCOHERENCIAS	88
2.4 LAS ESCULTURAS CON CHATARRA, LAS MINIATURAS Y LAS MINIMÁQUINAS PENSADAS COMO SISTEMAS	96
3 LAS ESCULTURAS DE FELIZA UNA PROPUESTA PARA LA APERTURA Y PARTICIPACIÓN DEL PROLETARIADO EN EL ÁMBITO ARTÍSTICO, SOCIAL Y POLÍTICO	115
3.1 APROXIMACIÓN AL CONTEXTO COLOMBIANO DEL SIGLO XX	115

3.2 RELACIÓN DE LA OBRA DE FELIZA BURSZTYN CON EL CONTEXTO COLOMBIANO DEL SIGLO XX, COMO PRESENTACIÓN Y RESISTENCIA DE LOS EXCLUIDOS	123
--	-----

Índice de Tablas

Contenido	Pág.
Tabla 1 Relación entre chatarra y sociedad subdesarrollada.	77
Tabla 2 Diadas que refuerzan la oposición entre varias verdades y una sola verdad	89
Tabla 3 Diadas que refuerzan la oposición entre Arte y Consumo	93

Índice de Figuras

Contenido	Pág.
Figura 1-1 AGUADAS.....	16
Figura 1-2 ESTRELLA DE MAR, DA # 29048	19
Figura 1-3 MINI-MÁQUINA	19
Figura 1-4 MINI-MÁQUINA, DA # 29047	19
Figura 1-5 Bloque, Homenaje a Cesar o Mi Brujita 1964-1967	26
Figura 1-6 Flexidra, 1975. Feliza Bursztyn.....	35
Figura 1-7 Fragmento del Acta de Constitución del Museo de Arte Moderno de Bogotá.	38
Figura 1-8 Artistas que participaron con obras en el Salón Nacional de Artistas de 1969.	43
Figura 1-9 Catálogo artistas colombianas, 1975.	47
Figura 1-10 ¿Y Camilo Qué?	48

Figura 1-11 Don Quijote y Sancho Panza	52
Figura 1-12 Formas	52
Figura 1-13 Sin título	52
Figura 1-14 Samurái	52
Figura 1-15 Puerta al tiempo	52
Figura 1-16 Serie Bichos	53
Figura 2- 1 Acero y soldadura, 1967.	80
Figura 2- 2 Mirando al Norte. Primer premio de escultura del XVII Salón de Artistas Nacionales..	80
Figura 2- 3 Chatarra 1964.....	80
Figura 2- 4 Minimáquina 1969 - 1974	83
Figura 2- 5 Homenaje a Francis Bacon 1981	83
Figura 2- 6 Detalle Mural Última Sena 1971	83
Figura 2- 7 Catálogo de la exposición: luz, sonido y movimiento.....	84
Figura 2- 8 Escultura 01 para el museo de telecomunicaciones.....	96
Figura 2- 9 Chatarra 1964.....	97
Figura 2- 10 Caracol, 1964-1967.....	98
Figura 2- 11 Histórica, 1968.....	101
Figura 2- 12 De la exposición Las Camas, 1974.....	102
Figura 2- 13 La Baila Mecánica, 1979	102
Figura 2- 14 Minimáquina.....	103
Figura 2- 15 Minimáquina,.....	104

Figura 2- 16 Minimáquina.....	105
Figura 2- 17 Minimáquina	107
Figura 2- 18 Minimáquina	107
Figura 2- 19 Minimáquina	107
Figura 2- 20 Video Experimental 1971	108
Figura 2- 21 Detalle Mural La Última Sena.....	109
Figura 2- 22 Detalle Mural La Última Sena,.....	110
Figura 2- 23 Mural La Última Sena	111
Figura 2- 24 Escultura Homenaje a Alfonso López	112
Figura 2- 25 Escultura Homenaje a Alfonso López,	112
Figura 2- 26 Detalle Escultura Homenaje a Alfonso López.....	113
Figura 2- 27 Escultura Homenaje a Gandhi,	113
Figura 2- 28 Escultura Homenaje a Gandhi,	114

INTRODUCCIÓN

Cuando se aborda el estado del arte sobre la vida y obra de Feliza Bursztyn, se hace evidente que no existe un estudio cauteloso en el que se establezca una relación directa y expresa entre la escultura de la artista, su contexto histórico y el contexto histórico social, político y artístico Colombiano de finales de siglo XX.

Se menciona que Feliza Bursztyn tomó la ruta del exilio el 06 de Agosto de 1981 bajo el mandato del Presidente Liberal Julio Cesar Turbay por ser catalogada como subversiva debido a sus comentarios en entrevistas, a la concepción de su escultura que abría otras visiones sobre la vida y a su tendencia política de extrema izquierda. En el contexto de un país que afrontaba el dominio de la religión católica, el gobierno y las fuerzas militares, la apropiación de las tierras, la apertura al proceso de industrialización con la compra de maquinaria para la producción de alimentos y textiles, el avance en la industria de las comunicaciones y el transporte masivo, la emigración de campesinos y artesanos a las zonas urbanas, la asignación de otros usos al suelo, el surgimiento del proletariado, la existencia de las clases sociales, la consolidación del sindicalismo y la participación de la mujer en la toma de decisiones a nivel personal, educativo, profesional y social.

A pesar de todos los acontecimientos suscitados en el contexto en que se consolida la artista y se desarrolla la obra, no se hace un análisis que permita relacionar la vida de la

artista Feliza con el contexto histórico colombiano y las características de sus esculturas con chatarra, cada uno de los aspectos se toma como una construcción aislada que limita la visibilización de los alcances de la escultora y sus esculturas frente a los procesos del contexto histórico colombiano.

La presente tesis, por lo tanto, busca confrontar el proceso de transformación de la artista, con el proceso de creación y transformación de sus esculturas y el proceso de transformación del país, para ver si desde allí se evidencian otros aspectos que amplíen la mirada que se tiene en torno a las esculturas con chatarra de Feliza Bursztyn.

Entonces se hace importante indagar sobre los vínculos existentes entre las experiencias personales de la vida de la artista, sus estudios sobre el arte (en donde se destaca una aproximación a los movimientos de vanguardia Europeos: cubismo, object trouvé, art povera, ensamblaje, dadaísmo, arte madi, arte neo-concreto) y las tendencias ideológicas, políticas (liberales y conservadoras), culturales (clásica y modernas) y sociales de Colombia durante el siglo XX.

Indagación que lleva a concentrar la búsqueda en las biografías y descripciones sobre Feliza Bursztyn (artículos y entrevistas), en el análisis de su obra (al considerar el proceso histórico de evolución de la escultura), en su aproximación a los movimientos artísticos de la vanguardia europea, en las exposiciones o comentarios realizados durante su labor artística (al estudiar ensayos, tesis, catálogos y críticas sobre la obra) y en la aproximación al contexto político, social y cultural de Colombia a finales del siglo XIX y

durante el siglo XX; orientando siempre la atención en identificar si las experiencias personales y las condiciones del entorno influyeron o se vincularon en la concepción y configuración de sus esculturas con chatarra, para así descubrir otros aspectos relevantes de la escultora y de su producción artística.

Indagaciones que llevan a la estructuración de tres capítulos:

El primer capítulo: con el que se hace un recuento cronológico de la vida de Feliza Bursztyn, se narran los acontecimientos familiares, artísticos, sociales y políticos más relevantes de su historia, identificando aquellos aspectos que hicieron parte de su búsqueda individual y tuvieron relevancia en la concepción y configuración de su escultura.

Destacándose a nivel individual: la contradicción hacia el orden establecido y la mirada participativa, solidaria, interdisciplinar y cooperativa en el arte, desde su posición como mujer, judía, bogotana, madre divorciada, artista, amante de la literatura, integrante informal de grupos intelectuales de la época, científica, obrera y docente; con una ideología de extrema izquierda, defensora de la libertad, abierta a la diversidad, promotora del cambio, la renovación y la inclusión.

Como puntos relevantes de su producción artística estaría: el conocimiento de las vanguardias Europeas, su vínculo con artistas plásticos, escritores, críticos del arte, directores de teatro, cineastas, arquitectos y periodistas, su permanente exploración de las

propiedades del metal, de la chatarra y la soldadura, hasta el punto en que el trabajo con el material se llega a relacionar con la vida.

La artista promueve entonces desde su lugar en el mundo el valor de la escultura, en su posibilidad de comunicar opiniones, de modificar o adaptar preceptos, de transformar el espacio de acuerdo a la vida del ser humano, la sociedad en donde se origina y las condiciones del mismo, con la intención de reconocer a su país y a su escultura como libres y autónomos.

El segundo capítulo: en el que se plantea un proceso de creación escultórica en donde se hace referencia a los elementos conceptuales y materiales con los que se concibe su obra, y como estos se ensamblan, reestructuran o acoplan para lograr presentar una idea, un deseo, un inconformismo, una opinión, un diálogo, una intervención, una puesta en escena.

Se logra de esta manera la deconstrucción y la reconstrucción del sentido de la chatarra y el objeto industrial, la presentación de otra faceta del material y de los objetos manipulados, un manejo estético y formal particular en la escultura (orgánica-industrial-sin estructura central), y un manejo conceptual (al retratar el caos, el absurdo, la violencia, y el deterioro de la sociedad colombiana¹ en donde pone en tela de juicio las oposiciones en contradicción), abstracto (metamorfosis del material debido a sus propiedades y a sus técnicas de transformación física y/o conceptual) y analógico (relación continua con la

¹ Álvaro Barrios

vida, la naturaleza, la sociedad colombiana). Apoyándose, como punto de encuentro de miradas, en el lenguaje plástico y la Interdisciplinariedad.

Una vez analizado el origen y el procedimiento mediante el cual se conciben las esculturas, se busca determinar el alcance de las mismas.

El tercer capítulo: en el que se busca mostrar como las esculturas de Feliza se convierten en una propuesta de apertura y participación del proletariado en los diferentes ámbitos del país, con el ofrecimiento de otros caminos o modelos de acción frente a las situaciones que se presentaban, por ello se hace un reconocimiento de la situación colombiana de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, sus problemáticas, las acciones tomadas para afrontar dichas problemáticas, la posible relación entre el proletariado y la escultura y el valor adquirido gracias al trabajo con la chatarra.

Comprobando de este modo la importancia que tiene el contexto colombiano en la creación escultórica de Feliza Bursztyn, al entender que su obra es el producto de ensamblajes de recuerdos, realidades, imaginarios y reflexiones que circundan la existencia de la Artista.

Las esculturas con chatarra se convierten entonces en un registro histórico visible y tangible del pensamiento y la sensibilidad de la artista como muestra de su inmersión en el agitado entorno colombiano del siglo XX, del rescate del residuo metálico (símbolo de la

segunda revolución industrial) y de la reconstrucción del arte, la vida, la sociedad, la política de un país “tercermundista” en plena etapa de modernización.

1. FELIZA Y SU TRANSFORMACIÓN ARTÍSTICA CON RESPECTO A LOS HECHOS MÁS RELEVANTES DE SU VIDA

1.1 PERFIL VIVENCIAL DE LAS INTUICIONES

Feliza, 3 sílabas, óxido de los desperdicios, sí, pero textura de la sonrisa, niega lo que afirma, hierro dulce, dice lo que dice, idea fija, entre los despojos ella elige lo que perdura, feliz del polvo iza, atrapa el vacío, le abre huecos, lo rellena de aire, hasta el fin silva, la fácil tarea del artista, inventa lo que no existe, de encaje las paredes, de música el piso, anillo flexible, solo la cama haciendo ruido, cruje, ama, suspira entre tanto Feliza flota invisible.

*Juan Gustavo Cobos Borda. FELIZA BURSZTYN Y EL RENACER DE UN
HOMENAJE OLVIDADO. RECUERDOS DE FELIZA. 1972.*

Feliza Bursztyn promovió el desarrollo del arte en Colombia, especialmente en su ciudad natal: Bogotá. Hasta el momento los registros bibliográficos sobre la artista, no dan cuenta de la relación existente entre las vanguardias artísticas europeas y los movimientos socio-culturales y políticos de los espacios geográficos que tuvieron un fuerte impacto en la transformación de la vida y obra de la artista.

De allí la necesidad de realizar un recuento paralelo entre aquellos aspectos, para que dentro del mundo de las relaciones pueda llegarse a vislumbrar en qué proporción dichas experiencias permean la vida personal y escultórica de la artista, y en qué proporción se da la configuración de su propio estilo.

La historia de Feliza inicia en el año 1929, en Israel, un periodo entre guerras en el que algunos de sus familiares se dedican a la industria maderera y otros emigran a Colombia debido a la presión ejercida por los Nazis en Europa. En Israel se conocen y viven sus padres: Chajale Rzeznik y Jacobo Burstyn por varios años, hasta que en el año 1933, durante las vacaciones, deciden viajar a Bogotá - Colombia para visitar a algunos de sus familiares. Al estar Jacobo Burstyn en Bogotá resuelve quedarse y montar una fábrica textil en el barrio el Recuerdo de la localidad de Teusaquillo, una industria que junto a la de los alimentos, movilizaría el proceso de industrialización del país durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Fabrica que a su vez sería el hogar de Feliza durante la mayor parte de la vida de la artista.

En aquellas vacaciones nace Feliza, el 08 de Septiembre de 1933, siendo la menor de tres hermanos, recibe por parte de su familia una formación en la religión judía, aspecto relevante debido a que a partir de esta y de su contraste con la formación en la religión católica una vez ingresa a la escuela, es que Feliza empieza a cuestionarse sobre las particularidades y contradicciones que se presentan con este tipo de dogmas.

Al estar en la academia también se siente atraída por el arte, motivo por el cual en diversas ocasiones se escapa del colegio para frecuentar la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, que en su momento (1948 y 1949) estaba dirigida por el artista Alejandro Obregón “La Madre”.

Con la motivación infundida hacia el arte, viaja en 1948 a Nueva York para terminar sus estudios de bachillerato e iniciar sus estudios de escultura. Estando allí se casa con el mecánico, aviador y abogado de origen judío Larry Laurence Fischer en el año 1952, pasa según la tradición judía, de la protección y dominio del padre a la protección y dominio del marido. En 1953 inicia sus estudios de escultura en Students League de New York y permanece allí por tres años.

Durante su permanencia en Nueva York tiene a sus tres hijas, a la edad de 21 años, en el año 1954, da a luz a su primera hija Jeannie y presenta su primera exposición con materiales pobres “La densa nube del ser”; en 1955 tiene a su segunda hija Bethina y en 1956 tiene a su tercer hija Michelle.

La densa nube del ser: aguadas (Figura 1-1) hechas sobre cartón, papel y hojas de cuaderno que reflejan según Marta Traba todo el peso de la mujer, del amor y de la maternidad. *Periódico el tiempo*, 05 de Octubre de 1958, P. 11.



Aguadas...donde han desaparecido las facciones, las formas, los detalles, es decir, cualquier inventario minucioso de un rostro o de un cuerpo o de sus gestos ante la sociedad. Sin embargo, las figuras están ahí inconfundibles, despojadas de todo rastro de naturaleza o de historia, reducidas a su fastuosa o miserable consistencia humana. No son personas o reflejos de personas, son pura presencia (Durán, 1958, pág. 11).

Figura 1.1-1 AGUADAS
Fuente: Felisa Bursztyn. Marta Traba. *El Tiempo*, Bogotá, Octubre 05 de 1958, P.11.

A los 24 años de edad y con tres hijas se separa de su esposo, se convierte entonces en la primera mujer divorciada y madre expulsada de la colonia Judía en Colombia, por lo que la custodia de las niñas es otorgada al padre. No sería la primera norma religiosa que Feliza pasaría por alto. Cuando era niña se atreve a leer el Talmud en público, acción que solo le era permitida al hombre: “la interpretación, discusión y toma de decisiones sobre las leyes que constituyen el grupo social es restringido, lo que para la mujer implicaba no poder tener una participación efectiva en las decisiones de estas comunidades”. (Numpaque P, 2005, pág. 18)

Mientras todo esto ocurría en la vida de Feliza, en Barranquilla se conforma el grupo *La Cueva*, alrededor de los escritores José Félix Fuenmayor y el Catalán Ramón Vinyes, del que harían parte varias de las personalidades más destacadas de la cultura de Barranquilla y de otras partes de Colombia, como: Alfonso Fuenmayor, Álvaro Cepeda Samudio, Germán Vargas, Gabriel García Márquez, Alejandro Obregón, Orlando Rivera "Figurita", Julio Mario Santo Domingo, entre otros. Quienes serían los amigos más cercanos de Feliza, y junto a los cuales compartiría en su casa-taller mientras hablan sobre el país.

Entre tanto la crítica de arte Marta Traba culmina su trabajo con la fundación MAMBO como institución oficial en 1956 y forma parte del grupo de colombianos cultos, con el que buscaba sacar al arte del aislamiento en el que estaba sumido.

Feliza divorciada y expulsada de su colonia, viaja a Francia-Europa entre 1956 y 1957, para estudiar escultura, allí cuenta con la formación de los escultores: Ozzip Zadkine, Giacometti y Balchini, maestros que trabajan primordialmente con el metal, lo que permite ampliar la visión e interés de Feliza Bursztyn por la escultura y hace de esta experiencia uno de los puntos relevantes en su proceso de configuración artística.

Hasta ese entonces los materiales utilizados en la escultura se clasificaban como nobles e innobles, la primera denominación debida a que ese tipo de materiales conservaba muy bien la forma a pesar del paso del tiempo, hasta el punto de catalogarse como imperecedero, propiedad que le había conferido a la escultura un carácter estable y conservador, con el que se inmortalizarían las ideas allí modeladas, talladas o esculpidas. “Durante la mayor parte de la historia, la escultura fue considerada como “el arte de modelar, tallar o esculpir en barro, piedra, madera, etc. figuras de bulto (ARAL VV. AA.2000)”. (Delgado, 2011, pág. 23)

En el año 1946 como una reacción al racionalismo y en una actitud de entera libertad ante los parámetros clásicos del arte, se publica el Manifiesto Madi; posteriormente en el año 1959 el Manifiesto Neo-concreto, manifiestos que entre líneas dejan entrever su distancia con la racionalidad exagerada y rechazan la primacía de la razón sobre la sensibilidad, se convierten en la premisa del nuevo vértice de la conciencia constructiva.

Estos motivan un arte experimental en el que se destaca la pluralidad de expresiones, una actitud libre y lúdica, con acentos puestos en el movimiento, en los

marcos recortados e irregulares, cuyo objetivo no se centra en la “*representación*” sino en la “*presentación*” de la obra como un elemento con vida propia. Se habla de presentar y no de representar en el sentido que la escultura no es la mimesis de otro elemento sino que actúa como un elemento independiente, como un ser que inmigra de otro planeta, como un algo desconocido que se hace presente y adquiere su propio conjunto de rasgos y cualidades que lo diferencian de los demás, en este sentido la obra no es una copia de otra cosa que existe, sino que revela y alienta elementos nuevos, una poiesis². Como se puede observar en las figuras 1-2, 1-3 y 1-4.



Figura 1.1-4 MINI-MÁQUINA
DA # 29038
Técnica: Ensamblaje
Diapositiva Colección Pablo
Leyva,
Biblioteca Luis Ángel Arango.



Figura 1.1-2 ESTRELLA DE
MAR, DA # 29048
Técnica: Ensamblaje, 1974.
Diapositiva Colección Pablo
Leyva,
Biblioteca Luis Ángel Arango.



Figura 1.1-3 MINI-
MÁQUINA, DA # 29047
Técnica: Ensamblaje.
Diapositiva Colección Pablo
Leyva,
Biblioteca Luis Ángel Arango.

² “La causa que convierte cualquier cosa que consideramos de no-ser a ser” Banquete de Platón.

En este sentido parece que Feliza establece como punto de partida de su marco teórico de creación los preceptos del arte *madi*, reconoce en su obra una aproximación a lo expuesto por el mismo al sentirse atraída por todo aquello que indica libertad, los ve relevantes y coherentes con lo que ella y su país necesitan para salir de los preceptos infundados por tantos años de historia.

Una aproximación a un arte concreto en donde la reflexión, la conciencia, el análisis frío, las leyes del objeto a construir, la realidad, la experiencia y lo no escolástico forman parte de su concepción de mundo, una visión opuesta a los impulsos instintivos, a la intuición, a la revelación de subconsciente, al estudio riguroso del creador, al simbolismo de lo hermético, de la magia, a lo metafísico y a lo escolástico-idealista. Para continuar con lo neo-concreto, en donde hay una toma de posición. El constructivismo con “el estallido de la masa y el esquema lineal de la estructura, el dinamismo producido por la inclinación de su eje, la rotación de volúmenes, la espiral y la utilización de materiales industriales.” (Delgado, 2011, págs. 4, 61)

O incluso a los movimientos de vanguardia y a las búsquedas similares de sus representantes: “Pablo Picasso, Vasili Kandinsky, Casimir Malevich y Piet Mondrian, serán seminales en ese proceso de búsqueda de una realidad oculta más allá de las apariencias, develando los aspectos más puramente estructurales, formales y compositivos.” (Delgado, 2011, pág. 27).

Es así como los constructivistas buscan la forma al margen de la masa y a través del espacio, Calder por ejemplo establece una relación entre cuerpo-espacio-movimiento, Giacometti un ideal de la mínima forma y Feliza la presentación de la vida más allá de las apariencias. Los artistas entonces crean mundos particulares a partir de la develación de vacíos habitados, encontrando aquello que está, que no se ve y sin embargo le da sentido a todo lo que percibimos. “La materia como aproximación a la forma que seguirá su propio desarrollo en función de la mano que la trabaja y la mente que la piense” (Delgado, 2011, pág. 124).

En cuanto a la construcción y el trabajo directo con el metal, todos crearon nuevas formas, experimentaron procedimientos y propusieron nuevas teorías del arte.

Ahora se trata de trabajar con la “baja cultura” (citado en Fisas, 2008), trabajando con un tipo de escultura que hace uso del humor, adorando lo banal, profanando lo trascendente...para provocar complicidad en el espectador, sorprender lúdicamente y a veces hacer sentir repulsión o incentivar el sentido crítico...de una sociedad dominada por los escándalos, morbo y medios de comunicación masiva. (Delgado, 2011, pág. 57)

La escultura desde entonces se libera de los cánones establecidos y se particulariza, lleva una reflexión implícita que se hace visible a partir de los comentarios, escritos y entrevistas que giran en torno a ella. Por lo tanto el lenguaje, la literatura, el periodismo, y la crítica, se convierten en instrumentos indispensables para el conocimiento y comprensión

de la obra. Dotan, con su ayuda, a la escultura de vida y forma propias, “Componer una escultura es hacer que los elementos que la componen comprendan sus vínculos” (Masó, 2004)⁷⁸ (Delgado, 2011, pág. 85)

Por lo tanto, mientras en 1974 se define la escultura de Picasso (1881-1973) como una escultura sin edad, en Colombia se asegura que las esculturas de Feliza sí cuentan con ella, debido a que contienen ideas de pasado, presente y futuro en un mismo espacio-tiempo y son perecederas en el tiempo como la vida humana o la vida de un lugar.

De otra parte, se hace importante resaltar la *técnica por piezas* trabajada desde el neolítico y conservada hasta nuestros días, conocida con los constructivistas rusos a principios del siglo XIX con el nombre de *ensamblado*, aspecto que motivaría en la Europa de 1910 el fenómeno de construcción de objetos con materiales de desecho, el crecimiento de la noción de lo *efímero*, el reemplazo de las formas plenas y la inclusión de ejes con movimiento, lo que genera más dinamismo y tensión a la obra al fluir la materia y entremezclarse con el espacio; dando paso al Arte Povera, un movimiento artístico que busca materiales activos para que dialoguen entre sí y no queden pasivos ante ellos mismos, ni ante el espectador. “Los artistas comienzan a abandonar el consumismo, la civilización, y desvían la mirada hacia lo natural, decidiendo utilizar materiales denominados pobres, convirtiéndose en arte povera después del minimalismo” (Delgado, 2011, pág. 610)

De este modo, además del uso de materiales “innobles” para la creación de esculturas, se comienzan a utilizar objetos cotidianos y caídos en desuso, por lo que las obras se impregnan de *hálito*, de un espíritu que lleva consigo el rastro de la humanidad, de la vida, de la existencia; variables que dan a la escultura otros orígenes y propósitos como la de redescubrir las cosas que han sido olvidadas, prestar atención a lo que ha sido pasado por alto, contar con la confluencia de diversos tiempos-espacios en un mismo lugar-espacio y reconstruir a partir o sobre lo ya construido.

Aquellos objetos cotidianos que se escogieron y usaron en la escultura recibieron el nombre de *objetos encontrados*, Bernadac y Bouchet (1997) al respecto y como ejemplo mencionan :

Picasso lo guardaba todo y recogía cuanta cosa caía en sus manos (cordel, cajas, clavos, objetos viejos...) con la idea de que esto alguna vez serviría para algo: Bricolaje y Trapero de talento, es capaz de devolver la vida a objetos cotidianos y caídos en desuso, de metamorfosearlos mediante su genial inventiva (Delgado, 2011, pág. 408).

De este modo entre 1930 y 1932 Picasso realizó al menos 50 esculturas de hierro, todas ellas de estilos variados, pero con innovaciones originales que constituirían prototipos para la futura evolución de la escultura en general (Delgado, 2011, pág. 413).

Con el uso de otros materiales, el origen de nuevas vertientes artísticas, el apoyo de otras disciplinas y la diversificación de público, brota la revolución.

Una revolución que gira en torno al panorama existencial del hombre social y político del siglo XX, del hombre que plantea una nueva perspectiva alrededor de su identidad: de la búsqueda de lo propio y sus implicaciones.

Búsqueda que desde la configuración escultórica permitiría hacer un análisis en torno a los principios creativos, a la génesis de su creación (bien sea desde lo percibido o lo concebido), a la detección del impulso que evoluciona desde lo imaginado hasta lo perceptible y a sus implicaciones. Lo que llevaría a los artistas a explorar, reconocer y proponer objetivos, rutas y políticas propias de acción.

Los procesos artísticos anteriormente mencionados fueron reconocidos a principios del siglo XX por el artista Ossip Zadkine en la escuela de bellas artes de París en donde conoce a Pablo Picasso , y por el artista Alberto Giacometti quien en 1922 se asocia con el artista cubista Johan Miró, el dadaísta y surrealista Max Ernst y los escritores Samuel Beckett, Jean Paul Sartre, Paul, Eluard, André Bretón, mientras se encontraba en la Academie de la Grande Chaumie're de Montparnasse en París.

Se destacan de manera particular los nombres de Zadkine y Giacometti, ruso y suizo respectivamente, debido a que son los escultores que con sus conocimientos aportarían en la formación de Feliza Bursztyn durante su estadía en Francia.

Ozzip Zadkine (1890-1967), maestro de la artista en 1957, se destacó por esculpir esculturas en bronce, su nombre se escoge para ser asignado a la escuela de postgraduados de arte en París, no siendo una escuela en el sentido aceptado de la palabra, sino un grupo altamente diversificado de artistas y movimientos artísticos.

Alberto Giacometti (1901-1966), maestro de la artista en 1959, reconocido por sus figuras alargadas en bronce, particularmente por *L'Homme qui marche I*, en donde visiona el equilibrio natural de la caminata como un símbolo de la propia fuerza vital del hombre y por su inquietante magnetismo hacia los objetos, situación que ratifica con un artículo publicado en la revista el Surrealismo al servicio de la revolución:

Objetos móviles y mudos. Todas las cosas... las que están cerca y lejos, las que han pasado y las futuras, las que se mueven, mis amigas, cambian (se pasa junto a ellas, se apartan), otras se acercan, suben, descienden, patos en el agua aquí y allá, en el espacio, suben y bajan (Le Surréalisme au service de la revolution, número 3, diciembre 1931. Pag.18).

Durante sus estudios con Ozzip Zadkine y entusiasmada por la fundición del metal, Feliza realiza las primeras figuras de hierro que presenta en su primera exposición de esculturas en Europa y Asia.

Feliza regresa a Colombia en el año 1958, pero no encuentra con qué trabajar, por lo que decide retornar a Francia en donde Zadkine le recomienda estudiar con el artista Cesar Baldaccini, ella misma cuenta:

Regresé a Colombia pero me encontré con graves problemas. Con fenómenos muy curiosos. No hay fundiciones no podía continuar con mi trabajo. No tenía elementos y no tuve otro remedio que regresar a Francia. No pude trabajar en mi patria llegué diciendo a mis amigos. Para entonces yo utilizaba la forma de hacer lo clásico con formas más modernas, pero trabajadas en yeso. Fundía en fin combinaciones. Al expresar mis carencias a Zadkine me dijo: “bueno hay otras formas, porque no te vas a donde Cesar”. El escultor Francés que empezó a hacer chatarras. Después de hablar me preguntó que si en mi país no había chatarra. Claro que hay. Bueno. ¿Hay también equipos de soldadura? Sí. Bueno, me dijo, pues ahí tienes un camino. Regresé a Colombia y me dediqué a trabajar la chatarra. (Ramirez Heredia, 1975, pág. 42)

Cesar Baldaccini (1921-1998) comenzó a hacer esculturas soldando restos de metal en 1952, ganó su nombre con esculturas de insectos, varias clases de animales y desnudos, hizo parte de la tendencia de la nueva vanguardia de los sesentas el “Nuevo Realismo” en donde se hacía un nuevo enfoque perceptivo de lo real, se criticaban los objetos comerciales producidos en



Figura 1.1-5 Bloque, Homenaje a Cesar o Mi Brujita 1964-1967
Ensamblaje de láminas de hierro
Registro AP3037/ Ingresó a la colección el 14 de mayo de 1999.
Colección Banco de la República, Bogotá, Colombia.

masa y se exploraron nuevas posibilidades de materiales en la escultura, movimiento artístico contemporáneo del “Pop Art” estadounidense, por entonces experimenta con “compresiones” de piezas de automóviles e instruye en 1959 a Feliza sobre el proceso de soldadura y la exploración de uso de materiales no convencionales en la escultura.

Desde entonces la experiencia y la experimentación empiezan a convertirse en las causantes de nuevos hallazgos que les permitirían llegar hasta lo que se denominó Escultura Moderna.

“Escultura moderna - rechazo de los materiales nobles. Descrédito de lo eterno y trascendente a favor de lo efímero que se materializa en la creación de obras que en un futuro están destinadas a desaparecer. Objetos transportables que se independizan de los lugares concretos.” (Delgado, 2011, págs. 481-482)

La escultura entonces pasa por el movimiento de los futuristas en donde se crean principios como: “la expansión de los cuerpos, formas en el espacio, la simultaneidad tiempo-espacio y la poli-dimensión en perspectiva.”. (Delgado, 2011, págs. 4,161)

Posteriormente con la deconstrucción del sentido real del objeto, en donde los elementos de uso cotidiano se alejan de su contexto habitual y se reagrupan para abrir nuevas rutas, fecundas y ricas en divagaciones impulsivas que posteriormente podrían ser aprovechadas para poner en jaque a la realidad y pasar de lo irónico a lo perturbador planteando nuevas realidades o nuevas formas de vida.

Así se pasa de la evolución del objeto al concepto, en donde se reconstruye la historia del objeto como obra, el escultor explora y experimenta con diferentes combinaciones los objetos, en algunas ocasiones tratando de destruir o desaparecer el pasado de los mismos, en otras con la idea de conservarlo, pero siempre con intención de plantear cuestiones críticas sobre la propia condición del arte.

Como punto de partida de dicha evolución se encuentra Picasso y como punto de llegada Duchamp (1887-1968) cuyo “legado más grande sería el habernos hecho entender que una experiencia artística no basta con estimularnos visualmente pues esta debe también estimular, provocar nuestro pensamiento” (id·ARTE MADRID RECICLA, 2014)

Adicional a los conceptos y nociones mencionados por los diferentes movimientos artísticos, Feliza consigue dotar de emociones y comportamientos a sus esculturas, llega hasta el punto de asignarles temperamento y personalidad. Actuando, según lo manifiesta Marta Traba en el artículo “Feliza Bursztyn” de la revista ECO “con la misma arbitrariedad y desenfado que los seres vivos”. (Traba, 1984). Paso a paso la obra se aproxima y se independiza cada vez más del hombre porque ya no solo cuenta con edad, sino con espíritu, hálito, memoria, historia, emociones y comportamientos.

De regreso a Colombia en 1958, “no hay, en Colombia, más escultor moderno que ella” (Traba, Feliza Bursztyn, 1984, pág. 235).

Feliza trabaja con lo que encuentra; en sus palabras: “*el resolver con lo que hay, con el material que está a la mano*”, con la chatarra, con los residuos, que aunque pudieron ser vistos como barreras, como lo inservible, lo estancado o sin futuro, se convierten desde otras miradas, en elementos poseedores de historia, de hálito, de edad, y de otro tanto de posibilidades inexploradas que exponen dilemas sobre la vida, la existencia y la sociedad. En este sentido se pone a prueba lo perceptible de la chatarra junto a sus contrarios, aspectos que ayudarían a dotar de sentido tanto al material como a su escultura. No para trabajarlos desde la oposición sino para ver el rango de posibilidades de acción existente entre ellos, sus contradicciones y sus relaciones con la vida.

Lo despreciado– Lo apreciado

Lo abandonado – Lo protegido

Lo que se desecha - Lo que se rescata

Lo imperfecto – Lo perfecto

Lo destruido – Lo protegido

Lo que esconde – Lo que saca a la luz

Pérdida de valor utilitario – Adquisición del valor contemplativo

Lo pasajero – Lo trascendental

El olvido – El recuerdo, La memoria

Lo efímero – Lo eterno

Material pasivo – Material Activo

Cualquier recurso técnico o teórico era aprovechado por Feliza, lo exploraba, aplicaba y experimentaba como parte de la investigación de un material hasta ahora poco trabajado en la escultura.

Desde entonces la artista organiza su taller en el garaje de la fábrica de telas de su padre, se acerca a la chatarra, a los residuos industriales y a la aleación de metales con soldadura, comienza de nuevo su vida junto a su padre Jacob Bursztyn, a Jorge Gaitán Durán y a la expresión de su obra salpicada de objetos, formas, temperaturas, olores y colores del mundo agreste.

Sería una mujer atípica en su época, en palabras de Albán Ariza:³ “Era un obrero experto, que manejaba a la perfección las herramientas, con el overol se confundía con cualquier otro trabajador” (Numpaque P, 2005, pág. 94)

Al respecto, el escritor Cote Baraibar manifiesta que en una de sus tantas experiencias cuando se quedaba en casa de Feliza, siendo un niño, y observaba el proceso laborioso y sensible del trabajo de Feliza, la percibía:

Entre restos de tornillos, bujías, motores destartados, resortes, chispas que saltaban en desorden como si fueran cohetes, voladores, volcanes de la época navideña, la veía de pronto detenerse, apagar el soplete, quitarse la máscara y

³ Conversación que sostuvo Albán Ariza con Sandra Numpaque el 04 de Marzo de 2004.

preguntarme con una voz dulce que iba en dirección contraria a la dureza de su trabajo, buenos días Julián, qué quieres para desayunar. (Cote Bairabar, 2008, pág. 11)

Así como lo hiciese Cote Baraibar, varios de los escritores que la conocieron describían a Feliza de una manera tal que daba a entender como la artista siempre buscaba infundir el alma del espacio con la obra y a la vez daba a la obra elementos para posteriores ideas sobre la vida. De otra parte nos hace pensar que la artista consideraba la praxis como la técnica que recrea el mundo y desde donde se proyecta el mundo a través de la obra “Juana piensa que Feliza no es escultora sino jardinera.” (Cepeda Samudio, 2015, pág. 347)

Para ese entonces Jorge Gaitán Durán es una figura decisiva en la vida de Feliza, tanto en lo personal como en lo profesional, es el director de la revista colombiana *Mito*⁴ y uno de los voceros del MRL (Movimiento Revolucionario Liberal 1957-1967), una de las tantas alianzas políticas que intentan liderar el descontento hacia el establecimiento del Frente Nacional (1954-1978).

Mientras para unos “El frente nacional [fue] una etapa de reconciliación que despertaba enormes esperanzas en una sociedad agobiada por largos años de terribles enfrentamientos [...] permitió el retorno de la democracia, puso fin a la violencia y abrió las puertas a la reconciliación de todos los Colombianos, para otros no fue más

⁴ Medio primordial en la renovación literaria del país creada en 1955

que un pacto oligárquico que legitimó el monopolio del poder en manos de las élites y cerró las puertas a todos aquellos que no se identificaban con los partidos tradicionales... El Frente Nacional le quitó todo sentido al juego democrático... fue tachado de autoritario y de legitimar vías ilegales (Trujillo R. A., 2010, págs. 118-119)

El sentimiento de exclusión que experimenta Jorge Gaitán Durán cuando se establece el Frente Nacional, seguramente es comprendido por Feliza al haberlo experimentado con su familia durante la segunda guerra mundial por el hecho de ser judíos, con su muerte simbólica en la comunidad judía al divorciarse de su esposo y posteriormente con su exilio de Colombia debido a su posición política durante el gobierno de Julio Cesar Turbay Ayala (1978-1982).

Las nuevas alianzas políticas piensan que el bipartidismo que se turna en el poder pone en juego el porvenir de la sociedad con sus confrontaciones sobre la idea de desarrollo. Mientras los liberales buscan ampliar los derechos políticos, sociales, religiosos, culturales, el concepto de democracia, de modernización, internacionalización y globalización; los conservadores quieren mantener las bases de la identidad nacional. “La gravedad entre uno y otro bando radicaba en el hecho de que las diferencias entre uno y otro desbordaban de una manera cada vez más evidente los mecanismos institucionales.” (Trujillo R. A., 2010, pág. 84)

Las aspiraciones sociales de los nuevos partidos parecieron ser piezas fundamentales en la construcción conceptual de las obras con chatarra de Feliza. Al rescatar a partir de ellas el valor inmóvil de cada una de las piezas descartadas o desechadas durante la historia.

En consecuencia desde finales de los años 50 se nota en la artista una postura ideológica con tendencias de izquierda, así realiza sus obras en el contexto social de su época: el camino de las nuevas ideas, de las ideas revolucionarias que impregnan su obra hasta el punto de hacerlas artísticamente subversivas⁵ en oposición a una Modernización que exigía de las sociedades burguesas prácticas seguras y eficaces.

Su toma de posición frente a las opciones bipartidistas también se hace evidente cuando se observan las fotografías de los retratos de Fidel Castro y el Che Guevara colgadas en su casa y cuando anuncia su filiación Castrista y revolucionaria, después de haber estado en Cuba durante cinco semanas haciendo exposiciones de sus esculturas y ser retenida por cuatro horas en el aeropuerto el dorado de Bogotá por haber viajado allí cuando en Colombia estaba prohibido, en una entrevista a posteriori responde:

Yo soy Castrista y Revolucionaria. Creo que todo ser humano tiene derecho a saber leer y escribir y a gozar de tres comidas diarias. Le doy mi respaldo a todo

⁵ Cuando algo, como la obra de Feliza, abre una brecha aprovechándose de la perturbación momentánea que produce, todo el edificio se resiente: a ese efecto desconcertante, desde luego limitado y pasajero, es a lo que llamo subversión artística. Marta traba, *Elogio de la locura*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1986.

Estado que busque estos objetivos. Desde luego no soy política, ni tengo actividad política alguna. Fui a Cuba como artista y mi actividad allá fue completamente intelectual. Tengo derecho a hacerlo (Giraldo, 1967).

Junto a Jorge Gaitán Duran, Feliza conoce a otros escritores importantes en todo el país, como Juan Gustavo Cobos Borda, Hernando Valencia Goelkel, Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez con quienes entabla una amistad perenne, de este modo la literatura latinoamericana se convierte en su entorno intelectual del momento. “A través de sus obras y de su papel como intelectuales muchos de éstos escritores se convirtieron en una especie de “conciencia nacional” o mejor aún latinoamericana, que estaba en búsqueda de una identidad propia” (Trujillo R. A., 2010, pág. 136)

Los escritores Jorge Gaitán Durán, Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez tuvieron gran importancia política debido a que lograron crear obras de muy alta calidad literaria: “compartieron, por lo general un espíritu crítico frente al bipartidismo, el clero, a la moral tradicional, al Frente Nacional, a la historia oficial.” (Trujillo R. A., 2010, pág. 136).

Además consideraron los *efectos de la muerte, la desolación, el dolor, la rabia, el odio y la impotencia, causados por la violencia en los sobrevivientes*, se refirieron a toda la violencia generada por los integrantes y los seguidores de los diferentes partidos políticos: entre los dominantes y los excluidos. Consecuencias de violencia comparables con las que la artista experimentó cuando se enteró en 1943 que su Abuelo Rabino Isaac Bursztyn había

sido ahorcado por los nazis durante el holocausto o a cuando fue separada de sus hijas. Feliza se refiere a la violencia (Figura 1-6) en una de sus entrevistas: “Le temo a la violencia en cualquiera de sus formas” (Suescún, 1982)



Figura 1.1-6 Flexidra, 1975. Feliza Bursztyn
Alambre de púas
Colección Museo de Arte Universidad
Nacional
Fotografía tomada en la Exposición “¿PARA
QUÉ LA VIOLENCIA?
Curador/ Alejandro Burgos Bernal.

A partir de entonces su interés por la literatura se acrecienta, aspecto que influye en su vida y en su obra. El lenguaje le permitirá hacer de sus esculturas obras conceptuales y abstractas, amalgamas de observaciones, sentimientos y pensamientos, ensamblajes mentales y físicos que expanden los conceptos en metáforas o en metonimias que enriquecen la vida. “En su vivienda se mezclan alicates, máscaras de soldadura, motores y desperdicios mecánicos, con obras de arte de sus amigos, literatura en varios idiomas, revistas extranjeras y muebles de exquisito gusto, diseñados por ella” (Giraldo, 1967)

Feliza entonces da mayor valor a sus esculturas en la medida en que las ideas o los mensajes que las impregnan participan de su estructura de configuración, la determinación de gusto o disgusto frente a su contemplación no es suficiente, la obra deben ser interrogada y usada por el grupo humano que interactúa con ella para descifrarla. “Grupos que formularon el arte como lenguaje “donde la estructura de la obra adquiere su valor solo al ser interrogada y usada por un grupo humano” (Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, pág. 455).

Desde entonces la vida y obra de la escultora gira en torno al arte, a sus esculturas con chatarra, a la industria textil, al lenguaje, a la situación social y a la situación política colombiana del siglo XX.

El lenguaje y los medios de comunicación, al reducir distancias y tiempos a nivel nacional e internacional, se convierten en herramientas prescindibles para estar al tanto de las últimas tendencias en sincronía con otros espacios del mundo, por ello se valida la importancia de las vías y los medios de transporte, fenómenos que indican para quienes lo presencian procesos de *civilización y desarrollo*.

Teniendo en cuenta estas premisas y consciente de este panorama el General Rojas Pinilla implementa la construcción de infraestructuras como el aeropuerto El Dorado de Bogotá (1959) con el que desplaza a Barranquilla como punto principal de salida e ingreso de personas y de carga, integra a la capital como uno de los espacios centrales de movilización aérea a nivel nacional y hace que se establezca como una urbe importante a nivel Nacional.

Las urbes Colombianas de finales de los años cincuenta y durante los años sesenta además de presentar confrontaciones con las estructuras de poder dominante a nivel político, militar y de clero, presentan confrontaciones en el arte, lo que conlleva a cuestionar la identidad nacional y la identidad de la escultura.

Por lo que se genera un “arte de la resistencia” un arte que se resiste a los modelos internacionales y la “producción incesante del arte de consumo”, en favor de una escultura representativa, creada bajo estándares propios, a la que se pudiera acceder y en la que se pudiera penetrar.

En este contexto el apoyo de la crítica argentina Marta Traba, fue primordial, puesto que buscó que un país como Colombia diera una imagen propia y definiera lo particular en su dibujo, pintura, grabado y escultura. Formó a los colombianos en las vanguardias del arte moderno europeo y norte americano al divulgar por los medios masivos de comunicación el discurso de historiadores y críticos de arte reconocidos. Marta Traba concedió a los artistas de las generaciones precedentes el mérito de haber sido los pioneros en una sociedad que consideraba lenta y estratificada. (Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, pág. 443)

“Colombia fue el primer país en América en el que se planteó un programa humanístico y crítico.” (Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, págs. 437-438).

El “arte de la resistencia” de ese entonces consiente la instauración en el país de múltiples galerías y la reinauguración del Museo de Arte Moderno de Bogotá como una institución privada que busca liberar al arte de la tradición y el deber patriótico de crear, para entrar al libre placer de crear. (Figura 1-7)

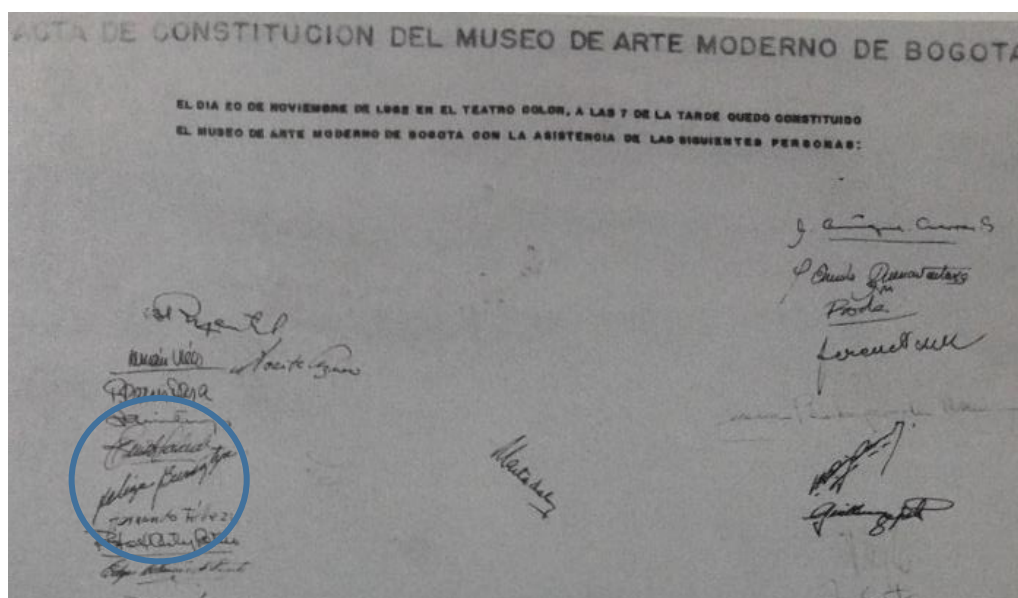


Figura 1.1-7 Fragmento del Acta de Constitución del Museo de Arte Moderno de Bogotá, firmada en el Teatro Colón el 20 de Noviembre de 1962. El Museo de Arte Moderno de Bogotá. Recuento de un esfuerzo conjunto. Eduardo Serrano.

Lo que permitiría a Feliza y a otros artistas modernistas buscar, experimentar y visualizar otros campos de acción distintos a los hasta ahora expuestos por el arte colombiano. Planteándose para ese momento el arte moderno como el arte de vanguardia.

Su condición de vanguardista fue decidida por la sociedad colombiana, desde afuera de su taller: Pero como el arte nacional tiene una marcada resistencia a las vanguardias y trata de marginarlas para asegurar la estabilidad y permanencia de sus valores dentro de las líneas que solo acepten las modificaciones adjetivas que no alteran su idiosincrasia más profunda, la vanguardia es homologada en Colombia a la extravagancia y su porvenir se torna dudoso [...] en un país en donde este tipo de infracciones solo había sido aceptado con la literatura (Traba, 1986, pág. 28).

Aunque es considerada por la sociedad colombiana como vanguardista, Feliza mantiene “un sostenido desprecio o indiferencia hacia las ansiedades de la vanguardia codificada en Manhattan” (Traba, 1986, pág.28), a diferencia de ellas, sus esculturas no dependen de la demanda, considera que hacer una cosa 1, 2, 3 o 4 veces no tiene sentido, cuando quedan muchas cosas por hacer, por lo que prefiere trabajar sobre obras encomendadas y no dirigidas.

Sus esculturas por entonces son cuerpos efímeros que se ausentan de la sociedad de consumo, la energía de la diferencia, aunque sea un tumulto o un repertorio caótico, no quiere ser opacado por la apatía que conlleva un modelo repetitivo. Lo que para la sociedad de consumo es ganancia para las esculturas con chatarra es apatía y de otra parte lo que para la sociedad de consumo es un desecho, es rescatable para el arte.

Inmersa en este contexto político, literario, de civilización y desarrollo en Colombia, Feliza comienza a realizar exposiciones de sus esculturas con chatarra, la primera en 1962 en el museo Besalel de Jerusalén, la segunda el 21 de Septiembre de 1964 en el MAMBO con una exposición individual de esculturas con chatarra el arte en latas de Netscafé y el mismo año expone en la Unión Panamericana de Washington, D.C., exposición curada por José Gómez Sicre; Simultáneamente participa en el salón internacional de artistas jóvenes de Intercol y el XIV Salón Nacional de Artistas importante centro cultural colombiano que inicialmente realizó sus exposiciones en la Biblioteca Nacional de Bogotá, posteriormente durante la década de los 50s y 60s en el Museo

Nacional, con cierre desde el año 1953 hasta el año 1958 mientras duró la dictadura del General Gustavo Rojas Pinilla, reabriéndolo un año después del regreso de Feliza a Colombia en 1965 cuando su sede cambia para ubicarse en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá.

Feliza participa en 6 Salones Nacionales de Artistas, de la versión XV a la versión XIX y en la versión XXII, que correspondieron a los años 1963, 1964, 1965, 1966, 1967 y 1971 respectivamente, periodo en el que logra reconocimiento con su trabajo escultórico que en principio se orienta a la representación de figuras humanas y figuras orgánicas.

Gracias a los Salones es reconocido también el trabajo escultórico y geométrico de Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar, tres artistas con los que la escultura adquiere autonomía y prestigio en Colombia.

Nuevos lenguajes se desarrollan en un espacio real y virtual especializado. Ellos organizan sus búsquedas plásticas dentro de los conceptos de orden-desorden, de emotividad o razón, de expresión lineal o anarquía, de lirismo o cinismo, de reflexión sobre la historia o afirmación en el presente urbano. Ubicando siempre la obra de Feliza en la segunda opción. Catálogo Feliza, Negret, Villamizar (Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia, 1989)

Pautas desde las que se describirían las intenciones de la obra de estos 3 artistas, destacando fundamentalmente en la obra de Feliza el deseo de renovar la fe en los valores

del hombre, en su entorno y dejar el lastre de los prejuicios morales y sociales que ahogan la vida espontánea, al permitirse ser a través del franco ejercicio de la inteligencia y de la sensibilidad.

Para el año 1962 el Salón Nacional de Artistas de Colombia el mayor promotor del arte colombiano para ese entonces no contaba con un objetivo particular concreto, especificidad que ya se venía presentando en salones de arte de otras partes del mundo.

¿Qué misión cumple el Salón Nacional en nuestro país? Esta parece una pregunta elemental, pero no lo es tanto su respuesta, ya que, en sus convocatorias nunca –que sepamos- se ha manifestado por parte del ministerio organizador la intención que lleva organizarlo. No obstante queda sobreentendido que se trata de un medidor del estado general de las artes plásticas antes que otra cosa, aunque no en su término medio, ya que la existencia de jurados de admisión –imprescindibles- cuando se pretende conservar un grado cualitativo, imposibilita ver al público todo lo que se produce o, al menos, todo lo que se envía al salón, carente de interés y hasta lamentable en un cincuenta o sesenta por ciento. (Colcultura, 1990)

A su vez realiza la exposición “3000 años del arte colombiano” en Miami/Washington patrocinada por la International Petroleum Company en 1964; dos años después del fallecimiento del padre de Feliza y la muerte en un accidente del escritor Jorge Gaitán Durán, tiempo en el que la artista comienza a elaborar esculturas homenaje haciendo uso de la chatarra.

En 1965, mientras Feliza participa todavía con sus esculturas de chatarra, se sostiene a través de medios impresos una agitada discusión sobre la posible crisis y estafa del salón nacional de artistas, la crítica de arte Marta Traba por lo general en defensa del salón declara en una de las revistas más reconocidas del país: “Colombia es un país que vive en cámara lenta” (Traba, Colombia es un país que vive en cámara lenta, 1965)

Haciendo alusión a que el problema se encuentra en el público por su desconocimiento respecto al arte, a las nuevas tendencias y a las pretensiones del mismo en la sociedad.

En su contra, entre otros Carlos Medellín, manifiesta en el periódico El Tiempo:

Asistimos sin sorpresa a una crisis largamente esperada, llena de posibilidades en la necesidad de superación. La historia remota y la crónica reciente constituyen suficiente razón para esperar el buen suceso de una autocrítica salvadora, que permita a nuestros artistas encontrarse otra vez en sus propios caminos, que son los mismos caminos de la cultura nacional abierta por muchas de estas manos, menos informadas, tal vez, menos impacientes en el impulso de la espectacularidad, pero sin duda mucho más auténticas en su trabajo creador. La presencia viva y clamorosa de ese gran personaje de nuestro drama que es el pueblo, consciente ya, y por lo mismo, exigente y apremiante, justifica de sobra el esfuerzo colectivo que todos anhelamos. Quizás esto se entienda mientras sea tiempo de hacerlo (Medellín, 1965).

En 1965 en el XVII salón nacional de artistas colombianos Feliza participa con su obra *Mirando al Norte* y obtiene el primer premio, un año después de participar por primera vez en una exposición en Washington. Entre tanto la escultura de Feliza vincula aspectos de formación internacional y procesos de renovación del arte a nivel nacional, generando un puente entre las percepciones y descripciones del mundo.

Desde entonces la artista empieza a realizar exposiciones internacionales principalmente entre los años 1966 - 1968 y 1972 – 1977, representando al país, siendo uno de los países más visitados la Habana, Cuba.

Es importante resaltar la visita que Feliza hace a San Francisco en 1968, debido a que por esa época los artistas europeos y norte americanos cansados de ver las obras de arte como entes pasivos empiezan a buscar cómo interactuar con ellas.

Desde 1968 la escultora realiza exposiciones en Salones (Figura 1-8), Museos, Galerías y/o Centros Culturales que se instauran por diversas ciudades del País, el registro de los lugares de sus diversas exposiciones hacen evidente la descentralización del arte y permiten

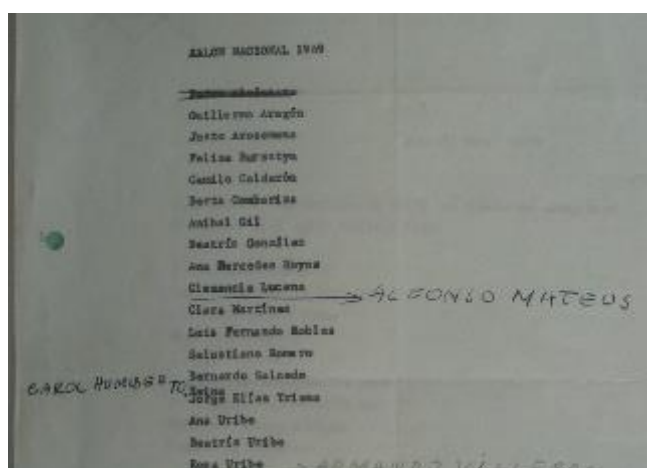


Figura 1.1-8 Artistas que participaron con obras en el Salón Nacional de Artistas de 1969. Documento encontrado en el Archivo General Universidad Nacional de Colombia, Dirección de Divulgación Académica y Cultural. Museo de Arte. Centro de Documentación. Archivo acumulativo de 1966 a 1973. Exposiciones Temporales. No. Caja 1

ubicar los puntos culturalmente más relevantes en Colombia. Justamente en 1968 cuando Feliza Bursztyn se dirige a Cali junto a Beatriz Daza al Festival de Arte organizado por Fanny Mickey, sufren un accidente automovilístico, allí muere la ceramista Beatriz y queda seriamente lesionada la escultora Feliza, situación que aprovecha la artista para concentrar sus esfuerzos en las mini-felizas, mini-esculturas o mini-máquinas, pequeñas esculturas de chatarra que serían expuestas al público durante los dos años siguientes y vendidas por una suma asequible para que pudieran ser llevadas por el público en sus bolsillos.

En 1970 la escultora cuenta con la posibilidad de ingresar al taller de prototipos de máquinas de tecnologías de la información de IBM en Nueva York, una empresa que para entonces había logrado separar la industria del Software del Hardware, facilitando personal y computadoras para ayudar a la NASA con el envío de los primeros hombres a la Luna, adelantaba varios proyectos relacionados con el dominio del registro, acceso, gestión y almacenamiento de la información, estaba a punto de sacar su primer computador personal, involucrando en todo ello elementos como la luz, la conducción, el movimiento y el sonido.

Experiencia que pudo ser el punto de partida para que FELIZA con la ayuda del director Luis Ernesto Arocha creara el video experimental AZILEF, un audiovisual que parece representar el contraste tecnológico entre lo vivido por Feliza en IBM y la situación de la tecnología en Colombia, aquí las mini-felizas, mini-esculturas o mini-máquinas elaboradas de partes de máquinas de escribir o partes de telares se convierten en protagonistas. El video llega a interpretarse como una proyección de ciencia ficción o una propuesta artística que a partir del manejo de la luz, el sonido y el movimiento genera una

puesta en escena que muestra la llegada de las esculturas con chatarra a espacios hasta ahora inhabitados por ella.

Durante los siguientes años la artista comienza a recibir encargos de empresas como Acerías Paz del Río, Coltejer y la Feria Industrial, lo que promueve un mayor uso de los residuos industriales, su acercamiento a las variadas estructuras formales y presentaciones del metal le permite configurar nuevas series: encajes y expansiones, que ayudarían a crear nuevas atmósferas al cambiar también su lugar de ubicación: paredes, techos o terrazas.

De este modo se van dilucidando las que podrían llamarse coincidencias, entre las experiencias de vida de la artista y el proceso de metamorfosis de su escultura, o más bien serían el indicio de una permeabilidad constante y simultánea de variables que enriquecen, reorientan y modifican la estructura de la artista y de la obra.

En el año 1971 Feliza Bursztyn ubica por primera vez una de sus escultura homenaje en el espacio público de la ciudad de Bogotá: “Homenaje a Gandhi” y en 1973 empieza a ser contratada por empresas del estado para realizar intervenciones en espacios públicos específicos, por ejemplo las esculturas Andrómeda y el mural La Última Sena realizados para el Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA), incluso en una de sus intervenciones acude al trabajo colaborativo pidiendo la participación de los integrantes de la comunidad.

He construido esculturas para plazas públicas, para parques y para escuelas. En algunos lugares yo he trabajado un muro, o sea, hacer un mural con la chatarra “sobrante” de la misma construcción (...) en Colombia hay un barrio de gente pobre, ellos me pidieron que les hiciera una escultura para su escuela. Yo les pedí que me dieran objetos, latas, tubos, cacerolas, fierros viejos, tantas cosas y con ellos hicimos el mural. Ellos me ayudaron, por eso hablo en plural. En su escuela está nuestro mural con objetos sin aparente valor (Ramírez Heredia, Feliza Bursztyn habla de camas y otras cosas, 1975)

Avances considerables en un país en donde todavía muchos espacios seguían siendo vetados para la mujer, en donde ellas apenas empezaban a incursionar y a reconocerse como artistas.

Feliza: Aproveché lo de loca, e insistí en ello para hacer realmente lo que quería. Porque yo sí creo que vivimos en un mundo machista. Y ser escultor y no ser hombre, es muy difícil. Para que la gente me tomara en serio, recurrí a ese truco, porque pensaban: ‘A lo mejor esa loca hace cosas interesantes’. Y creo que esto funcionó. (Uribe de Urdinola, 1979, pág. 15)

Por este motivo para Feliza se hacía tan importante participar en todos los espacios disponibles, en las esferas donde no estaba vinculada o en donde su inserción era precaria, en exposiciones orientadas a la defensa de los derechos sociales de la mujer u organizadas para rendirles homenaje a las artistas y a sus obras. Tal es el caso de la exposición *artistas colombianas*

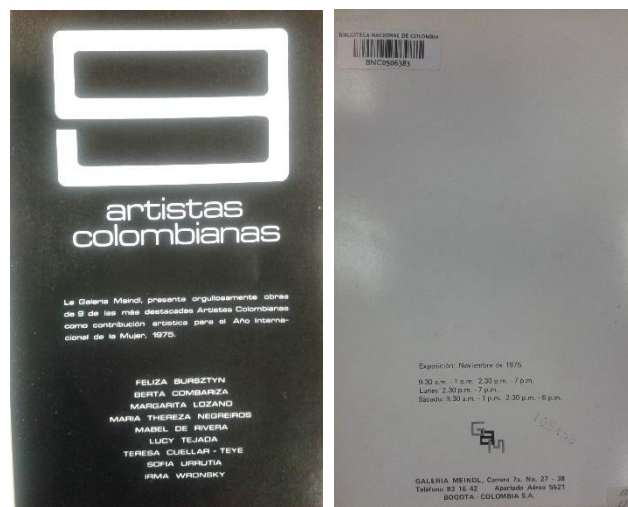


Figura 1.1-9 Catálogo artistas colombianas. La Galería Meindl presenta orgullosamente, obras de 9 de las más destacadas Artistas Colombianas como contribución artística al año internacional de la mujer, 1975. Biblioteca Nacional de Colombia.

realizada en 1975 que contó con la participación de: Feliza Bursztyn, Berta Combaritza, Margarita Lozano, María Thereza Negreiros, Mabel de Rivera, Lucy Tejada, Teresa Cuellar, Sofía Urrutia, Irma Wronsky, destacándose para el momento las artistas cuyos nombres se subrayan. (Figura 1-9) La Galería Meindl al igual que las demás galerías del país muy rara vez mencionaba nombres de mujeres en las exposiciones que no fueran hechas para este fin.

Es importante anotar la diferencia que la artista marca al promocionar sus exposiciones o firmar sus obras con su nombre, “Feliza”, en vez de utilizar su primer apellido, como era lo acostumbrado por los artistas hombres de la época, aspecto que se aborda con mayor detalle en el ensayo anónimo *lugares inhabitados* (Seudónimo, 2013), y que trazaría la diferencia, la distinción y a la vez la participación de la mujer en la esfera artística.

Simultáneamente al reconocimiento de la obra escultórica de Feliza por las diversas galerías, exposiciones de arte, museos y espacios públicos colombianos, surgen entre 1966 y 1978 varias alianzas o movimientos políticos que buscan bifurcar las vertientes del gobierno del país, entre ellas se destacan en la historia de Colombia: el Movimiento Obrero Independiente Revolucionario (MOIR 1966-1970), el Movimiento Revolucionario Liberal (MRL 1974-1978) y El frente unido de Camilo Torres.(Figura 1-10)

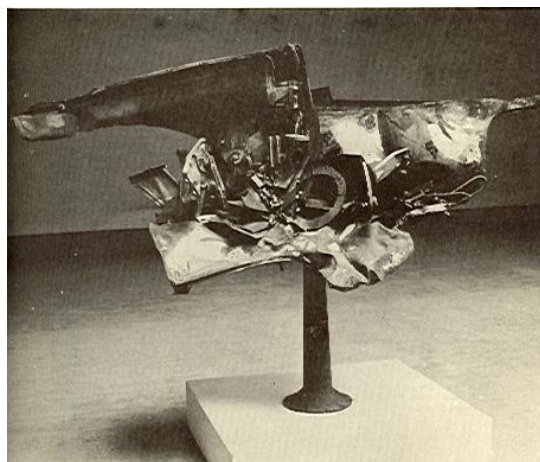


Figura 1.1-10 ¿Y Camilo Qué?
Homenaje a Camilo
Almanaque Propal, 1971.

Se hace interesante observar como al ser abalado el sindicalismo como un derecho de los grupos obreros en cumplimiento a sus deberes sociales, logran consolidar cada vez más grupos de representación política. El valor del proletariado en la sociedad colombiana se hace más fuerte, sobre todo debido al desarrollo industrial que aminora el porcentaje de campesinos y artesanos en las zonas rurales, aumentando el proletariado en las zonas urbanas. Feliza con la manera particular de abordar su actividad artística, se muestra como un integrante más del proletariado. "Soy una obrera y soldadora" (Bursztyn, "Soy una obrera y soldadora", 1974)

De otra parte se dilucida como desde las confrontaciones hacia las estructuras de poder dominante en el control de la moral, las relaciones de género y de clase, se abren otros caminos que amplían el panorama Colombiano. Junto a los que la escultora Feliza Bursztyn busca, explora y manifiesta otros modos de vida, en los que el lenguaje, el pensamiento y la creación escultórica como profesión, acrecienten el valor de los que hasta ahora había sido segregado.

En 1975 Feliza ingresa como docente de escultura en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, cuando aún no se registraba el arte plástico como carrera profesional apenas se planteaba como materia electiva que apoyaba el plan de estudios de las demás carreras, por lo que no queda un registro escrito en la Universidad que respalde la manera como se desarrollaban los contenidos. Feliza como docente de escultura enseña durante el primer semestre: barro, segundo semestre: yeso, tercer semestre: papel maché, cuarto semestre: madera, quinto semestre: metal.

De los contenidos de la electiva se deduce que el estudiante solo se instruye en el manejo de algunos materiales, dejando a voluntad de los estudiantes el dominio de los demás componentes de la escultura, de tal modo que el aprendiz pueda experimentar con técnicas, colores, formas, texturas, espacios, significados, decidir sobre la marcha la manera de apropiarse de dichas experiencias y establecer el lugar desde donde generará su verdadera forma de expresión. Feliza Bursztyn en entrevista con Juan Gustavo Cobo Borda comenta respecto a la escultura: “La escultura era rara rarísima, nunca se sabe qué puede pasar con ella, pero resultaba tan divertida” (Cobo Borda 1983).”

Todas las propuestas generadas por el arte de la resistencia, el arte moderno y la descentralización del arte llevaron a plantear entre los años 1976 y 1977 objetivos definidos para el Salón Nacional de Artistas en Colombia.

El salón nacional de artes visuales manifiesta las nuevas intensiones del arte Colombiano “Trata de lograr una forma distinta de acercamiento con el público, busca desconcertarlo, indignarlo, y en todo caso, sorprenderlo.” (Colcultura, 1990, pág. 132) , un espacio en donde los artistas no se limiten a “hacer” el arte sino que intenten dotarlo de sentido, de un contenido más profundo [...] los contenidos, en cambio, no pueden sino estar ligados con la conciencia personal y con el ámbito donde se generan (Colcultura, 1990)

Paralelo al recorrido artístico de la escultora Feliza Bursztyn se reconocerían en América los nombres de otros artistas que trabajarían materiales, procedimientos, formas o teorías del arte similares a las planteadas por la escultora, con los que llegarían a generarse polémicas de autoría en cuanto a la configuración escultórica. Tal es el caso de Álvaro Medina que figura en Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications Project at The Museum of Fine Arts, Huston. Reciclajes e hibridaciones: utopías geométrica y constructiva, Del Investigador Camilo Leyva de Universidad de los Andes, Bogotá-Colombia, en donde Álvaro Medina acusa de plagio a la escultora Feliza por la instalación de las camas presentadas en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1974. Según Medina, “el tema, el concepto y la realización” de la obra son los

mismos de la propuesta que la escultora Irene Krugman (1925-1982) exhibió en Nueva York ese mismo año.

Otros artistas como la Argentina Noemí Gerstein (1908-1996), el Mexicano Manuel Felguerez (1928) y la Brasileña Lygia Clark (1920-1988), contemporáneos de Feliza, con los que se asociaría la obra de la escultora, estudiarían arte en París siendo muy jóvenes, se formarían bajo la tutoría de los mismos maestros, utilizarían materiales o técnicas similares y regresarían a su país de origen a concretar lo aprendido.

El arte entonces aludió indudablemente a la sociedad industrial que ellos (artistas modernos) seguramente vieron en París y comenzaron a vivir en Bogotá. Evocando —cada uno a su manera— mutaciones sociales, económicas y políticas ocurridas después de 1945, estos artistas constituyeron un discurso experimental a través de la escogencia de materiales no convencionales y el interés por una cierta "estética industrial": Bursztyn, sirviéndose del ruido de los motores eléctricos (Pini, 2005).

A continuación, se muestran fotografías de las obras de algunos de aquellos artistas, desde la Figura 1-11 hasta la Figura 1-16 :

Noemí Gerstein (1908-1996, Argentina)

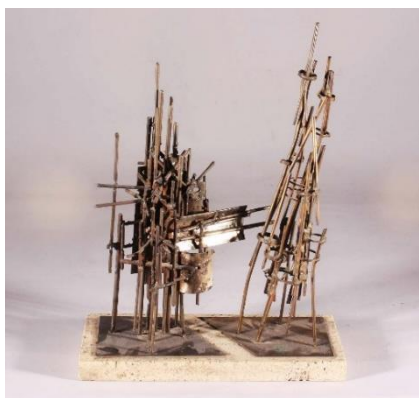


Figura 1.1-12 Don Quijote y Sancho Panza

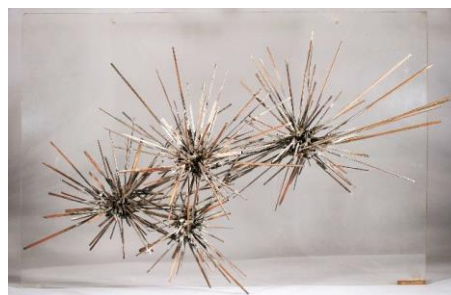


Figura 1.1-11 Formas



Figura 1.1-13 Samurái



Figura 1.1-14 Sin título

Manuel Felguerez (1928, México)



Figura 1.1-15 Puerta al tiempo

Ligia Clark (1920-1988, Brasil)



Figura 1.1-16 Serie Bichos

Feliza siempre ha trabajado en zonas tratinadas anteriormente por otros artistas extranjeros, sin incomodarse porque la filiaran, en general malignamente, dentro de familias más o menos conocidas por el público local. Quiero decir con esto que no es una “plagiaria encubierta”, como varias veces se ha intentado presentarla, sino una artista para la cual la originalidad cuenta poco, y el mundo contemporáneo de las formas es una especie de “self-service” a carta descubierta, donde el que quiere se sirve lo que le conviene y lo que depende de él, es el uso inteligente y sensible que haga de ese repertorio básico adquirido (Traba, 1986, pág. 19).

Si bien es cierto las esculturas de dichos artistas se asemejan en cuanto a los materiales utilizados y coinciden en algunas de sus experiencias con el material, nos damos cuenta que distan en su concepción y configuración. Se proyectan desde las características propias de su contexto, diferenciándose así de las circunstancias que los motivan, de la experiencia particular con el material, de la manera en que éstos son trabajados y de las

intenciones o propósitos que sus obras presentan. “...es difícil decir que tu inventas algo, todo es parte de otra cosa que viene dentro de una sociedad donde vives” (Tafur, 2013, págs. 234-235)

A pesar de las polémicas que se generan durante su transcurrir profesional, Feliza continúa realizando series y obras de arte con chatarra, residuos industriales y materiales pobres, entre las que se nombran: *Las Camas*, *Las Cujas*, *Miniaturas*, *Mini-máquinas*, *Encajes*, *Expansiones*, *Esculturas Homenaje*, *Una Columna de Acero Inoxidable*, *Múltiples*, *Color* y *Baila Mecánica*. Así se puede afirmar que: “...el autor como productor experimenta al mismo tiempo y de manera inmediata su solidaridad con otros productores que anteriormente tenían poco que ver con él” (Benjamín, 2004, pág. 10)

El 06 de Agosto de 1981 Feliza Bursztyn toma la ruta del exilio, como García Márquez, fue acusada por delitos que no tenían ningún soporte judicial ni probatorio: un arma inservible que encontraron en su casa para hacer el proceso [...] Feliza Bursztyn, tuvo que exiliarse a México y luego a París en donde murió mientras acompañaba en una cena a García Márquez (Victoria, pág. 4), el viernes 08 de Enero de 1982, a los 49 años de edad.

La mujer que Pablo Leyva encontró en París no era la misma que había despedido en Bogotá. Estaba atónita y distante, y su risa explosiva y deslenguada se había apagado para siempre. Sin embargo un examen médico muy completo había establecido que no tenía nada más que un agotamiento general, que es el nombre científico de la tristeza. (GARCÍA, Márquez 1982).

2. LAS ESCULTURAS CON CHATARRA Y LAS MINI-MÁQUINAS EN LA RENOVACIÓN DEL ARTE EN COLOMBIA

2.1 LA AVENTURA EXISTENCIAL Y ESPACIAL DE MEDIADOS DEL SIGLO XX:

De acuerdo con lo expuesto en el capítulo anterior, Feliza se apropia, según lo reflejan sus obras, de los conceptos modernos de la escultura como consecuencia de la influencia recibida por la revolución del arte en el marco europeo, norteamericano y latinoamericano. En este sentido la escultura de Feliza se hace autónoma, adquiere vida propia, contiene su propia energía orgánica, aporta desde su existencia generando una batalla vital en contra de la tradición y los caminos unívocos del contexto en el que se encuentra.

En consecuencia, la escultura se aleja de lo clásico, se vincula con la vida, crea lazos con el pueblo y con la sociedad, al igual que lo hiciera Feliza Bursztyn durante su recorrido artístico. Escultura y Artista entonces se funden hasta tal punto que al hacer una narración sobre las características de la escultura pareciese se estuviera haciendo una descripción sobre las características de la artista.

Desde un principio, la obra se libera del peso visual, del bloque y el hermetismo que la condena, el hueco o el vacío empiezan a hacer parte de su composición, de su estructura,

dotándola obra de materia y espíritu, de cuerpo y alma, de estructura y concepto, lo que permite la interacción visual de estas dos dimensiones en espacios y tiempos determinados, dependiendo de la consistencia de los materiales, la estructura de sus componentes y la solidez de la común unión que entre ellos se genera. “El hueco: materia transparente a la luz, ha de contener, separar, proteger, aislar, apoyar sin imponer visualmente su materialidad.” (Manzini, 1993). En realidad es ir conquistando el vacío. (Delgado, 2011, pág. 16)

Se conquista así un contenido en potencia, permitiendo que la estructura se abra, respire, pueda ser penetrada y traspasada, provocando en el espectador una cierta sensación de que no se deja nada por descubrir, de lo irreverente que es, en la que desaparece la mística en cuanto a su origen o procedencia, pero que a la vez lo persuade hacia la acción de la percepción, a la lectura de los elementos que la componen e interactúan y sobre todo a la crítica.

La obra observada como una unidad corpóreo-espiritual incentiva el hecho de abandonar la idea de un alma sometida a un cuerpo sólido que oculta y limita su interior, en donde se elimina lo enigmático y se abren espacios que alientan la construcción de almas y pensamientos libres que se funden con los cuerpos y los espacios, para que desde la experiencia de la percepción o habitabilidad se construyan ideas propias de espíritu, de esencia, de hálito, asociadas a su naturaleza. Haciendo que la escultura genere tanto en la chatarra como en el espectador una dinámica de renovación vital. La escultura enajenada deja de estarlo para convertirse en una extensión del pensamiento del artista.

Tanto los componentes de la forma, como la forma y su mecanismo de unión están expuestos a una transformación permanente que pueden direccionarse por factores naturales o artificiales, propios o externos a las propiedades de la materia.

Es así como las esculturas de Feliza viven desde su realidad física no para ser vistas como objetos petrificados sino como seres que se presentan, que motivan la construcción de ideas, cambian de apariencia, asumen comportamientos humanos, se deterioran, se desbaratan, están expuestos a la opinión y se rearmen.

Las esculturas revelan nuevas propuestas vitales, ideas de relación entre el hombre y el mundo en una realidad en donde confluye el recuerdo, la imagen y el imaginario. El recuerdo que acude cuando reconocemos el origen o la procedencia de cada uno de los componentes de la escultura, la imagen de lo que se percibe de su composición, material, nombre e interpretación al ser expuestas y el imaginario que se genera al tratar de determinar el sentido y concepto de la obra. Espacios y Tiempos que se mezclan generando atmósferas y apreciaciones diferentes en torno a la escultura.

Lo que determina que la fuerza y las sugerencias de transformación de las esculturas de Feliza, en la sociedad colombiana, vivan atadas a la historia, a la imagen, al lenguaje y a la imaginación. “...es difícil decir que tu inventas algo, todo es parte de otra cosa que viene dentro de una sociedad donde vives” (Tafur, 2013, págs. 234-235)

De otra parte, la consideración de la existencia de una transformación influenciada recíprocamente entre la vida y el contexto de la artista, la descripción y análisis plástico de la obra y el discurso teórico de artistas, críticos de arte, historiadores y espectadores, permiten que se revelen o comprendan otras particularidades o intenciones de las esculturas con chatarra de Feliza Bursztyn, en torno a: la contradicción del orden establecido, la confrontación de las estructuras de poder dominante, el rompimiento de esquemas paralizados, el origen del arte conceptual y de la obra de arte desde la propia experiencia, para la revelación de nuevas propuestas vitales. Propuestas vitales que podrían esbozarse de la siguiente manera:

- Denuncia Social, ligada a la infamia visible de la violencia del espectáculo truculento y dramático en la vida diaria colombiana.

- Promoción de Comportamientos Humanos con el toque mordaz, desbordante, arbitrario, irrisorio, irónico, agudo y mal intencionado por parte de la artista.

- Sensibilidad social, política y artística, para que desde la producción escultórica se den soluciones nuevas a viejos problemas.

- Opinión y Cuestionamiento, transmiten un punto de vista personal, irreverente y provocador.

- Cambio, desde la concientización y promoción como parte natural de la existencia.

- Permeabilidad: frágil a las seducciones temporarias, las que acepta sin sacrificio.

La obra va alimentándose de la vida y al mismo tiempo va teniendo resonancia en un medio social y político que se reconoce en la obra.

-Interdisciplinariedad, al permitirse el despliegue a varios sectores y el diálogo entre diferentes disciplinas de la sociedad, una transversalidad con apertura a la diversidad

-Pérdida del miedo jerárquico.

-Perturbación del hidalguismo.

-Tendencia hacia la simpatía popular, produciendo efectos desconcertantes y perturbaciones momentáneas que susciten transformaciones de mentalidad para que desde procesos de conocimiento se dé explicación a los fenómenos que no se entienden, se subvierta lo establecido y surjan verdaderos comportamientos humanos.

-Formulación de nuevas maneras de interacción, tendiendo a la poli-crítica, intentando aproximar datos ambiguos para ponerlos de acuerdo aunque sea en la crítica.

-Autonomía, independizándose de las demandas del cliente, de la oligarquía y de las instituciones. Actuando en los campos que ella quiere: espacios públicos, espacios privados, exposiciones, salones de arte, bibliotecas, galerías, teatros, plazoletas, cines, ferias, colegios, museos, oficinas, hogares. Y ubicándose donde le place: pisos, paredes, techos, esquinas, ventanas, puertas, bases, tarimas u otras estructuras.

-Búsqueda y Autenticidad desde la propia experiencia, en contra de los preceptos y mitos.

-Renovación en la deconstrucción de conceptos y el planteamiento de nuevas estructuras de organización o de pensamiento.

Si dichas particularidades o intenciones de transformación existen de manera consciente o intuitiva, podría plantearse un bosquejo del proceso de creación de la escultura que lo admitiese.

2.2 UN ACERCAMIENTO AL PROCESO DE CREACIÓN ESCULTÓRICA DE LA ARTISTA

“El éxito de la metamorfosis de la chatarra no depende del material sino de la artista”

La poesía de la chatarra, Engel Walter 1964.

Feliza Bursztyn no realiza esquemas ni dibujos para la creación de sus esculturas,⁷ sigue secuencias de acciones que le permiten construir desde sus pensamientos y experiencias. Aunque estas acciones pueden no seguirse de manera rigurosa, indican modos de proceder, maneras que al ser organizadas harían evidente la existencia de un proceso creativo. Por lo tanto las acciones de la artista han sido ordenadas de la siguiente manera:

Primero: la chatarra se selecciona en apariencia por azar, escogiendo aquello que produce un estímulo.

De cualquier modo, todo aquello que tras la selección se halla en la obra es consecuencia de lo inesperado, en apariencia por azar o bien como resultado de un cúmulo acciones más o menos contradictorias, nos produce un estímulo. Es como un chispazo que si bien aporta algo nuevo, somos capaces de reconocer porque tienen un enganche, una

⁷ A excepción de su escultura homenaje a Alfonso López.

relación con nuestras búsquedas y andaduras anteriores; ese hallazgo es como una parada estimulando nuestro recorrido (Delgado, 2011, pág. 120).

Las piezas de chatarra son seleccionadas al ser pensadas como elementos de un sistema, que funciona como un vehículo de transmisión de vivencias y sensaciones que responden a motivos o a experiencias personales.

Segundo: se crea el vínculo con la materia. Se concentra más por el conocimiento de sus propiedades y de los procesos técnicos de su transformación que por el conocimiento de los procesos tecnológicos. Al estar la chatarra principalmente constituida por el metal como el elemento físico que trae a la presencia aquello imperceptible a los sentidos, se hace importante que el artista reconozca en él, en sus fortalezas, en sus debilidades y en sus variadas facetas, múltiples características, propiedades, modos de presentación y transformación, asimilables con la sociedad y la vida humana.

En su definición, el metal, según el *Diccionario de la lengua Española* (www.rae.es): nombre masculino. del lat. metallum 'mina', 'metal', y este del gr. μέταλλον métallon.

m. Quím. Cada uno de los elementos químicos buenos conductores de calor y de la electricidad, con un brillo característico, sólidos a temperatura ordinaria, salvo el mercurio, y que en sus sales en disolución forman iones electropositivos o cationes.

Existen diferentes tipos de metales: metales pesados, metales preciosos, metales ferrosos, metales no ferrosos, entre otros, que se emplean en la fabricación de numerosos objetos, a menudo en aleación con otros metales lo que los hace mucho más ligeros y resistentes.

En cuanto a sus propiedades, se consideran elementos:

- Maleables: capacidad de los metales de hacerse láminas al ser sometidos a esfuerzos de compresión.
- Dúctiles: propiedad de los metales a moldearse en alambre e hilos al ser sometidos a esfuerzos de tracción.
- Tenaces: resistencia que presentan los metales al romperse o al recibir fuerzas bruscas
- Mecánicamente Resistentes: capacidad para resistir esfuerzo de tracción, compresión, torsión y flexión sin deformarse ni romperse.
- Elongables
- Ultraligeros, ligeros y pesados.

Se presentan como bloques, Láminas, Tubos, Varillas, Rollos, Alambres, Retazos, Viruta, Piezas, Objetos; con superficies lisas, dobladas, con relieve, troqueladas, ásperas, grabadas, brillantes, mate, inoxidable, oxidadas, estampadas, pintadas; y se transforman mediante procesos tecnológicos o técnicos de torsión, presión, fundición, cepillado, cortado, desbastado, perforado.

Mientras que el metal como material masculino, conductor, brillante, sólido y nuevo, se convierte por sus propiedades, su poder de transformación y sus posibilidades de aplicación en símbolo de la era industrial, la chatarra, como material femenino, viejo, conductor, opaco y frágil se convierte para Feliza en símbolo de exclusión, indiferencia, deterioro o violencia.

La chatarra, según El Diccionario de la lengua Española (www.rae.es): *Nombre femenino. Del vasco txatarra 'lo viejo'*

1. f. Escoria que deja el mineral de hierro.
2. f. Conjunto de trozos de metal viejo o de desecho, especialmente de hierro.
3. f. coloq. Máquina o aparato viejos, que ya no funcionan.
4. f. coloq. Conjunto de monedas metálicas de poco valor.
5. f. despect. coloq. Conjunto de condecoraciones o joyas, especialmente de poco valor.
6. f. Am. U. en aposición para indicar que lo designado por el sustantivo al que se pospone es de muy baja calidad. Comida, bonos chatarra.

De igual modo la conforman piezas, objetos, máquinas o aparatos que han sido desplazados o eliminados por que han dejado de cumplir su vida útil, se ubican y acumulan en un espacio distante para que cause poco impacto. Allá donde se concentra el vestigio del desarrollo industrial, del consumo de una determinada época y de un determinado lugar. Seguramente para Feliza Bursztyn en los vestigios de la sociedad y la industria Colombiana de finales del siglo XX.

La chatarra catalogada por la sociedad como inservible, pasada de moda, desafortunada, inagotable, imperfecta, pesada, deteriorada, fragmentada, proteiforme, triturada, rústica, corroída, innoble, con varios estados de oxidación, la convierten al igual que la vida en una presencia temporal, imprevisible, de variables ilimitadas, susceptible a la transformación, que permite la representación de otras realidades, de otros estados de ser y de estar en el mundo, aspectos viables para Feliza, ya que gracias a ellos puede dotar de valor a la chatarra y por ende a su escultura.

De este modo, en tanto el metal se convierte en la materia prima de los productos industriales, la chatarra o el residuo industrial se convierten en la materia prima de las obras de arte. *“Todos los trabajos de Feliza fueron realizados con desechos industriales, conversación con Pablo Leyva.”* (Numpaqué P, 2005, pág. 92)

La diferencia existente entre el origen de estos dos tipos de material, genera el aprecio a lo hecho con el primero y el desprecio a lo hecho con el segundo, por lo que Feliza se contrapone en su proceso artístico a la concepción sobre la chatarra al considerarla como un material nuevo porque permite contrarrestar la postura de producción, repetitiva y desnaturalizada de la revolución industrial del siglo XX. De este modo “Feliza Bursztyn rechaza la forma despectiva como emplean el término “chatarra”. Si se refieren a lo innoble del material deben entender que ese material se dignifica al ser sometida al proceso artístico” (Valencia Diago, August 7, 1980, 1-B).

De otra parte, está el testimonio de la acción: la soldadura de punto, con soplete de acetileno y transformador. La técnica que integra o desintegra los aspectos formales y estructurales de la chatarra, crea el hilo conductor que determina afectar o no cada una de las piezas que han sido seleccionadas, extraídas y adjuntas a la obra, para dar paso a la re-conceptualización de la materia y a la creación por parte de Feliza de esculturas auténticas.

2.2.1 ¿CÓMO PARTICIPA ENTONCES LA CHATARRA DEL MUNDO DEL ARTE?

Algo que no es usado habitualmente para la creación de obras de arte exige procedimientos diferentes y da resultados diferentes. Por lo que hay que abrir nuevos espacios que pugnen lo establecido, lo unívoco, que subviertan el orden, destruyan las convenciones del ojo, que reacomoden el orden perceptivo, descalifiquen lo convencional, sean incrédulas ante la permanencia de lo eterno “en los que se propongan otras experiencias sensibles y códigos visuales”⁸, de allí que en tiempos de Feliza no quedara de otra, que experimentar con el material y explorar con las ideas.

La chatarra hecha escultura no es solo chatarra, es trabajo, impulso, acción, voluntad, valor estético, discurso, controversia, disparate, de esta manera se genera un

⁸ Conceptos trabajados por Umberto Eco en la representación de la belleza y de la fealdad en dos ensayos editados por el autor.

incontable número de propuestas artísticas. Es entonces cuando la materia adquiere más valor que el material, no es solo el aspecto físico lo que interesa.

Feliza toma, descompone y ensambla entonces, piezas u objetos de chatarra resultado de la producción industrial de objetos: telares, máquinas de escribir, máquinas de coser, teléfonos, cajas registradoras, medios de transporte, para provocar con ello una revolución artística, social y política en Colombia.

Así como el metal, la máquina y la industria textil se convierten en símbolos de la era industrial, la chatarra hecha escultura representa aquellos aspectos que han sido eliminados, excluidos o ignorados durante la misma, convirtiéndose de este modo en un medio de opinión, denuncia o crítica.

Una revolución en la que la artista considera en principio que el material de una escultura no debería ser catalogado o caracterizado como noble o innoble por su apariencia física, resistencia o perdurabilidad, sino que su importancia radica en la capacidad que el material tiene, al ser trabajado, de comunicar sensaciones, sentimientos e ideas.

Si la obra se convierte en un objeto estético capaz de expresar sentimientos y por lo tanto, ser fuente de placer a través de la imaginación del hombre, es estéticamente admisible como obra de arte... Adquiere mucho más peso de los que son ellas en sí mismas, lo que muestran a quien las contempla. Adorno, 1983 (Delgado, 2011, pág. 99).

De hecho las características de la apariencia física de la materia en la escultura engendradora, el lugar que esta ocupe o la acción que realice nos permite percibir otro tipo de sensaciones, por ejemplo: el desgarramiento del metal transmitiría el drama, la cantidad de óxido que cubre su superficie comunicaría el paso del tiempo o la enfermedad, el uso de puntas o quiebres que eviten su accesibilidad manifestarían el nivel de agresividad o violencia; la facilidad de manipulación, modificación o transporte revelarían su docilidad, su acumulación sin un hilo conductor darían muestra del caos, la ubicación de un objeto en un lugar inusual, en una posición no convencional, incompatible con un grupo o ejecutando funciones que no le corresponden darían una idea de lo absurdo, un gran tamaño o bastante brillo mostrarían grandeza; el manejo del concepto entonces abrirá un sin número de posibilidades que contrastadas con sus opuestos se harán infinitas, en este sentido la chatarra actúa como lenguaje que se hace pensamiento y objeto estético.

Tercero: El impulso creativo hace que se pase del vínculo con el material a la creación de la imagen.

*“Me voy a los depósitos de chatarra, miro que tienen y luego pienso que voy a
hacer con estos”*

1979 Exposición Fotográfica Hernán Díaz

Lo importante aquí estaría en exponer donde se halla el impulso creativo.

Podría empezarse por considerar la posición que Feliza Bursztyn asume frente a la noción del arte, afirma: Yo sigo creyendo que el arte no existe y que el artista, es igual que un científico. Artista es un hombre que tiene una profesión. Yo no creo en el arte en mayúsculas (Diálogos de la cultura. Qué pasa con el arte en Colombia?, 1967)

En éste sentido la artista considera que el arte no es elitista, sino un servicio que se ofrece a favor de una causa, aportando bien sea a un sector en particular o a toda la población. Entierra los preceptos del arte exclusivo y busca nuevas concepciones de la vida cotidiana ante la moral, lo sensual, lo sugestivo, lo impactante, lo profano, las sensaciones, lo bello, la destrucción, del movimiento; las emociones, las fobias, las pasiones, y los comportamientos colectivos: en cuanto a lo inútil, la memoria, y la muerte, de donde se deducen principios que hacen a la chatarra más duradera que el mármol, el bronce, la madera, el hierro, el acero, el níquel, el aluminio y el cobre.

Adicionalmente y al respecto de su posición frente al arte entiende que la motivación puede iniciarse por un interés personal no necesariamente influenciado por factores externos como la religión o el estado.

El arte visto como ciencia debe basarse en lo experimental, poniendo a prueba ideas que acechen, cuestionen, alimenten o replanteen alternativas que des limiten la función del arte en la sociedad y amplíen para el caso de la escultura, su influencia a otros espacios distintos al retrato de escenas místicas o de heroísmo. El arte en sí vale la pena en la media

en que crea un vínculo con lo que lo rodea y pueda lograr algo más allá de la contemplación.

En este sentido Marta Traba en su ensayo sobre Feliza Bursztyn en la revista ECO de 1984 comenta que: “la fantasía plácida del propio trabajo de la escultora corresponde a una actividad mito-poética,⁹ atacando así la mística de lo que se oculta, del secreto, de lo que se encierra, y descubriendo del mismo modo a partir del conocimiento y la experiencia, ideas, conceptos y/o vivencias. “Describe por oposición, por desenfreno, todas las tendencias reprimidas y desvirtuadas, toda la generosidad inventiva que subyace, potencial a la espera de que alguien le permita emerger a la superficie” (Traba, Bursztyn - Obregón: Elogio de la locura, 1986, pág. 30)

Dando entender que el desconocimiento o lo que ha sido otorgado a fuerzas mágicas avala gobiernos ortodoxos y totalitarios que generan la eliminación de la propia identidad, la inexistencia de la libertad de pensamiento, la ceguera en la sociedad, la devoción y creencia incondicional y las supersticiones sin fundamento, lo que proporciona la centralización del poder y el control en las entidades del gobierno y las entidades religiosas.

En ese orden de ideas el conocimiento descentraliza el poder y su estructura, lo que permite plantear ordenes distintos al de una base, un eje central y una estructura estable,

⁹ Mito-poética: que busca dar explicación y razón a los fenómenos que no entiende o desconoce en tanto usa la imaginación para comprenderlos.

para dar paso a la configuración de núcleos apretados, soportados por diversas estructuras, con efusiones y proyecciones que manifiestan la expresión viva de sentimientos.

La artista en su búsqueda parece comprender que es en el choque de opuestos es donde se halla la respuesta a las contradicciones morales, sociales y políticas de la sociedad colombiana, por lo que se permite presentar con irrisión e ironía alternativas que aunque controversiales se manifiesten de manera pacífica. “Indicar el aspecto subversivo e infractor de una obra de arte, no es más que recordar la importancia de los poetas y los imaginativos en una sociedad que necesita urgentemente elementos dinámicos para no petrificarse en el anacronismo” (Traba, Bursztyn - Obregón: Elogio de la locura, 1986, pág. 31)

Las Histéricas, *Las Camas* y *la Baila Mecánica* son ejemplos de aquellos aspectos subversivos o infractores, al establecer en ellas controversias en torno al deseo, la sexualidad o el erotismo, por entonces alusiones corporales hirientes a los parámetros de la moral.

Algunas de aquellas oposiciones en contradicción se deducen de lo expuesto por la artista Feliza Bursztyn y la crítica de arte Marta Traba en la revista ECO de 1984, oposiciones que interactúan constantemente y que la escultora maneja como choque de antagonismos que no se repelen. Ejemplo de ellos los siguientes:

La memoria y el olvido

Lo elitista y lo popular

El equilibrio y el desborde

La vida y la muerte

Por su parte Camilo Leyva en *Un montón de chatarra* refuerza la teoría de las contradicciones de la siguiente manera: “El choque de oposiciones en la contradicción alimenta su obra” y “en ese estallido dialéctico se generan los ensambles de la chatarra.” (Leyva, *Un montón de chatarra*, 2007, pág. 16)

En los elementos opuestos surgen tensiones que al ser confrontadas generan nuevas categorías y expectativas que le permiten a Feliza crear puentes de comprensión entre las concepciones del mundo.

Las confrontaciones de carácter político se generan en el país, particularmente por las expectativas de desarrollo de los integrantes del partido liberal colombiano y del partido conservador colombiano en torno a las concepciones de campesino, artesano, obrero, a los roles del hombre y la mujer, al papel de la democracia, a las estructuras de poder dominante, a la revolución industrial, y en general a una nueva valoración de la distribución y configuración de lo urbano y lo rural.

Otros factores relevantes en lo político se dan en torno a las confrontaciones con las estructuras de poder dominante en Colombia que trataron de controlar las relaciones de clase, género y moral, la obra de Bursztyn expone el lado oscuro de la modernidad, la colonialidad (McDaniel, 2013).

De otro lado, las confrontaciones de carácter social relacionadas con aspectos de lo cultural, las clases sociales, los géneros, la religión, la moral, los comportamientos, a partir de las cuales se buscan formar nuevas visiones de ciudad y de país. Al respecto se puede ver que tanto Feliza como otros artistas de la época:

Proponían formas más accesibles y modestas de creación... La creciente modernización y las trascendentales transformaciones sociales y culturales en las urbes y poblaciones del país conllevaron a una nueva apreciación del espacio en el que la ciudad, que era a la vez escenario y protagonista, permitió apreciar las tensiones generadas por expectativas contradictorias de desarrollo. (Banco de la República de Colombia, 2015).

Y por último las confrontaciones de carácter artístico, entre las nociones de lo tradicional y lo moderno, para proponer nuevas categorías en el arte con la intención de dar apertura a nuevos públicos, hacer asequible el arte a toda persona o espacio y cambiar el rol del espectador ante la obra, haciendo a este participe de la opinión, cuestionamiento y valoración del objeto artístico, todos, aspectos que motivan la creación escultórica de Feliza y el trabajo incesante de la crítica de arte Martha Traba.

En todos los casos el impulso creativo se basa en la dialógica entre la razón y la imaginación, entre los opuestos, sus contradicciones y sus incoherencias, entre el espectador y el arte, por lo tanto el *impulso* de Feliza termina siendo producto de la

reflexión y crítica de pensamientos puestos en discusión, acciones que lo hacen científico, instintivo, racional, irónico y seductor.

Cuarto: Lo imaginable en torno a una idea, una sensación, una intuición y hasta un deseo se hace factible o perceptible. No exactamente en ese orden, el proceso creativo puede empezar en cualquiera de los puntos y a partir de él generarse un ciclo.

Tal como afirma Masó en el 2004 según lo citado por Delgado: El primer esbozo puede ser un escrito, un título o unas líneas dibujadas. Puede, incluso, ser una sensación, una intuición, y hasta un deseo, porque en estos primeros pasos la imagen puede tener existencia física a través de una escritura, un sonido, de un movimiento (Delgado, 2011, pág. 109)

En este caso, la forma que generalmente se construye a partir de un dibujo es sustituido por la reflexión en torno al comportamiento de un material cuando se emprende el contacto directo con él, con su transformación, con el contexto en el que se encuentra y sus relaciones, lo que hace que la obra dependa del conocimiento de los anteriores aspectos para lograr lo que se quiere con él.

Otro de los aspectos que aportan a la transformación de la práctica artística colombiana, es la inclusión de nuevos procesos de construcción en donde se consideran

aspectos de la materia¹⁰ y aspectos inherentes a “la masa” en tanto a agrupación numerosa de personas, que permiten la reacomodación del mundo perceptivo. Por lo que se acude a analogías o metonimias como estrategia para revelar caminos, de esta manera se relacionan aspectos comunes entre escultura, artista y sociedad colombiana.

Un ejemplo de ello, la descripción dada por Camilo Leyva a la escultura de Feliza Bursztyn, descripción que se acopla perfectamente a la definición de “la masa” de las urbes. “Es una suma de elementos y no un bloque sin entidades particulares.” (Leyva, Un montón de chatarra, 2007, pág. 40)

De la diversidad que surge de aquello que se trata como igual, como el hombre de la masa, del pueblo, del resto, de los excluidos. Ve el valor de cada parte y explora todas sus posibilidades de interacción, experimenta con cada una de las modificaciones puestas a prueba y crea con cada una de sus propuestas de interacción una serie; serie que empieza o abandona cuando lo considera pertinente.

Considera los matices de la diversidad que surge de las mismas cualidades de la metamorfosis de la materia, el cruce de variables que genera un sin número de posibilidades solo con la modificación de tamaño, de color, de tipo de pieza, de estructura,

¹⁰ Definiciones real academia española:

1. f. Realidad espacial y perceptible por los sentidos de la que están hechas las cosas que nos rodean y que, con la energía, constituye el mundo físico.
2. f. materia física diferenciada de las demás por una serie de propiedades determinadas. *La materia del casco debe ser dura.*
3. f. Ser que tiene existencia física, por oposición a *espíritu*.)

de unión, por eso la tendencia de Feliza a explorarlas y ponerlas a prueba hasta verlas agotadas. “Ya ninguna tenía coincidencia formal desde lo visual, sino que se hacen más parte de un código privado, confiriéndole al metal la propiedad de hablar de su metamorfosis. Así se realiza Klimnestra y Flexidra” (Numpaque P, 2005, pág. 90)

El cambio y la transformación de la materia pone en evidencia elementos que no se consideraban antes: *Impulso, Acción y Voluntad*. Aunque ella dice que no sabe cómo concibe sus obras hay una intensión en el hacer: la intención de esclarecer caminos, revelar al ser y hacerlo surgir desde lo nublado. A materiales diferentes, procedimientos diferentes y resultados diferentes. “El cambio genera incertidumbre, la seguridad mata. Cuando ya se tenga la habilidad para hacerlo hay que cambiar la forma en que se hace, lo que convierte a la incertidumbre en parte de la experiencia” (Leyva, Un montón de chatarra, 2007, pág. 35)

Adicionalmente, las esculturas elaboradas con chatarra con elementos carentes de límites reciben una serie innumerable de calificativos: barrocas, caóticas, poesía del absurdo, monstruos, aparatos, locas, irritantes, reiterativas, surrealistas, apocalípticas, con temperamento, entre otras, lo que de alguna manera permite crear un vínculo con aquella sociedad colombiana subdesarrollada, caótica, violenta, deteriorada participe de la industria y del desarrollo urbano de un país.

De tal manera la escultura con chatarra al igual que la sociedad subdesarrollada sueña con adquirir en su proceso de modernización estructuras propias, en las que pierdan

su apariencia aplomada, apagada, deteriorada para convertirse con el paso del tiempo en piezas independientes, activas, propositivas, adaptables, relucientes y lujosas. “Algunas obras operan como metáfora de nación, geografías sociales, sensoriales y psicológicas” (Banco de la República de Colombia, 2015).

Feliza parece hallar entonces una relación entre la transformación de la chatarra hecha obra y el proceso de transformación esperado para el país en torno al desarrollo del arte, el desarrollo social y el desarrollo político en Colombia. Era importante en el país partir de lo que había en la realidad para llegar a lo imaginado, reconociendo que en el choque de oposiciones y en la contradicción se pondrían rescatar aquellos aspectos que favorecieran y descartar aquellos que estropearan la sociedad, en particular al proletariado.

¿Cuál era para entonces la realidad en la sociedad colombiana? Acostumbrarse a lo establecido, a lo predeterminado, a los mitos, a los preceptos, a los prejuicios, como seres pasivos, acorralados, coartados, motilados. Feliza desea salir de esos límites, abrir otras posibilidades de vida, arar en terrenos no cultivados para sembrar otras posibilidades de existencia y modificar el rumbo de la sociedad colombiana. Por esto decide tomar como ejemplo la vida de sus esculturas y relacionarlas con la vida del hombre y de la sociedad colombiana. Sus esculturas nacen, se mueven, opinan, comparten, se transforman, cambian y mueren dejando un legado. Ellas materializan sus opiniones descalificando la vertiente convencional, cuestionando el significado del arte en Colombia y alterando el espacio en un desorden encantadoramente ordenado. Convirtiéndose “en objeto de transgresiones que contribuyen a procesar la visión urbana de la naturaleza y que revisaron el territorio

nacional a partir de geografías sociales, culturales, sensoriales y psicológicas” (Banco de la República de Colombia, 2015)

Ver todas las opciones que la chatarra tiene para aportar desde el arte a una sociedad “subdesarrollada”, le permite a Feliza visualizar sus esculturas como medios para abrir posibilidades de acción en el país.

En el siguiente cuadro se muestran las relaciones que Feliza pudo haber encontrado entre la chatarra y la sociedad de un país subdesarrollado, como fue categorizada Colombia en ese momento, junto a la presentación de sus opuestos, con el fin de reconocer el tipo de metamorfosis que se desea y el camino para lograrla:

Tabla 1
Relación entre chatarra y sociedad subdesarrollada.

CHATARRA Object Trouvé¹¹	SOCIEDAD SUBDESARROLLADA
Abandonada y averiada.	Abandonada – desintegrada
Deteriorada	Deteriorada
Oxidada	Enferma
Acumulada y desordenada	Caótica
Agresiva	Violenta
Innoble para la escultura	Discriminada - Clasista
Objetos manipulados	Sujetos manipulados
OPOSICIÓN DE LAS ANTERIORES	OPOSICIÓN DE LAS ANTERIORES
APRECIACIONES	APRECIACIONES
Encontrada, hallada, ilesa.	Rescatada, Protegida-Integrada, Intacta
Conservada	Conservada
Inoxidable	Saludable

¹¹ Trouvé: niño abandonado. Objeto: perdido. (Buscarse -encontrarse). Objeto encontrado. Bien trouvé: acertado, ingenioso, original adj. Mf. Trouver: encontrar, hallar, toparse con, descubrir, conseguir, inventar, crear, pensar, opinar, parecer, ver, notar.

Ordenada	Ordenada
Amable	Tranquila – Respetuosa - Cordial
“Noble” Material apto para la escultura	Sin clases sociales
Libre	Libre

Fuente. Elaboración propia.

Tanto la chatarra como la sociedad urbana resultante del proceso de industrialización, es susceptible de ser modificada por la capacidad intelectual, física y sensible del ser humano, para hacer de lo que queda de ese proceso de “desarrollo” algo más cercano a su naturaleza. “La sensible piel de Feliza percibía el caos, la destrucción, la disolución, pero no como una constancia pesimista, sino como una característica irreductible de la vida” (Giraldo Sol, 2012).

Se demuestra entonces que si hay una acción consciente en la elaboración de sus esculturas con chatarra, su obra no es producto del azar, tal como lo haría el artista Tapies¹² (1923-2011) sino que se construyen con un plan determinado. Como se ha venido reiterando, se hace de manera reflexiva producto del ensamblaje de recuerdos, realidades, ideas e imaginarios que circundan la existencia de Feliza y su obra.

Como ejemplo de este tipo de ensamblaje conceptual se encuentran las máquinas suicidas de Jean Tinguely (1925-1991) armadas con objetos cotidianos, con las que se

¹² “Soy muy intuitivo. Cuando me pongo a trabajar entro en el estudio sin saber qué haré, sin ningún plan predeterminado. Empiezo a preparar la tela, a remover colores, a elegir materiales... y poco a poco van surgiendo ideas, que se concretan en un dibujo, un cuadro, una escultura...” DANIEL GIRALT-MIRACLE, Antoni Tàpies, 04/12/2008 Edición impresa, EL CULTURAL, España, Miércoles, 24 de mayo de 2017.

forma una crítica a la sociedad industrial, a la superproducción, haciendo de las mismas esculturas cuerpos que se ausentan de la sociedad de consumo.

Con procesos de creación conceptual como el anterior, la escultura se convierte en un vehículo de comunicación, la obra dialoga mediante un lenguaje plástico, proyecta lo imaginado e interactúa activamente con quienes la perciben, logrando influir en la toma de conciencia estética, social, política y/o ambiental.

Es así como el discurso inmerso en las esculturas con chatarra, se convierte en lenguaje plástico que se hace pensamiento. Pensamiento que dependerá de la “Voluntad de entendimiento y la capacidad de comprensión de nuestras gentes. Formación de criterio consciente” (Delgado, 2011, pág. 133)

La escultura entonces nos da la posibilidad de pensar la relación del objeto con el sujeto, el objeto con la vida, el objeto con la escultura, la escultura con la vida. Encontrando que tanto la chatarra como la vida contienen un potencial que emerge gracias al ser humano.

De esta manera cada una de las piezas de chatarra se toma teniendo en cuenta un plan determinado que hace parte de un sistema: sea una escultura o una serie que se capacita, se transforma y cambia con la intención de transmitir vivencias.

El sistema o el código privado motiva a la escultora a buscar respuestas, explorar, experimentar, tomar decisiones, abrir caminos, darle valor artístico y estético a lo que no lo tenía, lo que la convierte en promotora de formas y contenidos.

Desde 1962 hasta 1967 Feliza participa en el salón nacional de artistas, que se fundamenta durante esos últimos años en la promoción del artista colombiano, la democratización del arte y la cultura. El mayor alcance de Feliza en este lapso de tiempo está en generar polémica sobre el uso de materiales, formas y conceptos que se oponen al planteamiento tradicional de la escultura Colombiana centrada en retratar gobernantes, héroes, escenas patrióticas, religiosas o míticas. En lugar de ello, utiliza y organiza como le place las piezas sobrantes de la producción industrial y los objetos en desuso, para que con esa cuidadosa planeación del desorden se revele lo ausente a la percepción y lo que parece ser secreto a la vida pública.



Figura 2- 3 Acero y soldadura, 1967. Tercer Premio Compartido, imagen tomada del artículo XIX Salón Nacional de Artistas, German Rubiano Caballero, Magazin Dominical, Noviembre 12 de 1967



Figura 2- 1 Mirando al Norte. Primer premio de escultura del XVII Salón de Artistas Nacionales. Imagen tomada del artículo En el XVII Salón Nacional un espectáculo de fraude, Carlos Medellín, El Tiempo, Septiembre 05 de 1965.



Figura 2- 2 Chatarra 1964. Ensamblaje, Primer premio de escultura en el Salón de Artistas Jóvenes de Intercol. Imagen tomada del catálogo de la exposición, dimensiones desconocidas.

Sus tres obras premiadas en el Salón Nacional de Artistas (Figura 2-1, 2-2 y 2-3) reflejan formas de organización en la acumulación, ensamblajes que se equilibran más que con la forma con la materia y la masa, sus bases aunque se perciben ligeras soportan núcleos gigantescos, recargados y densos que se distancian de la base a una altura considerable. *Mirando al Norte* (Figura 2.2) dista un poco de las otras dos, al presentar en su núcleo una configuración más homogénea y disponerse más en sentido vertical que en sentido horizontal.

En 1968 su escultura marca una pauta importante en el ámbito personal y artístico, con su serie *las histéricas*, serie que la revela como una artista auténtica y propositiva que moviliza otras estructuras de pensamiento y otras maneras de hacer a partir de la experiencia.

Desde este momento empieza a hacerse evidente la manera como Feliza involucra en sus series de esculturas manifestaciones de comportamientos o emociones humanas, al mostrar con ellas diferentes facetas de histeria, perturbación, nerviosismo, rebeldía, desestabilización, lucidez, placer, dinamismo o muerte, entre un variado repertorio de actitudes y sensaciones.

Sobre las otras facetas de su trabajo: porque la obra de Feliza Bursztyn no presenta un desarrollo cronológico ni metódico, sino distintas facetas irregulares que se explican por su modo de experimento, de laboratorio. En cada una de estas facetas su obra presenta aspectos lúcidos en las Histéricas y en las Máquinas; aspectos

clínicos de placer-muerte en las “Cujas” ... Hay también aspectos didácticos en “un Churrusco que pende de una grúa en una Feria Industrial Internacional, el Mural del Sena, Homenaje a Gandhi y Andrómeda. Y, finalmente como hecho inesperado su obra logra obtener aspectos decorativos como en la distribución del espacio y divisiones de una empresa de publicidad, o el arreglo de un “stand” para una empresa siderúrgica en una Feria Industrial.

Su obra última, “La baila mecánica” integra todos los aspectos de su trabajo. Unos personajes aparentemente posesos por la melancolía torpemente bailan delante de los espectadores está concebida como una representación ante un público, produciendo un efecto de algo que va a desaparecerse, de algo que va a resumir y testificar cual es el borde entre la realidad y la irrealidad, el límite entre la sanidad y la locura, entre el cosmos y el apocalipsis. Es una obra patética que coincidencialmente cierra el quehacer de Feliza Bursztyn sintetizando sus propuestas en un mundo absurdo que se queda preguntando, “¿pero para qué?” (Osorio, 2010).

También incluye en sus esculturas el movimiento real, el sonido real y el uso de otros lugares del espacio: ventanas, puertas, techos, paredes, esquinas, para luego explorar con el cambio de escala y con otras facetas del objeto manipulado. Demostrando así su alcance en la deconstrucción del objeto de uso y su inclusión en la obra de arte como objeto estético, logrando que en la obra de arte desaparezca, a pesar de utilizar los mismos materiales y basarse en las mismas formas, el sentido del objeto anterior. Frente a ello, refiriéndose a una de las exposiciones de Salcedo y Feliza, se dijo: “Los bogotanos podrán

apreciar cómo se introdujeron los objetos en el desarrollo de la escultura nacional, con un ingrediente adicional su inquietante rebeldía y su audaz humor negro.” (Tovar, 2007)

Con el paso del tiempo se transforma el carácter original de los materiales acumulados, se hacen elegantes, finos, preciados, como tesoros que recobran su belleza y su gracia con nuevas formas. La transparencia a nivel configurativo se conserva pero su apariencia deteriorada, corroída, rústica desaparece. Dichos aspectos se hacen evidentes en sus series: *Miniaturas*, *Mini-Máquinas*, *Serie Color* y ensamblaje *La Última Sena*, tal como se observa en las Figuras 2- 4, 2- 5 y 2- 6.



Figura 2- 4 Minimáquina,
1969 – 1974
Partes de máquinas de
escribir.
Chatarra.

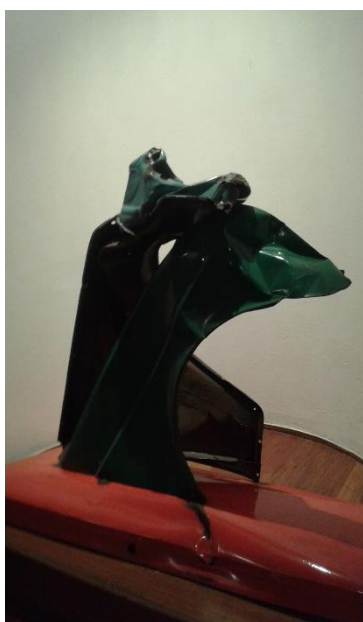


Figura 2- 5 Homenaje a Francis
Bacon, 1981. Serie Color
Museo Nacional de Colombia.
Ensamblaje (chatarra metálica)
Ing. CO 06
Comodato con Pablo Leyva
(02:1990)



Figura 2- 6 Detalle
Mural La Última Sena
1971
Ensamblaje

Desde 1965 realiza creaciones en las que incluye la participación de otras disciplinas: la elaboración de escenografía con chatarra para la obra *el Cementerio de automóviles* (1965) del Director Kepa Amuchastegui y para la obra de teatro *La cocina de Arnold Wesker* bajo la dirección de Santiago García (1968), la creación de las históricas con el uso de motores producto de las fuerzas Armadas de Norteamérica en dónde contó con la asesoría del ingeniero Albán Ariza, el audiovisual *Azilef* (1969) realizado por el cineasta experimental y director Luis

Ernesto Arocha, el diseño y adecuación de espacios como las oficinas de PAR publicidad en Medellín (1973), el uso de partituras específicamente compuestas para sus montajes, Ej. La versión electroacústica de Jacqueline Nova (Figura 2-7), música de latidos para la exposición de las camas (1974), la inclusión de otras melodías como “la banda sonora compuesta e interpretada especialmente para el video *Azilef* , o la de los Teipus inspirada las canciones de los Beatles rock, banda que incluye una psicodelia folk-rock , con letras en inglés acerca de la magia, los sueños, el amor, el universo y las posibilidades” (McDaniel, 2013, pág. 10) o la música de Perotino Magnus para el Montaje de la *Baila Mecánica*, la asesoría mecánica de Ramón Rodríguez y coreográfica del Actor de teatro de La Candelaria Francisco Martínez para el montaje de La *Baila Mecánica* y el aporte de una joyera para realización de fundiciones en 1977.

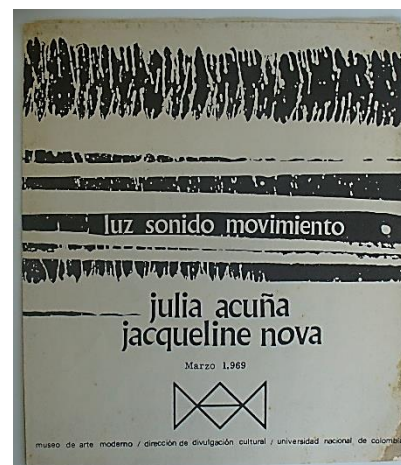


Figura 2- 7 Catálogo de la exposición: luz, sonido y movimiento
Marzo 1969
Museo de arte moderno / dirección de divulgación cultural / universidad nacional de Colombia.

A partir de 1973 explora con la combinación de todos los elementos abordados en sus series anteriores: movimiento, sonido, cambios de escala y manipulación de los objetos en el espacio. De este modo se hace evidente en las esculturas con chatarra un tránsito que parte de la rebeldía hacia los cánones tradicionales de la escultura, seguido del reconocimiento y aprovechamiento del material, para posteriormente vincularse con algunos aspectos del comportamiento humano, las esculturas en esa medida se hacen diversas, adquieren temperamento, son autónomas, escandalosas, cambiantes, cíclicas, mediáticas, inclusivas y propositivas.

Aquellas obras que desde el principio habían sido totalmente expuestas, haciendo visible su configuración, empiezan a adquirir privacidad e intimidad, crean una atmósfera de lo oculto, de lo que se encierra de lo que se encubre, pero en este caso cubiertas con una superficie ligera, suave, cálida, apasionada o lúgubre, que aunque oculta elementos al ojo, los hace visible al intelecto, tal es el caso de las camas, las cujas y la baila mecánica.

En una de las entrevistas a la artista, en donde comenta acerca del registro que puso a hacer a dos hermanos sobre las reacciones que la gente tenía ante la obra *las camas* mencionó:

¡No se imagina lo que alcanzaron a escribir! Resultó un libro extraordinario donde cuentan cómo algunas personas gritaban frente a las camas en movimiento, unas monjas lloraban, otros opinaban las cosas más inverosímiles. Fue algo maravilloso. Por eso yo insisto en que una obra es importante en la medida que suscite reacciones a la gente (Tafur, 2013, pág. 234).

En cuanto a relación existente entre el proceso de creación y el proceso de percepción de la obra, es posible que no correspondan. Mientras el proceso de creación de la artista es metódico, consciente, experiencial, experimental e intencionado; las apreciaciones por parte del espectador tienden a ser superfuas, la obra al ser conceptual necesita contextualizarse para así llegar a una apreciación más allá de lo perceptual.

Las esculturas de Feliza mueren en la medida que se vacían de contenido y significado. Por lo tanto su historia, el contexto, el discurso y la apreciación del público en torno a la obra se hacen tan importantes.

En la exposición elogio de la chatarra en el Museo Nacional de Colombia, de Diciembre de 2009 a Febrero de 2010, las esculturas son percibidas como: Agresivas, bruscas, incisivas, absurdas, irritantes, surrealistas, apocalíptica, asimétricas, ajenas a la perfección de movimientos mecánicos, pesadas, de difícil movilización, sucias, difíciles de hacer, Irrisorias, efímeras, anti-estéticas, chocantes, turbadoras, productoras de tensión, una acumulación de disparos, súbitos hallazgos, sorpresivamente bien hechas, chatarras con temperamento, quitan lo superfluo de la materia sometida, denuncian.¹³

¹³ Apreciaciones del público de las encuestas realizadas del 29 de enero al 23 de febrero de 2010 y a la vez tabuladas por el museo nacional de Colombia, durante la exposición 2009-2010, que se denominó Feliza Bursztyn: elogio de la chatarra. Fecha en que se obtuvo la información 25 de mayo de 2016.

En la exposición Espacios Ambientales (1968) son catalogadas como algo: “Loco, insólito, Increíble, magnífico, extraordinario, un buen experimento, absurdo, ¿esto es arte contemporáneo! Según la crítica de arte Marta Traba sus obras fueron “una burla que, en el fondo, no pudo deshacerse de la tristeza. Y esto lo sabemos y percibimos porque jamás pasa superficialmente por tales experiencias satíricas, sino tiene un trasfondo de mordacidad que da peso al aparente juego.” (Museo de Arte Moderno. La tertulia-Cali) (Traba, Baila Mecánica, 1979)

A Feliza no le importaba si su obra era escultura o no, es más, cuándo en una oportunidad Gloria Valencia de Castaño en una de las entrevistas para su programa Correo Especial le pregunta “¿qué es para ella escultura?” (Castaño Valencia SCA) La artista le responde que aún no lo sabe, más bien lo que parece interesarle es la crítica que surge en torno a ellas. Lo no superfluo del material sometido.

Estaba más preocupada por entender la relación entre ese producir con la vida que con el objeto artístico. Su valor reside en su acción de desencadenar una serie de preguntas sobre lo que se entiende por arte y como se relacionaba la producción artística con la sociedad. (Numpaque, 2005, pág. 60)

La obra de arte se convierte entonces en una inquietud de búsqueda tanto para el artista como para el espectador y no en un fin. Feliza busca acercar a los espectadores a sus

esculturas hasta el punto de permitirles su manipulación, permitiendo a aquel que las percibe convertirse en protagonista de un lugar que lo afecta, a vivir una experiencia en torno a ellas, a preguntarse por el objeto artístico hasta el punto de alcanzar una remoción de conciencia crítica.

2.3 OPOSICIONES – CONFRONTACIONES E INCOHERENCIAS

*“La polarización hace que
decrezca la producción por falta de
interlocutores.”*

*Revolución Invisible, Jorge
Gaitán Durán*

Oposición de preceptos o prejuicios

Entre lo perdurable y lo efímero, entre lo perfecto y lo torpe e impreciso, entre lo formal y lo irrisorio, y entre otras tantas oposiciones se sale de lo hasta ahora considerado estético para considerar o crear una nueva estética. La oposición permite desde la diferencia visualizar otros aspectos que no se visualizan cuando se está de acuerdo, la contradicción pone en tensión, lo que hace salir de lo predecible para convivir con la incertidumbre y motivar la acción.

En la obra de la escultora Feliza Bursztyn se identifican dos grandes grupos: *La idea de la existencia de varias verdades frente a la idea de una sola verdad y la idea del arte como la*

solución al caos derivado de la sociedad de consumo; ideas que se refuerzan a partir de una serie o encadenamiento de contrarios.

Oposición Varias verdades vs Una sola verdad: en palabras de la artista “Fíjese usted”- prosigue Feliza:

El arte ha logrado abrir miles de caminos. Antes, la escultura se entendía como la representación de personajes y los escultores se dedicaban únicamente a los retratos. Ahora por el contrario, se nos ha abierto una frontera sin límite, que nos depara miles y miles de sorpresas. No se puede negar que vivimos en una época mucho más excitante, en cuanto al arte se refiere, que cualquiera anterior. (Mateus Ortega, 1968)

Tabla 2
Diadas que refuerzan la oposición entre varias verdades y una sola verdad

Existencia de varias verdades	Existencia de una sola verdad
Creer en la gente	Creer en dios
Ciencia	Fuerzas mágicas
Experiencia	Mística
Presente	Destino
Torpe e impreciso	Perfecto
Desborde	Equilibrio
Moderno - Auténtico	Tradición - Heredado
Pasajera - Cambiante	Eterna - Petrificada
Irisorio	Solemne

Fuente. Elaboración propia.

Creer en la Gente vs Creer en Dios: Los mitos, preceptos, prejuicios proclamados por la iglesia, el gobierno y las fuerzas militares deben ser cuestionados, sus inmutables jerarquías inmovilizan. Por lo que debe dársele la posibilidad a la gente de interpretar, cuestionar y decidir sobre su propia realidad: “La fuerza de su cultura pesa y define las preocupaciones de Feliza aunque el compromiso no es con la formalidad de los rezos y rituales; está en la familia. La segunda guerra mundial le exige solidaridad, anuncia la batalla vital.” (Leyva, Un montón de chatarra, 2007, pág. 16)

La Ciencia vs Fuerzas Mágicas: todo lo indescifrable por las personas tiene una razón de ser, el objetivo debe estar fijado en resolver dichos enigmas por medio de la exploración y la experimentación, las acciones permitirán encontrar respuestas a lo desconocido, la religión no es la solución, aniquila la acción debido a la sensación de certidumbre. “Los cambios deben ser políticos y no religiosos, como en el caso de Irán. No podemos volver al medioevo. Todo cambio tiene que ser político” (Uribe de Urdinola, En un país de machistas hágase la loca, 1979, pág. 15)

Experiencia vs Mística: mientras la primera muestra un registro latente de la realidad y la representación de lo propio, la segunda muestra la ruta a seguir para alcanzarla, lo infundado por años de historia. Por lo tanto es la experiencia del artista con la chatarra lo que la hace un material monumental, aspecto que defiende Feliza con dos ejemplos:

En La Habana construyeron un monumento bellísimo, con los restos de un buque que volaron en el puerto -hace un tiempo—los anti-castristas. Es un

monumento en homenaje a las víctimas de ese atentado criminal. En Jerusalén -con cañones de tanques construyeron también un monumento hermosísimo, a los héroes de la guerra del 48 (Giraldo, 1967).

Presente vs Destino: vivir el presente con su incertidumbre excita, desenfrena, permite la búsqueda, la apertura y la permeabilidad de otros caminos, de otra partes, de otros lugares. En cambio la certeza de un destino marcado, frena, reprime, hermetiza, delimita, haciendo a las personas reacias a otras posibilidades. “En los sesenta, ya no es la figura la que se fragmenta, sino la idea de realidad. Este quiebre de las grandes interpretaciones del mundo que habían girado en torno a occidente, comienza a sentirse en el pensamiento artístico colombiano” (Flórez Meza, 2014)

Torpe e Impreciso vs Perfecto: dar la opción al “error” y al “desperfecto” libera, incluye, no limita, mientras al solo permitir lo perfecto sucede todo lo contrario, la belleza no solo habita en el equilibrio, la simetría, el ritmo y la perfección. “Universo extraño, destartalado y fantástico de la artista plástica que revolucionó la escultura nacional apuntándole con sus chatarras a que la belleza también habita en el desequilibrio.” (Salazar, 2008)

Modernidad vs Tradición: lo auténtico desde lo cotidiano y lo significativo para el hombre confronta lo que ha sido heredado, adoptado o decidido por la hegemonía cultural.

Pasajero vs Eterno: las tendencias efímeras y cambiantes de la escultura que navegan alrededor de lo actual, de la transformación continua, de las variables de las influencias externas, sin la cautividad de los comportamientos miméticos se mueven con la cautividad de los descubrimientos y las nuevas búsquedas. De esta forma Feliza demuestra que no solo son las características del material las pasajeras sino el valor de la escultura.

Irrisorio vs Solemne: hay que reconocer que Feliza era siempre una artista juguetona (otros dirán anárquica) aun frente a los encargos más serios y solemnes que recibiera, como aquel de López Pumarejo que tanto escozor provocó. Pero es que jugar es, como el humor, un asunto muy serio que requiere mucha imaginación, entrega y pasión, cosas que en ella eran desbordantes.

Oposición Arte vs Consumo: mientras el arte rescata la ambigüedad, demora el significado, descentra la experiencia y trabaja el material con irreverencia, el consumo se entrega a la rutina del trabajo del material, de la máquina y de la inmediatez.

Sus esculturas se fundamentan en la búsqueda de la equidad social y la idea de una sociedad sin clases a partir de la apertura y la participación del proletariado en sus procesos artísticos, sociales y políticos, el consumo sectoriza a la población de acuerdo a su poder productivo, adquisitivo o mercantil, creando segregación y provocando un sistema compulsivo y mecanicista de compraventa. Oposición que se refuerza con las diadas planteadas en la Tabla 3 y su correspondiente descripción.

Tabla 3
Diadas que refuerzan la oposición entre Arte y Consumo

Arte	Consumo
Único o múltiple	Repetitivo
Producción intelectual	Producción material
Motivación	Resultados
Tendencia	Moda

Fuente. Elaboración propia.

Único o Múltiple vs Estándar: se da apertura a lo diverso desde lo auténtico, desafiando la sociedad de consumo tironeada por el tedio repetitivo que promueve la homogenización de la vida.

Producción intelectual vs Producción material: desarrollo del pensamiento crítico, de los productores intelectuales centrados en el desarrollo social, en donde la producción se base en la promoción del proletariado más que en la rentabilidad.

Tendencia vs Moda: Es la tendencia desde la mirada del autor como productor, la actividad del artista se orienta por aquello que es útil al proletariado en la lucha de clases (Benjamín, 2004, pág. 1), como una escultora que opera y no que informa, a diferencia del rumbo que tomaron las tendencias de vanguardia de los países desarrollados que vieron la obra de arte como un producto de consumo que dependía de la demanda y la mercantilización hasta el punto de convertirse en moda.

Motivación vs Resultados: importa más la motivación que el resultado, porque en ésta es donde se imprime la fuerza correspondiente a la imaginación creativa, en donde se explora y pone a prueba la reacomodación del mundo perceptivo.

Confrontaciones

Las confrontaciones permiten determinar puntos de acuerdo, de conformidad o de consenso en aspectos que se asumen como opuestos pero pueden llegar a no serlo, lo que pone en contraste a las oposiciones para encontrar nuevas maneras de ver. Ejemplos de este tipo de situaciones se hacen evidentes en el texto Feliza Bursztyn, publicado por la crítica de arte Marta Traba en la revista ECO No. 267 de 1984 o en el libro Elogio de la locura:

La chatarra invulnerable a la destrucción.

La chatarra opina sobre la belleza.

Goza de la sensualidad brutal de los basureros, de su adscripción a los detritos y a la pudrición de las cosas.

Despojos delicados y preciosos.

La chatarra opina sobre la vida.

Felicidad devorada por la tristeza.

Desorden Ordenado.

El placer del desorden.

Incoherencias

Las incoherencias surgen cuando al pretender rebatir, con nuevas propuestas, ideas o conceptos, con los que no se está de acuerdo, se cae en la misma dinámica.

La libertad de las históricas: esculturas que al ser liberadas de su quietud física se someten al motor.

Se le permite y reclama al espectáculo lo que se le niega al arte. Ejemplo: el conmovedor.

Ir en contra de los preceptos y lineamientos del arte tradicional o clásico motivando a que otros elementos o categorías hagan parte de él.

Se opone a un destino preconcebido pero se sueña con una sociedad sin clases.

A favor de lo efímero, aunque algunas de sus esculturas se hayan elaborado con materiales que difícilmente perecerán con el tiempo, particularmente las esculturas homenaje.

2.4 LAS ESCULTURAS CON CHATARRA, LAS MINIATURAS Y LAS MINIMÁQUINAS PENSADAS COMO SISTEMAS

Según lo que se deduce del ensayo sobre la escultora en la revista ECO, escrito por Marta Traba con el acompañamiento de la artista, podían definirse tres sistemas en su obra artística, las series miniaturas y mini-máquinas al ser trabajadas en paralelo junto a otras series y abarcar un gran rango del tiempo de producción de la escultora, como lo diría en algún momento la Crítica de Arte, “divertimentos entre piezas de gran tamaño”, poseen mini-esculturas que pertenecen a los tres sistemas y resumen varios de los aspectos trabajados en sus esculturas, lo que permite hacer visible junto a ellas la evolución formal y conceptual de la obra de Feliza Bursztyn.

Sistema 1.

Harían parte de este sistema aquellas esculturas conformadas por un *Arsenal de chatarra* de la misma pieza o de diferentes piezas: puntillas, tuercas, arandelas, ganchos, pedazos de cadena, aros, puntillones, tornillos, viruta, llaves, bujías de automóviles y teclados de máquinas de escribir.



Figura 2- 8 Escultura 01 para el museo de telecomunicaciones.
Fotografía Periódico El Tiempo
20 de Enero de 1977.
Artículo, Las mini-esculturas, nueva dimensión de Feliza Bursztyn.

Son esculturas hechas con objetos encontrados o materiales pobres como la fotografiada en la Figura 2- 8, en los que domina la forma sobre el material, se muestran tal como son, auténticas, anti solemnes, con todas sus piezas fijas o con un rango de movilidad, se registran como un testimonio por encima de las apariencias y vinculan la vida artificial con la vida natural.

Adicional a esto, permiten la lectura transparente de los elementos que la componen, con ello dejan testimonio de la precariedad de los elementos de progreso, del avance tecnológico y el ingenio del proletariado colombiano. La imaginación y la libre acción de la artista hacen que piezas que no se hicieron visibles en el producto industrial se hagan visibles en la obra de arte, piezas que nunca habían estado juntas se fusionen, coexistan, interactúen, copulen para crear una nueva. Como creador, las modifica y funde hasta el punto de manifestar nuevas propuestas.



Figura 2- 9 Chatarra 1964.
*Hierro Soldado. Exposición
ARTBO, 03 de Octubre de
2015.*

A nivel formal es una escultura constituida generalmente por uno o varios ejes verticales y por un movimiento ascendente que remata en un núcleo caótico, denso y fuerte, en donde algunas de sus piezas suelen desprenderse debido a la inestabilidad de la soldadura.
(Figura 2- 9)

La época aproximada a la que pertenecen la mayoría de estas esculturas corresponde al periodo comprendido entre los años 1964 y 1967. A continuación se presentan algunos ejemplos: *Chatarra Ensamblaje* Primer premio de escultura en el Salón de Artistas Jóvenes de Intercol (1964) (Figura 2- 1), *Mirando al Norte* (1965) (Figura 2- 2), *Escultura 01* para el museo de telecomunicaciones (Figura 2- 8), *Estructura con tres aros* (1964) Banco de la República, *Chatarra Flora del satélite* (1965) Catálogo La mirada del coleccionista, Mini-esculturas como: *Estructura horizontal*, *Caracol* (Figura 2- 10), Banco de la República, y *Erizo* (1964 – 1967) Banco de la República.



Figura 2- 10 Caracol, 1964-1967
Colección Banco de la República
Bogotá, Colombia

Estas esculturas conformadas por piezas rústicas, ásperas y toscas se alteran según el papel que tengan que representar, se trata de acomodar la materia a la idea, hasta que se llegan a establecer inevitables analogías con seres vivientes pero con un origen distinto, el industrial urbano.

La vitalidad de la artista parte de su fuerza creativa, desde ahí deconstruye el valor de los objetos producto de la industria, desaparece la función utilitaria de cada fragmento y asigna una función artística, política y social acorde con su contexto.

La fuerza creadora del artista no sigue siempre, desgraciadamente, a su voluntad; la obra sale como puede, y se enfrenta, al mundo, con su autor como algo independiente,

incluso como algo extraño, propone Freud en alguno de sus escritos. Esta proposición expuesta en diversas formas por varios autores, desde Homero hasta Wittgenstein, parece extensamente aplicable a la obra de Feliza Bursztyn cuando, ahora, puede ya considerarse como totalmente terminada (Osorio, 2010, pág. 12).

La mayoría de las *chatarras* que hacen parte de este sistema obran por choque, presencia, alegría transitoria y desesperanza, los materiales tienden a desaparecer, por lo tanto son esculturas que marchan siniestramente hacia la destrucción con la pretensión de ser solo parte del pasado o borrarse de la historia, ser un mundo inanimado que lentamente muere.

A su vez las *miniaturas* o *mini-máquinas* en la actitud experimental de la artista se convierten en cuerpos frágiles a las seducciones temporarias que aceptan sin sacrificio cada situación que las circunda, forjan ensamblajes de observaciones, sentimientos, pensamientos, amalgamas mentales y físicos que expanden con metáforas o metonimias los conceptos que enriquecen la vida.

A pesar de lo agresivas o corrosivas que puedan llegar a ser, conviven como seres de otro mundo con los seres vivientes.

Sistema 2.

“En un Principio escogí la chatarra, porque me parecía importante como material, pero me aburrí un poco de usarla; además creo que el arte es una investigación y cambio sobre materiales, formas y movimientos”

Esculturas con Sonido Exhibe Feliza Bursztyn.

Bertha Beatriz de Fernández de Soto.

El Tiempo, 29 de Febrero de 1968.

Harían parte de este sistema aquellas esculturas conformadas por residuos de origen industrial, artefactos y/o materiales pobres, se comportan de manera semejante a los seres humanos basándose en esto su antropocentrismo, de apariencia orgánica, se legislan a sí mismas ubicándose entre la anti-solemnidad y la espontaneidad, liberándose de la quietud y el silencio, actuando en diversos lugares del espacio arquitectónico, ampliando su espacio más allá de la presencia material debido al movimiento real, a los sonidos, a los reflejos o sombras que producen o con los que interactúan cuando se ubican en un entorno particularmente planeado para ellas, la forma y el material tienen la misma importancia pero se encuentran subordinados al concepto. En otras palabras: “El aspecto formal, material y técnico queda subordinado a una clara posición conceptual ante cómo el objeto modifica el espacio y el compromiso de ese espacio alterado con la realidad que lo circunda y la sociedad que lo produce.” (Barrios, 1992). Las siguientes obras son ejemplos de este tipo de esculturas:

Histéricas (1968)



Figura 2- 11 Histérica, 1968
Metal Soldado
Colección Banco de la
República.

Compuestas de ondeantes tiras de acero inoxidable y motores, ingresan a la zona de los comportamientos, se vuelven sobre sí mismas para enredarse deliberadamente, para actuar con la misma arbitrariedad y desenfado que los seres humanos, gracias a los movimientos que les imponen sus respectivos motores, los que a su vez convalidan la libertad de movimiento de la chatarra, imprimen dinamismo dependiendo de su eficacia y cargan al azar de una gran responsabilidad en la escritura artística que no está muy lejos de la escritura

automática. (Figura 2- 11)

Aluden a comportamientos colectivos ante el desconcierto y la incoherencia de las situaciones sociales que enfrenta y en cierta medida las exaspera, actúan como unidad pero trabajan en grupo, son ruidosas, autosuficientes, confusas y variadas, produciendo para quienes las observan, vacío, soledad, frío, miedo, estremecimiento.¹⁴

¹⁴ Apreciaciones del público de las encuestas realizadas del 29 de enero al 23 de febrero de 2010 y a la vez tabuladas por el Museo Nacional de Colombia, durante la exposición 2009-2010, que se denominó Feliza Bursztyn: elogio de la chatarra. Fecha en que se obtuvo la información 25 de mayo de 2016.

Las Camas (1974)

Como se mencionó anteriormente, plantean relaciones entre la gente, el espacio y sus comportamientos, fundamentalmente aspectos de placer y muerte, que junto a la música de Jacqueline Nova permiten vivir una experiencia en torno a ellas. (Figura 2- 12)



Figura 2- 12 De la exposición *Las Camas*, 1974
Ensamblaje (Chatarra de acero inoxidable, catre, tela satinada y motor con excéntrica)
110cmx70cmx180cm
Museo Nacional de Colombia, 2015

La Baila Mecánica (1979)



Figura 2- 13 *La Baila Mecánica*, 1979
Catálogo Agosto-Septiembre.
Museo de Arte Moderno La Tertulia,
Cali, Colombia.

La baila pretende ser un “performance” conformado por 7 personajes: Pechuga, Fragata, Pipa, Enano, Polín, Gordillo y Bailón, de tendencia antropomórfica cubiertos de trapos de diversos colores, que se mueven gracias a una estructura mecánica sobre un tablado conformando un montaje escénico con música y sonido. (Figura 2- 13)

Las figuras del tablado tienen atavíos de penitentes y gestos de mendigos. ... son antropomórficas hasta la obscenidad y remiten a una vehemencia, una ineptia, una circularidad tan humanas que su temblor suscita la misma hilaridad que, por ejemplo, puede suscitar el temblor en la mano del limosnero. ...en el origen del humor, como también en su transformación última,

actúa misteriosamente un fluido con un talante conocido con el término, estropeado luego por la lírica, de melancolía. (Valencia Goelkel, 1979)

Con la *Baila Mecánica* realizaría sus últimas exposiciones en vida, en Polonia y la Habana Cuba, entre 1979 y 1980.

En cuanto a las mini-esculturas también se referencian algunas con el nombre de históricas.

Sistema 3.

Harían parte de este sistema aquellas esculturas conformadas por partes de artefactos de procedencia industrial, por lo que se crea en esta fase una inevitable analogía con los objetos y las máquinas (telar, torno, máquina de coser, máquina de escribir, registradora), en esta etapa las partes ásperas, corroídas se transforman en despojos delicados y preciosos, antropocéntricas porque se relacionan con sus pensamientos y modos de vida. (Figura 2- 14, Figura 2- 15 y Figura 2- 16)



Figura 2- 14 Minimáquina
1969 – 1974
Chatarra

Se realizan con partes repetitivas de máquinas de escribir desarticuladas Remington, teclados, números, ruedas, engranajes, que parecen informar secretamente su funcionamiento, partes soldadas, ensambladas o fundidas, en las que se aprovechan encajes, rangos de movilidad y flexibilidad, su parte móvil se hace más notoria.

LOS OBJETOS están dispersos en el mundo. La mente humana diseñada para analizar y ordenar, para reunir y separar mediante categorías mentales, se vuelca sobre el universo y organiza el conocimiento que de él deriva.

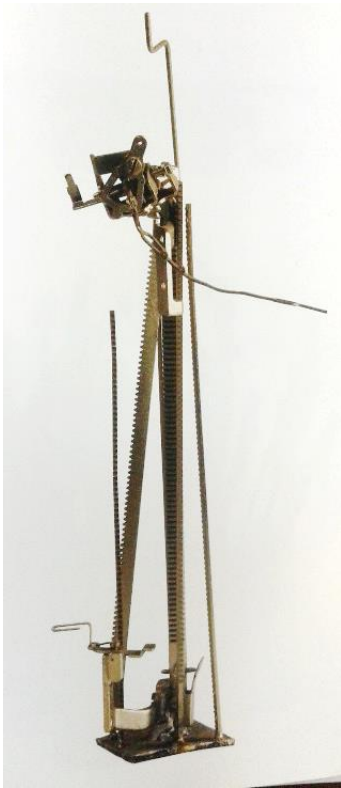


Figura 2- 15 Minimáquina,
1969 – 1974
Partes de máquinas de escribir.
Chatarra.

Mientras los filósofos diseñan las herramientas mentales, ese ejercicio crea la necesidad de reunir los elementos. Éstos una vez fuera de su contexto, también lo están de sus funciones: son una forma dentro del nuevo orden del grupo de objetos. (Sierra Restrepo, 2001, pág. XVII)

Mini-máquinas: diminutas, delicadas, precisas, divertidas, presenta varias propuestas de configuración de formas en espacios urbanos, no establecen competencia con la máquina sino que parecieran plantearse como un tipo de estatuaria, una estatuaría manipulable por el hombre. Bien dice Marta Traba:

Considero las mini-esculturas del 68 y las actuales, las piezas más perfectas y significativas dentro de la vasta obra de Feliza Bursztyn. La solución de una forma en el espacio necesita alcanzar en ellas un alto grado de concentración u de intensidad, sin los atenuantes y las coartadas divertidas de las obra de gran formato. (Traba, Bursztyn Obregón: elogio de la locura, 1986, pág. 24)

Invenciones artísticas que han sido resueltas más como joyería elegante y suntuosa que como escultura, en donde el tratamiento de la superficie de la materia aporta a su forma, bruñe y brilla la superficie para conferir al objeto una especie de levedad, por tal motivo adquieren prestigio, espontaneidad, solemnidad y sofisticación, hasta el punto de parecer piezas de orfebrería precolombina.

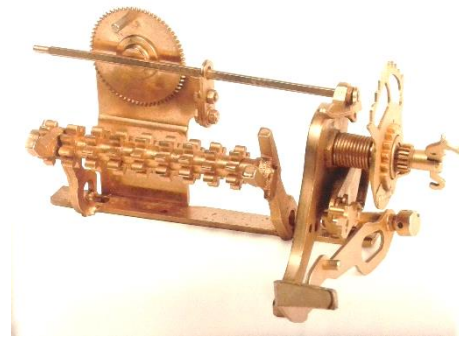


Figura 2- 16 Minimáquina,
1969 – 1974
Chatarra
15.5 x 7.8 x 9.5cm.

(Figura 2- 16) Coincidentalmente uno de los materiales usados para la elaboración de joyas es el ámbar significado del nombre Feliza. (Una verdadera cápsula del tiempo).

Las minimáquinas “deben haber parecido sorprendentemente tímidas, reservadas y tal vez a primera vista, incluso relativamente convencionales. Como su nombre lo indica estas son esculturas de tamaño modesto y aspecto mecánico, cuyas dimensiones variaron de 10 a 30cm. (McDaniel, 2013, pág. 10)

Las siguientes son algunas de las apreciaciones que han surgido a partir de la recepción de las mini-esculturas de Feliza, elaboradas entre los años 1968 y 1975 aproximadamente: síntesis, gracia, arbitrariedad, gusto por los materiales, las texturas, tesoros, esculturas que originan una noción de movimiento diferente a la vibración y que se presentan con variados matices de la gama de platas, dorados y cobres. “Son piezas vivas con aspecto de insecto. Se podían mover al antojo, despegar y pegar como pequeños

rompecabezas tridimensionales y cualquiera que fuera el resultado funcionaba. No había instrucciones ni límites.” (Leyva, Ochoa, & Osorio, 2010)

Cada mini-máquina responde de una forma diferente a los impulsos del espectador, determinando una especie de diálogo, en donde el espectador es constructor de sus propuestas al poder sugerir un número variado de representaciones y las mini-máquinas sus protagonistas.

El juego, el humor, la burla, la exploración y experimentación por parte del artista y del espectador, da a las mini-máquinas un nuevo sentido, con el que se hace evidente la deconstrucción del objeto industrial en la obra de arte. Las consecuencias de la producción industrial y del consumo cambian de acuerdo al criterio del espectador, reviven de cierta manera lo experimentado por la artista al manipular y modificar la chatarra desde su propia mirada, su propio contexto y su propia experiencia.

Aquellos materiales u objetos que habían muerto como elementos útiles de consumo pero que revivieron como obras de arte, pueden caer de nuevo en el olvido, están susceptibles de sufrir una segunda muerte o el recuerdo de aquella primer muerte.

La época a la que pertenecen estas esculturas corresponde al periodo comprendido entre los años 1968 y 1975, y las siguientes esculturas son algunas de ellas:

Estrella de mar (perteneció a Fernando Martínez). Figura 1 -2.

Cohete 1972 Hojalata y Acero.

Minimáquina 1970 Banco de la República (Figura 2- 17).

Minimáquina 1969–74 Diapositiva Colección Pablo Leyva, BLAA (Figura 2- 18).

Minimáquina 1969-1974 Diapositiva Colección Pablo Leyva, BLAA (Figura 2- 19).



Figura 2- 17
Minimáquina, 1970
27,2 x 6,6 x 6,6
Metal soldado
Ensamblaje

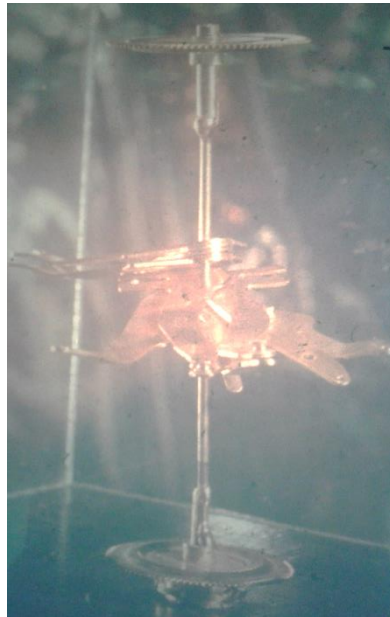


Figura 2- 18
Minimáquina, 1969 - 1974
Metal soldado
Ensamblaje

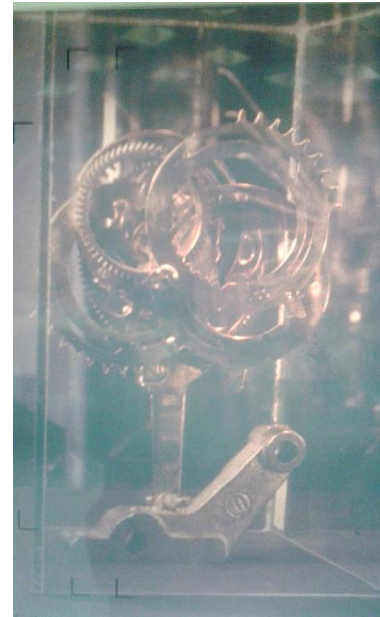


Figura 2- 19
Minimáquina, 1969 - 1974
Metal soldado
Ensamblaje

En lo referente a la miniesculturitas o minimáquinas tanto del sistema 1, como del sistema 2 y el sistema 3 cabe destacar la posibilidad que se le brinda al público de ser dueños de una de ellas: Por su tamaño y precio se le da la oportunidad a muchos de tener una escultura de Bursztyn en casa. Esculturas al alcance del bolsillo “Oscilan entre los 4.000 y 6.000 pesos.” “Esculturas hechas para el gusto de cada cual” (González, 1969).

Miniesculturitas y minimáquinas que al ser combinadas con medios audiovisuales hacen parte de un “performance”, un video de 16 mm; que dura 7’30”; a blanco y negro; y con

sonido; desde allí las esculturas interactúan entre ellas y envían mensajes al público. A continuación se hace una breve descripción e interpretación textual de los acontecimientos que se presentan.

Video AZILEF (1969) de Luis Ernesto Arocha, pionero en el cine y video experimental en América Latina. (Figura 2- 20)

La energía cinética, lumínica y del pensamiento, trae consigo la presencia de nuevas especies en el espacio, sus destellos hacen posible la visualización de seres configurados con residuos industriales como muestra de ideas de desarrollo y civilización, estas especies libres, cargadas de formas y contenidos particulares, como suele pasar con las especies de la naturaleza, manifiestan la existencia de otras realidades.

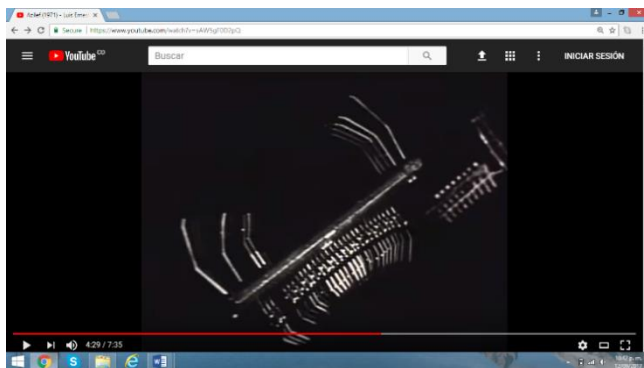


Figura 2- 20 Video Experimental 1971
Luis Ernesto Arocha

Realidades que aunque parecen
extrañas a su naturaleza, y a la
naturaleza se asemejan en su actuar:
surgen, vuelan, se desplazan, aterrizan,
impactan, permanecen, giran, se
sacuden, avanzan, vibran, producen
sonidos, se elevan, cohabitan en el

pensamiento y en el espacio hasta que se capturan, guardan y muestran como reflejo o presentación de aquella visión de quien las creo.

Las nuevas especies o esculturas del espacio urbano, producto de la industrialización y las nuevas fuerzas de trabajo, se presentan, habitan y actúan en el mundo. Al respecto Santiago García menciona en entrevista para Isaías González “Estas esculturas son como juguetes, como animales de un mundo sardónico, ingenuo, bárbaro, esculturas que van dirigidas al nuevo sentido de violentos ritmos de estridencias alucinantes” (González, 1969)

Las miniesculturas se miran entonces como pequeños personajes capaces de volar, lo que les permite en el año 2001 ser recordadas al asociarlas con las naves espaciales de la película *Odisea del Espacio* dirigida por Stanley Kubrick, referencia que podría traerse de nuevo a colación en el año 2016, cuando se dan a conocer los diseños de drones temáticos, pequeños robots manipulados a control remoto que representan las batallas de la saga de ciencia ficción: *Star Wars*. El uso de música, de rayos de luz (láser) y la utilización de un escenario, serían los aspectos que los vincularían. (AFP, 2016)

La Última Sena (1971)

Mural elaborado para el Centro de Hotelería, Turismo y Alimentos del Sena de Bogotá ubicado en la carrera 30 con calle 14. Una de sus obras más inteligentemente logradas y... sólidamente remachadas. Una burla que en el fondo no pudo deshacerse de la tristeza. Tiene un trasfondo de mordacidad. (Traba, *Elogio de la locura*, 1986, pág. 34)



Figura 2- 21 Detalle Mural *La Última Sena*
1971
Ensamblaje

Compuesto por 12000 cubiertos prensados que le dan una especie de homogeneidad a la obra (Figura 2- 21), y que han sido organizados y fijados con varios puntos de soldadura dispuestos al azar en 276 módulos de 40cm x 40cm de diferentes alturas, formando grupos de utensilios firmemente adheridos y heridos (Figura 2- 21).



Figura 2- 22 Detalle Mural La Última Sena, 1971. Ensamblaje.

Grupos que a la vez se disponen en diferentes direcciones, algunos hacia el mismo lugar, otros en diferentes sentidos: hacia la izquierda, hacia la derecha, hacia arriba, hacia abajo. Los grupos soldados a cajas cuadradas de acero inoxidable a su vez se reagrupan, de tal manera que al ser vistas de frente y a la distancia parecen formar una gran pared plana y brillante, mientras que al ser vistos de cerca se aprecian como módulos heterogéneos y dispares con diversidad de tramas y texturas (Figura 2- 21 y 2- 23). La distancia y la posición que el espectador asuma con respecto a ellos modifican la percepción que se tenga de los mismos.



Figura 2- 23 Mural La Última Sena
1971
Ensamblaje

Cubiertos que cambian su función
utilitaria de ensartar, cortar o recoger, para
hacer parte de un muro, como si existiera la
intención de enaltecer irónicamente su
existencia o de invitarnos a reflexionar en torno
a ellos, ¿será que en ellos se centran las bases
de la buena cocina y del buen servicio?, ¿será
acaso que existe algo más allá de su función

utilitaria o su valor de uso?, ¿serán acaso elementos representativos de un eterno presente?,
¿qué pasaría si dejaran de existir?.

Objetos utilitarios que se vuelven arte, pretenden motivar la indagación por el valor
de los mismos, su importancia en la vida cotidiana como modificadores o uniformadores
de conducta, de interacción, de cultura y de vida. De este modo y con obras como “*La
Última Cena*” se demuestra que los objetos vistos desde el arte trascienden más allá de su
valor utilitario o su valor material.

Esculturas Homenaje expuestos en el espacio público

De todas las series hechas por Feliza, las de esculturas homenaje son de las pocas
esculturas imponentes y perdurables de toda la obra, particularmente aquellas ubicadas en
el espacio público. Esculturas con las que se perciben nociones de modularidad, equilibrio
y movimiento, más la idea de un tránsito de lo terreno a lo divino, o a lo infinito, cuando se
obliga al espectador a dirigir su mirada de la tierra al cielo.

Escultura Homenaje a Alfonso López

Pumarejo (1967-Sistema 1)

Para entender en algo la relación existente entre la escultura homenaje hecha por Feliza Bursztyn y el expresidente de Colombia Alfonso López, se hace necesario reconocer en ella los motivos por los que se rinde homenaje a este gobernante que ejerció durante la guerra fría, logró la paz con Perú, hizo casas a campesinos, dio la ciudadanía a la mujer, fomento el desarrollo económico, promovió libertades y derechos, fortaleció la educación pública, integró la Universidad Nacional en un solo lugar, abrió paso a la modernización y al sindicalismo.



Figura 2- 245 Escultura Homenaje a Alfonso López
1967
Ensamblaje

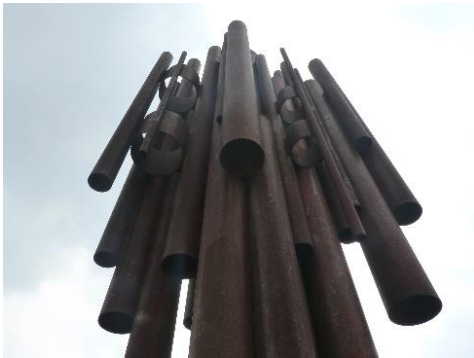


Figura 2- 25 Escultura Homenaje a Alfonso López, 1967
Ensamblaje

En este sentido, su escultura ubicada en la Universidad Nacional de Colombia, se podría describir como una obra imponente, firme, sólida, compuesta por varios tubos de diferentes tamaños, alturas, diámetros, pero del mismo calibre. Tubos que podrían asociarse con las múltiples líneas de acción de su gobierno y que se disponen de tal manera que dependen unas de otras, se equilibran, se complementan, amplían su volumen y se enfocan hacia lo más alto, soportadas alrededor de un eje central estable, firme y duradero (democracia) que se afianza en el terreno

Colombiano. Un árbol industrial que no pasa inadvertido ni parece alterarse con el paso del tiempo. (Figura 2- 24, 2- 25 y 2- 26)



Figura 2- 266 Detalle Escultura
Homenaje a Alfonso López
1967
Ensamblaje

Escultura Homenaje Gandhi (1971- Sistema 3)



Figura 2- 27 Escultura Homenaje
a Gandhi, 1971
Ensamblaje

“Feliza construye la escultura con tres partes de chasis de buldócer que encuentra por casualidad en un depósito de chatarra. El buldócer, una máquina pesada utilizada en los proyectos de construcción para mover grandes cantidades de tierra, arena o cualquier tipo de material, es capaz de modificar drásticamente un paisaje mediante una garra en la parte posterior.” (Seudónimo, 2013)

Gandhi, una escultura que a pesar de ser construida con 3 partes de chasis de buldócer, se ve ligera, penetrable, y en apariencia frágil; sin embargo es imponente, se eleva y se sitúa sobre un pedestal de mayor volumen que ella. (Figura 2- 28)

Su configuración modular de tres piezas gira y se equilibra en torno a un eje central, una triada con una variante en cada uno de sus módulos. (Figura 2-27)



Figura 2- 78 Escultura
Homenaje a Gandhi, 1971
Ensamblaje

3 LAS ESCULTURAS DE FELIZA UNA PROPUESTA PARA LA APERTURA Y PARTICIPACIÓN DEL PROLETARIADO EN EL ÁMBITO ARTÍSTICO, SOCIAL Y POLÍTICO

3.1 APROXIMACIÓN AL CONTEXTO COLOMBIANO DEL SIGLO XX

Posterior a la hegemonía del partido Conservador en el gobierno y como producto de las guerras civiles del siglo XIX, el estancamiento, la desorganización social, la prolija natalidad de la mujer (con la que se triplica la población en ocho años), y el inicio del proceso de industrialización dado a finales del siglo XIX y principios del XX en Colombia; el partido Liberal tiene la oportunidad, con sus representantes: Enrique Olaya Herrera(1930) y Alfonso López Pumarejo (1934), de presentar ideas innovadoras dirigidas a las clases populares, en donde se destaca el proceso denominado la *Revolución en Marcha*.

La revolución en marcha la gran empresa modernizadora del siglo XX....cualquier reforma modernizante por superficial que fuera, aparecía como algo no solo innovador sino revolucionario radical. De ahí el entusiasmo exagerado con el que sus partidarios saludaron las medidas de López, de ahí el profundo temor que despertaron entre sus enemigos... López intentó ampliar el concepto de democracia en el siglo XX, con el que marcó un referente importante en la historia del país que no tardaría en ser retomado por líderes como Jorge Eliécer Gaitán. El liberalismo en

su versión progresista se convertiría así en el vocero de los sectores populares (Trujillo R. A., 2010, pág. 83).

De este modo la gran empresa modernizadora del siglo XX promueve la toma de acciones siguiendo una visión de país tal y como sintió que debería ser: “un país curioso, inquieto, inteligente, un país creativo, libre, justo y desprejuiciado” (Trujillo, 2010)

Enfocados en esta visión, el país logra los siguientes avances: casas para los campesinos, ciudadanía para la mujer, desarrollo económico, promoción de libertades y derechos de las clases populares, fortalecimiento de la educación pública y el sindicalismo. Quedando para el siglo XXI, como una de las pocas referencias de esa iniciativa, la Ciudad Blanca (Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá).

Las ideas de la revolución en marcha fueron retomadas posteriormente por el liberalismo progresista, quién amplió el concepto de democratización e inclusión al aportar mejoras en los servicios políticos, sociales, religiosos y culturales del país, esto no garantizó el bienestar para todos pero exhortó a las clases populares a exigir mayor participación en la toma de decisiones en la estructuración de la sociedad.

El modelo de sociedad por el que luchaba Gaitán no estaba pensado únicamente en función de las clases medias y bajas; también incluía a las mujeres. Gaitán fue el único político de la época que se preocupó activamente por ellas, que se esforzó por

reconocerles mayores derechos educativos y profesionales (Trujillo R. A., 2010, pág. 98).

Los cambios no se dieron únicamente en el ámbito ideológico, también fueron evidentes a nivel industrial y demográfico. Una de las industrias trascendentales en el cambio social, fue la industria de las comunicaciones, desde donde se promueve el uso de la televisión para reforzar el potencial de la radio¹⁵ en cuanto a la formación del proletariado, la reducción del analfabetismo y el nivel de ignorancia, aspectos que hasta el momento había traído consigo el afianzamiento de los principios y valores instaurados por la colonialidad, pero que ahora buscaban el afianzamiento de principios y valores soportados en ideas de progreso y desarrollo. “Aquellas emisiones reforzaban imaginarios relacionados con la historia, el civismo y el estado, además de las enseñanzas de los principios católicos” (Trujillo R. A., 2010, pág. 93)

De otra parte, se promueve el uso del transporte masivo terrestre y aéreo, lo que revitaliza la industria textil y la agroindustria, haciendo de las telas y los alimentos los principales productos de consumo y exportación de Colombia.

Atraídos por la industrialización y el desarrollo muchos campesinos y artesanos emigran de sus tierras para alcanzar independencia económica, lo que determina una gran

¹⁵ La primera emisión radial de Sutatenza fue en 1947, fundada por el padre José Joaquín Salcedo.

diferencia en la distribución demográfica de la población: si a principios de la década de los treinta el 70% de la población residía en el campo y solo el 15% en las ciudades, para el año 1972 poco más del 40% aún residía en el campo.

Sí la migración del campo a la ciudad provoca una situación laboral difícil para los hombres, para las mujeres aún peor, no solo debían adaptarse al desplazamiento sino que además debían luchar por incluirse en la “igualdad” de derechos en educación, trabajo y reconocimiento de los servicios básicos. Dentro de todo este proceso de democratización, inclusión y modernización que inicia a principios del siglo XX, la idea del rol de la mujer en la sociedad Colombiana juega un papel importante.

Se hace interesante recordar como con la aparición de la máquina de coser a principios del siglo XX, se le da la oportunidad de laborar y obtener ingresos económicos a la mujer en la industria nacional, solo que con ingresos mucho más bajos con relación al hombre.

Un ejemplo de apropiación de la importancia de esta actividad laboral en la obra de Feliza se evidencia con la serie “Encajes” (1975), en donde en lugar de utilizar telas para su elaboración utiliza residuos industriales haciendo alusión a la inmersión de la industria textil en el contexto urbano y como una forma de relacionar la mujer con las que se suponen deberían ser las labores del hombre, o al hombre con las que se suponen deberían ser las labores de la mujer, buscando con este tipo de contrastes sacar a la mujer del estigma social instaurado, al encarnar ideas de liberación femenina y emancipación social, al utilizar

técnicas de transformación en las que se usan herramientas que hasta el momento solo habían sido utilizadas por hombres.

Feliza busca orientar a otras mujeres a que se piensen en otros escenarios desde lo individual, lo familiar y lo laboral, a abrir espacios de participación en disciplinas o espacios que hasta ahora solo habían sido ocupados por hombres.

En una entrevista que alude a la Conferencia Mundial del Año Internacional de la Mujer en México y particularmente a la reunión de algunas artistas en La Tribuna, Feliza manifiesta: “Sí, donde fueron las mujeres importantes, las que tenían algo que decir, las que sí saben que representan un movimiento de liberación, las mujeres “tercermundistas”. Allí se dijeron cosas... (Zuluaga, 1975, pág. 71).

Los cambios en los procesos ideológicos, industriales y demográficos crean espacios urbanos en donde se concentran procesos productivos y comerciales que diversifican las posibilidades laborales y de sustento de la población, lo que genera sistemas sociales y económicos distintos.

Por esta época algunos judíos que huyen del Nazismo en Europa encuentran un cómodo hogar en Colombia. En los años 1950, 1960 y 1970 los colombo-judíos experimentaron "formidable éxito económico" como comerciantes y fabricantes y muchos inmigrantes Judíos se convirtieron en prominentes intelectuales (McDaniel, 2013, pág. 21).

El incremento de las exportaciones de alimentos y el crecimiento de bienes de consumo, convierten a la economía, en una economía dual (industrial y agrícola) en donde empiezan a establecerse dos grupos de élite: el de los comerciantes y el de los terratenientes. En lo referente a la religión y la educación siguen predominando los valores católicos y las confrontaciones bipartidistas, entre las que se incluye el arte moderno como uno de sus desacuerdos.

Aunque las políticas de desarrollo permitieron el aumento del Producto Nacional Bruto no disminuyeron el nivel de desigualdad en los ingresos y la pobreza generalizada en el país. Por lo que empiezan a presentarse protestas estudiantiles en contra del bipartidismo, en las que se exigen reformas agrarias que protejan los derechos de los agricultores e indígenas, se den garantías frente a los procesos de industrialización y comercialización monopolizados y se resuelvan los conflictos internos generados por el bipartidismo y el surgimiento de nuevos movimientos políticos socialistas que no hicieron parte del poder.

Estos y otros aspectos como: el supuesto dominio autoritario que los terratenientes ejercían sobre los campesinos, las condiciones desfavorables en las que se encuentran mujeres y niños, el inconformismo en torno a la oligarquía bipartidista que según algunos buscó estabilizar el orden social para defender sus propios privilegios, promueven el incremento de la movilización social y la consolidación de los sindicatos como mecanismos para la exigencia de oportunidades compartidas y la conformación de otros grupos políticos para ampliar la participación en el gobierno.

Los mecanismos de orden y control por parte del Estado, de lo que se concebía como correctamente público, de neutralizar las protestas y las expresiones que fueran en contra del gobierno, no se hicieron esperar.

La violencia fue el camino que comenzó a tomar el país, como mecanismo de solución a sus problemas sociales y políticos.

Escritores y artistas sensibles a las dinámicas que se venían presentando en Colombia, describen, interpretan y representan las causas, procesos y consecuencias de la modernización, el desarrollo, la revolución, el conflicto y la violencia, a través de las cuales se deja un registro de los acontecimientos.

Para este momento, Feliza es reconocida como artista de vanguardia en el entorno Colombiano y respecto a la violencia, en una de sus entrevistas opina: “Le temo a la violencia en cualquiera de sus formas” (Vidal, 1982, pág. 34)

“No creo en la guerrilla. Es una etapa quemada. Cada país debe encontrar su propia solución política de acuerdo a sus estructuras y sus condiciones. Lo importante en esta materia no funciona. La guerrilla era para Rusia o para Cuba. No para nosotros. Ahora tampoco creo que nos serviría el sistema Chileno del voto popular y democrático.(Vidal, 1982, pág. 35)

Inconforme con la idea de aceptar los parámetros establecidos por los centros de poder y la sumisión del proletariado, Feliza involucra en su obra posturas artísticas que confrontan el contexto artístico, social y político de la época haciéndolas manifiestas en la configuración y/o disposición de sus diversas series.

El arte y el público: es lo que más me interesa. Más que el problema de la técnica o la no técnica hay que pensar que debe hacerse un arte para la masa. Si el arte no toca a la gente, el arte no sirve para nada. Pero nosotros vivimos en un país subdesarrollado donde las grandes mayorías no tienen acceso a la cultura (...) un pueblo con hambre es un pueblo lejos de la cultura. (Numpaque, 2005)

Desde la crítica del arte también se hacen señalamientos sobre la sociedad que existe en ese momento; por ejemplo la crítica de arte Marta Traba declara a la sociedad colombiana como una sociedad desorientada, desamparada y estratificada, opiniones que coinciden con algunas de las apreciaciones dadas por Feliza cuando la denomina como una sociedad lenta, subdesarrollada, una patria boba, que necesita culturizarse y ser informada sobre el arte en forma masiva en un país donde no hay galerías.

En palabras de Marta Traba:

La crítica de arte cumple un papel determinante sobre todo en sociedades culturalmente desorientadas y desamparadas como la nuestra. No se limita a explicar la obra de arte sino que acerca al público al hecho estético y señala el modo en que

ese hecho estético puede enriquecer las experiencias del público (Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, pág. 445).

La obra de Feliza entonces, se plantea como una propuesta que subvierte lo establecido para explorar, conocer y experimentar otros caminos, otras maneras de ser y otras posibilidades de actuar, que hagan reflexionar a Colombia, a su sociedad y particularmente a su proletariado, sobre aspectos que los identifican, les benefician y les perjudican.

3.2 RELACIÓN DE LA OBRA DE FELIZA BURSZTYN CON EL CONTEXTO COLOMBIANO DEL SIGLO XX, COMO PRESENTACIÓN Y RESISTENCIA DE LOS EXCLUIDOS

El trabajo con chatarra exige de Feliza establecer un objetivo artístico, con el que pueda demostrar que carecer de materiales “nobles” no significa carecer de formas de expresión y que la verdadera esencia del arte no se encuentra ni en la “nobleza del material” de acuerdo a la concepción clásica, ni en la técnica, “Abrí la propia brecha de la anarquía formal y conceptual”. (Traba, Historia Abierta del Arte Colombiano, 1974, pág. 187)

El uso de materiales no convencionales en la escultura, le daría la posibilidad de transmitir otro tipo de mensajes y las características de la chatarra, producto de su

abandono o rechazo, le permitirían relacionarlas con características de la población “menos favorecida”.

Materiales y clases sociales que hasta el momento habían sido excluidas buscan a través de la escultura ser reivindicadas, al construir rutas de acción que les permitan adquirir las mismas condiciones y el mismo tratamiento que los materiales nobles o las clases favorecidas.

El camino que encuentra Feliza para acabar con este tipo de categorizaciones, está en reconocer lo particular de las propiedades de la materia para definir desde donde y en qué medida podrían ellas aportar a los objetivos sociales del arte y contrarrestar las políticas establecidas por la hegemonía.

En su búsqueda identifica otras propiedades o conceptos asociados que no habían sido considerados anteriormente por la escultura Colombiana, debido a que los materiales nobles no los poseían, conceptos como: abandono, deterioro, maltrato, destrucción, envejecimiento, renacer, reconstrucción.

Entonces construye inevitablemente analogías y metonimias entre aquellos objetos manipulados que han sido desechados, abandonados, excluidos y denominados chatarra, con aquel pueblo manipulado, olvidado y excluido llamado proletariado (o clase obrera), visualizando así la necesidad de generar cambios tanto en la escultura como en el pensamiento de los colombianos que dieran apertura y participación a otras variables tanto

en el arte como en la sociedad, insinuando así aspectos que empiezan a inmiscuirse en el orden político; por eso:

La utilización de la chatarra como el principal material para sus esculturas no procedió solamente de la voluntad de renovar la plástica colombiana, sino también de su interés por provocar una reflexión dentro de la conservadora sociedad bogotana. Sus obras remitían inexorablemente a la crítica de un sistema político que ofrecía a los colombianos desechos y ruinas, en vez de salud, educación y seguridad. (Peña, 2015).

El concepto de lo político desde la mirada de Feliza establece una fuerte relación con la definición dada por Rancière en su ensayo *El desacuerdo* (Rancière, 1996). Inclinar-se hacia lo político significa: la búsqueda de encuentros entre procesos heterogéneos, la política (emancipación) y la policía (gobernabilidad), en donde el ser humano es mirado como un “ser entre”. La cuestión está en reinventar la política (la igualdad) dentro del margen de la policía, teniendo en cuenta que aunque en la policía se vean las reglas como naturales a la sociedad existe la democracia que busca reivindicar la identidad de las minorías.

Por ello Feliza busca la reivindicación de la identidad de las “minorías” en oposición a la hegemonía de la cultura y las identidades dominantes, sin la pretensión de derrocar la gobernabilidad, pero sí de confrontarla con la política, para encontrar en dicha confrontación, su actuar desde lo político. Es decir las esculturas de Feliza plantean a partir

de su composición cambios desde lo político, al plantear otros puntos de encuentro entre la política y la policía.

Ahora que, también, las esculturas con chatarra suelen relacionarse con la representación de las consecuencias del conflicto, no se hace como solía ser en la escultura tradicional colombiana, desde sus escenas de heroísmo y triunfo, sino desde: el caos, el resquebrajamiento, el deterioro, la destrucción y la violencia, para que junto con el conocimiento, la experiencia y la imaginación, puedan ser concebidos desde otras realidades que se hacen manifiesta a través de la escultura.

Cada batalla vital fragmenta y convierte las partes de los objetos en vestigios de un pasado, piezas con una historia latente que narran acontecimientos históricos propios del contexto en que se encuentran, vestigios que en ocasiones desean ser recordados, lo que produce el temor de su pérdida y en ocasiones desean ser olvidados, lo que produce el temor de su recuerdo.

“Así se acercan a la memoria los pensamientos y las cosas, la extensión de la realidad está contenida en los recuerdos y pensamientos. El tamaño de un objeto de *Le Voyage* Charles Baudelaire” (Leyva, *Un monton de chatarra*, 2008, pág. 4).

Entre tanto las esculturas con chatarra, siguen cargándose de las seducciones del tiempo y del conocimiento, y siguen aceptando sin sacrificio los estímulos de la artista, del contexto, del público, adquiriendo nuevos y variados significados que las hacen valiosas.

“Su obra va alimentándose de la vida y al mismo tiempo va teniendo resonancia de un medio social y político que se reconoce en la obra.” (Numpaque P, 2005)

En la medida que la chatarra y el proletariado se reconocen y se vinculan como parte de la configuración artística y se hacen partícipes de los pensamientos y los propósitos de la sociedad a la que pertenecen, adquieren vida.

De allí que se considere que lo propio o lo que constituye la identidad de un país no tiene que ver con lo tradicional, lo propio tiene que ver con la capacidad que se tiene como sociedad de abordar, cuestionar, proponer y solucionar los problemas que la aquejan.

El ensamblaje de piezas que son testigos del tiempo como confluencia de trayectos que se yuxtaponen, genera un presente propio y particular que dialoga e interactúa para configurar una nueva realidad. Se actualiza el potencial crítico del pasado mediante el ensamblaje de elementos que proceden de diversos tiempos y lugares. Se fragmenta la idea de realidad haciendo eco de quiebre de los grandes relatos de universalismo occidental (Banco de la República de Colombia, 2015).

Por eso la obra de Feliza encaja con la idea de Walter Benjamín “El más pequeño trozo auténtico de la vida cotidiana dice más que la pintura”. (Benjamín, 2004, pág. 9).

Por lo tanto la chatarra muestra otra faceta del objeto manipulado, de aquel que acepta presentarse tal como es, aquel que se modifica o altera de acuerdo al rol que

desempeña, para mostrarse como testimonio de realidades, sentimientos, comportamientos, y conocimientos mas no como reflejo de lo demandado por la hegemonía o como producto de la mecánica social de consumo que promueve una moral mecanicista, masificada y estandarizada, en busca del beneficio de unos para el detrimento de los otros.

Así la mano del artista, del obrero, toma los trayectos y los yuxtapone para configurar desde su contexto, lugar, proceso y momento artístico nociones y modelos de escultura, que son catalogados por la crítica como modernos.

Pero no todo es chatarra, es el peligro de caer en el abismo sin fondo del mecanismo social publicitario. Es necesario rescatar la ambigüedad, demorar el significado, no entregarse a la rutina del ciclo animal o de la máquina en la praxis como la inmediatez. La combinación entre la decisión de trabajar el material y la transformación con irreverencia para mostrar otra faceta de los objetos manipulados sin alardear de tener un toque especial, más bien lo contrario, recitando en las entrevistas respuestas monosilábicas, incongruentes, divertidas e irónicas para descentrar, como sus esculturas, la experiencia.” (Leyva, Un monton de chatarra, 2008, pág. 46).

La perdurabilidad de la escultura, expuesta solo para ser contemplada desde la distancia como un cuerpo intocable, inalterable y de alguna manera momificada para trascender en la historia, carece de sentido, solo la limita y la coarta. La escultura debe

incitar el pensamiento, estimular los sentidos, interactuar con la sociedad en la que habita, para que aunque irónicamente la escultura desaparezca con el tiempo, sus intenciones perduren en la memoria. Lo que implicaría en el espectador una relación de sentido en una realidad permanente no transitoria, condicionada a las relaciones de producción.¹⁶

Por otra parte se demuestra que la obra de Feliza Bursztyn al ser catalogada como pionera en el arte moderno en Colombia, además de marcar una posición en el proceso de producción marca una tendencia¹⁷, lo que le da carácter de modelo a su producción escultórica, modelo que se pone a disposición de un aparato que puede ser mejorado.

Según lo planteado por Walter Benjamín en su ensayo *El autor como productor*, se deduciría que Feliza ocupa como artista y como intelectual una posición en el proceso de producción: la de estar al lado del proletariado, en oposición a la autonomía del poeta en su libertad para escribir lo que quiera; lo que la convierte en una escultora que opera¹⁸ y no en una escultora que informa, por lo tanto como artista se hace vocera del sector obrero Colombiano, con el objetivo de abrir espacios en donde pueda participar de la constitución simbólica de la sociedad.

¹⁶ “Los estados de cosas no se encuentran en los elementos sino en el resultado de este proceso experimental.”

Benjamín, Walter. *El autor como productor*. P. 14

¹⁷ Tendencia: Su actividad se orienta por aquello que es útil al proletariado en la lucha de clases. Benjamín, Walter. *El autor como productor*. P. 1

¹⁸ Tretiakov distingue que el escritor que informa: da cuenta y el escritor que opera: combate. (Benjamín, 2004).

Feliza como escultora que opera, busca movilizar, abasteciendo un aparato de producción en donde el proletariado cuestione los contenidos de los que ha sido excluido y motive interrogantes capaces de evitar su adherencia a la moda al promover su interés por la revolución.

La posición que mantiene la obra con respecto a las relaciones sociales de producción de la época tiende a ser revolucionaria porque busca superar problemáticas de pobreza, desigualdad, subdesarrollo y baja participación de las clases obreras en la toma de decisiones del proletariado. (Benjamín, 2004, pág. 3)

Walter Benjamín también plantea que “el proceso técnico es para el autor como productor, la base de su progreso político”, en esa medida la obra escultórica de Feliza aporta a la reconstrucción social de Colombia desde su proceso de creación y como resistencia a la hegemonía.

Adicionalmente al redimensionar en su escultura los intereses del proletariado Colombiano (su razón social), Feliza participa desde su contexto, se convierte en una autora productora que desde su cotidianidad, sus pensamientos, sus sensaciones y su lugar en el mundo, reflexiona sobre los cambios sociales y de producción.

Se establece entonces una postura concordante con el pensamiento de la crítica de arte Marta Traba, en donde el arte se percibe como una herramienta de poder al ir de la

mano de la política, ya que, permite conocer, comprender y crear criterio frente a las propuestas que se proclaman y promueven ideológicamente en la sociedad en la que se instaure; sin limitarse a la representación.

Con ese obstinado pudor con que Feliza Bursztyn ha negado siempre cualquier atisbo de trascendentalismo. Tanto lo ha negado, que no queda más remedio que pensar que quiere trascender, en que de hecho trasciende, de tal modo que su obra desbaratada o no, se consolida en el arte colombiano, o en el arte contemporáneo, a secas, con una fuerza indiscutible. (Traba, 1986, pág. 35)

Feliza, entonces, hace evidente a través de sus obras y entrevistas una dinámica coherente entre arte, sociedad y política, la de permitir el ingreso de nuevas posturas, la de romper los estándares, la de ir en contra de la cultura tradicional que coartaba a la población con la exigencia de las limitadas opciones religiosas, políticas y artísticas. Que para el caso particular de la artista se encontraban enmarcadas generalmente por dos posturas: lo judío o lo católico, el partido conservador o el partido liberal, la élite o el proletariado, lo tradicional o lo moderno, caminos mostrados como unívocos que fueron rechazados por la artista al significar siempre para ella la mutilación de la vida.

Así se demuestra que las esculturas con chatarra son un registro histórico visible y tangible del pensamiento de la artista como prueba de su inmersión en el agitado entorno colombiano del siglo XX, del rescate del residuo metálico símbolo de la segunda

revolución industrial y de la búsqueda de la reconstrucción del arte, la vida, la sociedad y la política en un país “subdesarrollado” que se encontraba en plena etapa de modernización.

REFERENCIAS

- AFP (Dirección). (Noviembre de 2016). *Drones de Star Wars luchan en el Madame Tussauds de Londres* [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=oT4UIMuR1wU>
- Arocha, L. H. (Dirección). (1969). *Azilef* [Película].
- Banco de la República de Colombia. (2015). *Clásico, experimentales y radicales: Itinerarios del arte en Colombia 1950 - 1980*. Bogotá D.C.: Colección de arte Banco de la República: Guia para el visitante 136.
- Barrios, A. (Edición 13 de 1992). *El caos, el absurdo, COLARTE*. Obtenido de Tomado de la Revista Arte del Museo de Arte Moderno de Bogotá: <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=1229&pest=critica&pagact=1&dirpa=%24%241col%24%24recuentos%24%241col%24%24B%24%241col%24%24BursztynFeliza%24%241col%24%24comentarioABarrios%2Ehtml>
- Benjamín, W. (2004). *El autor como productor*. ITACA.
- Bogotá, M. d. (2010). *Hernán Diaz Fotografías* . Bogotá D.C.: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Buenaventura, J. (2007). *Seis Pasajes sobre Feliza Bursztyn*. Bogotá D.C.: Universidad Nacional de Colombia.
- Bursztyn, F. (06 de Noviembre de 1974). “Soy una obrera y soldadora”. *Cromos* (812).
- Bursztyn, F. (2014). Chatarra, exilio y muerte (Tras la cola de rata)). *Arte bajo el terror*. Obtenido de Lugar: <http://www.traslaacoladelarata.com/2014/04/16/arte-bajo-el-terror-v-feliza-bursztyn-chatarra-exilio-y-muerte/>

- Bursztyn, F. (sf.). Entrevista a Feliza Bursztyn. (G. Valencia de Castaño, Entrevistador)
- Caballero, G. R. (1986). *Feliza Bursztyn : escultora*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Castaño Valencia SCA. (s.f.). Correo Especial, Entrevista a Feliza Bursztyn. Bogotá, D.C., Colombia.
- Cepeda Samudio, Á. (2015). *Obras literarias*. (Unesco, Ed.) Buenos Aires: Colección Archivos.
- Colcultura. (1990). *50 AÑOS Salón Nacional de Artistas*. (C. C. Schrader, Ed.) Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Cote Bairabar, R. (2008). *Feliza y el Elefante*. Bogotá: Panamericana.
- Delgado Navalpotro, N., & Parés Parra, J. L. (2011). *El hueco como herramienta del trabajo escultórico: la presencia del vacío en la escultura*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Diálogos de la cultura. Qué pasa con el arte en Colombia? (17 de Diciembre de 1967). *Lecturas Dominicales, El Tiempo*.
- Díaz, H. (2010). *Revelado: Sesiones y Hojas de Contacto*. Bogotá.
- Durán, G. (12 de Octubre de 1958). La densa nube del ser . *El Espectador*.
- El Tiempo. (18 de Julio de 1974). Feliza Bursztyn expone quince mini-esculturas. *El tiempo*.
- Engel, W. (03 de Septiembre de 1961). Feliza Bursztyn y Gloria Daza. *El Espectador*.
- Flórez Meza, J. (16 de Abril de 2014). *Tras la Cola de la Rata*. Obtenido de Arte bajo el terror (V) / Feliza Bursztyn: Chatarra, exilio y muerte.
- Fundación Gilberto Alzate Avendaño. (Agosto 09 - Septiembre 23 de 2007). Demostraciones. Bogotá D.C.: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

- García Marquéz, G. (05 de Agosto de 1981). Breve nota de adios a la guayaba de Feliza Bursztyn. *El país*. Recuperado el 16 de Julio de 2017, de http://elpais.com/diario/1981/08/05/opinion/365810406_850215.html
- Giraldo Sol, A. (28 de Diciembre de 2012). *Ciudad de las mujeres Blogger*. Obtenido de Ciudad de las mujeres : <http://ciudadelasmujeres.blogspot.com.co/2012/12/>
- Giraldo, L. (25 de Julio de 1967). Mis chatarras se Defienden Solas, dice Feliza. *El espectador*, pág. desconocida.
- González, I. (31 de Octubre de 1969). “Chatarras convertibles en nueva exposición de Feliza Bursztyn”. *El Espectador*, pág. 3B.
- Gutierrez Muñoz, J. L., & de las Casas Gómez, J. (2006). *La escultura como metáfora de la naturaleza. Revisión Crítica de la modernidad escultorica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- id·ARTE MADRID RECICLA. (08 de Junio de 2014). *El ready made de Marcel Duchamp*. Obtenido de madrid arte RECICLA: <http://www.idarterecicla.com/el-ready-made-de-marcel-duchamp/>
- Leyva, C. (2007). *Un montón de chatarra*. Bogotá D.C. Monografía de Grado Universidad de los Andes.
- Leyva, C. (2008). Un monton de chatarra. *Credencial*, 11.
- Leyva, C., Ochoa, M., & Osorio, J. C. (Diciembre 03- Febrero 28 de 2010). Elogio de la chatarra.
- Maderelo, J. (2012). *Caminos de la escultura contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

- Márquez, G. G. (5 de Agosto de 1981). *EL PAÍS*. Recuperado el 26 de Abril de 2015, de http://elpais.com/diario/1981/08/05/opinion/365810406_850215.html
- Mateus Ortega, H. (29 de Febrero de 1968). "Feliza Bursztyn inaugurará la muestra más ruidosa de la historia". *El Siglo*, pág. Impreso 12.
- McDaniel, G. (Octubre de 2013). The Art of Feliza Bursztyn: Confronting Cultural Hegemony. *Arteologie*(5), 10. Obtenido de <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article273>
- Meindl. (1975). Artistas Colombianas. *Contribución al día internacional de la mujer*.
- Ministerio de Relaciones Exteriores. (1995). Colombia en tres dimensiones / Feliza Bursztyn ... *Colombia en tres dimensiones* .
- Múñez Marcos, D. (2005). *Hablando de orden*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia. (Abril 28 - Junio 18 de 1989). *Feliza Burstyn, Edgar Negreti, Eduardo Ramirez Villamizar*, . Bogotá D.C.: División de Divulgación Cultural.
- Numpaque P, S. G. (2005). *Una mirada fragmentaria en la obra de Feliza Bursztyn*. Bogotá, D.C.: Universidad Nacional de Colombia.
- Osorio, A. (18 de Enero de 2010). *Feliza Bursztyn, Una Obra*. Obtenido de Esfera Pública: <http://esferapublica.org/nfblog/feliza-bursztyn-una-obra/>
- Peña, M. A. (2015). Historia de la cultura moderna y de los viajes culturales de artistas colombianos a París despues de 1945. *Historia crítica* (58), 139-152. doi:<http://dx.doi.org/10.7440/histcrit58.2015.07>.

- Pini, I. (2005). Arte y política en Colombia (de mediados de la década de 1970 a los ochenta). *Ensayos, historia y teoría del arte*(10), 179-212.
- Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar. (2007). *Pensamiento Colombiano del Siglo XX. Tomo II*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Ramírez Heredia. (24 de Agosto de 1975). Feliza Bursztyn habla de camas y otras cosas. *Lecturas Dominicales*.
- Ramírez, A. (Martes 15 de Agosto de 2017). En torno a la exposición de Feliza Bursztyn. *Esferapública*. Recuperado el 19 de Agosto de 2017, de <http://esferapublica.org/nfblog/en-torno-a-la-exposicion-de-feliza-bursztyn/>
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo*. (H. Pons, Trad.) Buenos Aires.: Ediciones Nueva Visión.
- Salazar, A. G. (18 de Diciembre de 2008). *Un cuento sobre Feliza Bursztyn*. Obtenido de El Espectador: <http://www.elespectador.com/impreso/articuloimpreso100283-un-cuento-sobre-feliza-bursztyn>
- Samudio, A. C. (2015). *Obra Literaria*. (Unesco, Ed.) Buenos Aires: COLECCIÓN ARCHIVOS.
- Serrano, E. (2007). *"Formas divergentes" : una mirada a la escultura colombiana de entre-siglos*. Bogotá: Galería de Arte Montealegre.
- Serviddio, F. (2012). *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*. Buenos Aires: Florencia Garramuño, Miño y Dávila.
- Seudónimo, B. (2013). *Los escenarios inhabitados*. Bogotá, D.C.: Ministerio de Cultura - Universidad de los Andes.
- Sierra Restrepo, J. C. (2001). *La mirada del coleccionista*. Bogotá, Colombia: Banco de la República.

- Suescún, N. (1982). Le temo a la violencia en cualquiera de sus formas. *Credencial*.
- Tafur, P. (2013). *Pensamiento Colombiano del Siglo XX, Tomo 3*. Bogota: Pontificie Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Tovar, J. C. (10-16 de Junio de 2007). Entre cajas y chatarras. Un capítulo fundamental en la historia de la escultura colombiana. *El Espectador*, pág. CULTURA 3E.
- Traba, M. (20 de Agosto de 1965). Colombia es un país que vive en cámara lenta. *Semana al día*.
- Traba, M. (1974). *Historia Abierta del Arte Colombiano*. Cali: Museo La Tertulia.
- Traba, M. (1979). *Baila Mecánica*. Cali.
- Traba, M. (1984). Feliza Bursztyn. *ECO*.
- Traba, M. (1986). *Bursztyn - Obregón: Elogio de la locura*. Bogotá D.C.: Universidad Nacional de Colombia.
- Tras la cola de la rata. (04 de 16 de 2014). *Tras la cola de la rata*. Recuperado el 4 de Marzo de 2015, de Arte bajo el terror (V) / Feliza Bursztyn: Chatarra, exilio y muerte: <http://www.traslacoladelarata.com/2014/04/16/arte-bajo-el-terror-v-feliza-bursztyn-chatarra-exilio-y-muerte/>
- Trujillo, R. A. (2010). *Historia de Colombia contemporánea (1920 - 2010)*. Bogotá D.C.: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes.
- Trujillo, R. A. (2010). *Historia de Colombia Contemporánea(1920-2010)*. Bogotá: Uniandes.
- Un cuento sobre Feliza Bursztyn. (3 de Julio de 2016). *El Espectador*.

- Universidad Nacional de Colombia. (19 de Noviembre de 2009). Feliza Bursztyn y el renacer de un homenaje olvidado. (U. televisión, Recopilador) Bogotá. Obtenido de <http://www.untelvision.unal.edu.co/multimedia/feliza/>
- Universidad Nacional de Colombia. (s.f.). *Rompiendo esquemas concretos con obras abstractas*. Recuperado el 8 de Mayo de 2015, de <http://www.untelvision.unal.edu.co/multimedia/feliza/>
- Uribe de Urdinola, M. (30 de Noviembre de 1979). "En un país de machistas, !hágase la loca! *Revista Carrusel: El Tiempo*, 15.
- Valencia De Castaño, G., & Castaño Valencia, R. (2007). Homenaje de la Casa Negret a Jairo Tellez y Feliza Bursztyn. Bogotá.
- Valencia Goelkel, H. (05 de Abril de 1979). Baila Mecánica. Temor y Temblor: ACTO III. *Feliza Bursztyn Baila Mecánica*. Bogotá, Colombia: Galería Garcés Velásquez.
- Valle Martín, A., & López Hernández, F. (2005). *El entorno escultórico: fundamentos y apreciaciones*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Victoria, C. A. (s.f.). *De los fantasmas regeneradores del Gobierno de Turbay Ayala*. Obtenido de <http://www.academia.edu/>.
- Vidal, M. (1982). Le temo a la violencia en cualquiera de sus formas. *Credencial*, 34.
- Villa, F. G. (2006). *Elogio de la Basura: La resistencia de los excluidos*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- Zuluaga, B. (Octubre de 1975). Feliza Bursztyn la mujer de las camas. *Revista Mujer*, 72.