

VIRGINIA COLWELL // PERFIL DE LA ARTISTA

Por Alexis Brocchi

Virginia Colwell vive y trabaja en la Ciudad de México —su trabajo examina el espacio entre historias oficiales y no oficiales, y las ambigüedades poéticas de la verdad y la ficción dentro de las narrativas históricas. Con frecuencia, comienza su obra de arte con historias que encuentra en el archivo del FBI de su padre, ya fallecido, que contiene materiales que él colectó durante su carrera como agente. Sus dibujos, esculturas, y videos, re investigan varios casos del archivo a través de visitas de sitio, entrevistas, investigación de archivo, y documentos desclasificados.



Virginia Colwell, A DIPTYCH, A CHRONICLE (UN DÍPTICO, UNA CRÓNICA)
Video digital con audio en inglés y subtítulos en español, 2016. Cortesía de MARSO,
Ciudad de México.

Alexis Brocchi: Tu trabajo está muy influenciado por la historia y centrado en ella —interactuando de muchos modos con el pasado, y al mismo tiempo, construyendo una historia propia a lo largo del proceso. ¿Cuál crees que es la importancia de crear una identidad mediante la historia? En tu trabajo ¿cómo avanzas respecto a esto?

Virginia Colwell: Creo que la identidad de uno es, en muchas formas, construida sobre las narrativas de la historia, ya sean éstas narrativas de tipo personal, familiar, comunitario, o nacional. Estas historias guían nuestras vidas, dan estructura a nuestro lugar en el mundo, y justifican nuestras acciones. Aún así, a menudo las narrativas históricas no son tan claras o tan sólidas como asumimos que son. En la investigación histórica dentro de mi práctica artística, alcanzo a observar los fundamentos temblorosos de un evento cuya historia es, por otra parte, contada como una narrativa clara. Al desenterrar los documentos originales usados para construir narrativas históricas (y por lo tanto identidades), uno puede ver esa subjetividad y fragilidad de los pilares de una historia. Si mis obras artísticas construyen historias, yo argumentaría que están construyendo historias desordenadas y frágiles que se balancean en la punta de los pies, apenas sostenidas entre sí por cuerdas y cinta adhesiva. En mis trabajos, no estoy realmente interesada en revelar “lo que pasó”, sino que quiero cuestionar nuestra experiencia y nuestra relación con el pasado.

AB: El contenido y material usado en tu trabajo son ambos muy personales —tu padre es un tema principal y los materiales empleados incluyen documentos del gobierno tales como reportes escritos de eventos y transcripciones de entrevistas. ¿Cómo eliges los objetos físicos que aparecen en tu trabajo? Estoy muy interesado en cómo compilas la información y organizas estos documentos, tales como los del FBI y los documentos del gobierno, los libros de direcciones, transcripciones, etcétera. ¿Son simplemente cosas que ocurren en tu investigación, o son meticulosamente planeados?

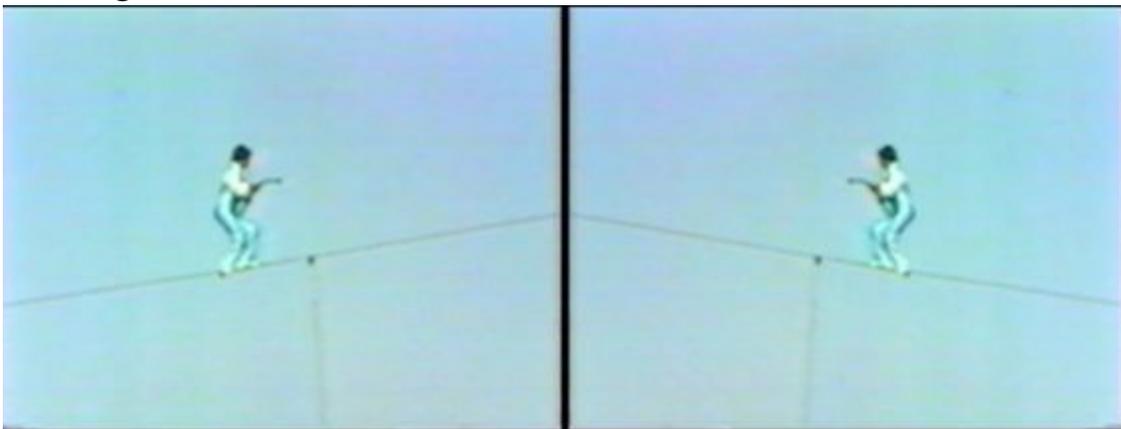
VC: Normalmente, elijo objetos o imágenes que se alinean con ciertas metáforas con las que estoy trabajando. Por ejemplo, en mi video *The Following* (2011), la imagen del funambulista Rick Wallenda completando el acto de equilibrista sobre la cuerda que falló su abuelo, evoca la búsqueda del pasado y el rastreo de los pasos de nuestros antepasados. En este caso, no busqué el video, sino que tuve la fortuna de que mi padre filmara estas escenas, y crecí viendo el clip como parte de los videos caseros de mi familia.

Sin embargo, con otros proyectos, busco archivos o historias individuales que pienso que iluminarán alguna parte del pasado que esté estudiando. Usualmente, en las primeras etapas de un proyecto, establezco los parámetros para mi investigación al identificar un periodo de tiempo, lugar, o concepto que guíen la investigación.

Si no establezco estos límites con antelación, me encuentro nadando en demasiada información y paso mucho más tiempo investigando que haciendo obras de arte. Continuamente tengo que recordarme a mí misma que estoy investigando para hacer obra de arte, ¡no para escribir una disertación doctoral!

Aún así, pese a mis mejores intentos por planear la investigación, a menudo los parámetros de un proyecto son definidos por mí debido a la restringida disponibilidad, a la pérdida o a la ausencia de documentos. Por ejemplo, en mi investigación con Arturo Durazo, podría pedir archivos desclasificados del FBI pero no obtener algo de los archivos mexicanos — ¡salvo en algún universo paralelo en el que los archivos sobre Arturo Durazo se hagan públicos en México! — mas con la investigación de la FALN, asumí que el FBI no me iba a dar nada acerca del caso porque éste sigue activo (un miembro de la FALN vive en el exilio en Cuba), así que la mayoría de los documentos que usé vienen de los procedimientos de la corte de EU, que usaron comunicados de la FALN y documentos políticos como evidencia. También en el caso FALN, tuve la oportunidad de obtener documentos de la Secretaría de Gobierno de México en 2010 pero cuando regresé al Archivo en 2015 para revisar esas carpetas, ellos

habían perdido todo el registro del caso. Así es como ocurre. Algunas veces mi investigación toma un giro azaroso —las entrevistas cambian mi punto de vista dramáticamente, reconfigurando un proyecto entero, y en un descanso afortunado, me tropiezo con documentos importantes que ni siquiera estaba buscando. Pero en general, mi investigación es planeada porque estoy constantemente cuestionando por qué un tema es importante para mí y qué quiero decir acerca de la investigación, y qué documentos, entrevistas, o visitas de sitio pueden enfocar las poéticas del pasado. Es una metodología tanto intuitiva como académica.



Virginia Colwell, THE FOLLOWING (EL SEGUIMIENTO)
Video digital, 2011. Cortesía de MARSO, Ciudad de México.

AB: Una “metodología intuitiva y académica”, creo que esto muestra fuerza en la investigación —en mi opinión ambos son componentes necesarios. El enfoque de la investigación determina completamente los resultados, lo cual es una visión maravillosa de tu práctica. ¿Qué iluminó tu interés por la intervención del arte y la historia, o del hacer trabajo artístico acerca de eventos históricos? Podrías haber sido fácilmente una historiadora exitosa.

VC: ¡De hecho yo no creo que hubiera sido una buena historiadora! Estoy muy lejos de ser una persona dubitativa. Me gusta mezclar arte e historia porque el arte puede desplegar distintos lugares para entender nuestra relación con el pasado, que la historia de un historiador quizá no logre debido a los principios de la profesión

respecto a lo que le da credibilidad a una historia (notas al pie, chequeo de datos, marcos filosóficos del pensamiento histórico, etcétera). En lugar de eso, decidí entrelazar mi práctica artística con crítica histórica porque el pasado es uno de los temas que me interesan infinitamente. Realmente no lo elegí a propósito, es más como una comezón que no puedo rascar, pero que me molesta, o el chicle pegado en la suela de mi zapato. Sencillamente no me lo puedo sacudir.

AB: El escéptico es alguien admirable y a quien escuchar. Con la naturaleza de tu trabajo, ¿podrías decir que estás atraída por recuentos más escépticos del pasado, o buscado el escepticismo como combustible para tus proyectos?

VC: Estoy atraída por lo escéptico. Disfruto encontrar una línea en un documento en la que el autor claramente declara su inseguridad acerca de los eventos reportados. Por ejemplo, actualmente estoy leyendo documentos de los años setenta del Departamento de Estado acerca de la guerra civil en Centroamérica y en un documento está subrayado lo siguiente:

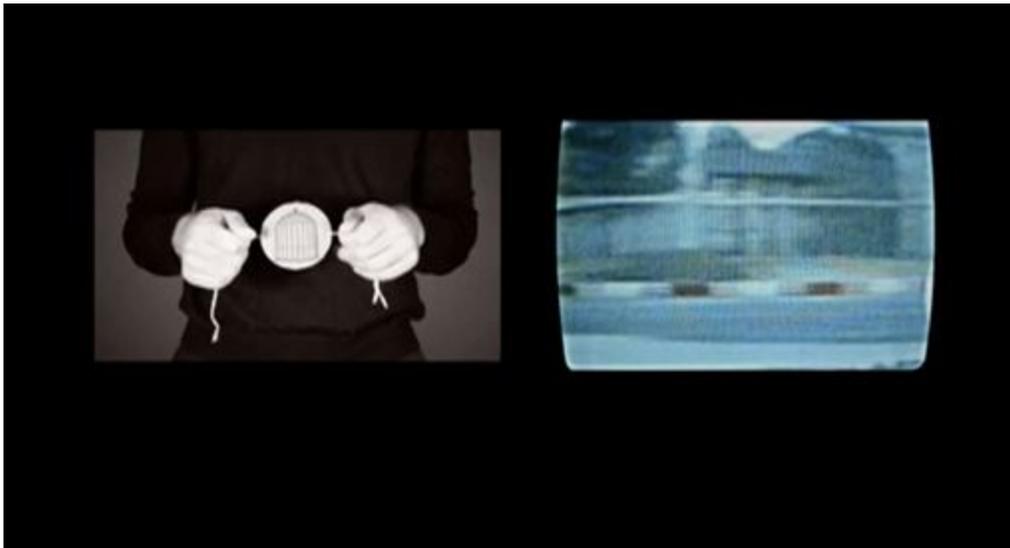
“Advertencia: hay serias limitaciones en la precisión de éste y reportes subsiguientes”.

Ahora, un interés en el escepticismo en relación con la historia podría aparentar nihilismo, pero para mí no es nada de eso. En lugar de ello, estoy atraída por la voz del escritor, y cómo él o ella retratan la complejidad de un evento pasado, (junto con) la incertidumbre de explicar ese evento en detalle a alguien que no estuvo ahí. Para mí, esa voz escéptica resuena claro — parece más honesta respecto a lo caótico del cómo experimentamos el mundo.

AB: Hay un tema muy presente y consistente sobre la dualidad en tu trabajo, más que obvio en los trabajos en los que empleas dos canales de video con imágenes que se oponen. Esta es una de las

cosas que me llamó a tu cuerpo de trabajo, parece muy natural y necesario. ¿Podrías ampliar sobre esta dualidad física y figurativa?
VC: Esencialmente, estoy interesada en posicionarme a la mitad de dos argumentos históricos o de dos narrativas en duelo, por ejemplo, la perspectiva de los documentos del FBI y la perspectiva de la gente a la que investigaban. Esa área gris entre dos extremos es interesante para mí y siento que es, de algún modo, cercana a la verdad histórica. Si es que tal cosa existe...

En un sentido físico, busco por documentos o entrevistas que me ayuden a establecer claramente esos dos polos opuestos de perspectiva, con el fin de anclar líneas limítrofes para mi investigación. Metafóricamente, en trabajos como *A Diptych*, *A Chronicle* (Un díptico, una crónica. 2016) esta dualidad toma la forma de distintas perspectivas de islas, o en *The Song of Source 1* (La canción de la Fuente 1. 2013), el doble significado del juguete de papel con el pájaro y la caja hace eco sobre el carácter doble o tramposo de un informante del FBI.



Virginia Colwell, *The Song of Source 1* (La canción de la Fuente 1), 2013, Video digital NTSC, 4 minutos, 51 segundos. Cortesía de MARSO, Ciudad de México.

AB: Como sabes, estaba muy excitado de tener tu trabajo *A Diptych*,

A Chronicle (Un díptico, una crónica. 2016) incluido en el programa satélite EXPO VIDEO este octubre en Venecia, porque muestra el poder de esta dualidad. Todavía más obvia es la yuxtaposición del film que hizo tu padre de las islas caribeñas desde el agua y tu film del mar desde la orilla de la isla. Es una manera muy interactiva de responder a tu padre, así como de responder a la historia —la historia de un país, y una historia personal. ¿Crees que ésto crea una especie de identidad?

VC: No creo que “identidad” sea la palabra correcta para lo que estoy creando en A Diptych, A Chronicle. En el trabajo apunto a que la historia de las FALN no es clara, y está llena de hechos y voces en conflicto, por lo tanto, hacer declaraciones en general acerca de la identidad es difícil de llevar a cabo. Como sea, veo cómo uno puede argumentar que las múltiples dualidades del video reconocen las complejas y a veces contradictorias características del nacionalismo puertorriqueño.

Al final, las capas de la dualidad del video (tal y como están ilustradas por la distancia entre la perspectiva de los eventos que tuvo mi padre y la mía propia, las dos vistas de las islas, y los rumores contradictorios sobre la historia de las FALN) crean un juego de ping-pong en torno a la perspectiva, en el cual yo le pido al observador que sea analítico conmigo, y atender ambos lados de una historia sobre radicalismo revolucionario. Específicamente, quiero que el observador sienta (tal incertidumbre) como yo cuando las voces de las entrevistas resuenan en mi cabeza, contradiciendo el blanco y negro mecanografiado de los reportes que parece asegurarme que lo que ocurrió fue limpio y claro.

AB: Ciudades Invisibles de Italo Calvino explora ciudades utópicas que no necesariamente existieron, y que pueden ser comparadas con muchos recuentos históricos de distintas personas y partidos. Creo

que una fortaleza de tu trabajo es que interroga la idea de historias imaginadas o creadas. ¿Es uno de tus propósitos exponer una verdad, o en otra punta del espectro, tratar de entender las experiencias de aquellos quienes “escribieron” esos recuentos?

VC: No estoy muy interesada en exponer una verdad, porque los trabajos están, usualmente, tan llenos con mis dudas personales acerca de nuestras limitaciones para conocer el pasado —la idea de “verdad” me parece tonta en todos los sentidos. En la otra punta del espectro, estoy más cómoda tratando de entender aquellos que escribieron recuentos históricos o a los actores que tomaron parte en esos eventos. Mi interés aquí reside en mi imaginación sobre esa gente (los modos en que trato de empatizar con ellos y de reconstruirlos en mi mente). Pero mi comodidad con todo ello se debe al hecho de que el acto de “tratar de comprender” es un acto creativo, que admite mi posicionamiento subjetivo y mi imaginación en torno a un evento pasado o persona inaccesibles, basada en mi interpretación de lo que leí o en mi propia experiencia. Esta forma de comprensión, informada por un montón de documentos, visitas de sitio o entrevistas, no está basada en la verdad sino en la sensación, y parece más apropiada para la creación artística.

AB: En verdad me encanta que hayas dicho que comprender o tratar de crear sentido de las cosas es un acto creativo —tanto para ti como para tus espectadores— lo cual permite cierta accesibilidad. ¿Estarías de acuerdo? ¿Cuál es tu opinión en torno a la accesibilidad como un foco nuclear en tu práctica?

VC: Este asunto de la accesibilidad es una constante en mi práctica artística. Trabajo con historias verdaderamente complejas y en un solo trabajo hay constantemente varias capas históricas: mi historia personal con la historia de mi padre, la historia escrita y la no escrita, la local versus la internacional, etcétera. Siento que pido mucho al

espectador para que se tome el tiempo de resolver esas capas de historia.

Así que me recuerdo a mí misma que si voy a pedir tanto del tiempo y energía del observador, ¡al menos debería ser amable con él! Yo no quiero que el observador sienta que estos trabajos, a pesar de su investigación extensiva e historias complejas, son inaccesibles, o que tienen un sentido dogmático, autoritario o esotérico. Para evitar esto, trato de visibilizar la cualidad de hecho a mano (intervenido) de la pieza y del tiempo que toma construirla. Suena un poco bobo pero cuando hago dibujos intrincados o delicadas maquetas de papel, no estoy intentando hacer alarde de mis habilidades con los materiales, sino que quiero hablar con el espectador y decir: baja la velocidad, tómate tu tiempo, pásalo aquí, conmigo.

AB: Describiendo *A Diptych, A Chronicle* (2016), has hecho una referencia a las “geografías fantasmas de Utopía” y una “real e imaginada isla libre de Puerto Rico”. ¿Podrías ahondar en estas ideas más profundamente? ¿Cómo están conectadas?

VC: En referencia al video, las geografías fantasmas de Utopía están hechas ambas de futuros posibles reales e imaginados para las islas libres de Puerto Rico, por las que luchó el movimiento de independencia puertorriqueño de 1970 (las FALN fue un ala radical armada de ese movimiento).

En otras palabras, hay una isla real de Puerto Rico: sus montañas, sus calles, sus fuertes coloniales, su agricultura y su gente; y ahí hubo un futuro para la isla, imaginado por el movimiento independentista: un gobierno socialista con nuevas políticas de vivienda, redistribución de la tierra y reformas educativas. Los sueños anticoloniales de este futuro Puerto Rico se sitúan sobre las realidades reales de la geografía de la isla, como un mantel sobre una mesa.

Sin embargo, al día de hoy, este sueño ha demostrado ser inalcanzable, y ha perseguido a la isla desde la conquista española. El clamor por la libertad se ha levantado y caído a lo largo de generaciones y nunca se ha realizado completamente pero se ha negado a desaparecer; un fantasma persistente de la utopía de la isla que ni los españoles o los usamericanos pudieron exorcizar.

AB: Alineado con la frase, lo personal es político. Yo argumentaría que los registros personales son valiosos y útiles “archivos” o colecciones, incluso si nunca se completan.

VC: Sí, tienes razón —los archivos personales, incluso los incompletos, son valiosos. No obstante, me parece que evito pensar el futuro de mi propio archivo o imaginar su importancia. ¡Eso parece **seems to smack** y sólo tengo treinta y seis años de edad! En mi opinión, pensar que hay un valor perdurable en mi archivo pone el carro delante del caballo. Primero, mi obra artística debería generar ese valor cultural. Después podré considerar el valor de mi archivo más seriamente.



Virginia Colwell, GOODBYE TO ALL THAT (ADIÓS A TODO ESO), collages, 2014.

Cortesía de MARSO, Ciudad de México.

AB: Me gustaría hablar de tu trabajo *Goodbye to All That* (Adiós a todo eso. 2014), un trabajo escultural entre tus muchos videos, y una maravillosa revaloración de las interacciones de un país con su pasado y su progreso hacia el futuro: la Unión Soviética y sus museos.

Los museos pueden dar una sensación anticuada, especialmente en la exhibición de sus muebles. Al replicar sus estanterías en estructuras de tela, creaste un comentario físico acerca de las “narrativas frágiles que el mobiliario del museo apoya” y el “enmarcado de una verdad histórica” literal y figurativo. ¿Cuáles son tus pensamientos e ideas para los museos que interactúan directamente con nuestras historias y archivos?

VC: Considerando que los museos son tan caros y sensibles políticamente, espero que puedan permanecer abiertos y continuar proveyendo el espacio necesario para archivar.

Las exhibiciones en un museo son normalmente un pequeño vislumbre de todo lo que almacenan, por ello considero importante enfatizar esa otra parte del museo pese a que no es tan glamurosa como los objetos iluminados en las vitrinas de exhibición.

En cuanto al rol del museo como portal a la interacción con el pasado, mi esperanza es que mantengamos este valor cultural y que curadores ambiciosos que deseen experimentar con nuevas narrativas de la historia puedan encontrar museos que den la bienvenida a la reinterpretación de sus archivos y de los múltiples pasados escondidos en ellos.

En los EU damos por hecho esta apertura pero en muchas partes del mundo, e incluso en EU, los museos y sus archivos son instituciones extremadamente conservadoras.

AB: Has comentado que no eres ni historiadora ni periodista, pero me gustaría señalar que haces trabajo de ambas profesiones. ¿Cuál

es tu opinión sobre el rol del artista en preservar y hacer sentido del pasado?

VC: Estás en lo correcto, empleo muchas herramientas del historiador o del periodista, pero me gustaría remarcar claramente que no soy ninguno porque no hago mi investigación conforme a los códigos éticos que guían su trabajo. Siento que esa es una diferencia importante. De hecho, como artista, al trabajar con el pasado, existe la libertad de no hacer sentido del pasado sino de explorar su sin sentido. Tanto el trabajo del periodista como del historiador siguen estructuras y crean formas de recuento narrativo que construyen el sentido de un evento pasado, basadas en fragmentos de evidencia. Como artista, yo puedo mirar esos fragmentos de evidencia, reconfigurarlos, mezclarlos con ficción, convertirlos en metáforas, y subrayar su naturaleza fragmentaria sin necesidad de hilarlos en una narrativa o proveer notas de pie para respaldar mis declaraciones. Quizás al definir los códigos de conducta que guían el trabajo del periodista o del historiador, el trabajo del artista es más honesto respecto a la naturaleza del pasado como la interpretación compleja, frágil y subjetiva de un evento. Para mí el artista puede capturar la poesía del pasado y abrirlo a nuevos significados sin guiar al espectador a un final claro.

AB: En tu pieza *The Song of Source 1* (La canción de la Fuente 1, 2013), trazaste muy inteligentemente la posibilidad de resultados que pueden provenir de un solo evento, a través de palabras y un juguete giratorio de papel —taumatropo o rotoscopio— con un pájaro en una cara y una jaula en la otra. El juguete actúa como un fuerte símbolo de lo desconocido —justo como la isla en *A Diptych, A Chronicle* se convierte en fuente y metáfora de lo desconocido.

VC: Sí, el juguete de papel en el video **suple/representa** el rol dual que jugó el informante, Fuente 1, en la caída del fugitivo Arturo

Durazo. Adicionalmente, la imagen del rotoscopio señala mi maravilla ante los gestos sutiles que pueden provocar una cierta cadena de eventos: la velocidad a la que uno gire los cordeles del juguete determinará si el pájaro aparece enjaulado o libre. En varias historias posibles que el video imaginó para Fuente 1, puedes decir que estoy subrayando lo desconocido del resultado. Especialmente considerando que Fuente 1 estaba jugando un juego peligroso, y que quizá por estúpida suerte o por astucia, nunca se convirtió completamente en el cenizote atrapado en el juguete giratorio. De modo similar, usé la isla en *A Diptych, A Chronicle* como una metáfora literal para la perspectiva o posicionamiento frente al pasado. Aún, se puede argüir que la isla en el video simboliza lo desconocido en el sentido de que empleo la metáfora de ver la isla desde el agua y ver el agua desde la isla para enfatizar las diversas perspectivas que son difíciles de imaginar a menos que tú, literalmente, te pongas en cierto punto. ¿Cómo puedes saber el modo en que un evento se observa de lejos si tú lo atestigüas de cerca? ¿Cómo puedes saber los detalles de un evento si sólo lo ves de lejos?



Virginia Colwell, *THE FOLLOWING (EL SEGUIMIENTO)* Video Digital, 2011. Cortesía de MARSO, Ciudad de México.

AB: En tu trabajo *Landscape / History* (Paisaje/Historia. 2009), al exponer explosiones de la Segunda Guerra Mundial en una versión más lenta, la meta es mostrar que un “paisaje es un escenario siempre constante donde se representan los eventos de la historia”. El trabajo funciona casi como una pintura. El paisaje, como una narrativa, es un componente vital y se convierte en un objeto en sí mismo. ¿Por qué destacarlo de esta manera?

VC: Hice esta pieza antes de comenzar a trabajar intensamente con archivos y, sorprendentemente, la relación entre paisaje e historia es un tema que ha sobrevivido a los cambios en mi práctica a lo largo de los años. Cuando hice *Landscape / History* quería señalar lo elusivo del paisaje de un evento pasado: podemos visitar el paisaje de Ypres pero, por supuesto, no podemos ver el paisaje de la Ypres de la guerra. Adicionalmente, muchos de los clips de video pertenecen a películas hechas acerca de la Segunda Guerra Mundial, y por lo tanto, ellos mismos son aproximaciones al paisaje de la historia.

Es interesante que relacionas el paisaje y la narrativa, porque en cierto modo ambos se vuelven invisibles cuando escuchamos una historia: mientras que proveen el acomodo y el escenario de una historia, raramente nos preguntamos a profundidad cómo es que estructuran nuestro entendimiento del pasado.

Colwell ha vivido y trabajado en la Ciudad de México desde 2011. Su investigación artística se enfoca en América del Sur, el Caribe y México. Ha sido una artista residente en el programa Beta-Local's La Práctica en San Juan, Puerto Rico; del programa Fountainhead Residency de la feria de arte en Miami, Estados Unidos; y del centro de arte multimedia Hangar en Barcelona, España. Sus trabajos han sido exhibidos en el Center for Contemporary Art en Vilnius,

Lithuania; el Hirschorn Museum en los Estados Unidos, el Centro de Arte Santa Mónica en Barcelona y más recientemente, en el Centro Cultural Félix Varela durante la doceava Bienal de la Habana. Colwell ha recibido numerosos premios incluido el Virginia Museum of Fine Arts Award, el Pollock Krasner Foundation Fellowship, y el premio de la Fundación Jumex.