



Autora: Andrea Nohemi Diego Santana

# Una mirada a la exposición *ellipsis* de la artista Julie Escoffier en la galería Efrain Lopez (2016)

*A look at the exhibition 'ellipsis' by artist Julie Escoffier, at the Efrain Lopez gallery (2016)*

Mireille Torres Vega <sup>1</sup>

## Resumen

En 2016 la artista francesa Julie Escoffier presentó en la Efrain Lopez Gallery de Chicago su exposición *Ellipsis* después de un año de haber residido en Tapachula, México. En ella, la artista conjugó no solo distintas técnicas sino también distintos territorios y temporalidades. En un doble movimiento, de exceso y falta, la escultura y la fotografía confluyen en un lugar metafórico: la caverna. La caverna es la prehistoria, la fuga geográfica, el laboratorio de trabajo, la cavidad del inconsciente, el hogar y el recuerdo. El resultado es una instalación en constante cambio, en donde formas inestables y a la vez evolutivas van recomponiendo estructuras, deconstruyendo, a diferentes ritmos, paisajes y texturas. Hay un silencio y una gran pasividad, y sin embargo, la materia y el ser cambian. En esta in-

---

[1] Maestra en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana. Actualmente imparte el seminario Arte Contemporáneo en México en el Colegio de Morelos. Sus líneas de investigación comprenden el arte contemporáneo en México y la relación entre arte contemporáneo y filosofía. Mail: [mireille@elcolegiodemorelos.edu.mx](mailto:mireille@elcolegiodemorelos.edu.mx)  
ORCID: 0009-0002-5614-2940

---

*Fecha de recepción: agosto 2023*  
*Fecha de aceptación: diciembre 2023*  
*Versión final: enero 2024*  
*Fecha de publicación: marzo 2024*

vestigación pretendo entrelazar el contexto geográfico-antropológico con los antecedentes histórico-artísticos de la exposición, así como con sus potencialidades filosóficas.

**Palabras clave:** arte duracional, instalación, fotografía, escultura, materia, galería.

## Abstract

In 2016, the French artist Julie Escoffier presented her exhibition 'Ellipsis' at the Efrain Lopez Gallery in Chicago after a year of residing in Tapachula, Mexico. In it, the artist combined not only different techniques but also different territories and temporalities. In a double movement of excess and lack, sculpture and photography converge in a metaphorical place: the cavern. The cavern represents prehistory, the geographic escape, a laboratory of work, the cavity of the unconscious, the home, and memories. The result is an installation in constant change, where unstable and at once evolving forms are recomposing structures, deconstructing, at different rhythms, landscapes, and textures. There is silence and a great passivity, and notwithstanding, matter and being change. In this research work I intend to interweave the geographical-anthropological context with the historical-artistic background of the exhibition, as well as with their philosophical potentialities.

**Key words:** durational art, installation art, photography, sculpture, matter, gallery

*La tierra estalla,  
su grito es piedra y cielo...  
el alma calla.*

-Emilio Ángel Lome, *Chiapas de la A a la Z.*  
*Abecedario de haikús*

## 1. Ser esteta nómada

A lo largo de la historia hemos tenido en nuestro país a varias mujeres artistas extranjeras. Pensemos en Tamara de Lempicka, Remedios Varo, Kati Horna, Leonora Carrington, Melanie Smith, Jeannette Betancourt, Caroline Montenat, por mencionar algunas. Todas ellas han enriquecido el panorama cultural de nuestro contexto. A partir de este trabajo de investigación me interesa destacar las meditaciones introspectivas de una joven artista contemporánea francesa que estuvo viviendo en nuestro país: Julie Escoffier (Lyon, 1989). Julie Escoffier no forma parte de las y los artistas que configuran ese gran metarrelato oficialista de lo que es el arte contemporáneo en México, sin embargo, su paso por nuestro país dejó una huella en la escena independiente al ofrecer un espacio alternativo para la gestión de las artes.

Junto con el artista chiapaneco Alejandro García Contreras -quien era su pareja sentimental-, abrió y co-dirigió de 2015 a 2020, en la casa de verano de los papás de Alejandro en Tapachula, un espacio de residencias artísticas llamada *Dedazo*. Partiendo de esta iniciativa, Julie también llevó a cabo proyectos curatoriales, a los que llamó *Kairós*, término griego que alude, no al tiempo lineal y cuantitativo, sino al tiempo cualitativo de la ocasión, al momento oportuno. No me interesa ahondar en la labor de gestión cultural de Julie Escoffier, sino como mencioné anteriormente, adentrarme en sus procesos reflexivos y estéticos como artista a partir de la exposición duracional *Ellipsis*, la cual se presentó en la galería Efrain Lopez en Chicago, del 24 de junio al 24 de julio de 2016, bajo la curaduría de Ruslana Lichtzier.



**Figura no.1.** Residencia artística *Dedazo*. Su forma arquitectónica remite a una montaña. Fotografía tomada de su pagina de Facebook. <https://www.facebook.com/dedazoresidency/photos/pb.100068428703277.-2207520000/1624517840919440/?type=3>

Julie Escoffier llegó de Lyon a Ciudad de México en 2014 para un intercambio en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura (La Esmeralda). Al año siguiente, en un espíritu nomádico, decidió emprender el viaje a Chiapas para iniciar no solo un nuevo proyecto laboral, sino también un cambio en su estilo de vida. Tapachula, la ciudad que fuera su nuevo lugar de residencia, forma parte de la región del Soconusco, que anteriormente era conocida como *Zaklohpakab*, que en *mame* significa padres, antepasados o ancestros (Lome, 2010, p.82).

Tapachula es una ciudad fronteriza que se caracteriza por sus fuertes lluvias y un paisaje de gran vegetación. Aunado a esto, su nueva casa-estudio quedaba a orillas de las faldas del volcán Tacaná -casa del fuego en *mame*- (Lome, 2010, p.84), el cual marca el límite natural entre México y Guatemala. Julie entonces, tuvo que desterritorializarse y adaptarse a un nuevo clima en una nueva geografía, cambiando el confort de la gran ciudad por una región rústica, de difícil acceso, turbada por las inclemencias del tiempo, dificultándose así la relación con el mundo circundante. Pacientemente, la artista se fue apropiando de este nuevo espacio en su propia relación con la tierra, habitándola y haciéndola crecer en todas direcciones.

En el budismo zen, hay dos tipos de monjes, el monje monacal (territorial y sedentario) y el monje nómada o *unsui* (nube y agua). Cual monje *unsui*, Julie Escoffier aprendió a ser la nube que recorre el cielo y el agua que se adapta. Así, encontró los recursos necesarios para sembrar en muchos aspectos, intelectuales, económicos, emocionales...pero sobre todo estéticos. Mencionan Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, que el nómada “añade el desierto al desierto, la estepa a la estepa, mediante una serie de opera-

ciones locales cuya orientación y dirección no cesan de variar.” (1997, p. 386) Esta experiencia del viaje real y el habitar un lugar diferente se verán representados en la exposición *Ellipsis* un año después de la llegada de Julie Escoffier a Tapachula. A través de esta exposición, la artista pretende estar en casa lejos de casa, en medio del mundo y sin embargo escondida de él, apasionada y, sin embargo, imparcial, ahí y en otros lugares. Es así que a Julie le quedaban otros cuatro años más por estar en la perla del Soconusco, como también se le conoce a Tapachula.

## 2. La caverna como alegoría

“Como es arriba es abajo” es uno de los siete principios del libro hermético *El Kybalión*, publicado en 1908 y cuya autoría se le atribuye al abogado ocultista estadounidense William Walker Atkinson. El libro está basado en el texto árabe de *La tabla de la esmeralda* del siglo VII y se considera que fue escrito por el alquimista egipcio Hermes Trismegisto. Este principio de correspondencia es el segundo de los siete principios y sin duda el más popular. En él se afirma la relación entre los diversos planos del ser y de la vida. Estos planos son el plano físico (material), el plano mental (formas y percepciones) y el plano espiritual (lo inaccesible para el ser humano) y no están separados, sino que se trastocan entre sí. El macrocosmos está en directa relación con el microcosmos y viceversa. Las acciones más pequeñas influyen en el gran esquema del comportamiento del mundo. Lo que se percibe en el exterior es lo que hay en el interior. De esta manera, los pensamientos e imágenes que tenemos en nuestra conciencia, comienzan a manifestarse, en muchos casos de manera inconsciente, en nuestras circunstancias externas.

Dicho esto, la artista emplea la ecuación “como es arriba es abajo”. La configuración del paisaje que corresponde a la superficie del entorno de Tapachula es de una abundante vegetación y una cercanía a la reserva de la biosfera del volcán Tacaná. Sin embargo, Julie Escoffier se desliza hacia el paisaje subterráneo, la correspondencia inferior de la montaña es la caverna. Una caverna es lo que vemos en *Ellipsis*.



**Figura no. 2.** Imagen del archivo personal de Julie Escoffier donde apreciamos la exuberancia de la naturaleza en Tapachula.

Existe una realidad histórica de las grutas, cavernas y cuevas, pero también hay una construcción ficticia de ellas, están llenas de elementos alegóricos y simbólicos. Para una gran diversidad de culturas, el mundo subterráneo representa la mitad inferior, el lado nocturno del mundo, el tiempo primordial en el que no había luz ni orden; por esto hablamos de un caos pre-cósmico en donde tienen lugar la muerte, el renacimiento y la iniciación.

Cuando los lugares y elementos del paisaje natural son modificados por la acción del hombre, estos asumen, por diferentes motivos, un papel activo en el marco de la historia y la mitología, pero también en la vida cotidiana. Su función es facilitar o hacer posible la consagración y la comunicación con lo divino y sobrenatural. Las cuevas son estos sitios importantes de comunicación con las divinidades, en particular con las divinidades vinculadas con la fertilidad: las cuevas-vientre de la tierra son las puertas de conexión con el inframundo. Estamos adentrándonos entonces en un paisaje sagrado. Si tratamos de encontrar algunas correspondencias cercanas al volcán Tacaná en su entorno geográfico, podemos decir que, así como para otras civilizaciones, para los prehispánicos, la idea de fertilidad está particularmente vinculada con la cueva, la cual se considera lugar de nacimiento y producción de agua (López Austin, 1994).

Como menciona la Dra. en Ciencias de la Tierra, Denisse Argote (2017), un uso de las cavernas en la península maya, era recoger el agua virgen (*zuhay ha* en maya) de ellas para ser empleada en ceremonias. De esta manera, se colocaban recipientes de barro debajo de las estalactitas para recolectar el sagrado líquido y no se permitía que las mujeres lo vieran, ni que entraran a la cueva, pues la mujer era asociada a la fertilidad de la caverna. (p.

105) Así, por ejemplo, según narra la antropóloga Sofia Venturoli (2002), en la cueva del Sapo y la cueva de los Apastes, de la selva El Ocote, en Chiapas, han sido encontrados cajetes -de cerámica negra- puestos exactamente bajo estalactitas para la recolección de sus gotas y completamente englobados en las concreciones de calcita. (p. 427) De igual manera, en la cueva de Hierbachunta, una cueva que se encuentra en la municipalidad de San Fernando, Tuxtla Gutiérrez, al norte de Chiapas, Venturoli ha estado en contacto con evidencias materiales de rituales, altares y ofrendas contemporáneas de la comunidad zoque. Estos rituales, que son indicios de que la magia aún está presente, tienen influencias precristianas europeas, elementos africanos y reminiscencias prehispánicas de la cueva como lugar de origen. Las ofrendas que se han evidenciado son de aguardiente, velas blancas y velas negras dedicadas a la Santa Muerte, ambas con oraciones escritas sobre ellas, monedas antiguas y nuevas, bolsitas con tierra negra de cementerio y cerámica prehispánica (Venturoli, 2003). Los rituales son para poder entrar en contacto con fuerzas sobrenaturales y producir eventos esperados o que se cumplan las peticiones hechas. De esta manera, si hay algo que se le pida al cerro, entonces los rituales se llevan a cabo en la cueva. La cueva representa el corazón del cerro. (Venturoli, 2006)



**Figura no. 3.** Altar en la cueva de Hierbachunta. Fotografía del archivo de la Dra. Venturoli.

En las grutas de Balamkanché, en Yucatán, se han encontrado varias vasijas de barro que hacían la función de incensarios muy bien conservadas, algunas con el rostro de *Cha'ak* -dios de la lluvia en el panteón maya - representado en ellas. Estas grutas son entonces su morada y la de los vientos, que conecta con el inframundo maya *Xibalbá*, por lo cual, Balamkanché era una caverna ritual por excelencia. (Brady *et. ál.*, 2019) En cuanto a los entierros, estos eran principalmente de animales, aunque se

han encontrado restos óseos humanos en cenotes, especialmente en Chichen Itzá. De igual manera, para los mayas, los espeleotemas (estructuras formadas por estalactitas o estalagmitas) representaban no otra cosa más que divinidades asociadas al agua, la lluvia y la tierra. Dentro de las cuevas, según datos arqueológicos, estas formaciones eran objeto de tratamiento ritual especial y en ocasiones se les hacían grabados, pues eran consideradas como “árboles de piedra” (Sheshena, 2009).

Ya hicimos esta correspondencia entre el volcán y las cavernas en la zona maya. Sin embargo, para llevar a cabo la exposición en la galería, la artista no estaba proyectándose únicamente sobre el territorio mexicano y más bien llevó a cabo un movimiento en el que trazó una línea de fuga hacia su lugar de origen. A su vez, este lugar de origen se torna en una metáfora geográfica de la psique. De cualquier manera, las coincidencias entre distintas culturas emergen. Nos trasladamos ahora a las cuevas del Cornadore y a la caverna de Orgnac. Ambos sitios son grutas prehistóricas que quedan cerca de Lyon, el lugar de nacimiento de Julie Escoffier.

Así como en Tapachula se encuentra el volcán Tacaná y la reserva de la biosfera, las cuevas del Cornadore se encuentran cerca del Parque Natural Regional de los Volcanes en Saint-Nectaire en la región de Auvernia, al sur de Francia. Este es el parque natural más extenso de Francia y cuenta con lagos y exuberantes bosques. En cuanto a las cuevas, se encuentran debajo del monte Cornadore y fueron excavadas por humanos desde el neolítico. Ahí mismo hay termas que fueron creadas durante el periodo de invasión romana (s. I a. C) y que fueron redescubiertas en el siglo XIX, desarrollándose la hidroterapia. Las estalactitas y estalagmitas crecen bastante rápido, aproximadamente un centímetro al año, por lo que en treinta años es posible apreciar el surgimiento de una columna calcárea. Actualmente, Saint-Nectaire es una comuna turística que representa el periodo de cristianización con su arquitectura románica, y que se caracteriza por sus que- sos, bosques, balnearios y spas.

Para *As Above So Below*, la artista tomó sus propias fotografías de las cuevas de Cornadore y las manipuló digitalmente para generar una fotografía ficticia de estas cuevas. Invirtió los colores a negativo y generó un mosaico de setenta hojas impresas a inyección de tinta.



**Figura no. 4.** *As Above So Below*, 2016. Mosaico fotográfico en negativo, impresión a inyección de tinta en setenta hojas de papel A3, fijado a muro con engrudo. (9 x 9 pies). Imagen de press kit.

Por lo que toca a la caverna -o abismo- de Orgnac, ésta se encuentra en Ardeche, también en la región de Auvernia. Se trata de una de las cavidades subterráneas más grandes del mundo. En sus gigantescas salas se pueden observar concreciones calcáreas como estalactitas y estalagmitas de variados diámetros e incluso columnas y columnatas que se han formado por la decantación de minerales en el agua. Esta caverna fue descubierta en 1935 por un equipo de espeleólogos liderado por Robert de Joly, quien también dirigiría el proyecto de acondicionamiento para abrirla al público. La figura de Robert de Joly fue tan importante para la exploración de la caverna, que incluso su urna funeraria está colocada en una de sus salas.

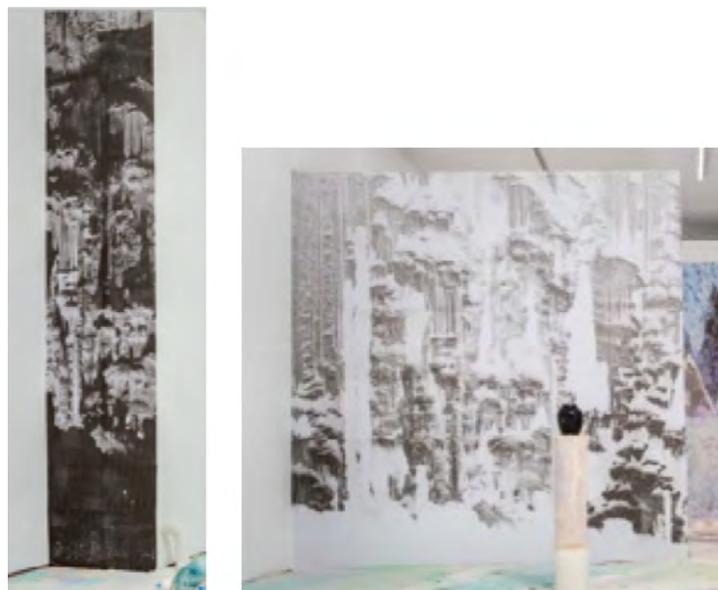
De esta manera, la artista realiza cuatro mosaicos fotográficos de la caverna de Orgnac con fotografías que ella misma tomó. La artista altera previamente las imágenes en Photoshop, dos de ellas dejándolas en positivo, pero cambiándolas a blanco y negro, una de ellos cambiándola a negativo y dejándola a color y uno más cambiándola a negativo y a blanco y negro. Dos de estos mosaicos son fotografías del lugar en donde se colocó la urna funearia de Robert de Joly.

El universo subterráneo no es natural para nosotros, las cavernas nos devuelven a nuestros instintos primitivos, a nuestros sentidos primarios. Ese mundo exterior de piedra revela otros paisajes internos.



**Figuras no. 5 y 6.** *Calcium salts deposited, tapering column. Grottes de l'Aven d'Orgnac, 2016.*

Del lado izquierdo mosaico fotográfico negativo a color, del lado derecho mosaico fotográfico positivo en blanco y negro. Impresiones a inyección de tinta en veinte ocho hojas de papel A3 cada una, fijadas a muro con engrudo. (4 x 6 pies c/u). Imágenes de press kit.



**Figuras no. 7 y 8.** *Wall, Robert de Joly's Urn. Grottes de l'Aven d'Orgnac, 2016.*

Del lado izquierdo mosaico fotográfico positivo en blanco y negro (2.4 x 11 pies) que es un extracto del mosaico fotográfico del lado derecho negativo en blanco y negro (8 x 8 pies). Ambas impresiones a inyección de tinta en hojas de papel A3, fijadas a muro con engrudo. Imágenes de press kit.

Ulises sale de su patria Ítaca, para participar en la guerra de Troya, dejando ahí a su mujer Penélope y a su hijo Telémaco. Después de veinte años de aventuras y experiencias, Ulises regresa victorioso y enriquecido de oro, bronce y regalos de los feacios y esconde su botín de guerra en la gruta de las ninfas. Menciona el filósofo sevillano Enrique Ángel Ramos (2008) en su prefacio a *El antro de las ninfas de la Odisea* de Porfirio que la roca es la parte más dura de la tierra y esta a su vez, es el estado más grosero de la materia. El mundo saca su origen de la materia. Las diversas propiedades de la materia tienen correspondencia con la caverna:

La materia es inerte, como la piedra. Es informe e infinita, como los bloques de piedras que se pierden en la roca y se confunden con ella. La materia informe es invisible y oscura, al igual que las grutas. La materia es fluida, capaz de recibir forma, su correlato en la gruta es el agua que fluye. Las grutas son naturales, la materia del mundo ha existido siempre y precedido al cosmos organizado. La gruta, por último, es amena y sombría, al igual que el mundo, oscuro e invisible en tanto que materia, pero pleno de encanto y belleza en tanto que forma *kósmos*. (p.203)

La cueva es entonces el mundo material, pero también el mundo de las fuerzas ocultas. Desde la mitología griega, es el lugar donde Cronos oculta a sus hijos, donde Deméter cría a Perséfone, el punto de reunión de los pitagóricos, el lugar con el que Platón se refiere al conocimiento y al orden de las cosas, el mundo y sus fenómenos personificados en Empédocles.

El errar de Ulises lejos de su patria por el mar, simboliza el errar del alma en el país de la materia. Escribe Ramos (2008) que Ulises pondrá fin a las fatigas cuando esté completamente fuera del mar y ajeno a los trabajos marinos y materiales. Sin embargo, cuando Ulises regresa a Ítaca, ésta ya no tiene nada qué ofrecerle. Ulises es un forastero anciano y en harapos en el que fuera su lugar de origen.

Julie Escoffier se encuentra alejada de su tierra natal y sin embargo regresa a ella para experimentar con la materia en todas sus formas, para redescubrir en esta, desde su aparente pasividad un dinamismo tenue. Su Odisea consiste en no controlar el decurso de las cosas y en invertir la lógica de la caverna. Al observar al hombre posmoderno, Lipovetsky (2004)

encuentra que este ha encontrado alimento espiritual en la dinámica del consumo lujoso: “Tal vez algo metafísico sigue hechizando nuestros deseos de disfrutar, como los dioses, de las cosas más excepcionales y más hermosas” (p.97). Si la caverna es ese *topos* que acumula el tiempo, la artista lo transforma en un *topos* de un tiempo efímero, donde la belleza de la transformación de la materia puede pasar desapercibida para aquél que no presta atención ni en los detalles ni en el transcurrir del tiempo perecedero.

### 3. La galería como un diorama vitalista

El arte siempre ha tenido como objeto la creación de una realidad sensible. Sin embargo, según las épocas, los artistas van conformando nuevas formas de crear estas realidades. Podríamos decir que el arte contemporáneo comienza en vanguardias como el dadaísmo y el surrealismo. Traeré a cuenta dos exposiciones vanguardistas que se relacionan conceptualmente con la exposición *Ellipsis* y posteriormente hablaré de los orígenes de los dioramas y la relación formal que encuentro entre ellos y el montaje de dicha exposición.

Para la Exposición Internacional Surrealista en la Galería de Bellas Artes de París, llevada a cabo en 1938, Marcel Duchamp puso en el techo 1,200 costales de carbón suspendidos. Pero también había una alfombra de hojas que cubría el suelo y un estanque con nenúfares, que junto con una luz tenue creaban la atmósfera de “una inmensa gruta abovedada”, en palabras del escritor Marcel Jean. Mientras un olor a café perfumaba el espacio y un fonógrafo soltaba sonidos de risas histéricas. (Gras, 2019, p. 87)

En 1959, el artista italiano Giuseppe “Pinot” Gallizio<sup>[1]</sup> presentó en la galería René Drouin de París una exposición llamada *Une caverne de l’anti-matière* (Una caverna de la anti-materia). La pintura saturaba el espacio con 145 metros de lienzo, cubriendo todas las paredes, el piso, el techo y las

---

[1] Giuseppe Pinot Gallizio (1902-1964) fue un pintor italiano, comenzó a hacer arte después de trabajar como químico y esta experiencia influyó en sus experimentos artísticos. Es el creador de la “pintura industrial”, pintura hecha con máquinas y miembro fundador del Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginativa, así como de la Internacional Situacionista. También fue un estudioso de la cultura popular, la arqueología, el nomadismo y la botánica.

ventanas.<sup>[2]</sup> Gallizio era miembro de la *Internacional Situacionista* (IS), un grupo revolucionario de izquierda de escritores, artistas y activistas fundado en 1957. En la invitación de la exposición, se leía que lo que el espectador encontraría ahí sería un “intento de construcción de un ambiente” (*Essai de construction d’une ambiance* en francés).

Esto se relaciona con algunos de los conceptos centrales ideados por la IS en ese momento: con la “construcción de situaciones” y, también a mayor escala, con el “urbanismo unitario”. El urbanismo unitario es definido por la revista *Internationale situationniste* como “la teoría del uso combinado de artes y técnicas como medios que contribuyen a la construcción de un medio unificado en relación dinámica con experimentos de comportamiento”. Como menciona Cras (2019), esto implicaba que, por un lado, cada forma de arte individual tenía que fusionarse en una combinación más grande al servicio de un entorno multisensorial; por otro lado, que el arte debía renunciar a cualquier aspiración estética y desaparecer en última instancia en “experimentos de comportamiento” capaces de transformar la vida cotidiana.

Podríamos decir que, en estos dos ejemplos, la *Exposición Internacional Surrealista* de 1938 y *Una caverna de la anti-materia* de Pinot Gallizio de 1959 se alienta al espectador a habitar la caverna perdiéndose en ella. Al desorientarse en un ambiente turbio, sin sentido, el sujeto puede llegar a tener el deseo de descubrir un nuevo yo, donde se deshacen los patrones de comportamiento establecidos.

---

[2] Gallizio hacía “pinturas industriales” que eran largas tiras de lona (o populit) —de hasta 74 metros— cubiertas de motivos abstractos, pinceladas expresivas de pintura espesa y gotas de color y resinas. En sus exposiciones anteriores, la “Pintura industrial” aparecía en forma de largos rollos de lienzo, parcialmente desenrollados sobre mesas, paredes o escaleras, y se vendía “por metro” por el propio Gallizio el día de la inauguración. Se trata de una concepción anarquista del significado del arte en el mundo moderno. Pinot Gallizio utiliza la máquina como una metáfora para el potencial en todos los hombres a ser productores constantes de la creatividad. Al subvertir el uso común de las máquinas para esclavizar a la gente de la sociedad post-industrial capitalista, Pinot Gallizio creía que la pintura industrial podría conducir a la creación de una nueva sociedad donde el artista y el obrero de fábrica se asimilan, generando piezas únicas a pesar de tener un modelo de producción “en masa”.

El trabajo de Julie Escoffier se caracteriza por la producción de obras efímeras de carácter situacional y objetos escultóricos que tienen una relación muy estrecha con las técnicas analógicas que surgen desde los inicios de la fotografía. De esta manera, la artista explora las posibilidades materiales de compuestos químicos y orgánicos, incluidas sales minerales, ácidos y derivados del azufre, tintes naturales y la luz del sol. A contrapelo de las técnicas escultóricas tradicionales, que enfatizan la solidez y la permanencia, la artista trabaja a partir de la fugacidad y la fragilidad.

Para la exposición *Ellipsis* en la galería Efrain Lopez en Chicago en 2016, la artista conceptualizó la galería como una gran vitrina desde la cual es posible observar un diorama. Si en su *Caverna de la anti-materia*, Galilizio cerró toda ventana hacia el mundo exterior, Escoffier ocupa la gran ventana de la galería para que penetre la luz y a su vez la mirada del espectador. Gracias a los grandes ventanales de la galería, uno podía observar desde fuera, o adentrarse al espacio para sentir la presencia de la materia. Por consiguiente, uno podía tener una vista de una caverna, no del tamaño real, sino adaptada a las proporciones espaciales de la galería. La caverna deja de ser subterránea, sale a la superficie y se inserta, a nivel de la calle, en el cubo blanco posmoderno. El espacio fue ocupado de manera muy equilibrada, aunque no por ello había un punto de fuga central. La mirada del espectador podía vagar de izquierda a derecha y de arriba abajo.



Figura no. 9. Vista general de la exposición. Fotografía del kit de prensa.

Podemos remontarnos a las escenografías diseñadas por el pintor de Louthembourg en el siglo XVIII. De Louthembourg hacía “viajes pintorescos” (*voyages pittoresques*) para tomar bocetos de los bosques y reproducirlos en sus escenografías para las casas de ópera y teatro de Inglaterra. Después de que de Louthembourg presentara su última escenografía panorámica para el espectáculo de pantomima de John O’Keefe, *Omai: or, a Trip Around the World* el pintor irlandés Robert Barker patentó el panorama (del griego *pân* ‘todo’ y *hórama* ‘lo que se ve’) como un invento suyo, pues era evidente que la sociedad deseaba ser transportada a otra realidad. El panorama era el medio ideal para traer los usos y costumbres de naciones distantes a la acción en vivo. Pero la principal contribución de De Louthembourg a la cultura del espectáculo fue el *Eidophusikon*, un espectáculo de imitaciones de fenómenos naturales, representado por pinturas en movimiento en un formato no tan a gran escala para que sus elementos mecánicos fueran fáciles de manipular. El *Eidophusikon*, combinaba las características de una exposición de arte con efectos teatrales, la intimidad del salón privado y maquinaria mecánica.<sup>[3]</sup> (Huhtamo, 2013, p.95-98)



**Figura no. 10.** Maqueta de Philip James de Louthembourg para la escena de los jardines de Kensington en la pantomima *Omai* de John O’Keefe. Teatro Real, Covent Garden, Londres. 1785. Fuente: <https://collections.vam.ac.uk/item/O735198/omai-set-model-louthembourg-philip-james/>

---

[3] Aquí, la relación entre pintor y máquina difiere por completo a la de Gallizio. La intención de De Louthembourg en ese entonces era, la de unir al pintor y al mecánico para darle un movimiento lo más natural posible a la imagen estática para poder tener una semejanza más exacta con la realidad.

Posteriormente surgieron los dioramas (del griego *dia* ‘a través’ y *hórama* ‘lo que se ve’), invención de los pintores franceses Charles-Marie Bouton y Louis-Jacques-Mandé Daguerre. El diorama era un lugar dedicado específicamente a la maquinación de la pintura que se inauguró en París en 1822, pero luego la palabra fue usada para denominar exhibiciones de animales disecados o figuras de cera con fondos naturalistas pintados. Hoy en día, un diorama incluso tiene la connotación de algo coleccionable: un modelo en miniatura de ese gran espectáculo original. (Huhtamo, 2013, p.140) De manera general, los panoramas y dioramas en sus diversas versiones, son los precedentes de los dispositivos fotográficos y cinematográficos del siglo XIX, en cada una de sus variantes, se iba experimentando química, material y sensorialmente.

Para *How can one record - through objects - a silence in a rhythm?*, la artista elaboró veintiocho columnas y tres arcos de yeso. La lechada la elaboró con jugo de col lombarda, vino, vinagre blanco, jugo de rosas rojas, lejía, jarabe de maíz, jugo de ruibarbo, jugo de limón concentrado, tinta de agua negra y arándanos machacados. Al elaborar la lechada con estos tintes orgánicos y la lejía, la coloración de las columnas y los arcos iba cambiando conforme al paso del tiempo.



**Figuras no. 11 y no. 12.** *How can one record - through objects - a silence in a rhythm?*, 2016.

Veintiocho columnas, tres arcos. Yeso, jugo de col lombarda, vino, vinagre blanco, jugo de rosas rojas, lejía, jarabe de maíz, jugo de ruibarbo, jugo de limón concentrado, tinta de agua negra, arándanos machacados y lata. Dimensiones variables. Imágenes de press kit.



**Figura no. 13.** Imagen tomada de la carpeta de procesos de Julie Escoffier en la que podemos observar los diferentes tintes que ocupa en las columnas.

En algunos de los mosaicos fotográficos podíamos observar la urna funeraria de Robert de Joly en la caverna de Orgnac. La artista retoma la forma de la urna o vasija, la cual ocupa como molde para elaborar cinco vasijas de gelatina con tinta negra que remiten a las cuevas húmedas, a la oscuridad y la penumbra. Estas gelatinas, con el paso del tiempo se van descomponiendo, generando hongos y moho en ella. Así como en las cavernas se evocan las almas de los muertos, también hay proliferación de vida en el agua que brota de las rocas, en las algas y los musgos. En sus vasijas, la artista concentra la vida y la muerte en un solo instante, provoca una fertilidad efímera que pronto quedará como un resto fósil remitiendo a las fuerzas plásticas que atraviesan organismos que han existido.



**Figura no. 14.** *You met with things dying, I with things new-born*, 2016. Cinco vasijas de gelatina. Gelatina, tinta negra y vidrio. Dimensiones variables. Fragmento de imagen de press kit.

En *Cause and Effect I*, *Cause and Effect II* y *Afterform no. 18*, la artista empleó químicos para la cianotipia, a saber, citrato de amonio y hierro y ferricianuro de potasio. Escoffier no ocupa ningún elemento de la realidad para revelar, simplemente coloca de manera azarosa la solución acuosa fotosensible en los soportes, aprovechando las potencialidades pictóricas de los químicos, de ahí las coloraciones turquesas que estos van tomando al absorber la luz de la galería, el cambio de color depende de la cantidad de luz. *Afterform no. 18* forma parte de una serie de piezas creadas por accidente durante la manufactura de otra pieza.



**Figuras no. 15 y no. 16.** Del lado izquierdo: *Cause and Effect I*, 2016. Soporte marmoleado. Yeso, químicos para cianotipo, estopa natural, marco de madera. Del lado derecho: *Cause and Effect II*. 2016. Químicos para cianotipo sobre placa de yeso, estopa natural. (Ambas 2 x 4 pies). Imágenes de press kit.



**Figura no. 17.** *Afterform no. 18*, 2016. Químicos para cianotipo, yeso, recortes de papel.

Lo mismo sucede en *Ellipsis*. *Ellipsis* es la instalación que la artista coloca en el piso y que complementa a las fotografías y las esculturas para poder crear toda una ambientación en la galería y es la obra que le da nombre a toda la exposición. Para realizarla, la artista ocupó yeso, film de polietileno, agua, cinta adhesiva, y tintas fotosensibles de base agua. En la parte trasera de la exposición, la artista colocó una mesa con muestras de

la gran instalación, pequeñas placas de yeso con las tintas fotosensibles y esas pequeñas piezas son las que el público coleccionista podía adquirir, tal cual como un diorama: un modelo en miniatura del gran espectáculo que se ofrecía en la galería.



Figuras no. 18 y no. 19. *Ellipsis*, 2016. Instalación a piso. Yeso, film de polietileno, agua, cinta adhesiva, tintas al agua. Muestras en la parte trasera de la exposición.

Ya desde la primera tesis de su afamado libro de 1967, *La sociedad del espectáculo*, Guy Debord nos menciona que, en las condiciones modernas de producción, las sociedades viven a través de una acumulación de espectáculos. “Todo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación” (Debord, 1995). A principios del siglo XX, Walter Benjamin encontraba una relación directa entre el observador del panorama y el *flâneur* o paseante: “El ciudadano... intenta introducir el campo en la ciudad. En los panoramas la ciudad se dilata para convertirse en paisaje, de igual manera, la ciudad se dilata de manera más sutil para el *flâneur*.” (Friedberg, 1994, p.40) Como menciona la académica Anne Friedberg, los dioramas y los panoramas no eran directamente instrumentos de ingeniería social, aunque sí fueron concebidos como la satisfacción de un deseo o una curiosidad colectiva: tener dominio visual sobre las limitaciones del espacio y el tiempo. (Friedberg, 1994, p.44). De la mano de Marx, Debord nos hace ver que la historia natural es la transformación de la naturaleza en hombre. Menciona Debord que la sociedad estática organiza el tiempo según su experiencia inmediata de la naturaleza, en el modelo del tiempo cíclico, en la repetición de una serie de gestos, en el retorno de lo mismo. (Debord, 1995, p.80) Si desde la aparición de la fotografía, ésta redundó en la producción en serie de imágenes, según las leyes de la mercancía y/o propaganda, perdiendo su valor aurático, su “valor de culto” como lo consideró Benjamin

(2003), ¿puede haber entonces un aura en el arte contemporáneo? En su ensayo introductorio a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Bolívar Echeverría menciona que Benjamin retoma al químico filósofo alemán Ludwig Klages en su definición del aura: es “el apareamiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar”. (Benjamin, 2003, p. 15)

## ¿Qué tipo de espectáculo nos ofrece Julie Escoffier?

Lo que nos ofrece Julie Escoffier en *Ellipsis* es un diorama que ha dejado de ser “pintoresco”. A ella no le interesa presentarnos tarjetas postales de Tapachula ni visiones armoniosas que sugieren una situación agraria remota de un pasado que no se ve afectado por los cambios y conflictos históricos. Como decíamos anteriormente, la artista se reterritorializa en su lugar de origen al no estar en él. Las fotografías de las grutas de Orgnac y Cornadore no son un documento histórico, son, siguiendo la definición de aura de Klages, “el apareamiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar”, y son el pretexto para hablar sobre sí misma y de los procesos del inconsciente. Lo que experimentamos estéticamente son una serie de obras de arte, si se les quiere llamar “profanas” en términos benjaminianos, hechas con materiales comunes y de bajo costo. En ellas predomina el “valor para la exposición”, sin embargo, hay en ellas un entretejido especial de espacio y tiempo. Las obras existen sólo bajo su condición efímera y tanto la artista como el público participan de ellas. Estas no dejan de ser únicas y singulares, aunque a su vez, repetibles y reactualizables.

Diríase que, es en su condición efímera, que reside el carácter político de estas obras. Encuentro un poco de rebeldía ante la lógica del mercado en la propuesta de la artista. Por una parte, Julie Escoffier dismantela el sistema de la “fotografía” y el dispositivo “fotográfico”, por otra parte, utiliza a la institución cultural, en este caso la galería, posibilitando una temporalidad que no corresponde al tiempo-mercancía. Al exponer su obra en la Efrain Lopez Gallery, el vender pasa a segundo término. Lo más importante era elaborar un mecanismo de interiorización del exterior en el que la artista propuso una forma distinta de organización social, en la cual ni el sujeto creador ni el sujeto espectador eran los actores principales. Eran los objetos, la materia misma lo que se manifestaba. Los objetos eran los mismos y a la vez otros.

Escoffier dio lugar al acontecimiento, al devenir, ofreciendo además de una forma distinta de organización social, un intento de aprehensión de lo inefable en un mundo en continua metamorfosis. Se trataba entonces de un teatro vitalista, un espectáculo ambiental de pliegues y repliegues, en el cual, las esculturas inacabadas eran las que llevaban a cabo la presentación o el performance. Y sin embargo, esos objetos eran un desdoblamiento de ella misma. En esta cueva, el alma humedecida de la artista se encarnaba. Así como la vegetación mantiene su exuberancia a partir de las precipitaciones de agua, así el flujo del vino y el agua de rosas incitan al alma a la incontinencia carnal. Hay una intención de mantener la medida, unos puntos suspensivos que se denotan en la verticalidad de las columnas, no obstante, estas son porosas. Pongamos que nos encontráramos ante un espectáculo de la fluidez de la libido, lo que estaba puesto en escena, era un silencioso encuentro erótico consigo misma.

#### 4. La revelación del inconsciente

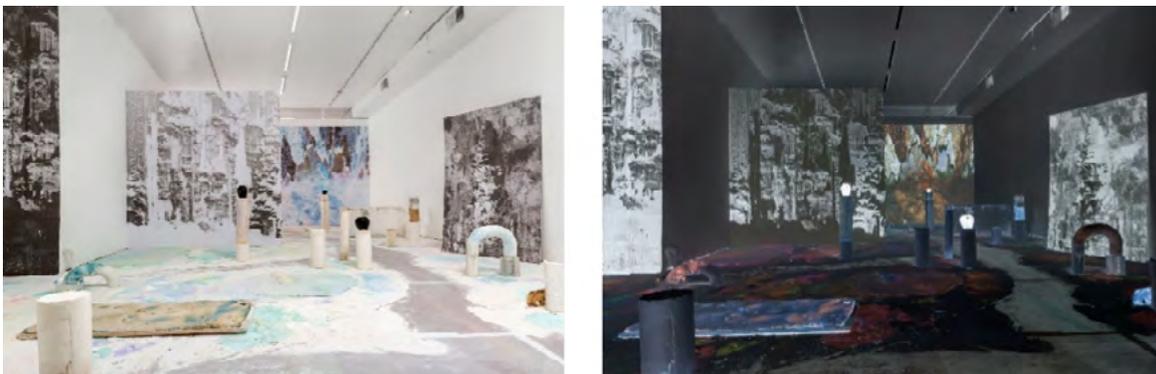
Siguiendo al filósofo Henri Bergson, la intuición representa la atención que la mente se da a sí misma, por encima de todo, mientras que esta esté fija en la materia, su objeto. (Bergson, 2007, p.83) Podríamos decir que el proceso creativo de Julie Escoffier es tanto intelectual como intuitivo. En su práctica deconstruye los conceptos y procesos de la creación fotográfica como arte mecánico y científico y a su vez, especula intuitivamente sobre el flujo interminable del tiempo, lo cual hace visible a través de la caverna como alegoría como ya hemos visto y en las transformaciones de la materia escultórica.

En su *Breve historia de la fotografía*, Walter Benjamin menciona, que el inconsciente óptico es visible solo a través de la fotografía, al igual que sólo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional. (Benjamin, 1989, p.67) Decíamos que Julie Escoffier deconstruye la creación fotográfica, de esta manera, en las estructuras de yeso que ella crea, en las texturas de los soportes con químicos para cianotipos, en la gelatina, en las estalactitas y estalagmitas de las fotografías de cavernas en positivo y negativo, en todos estos elementos, hay aspectos del inconsciente lo suficientemente ocultos para quedarse suspendidos en la interpretación.

La artista enfatiza la movilidad y la subjetividad fluida, transporta al espectador sujeto a un mundo interno y abstracto. Estamos ante la posibilidad de constatar que el mundo es construido artificialmente, tal como construimos la realidad. Julie Escoffier genera un espacio en el que la caverna se expande, en lugar de estar contenida. El sujeto también se expande y se revela un agujero en él, hay una brecha entre el sujeto y su inconsciente. Menciona Gilles Deleuze, que “siempre hay una caverna en la caverna; cada cuerpo, por pequeño que sea, contiene un mundo, en la medida en que está agujereado por pasadizos irregulares, rodeado y penetrado por un fluido cada vez más sutil” (Deleuze, 1989).

La transformación de la caverna en un lugar luminoso re-estructura el sentido de ésta. En este diorama, la artista no pretende la ilusión de realidad. A través de la luz y el movimiento, el diorama construye y re-estructura la relación del espectador con el presente espacial y temporal. Este presente es el de la conciencia individual. La artista no ofrece una falsa memoria espectacular de las apariencias de la vida, sino la apertura a las posibilidades lúdicas del tiempo irreversible a partir de datos sensibles de su transcurrir en los objetos que dan cuenta de la multiplicidad de las formaciones del inconsciente.

El astrónomo inglés John Herschel inventó la cianotipia y acuñó los términos «fotografía», «negativo», «positivo». Es al científico inglés William Fox Talbot a quien le debemos la invención de los calotipos en el siglo XIX. Talbot inventa el papel fotográfico y el proceso de crear una imagen en negativo que puede ser posteriormente positivada tantas veces se deseara. Tanto Herschel como Talbot ocupaban los procesos fotográficos sin tener un método científico consensuado para el estudio científico de la naturaleza, había en ellos debates de índole epistemológicos, filosóficos, científicos e institucionales. Así, por ejemplo, el proyecto romántico de Coleridge es emblemático del cambio en las condiciones del conocimiento a principios del siglo XIX. Coleridge critica la reductibilidad del ser a la representación y la domesticación de los sentidos a los principios de asociación y comprensión. Por ende, es el lado “oscuro”, invisible de la naturaleza y del ser como constelación de fuerzas lo que le interesa a Coleridge como objeto de conocimiento. (Maimon, 2015, p. 66).



**Figuras no. 20 y no. 21.** Si invertimos a negativo el montaje de la artista, la penumbra de la caverna emerge. A la izquierda, fotografía de press kit. A la derecha fotografía manipulada digitalmente por la autora del artículo.

En esta polaridad positivo-negativo cabe hablar de lo apolíneo y lo dionisiaco de una manera no contrapuesta, sino en un ir y venir de contracciones y dilataciones. La artista dota a la caverna de luz en un giro apolíneo apelando a la transparencia y la comprensión inmediata de las alteraciones de la mente. Sin embargo, esta luz es, como Deleuze diría, una sustancia elástica, inflamable y explosiva. (Deleuze, 1989). Recordemos que las fotografías de las grutas de Orgnac y Cornadore son reproducidas por la artista en un formato de mosaico. Este formato, remite a un mosaico del siglo I d.C en el que se representa a Dionisio y que fue encontrado en un campo vitivinícola de su abuelo. Recordemos que, siguiendo a Nietzsche, el arte dionisiaco se basa en el movimiento, el éxtasis, la embriaguez, el exceso, lo oscuro y se despliega “en la tragedia, el enigma y el pavor del mundo” (Nietzsche, 2013, p.33). En este movimiento hacia lo dionisiaco, podemos enlazar el concepto de elipsis. En ambos territorios se da lugar a lo extranjero, a la imaginación dinámica e ilimitada, a la laguna y el exceso, a la falta y a lo infinito. Como consecuencia, tenemos la labilidad. Es así que uno puede huir de la inscripción geográfica, de la representación y el significado. Menciona el crítico literario Rault Julien, que la elipsis está asociada con desórdenes del alma, pero que su papel, en esta entrega en cuestión, es similar a una búsqueda de autenticidad, se trata de representar al hombre tal como es, presa de afectos poderosos, esta es la verdad de la naturaleza. (Julien, 2014, p. 427)



**Figura 22.** DIONISOS/BACO, mosaico, 10-14 d.C. Mosaico que ha sido encontrados junto a un campo vitivinícola del abuelo de Julie Escoffier en St Laurent d’Agnay (69-Francia). Fuente: <https://www.saintlaurentdagny.fr/component/sppagebuilder/?view=page&id=505>

En Ellipsis podemos encontrar repeticiones que se evidencian en las copias fotográficas, los vaciados de molde, las columnas de yeso, sin embargo, cada repetición tiene algo de diferente. Quizá lo que la artista nos pretende mostrar es, siguiendo a Coleridge en cierto sentido, que la naturaleza humana no es un resultado “mecánico” de representación, que el sujeto individual tiene facultades sintetizadoras o amalgamadoras como fuente de conocimiento. El sujeto individual tiene la facultad de imaginar, y esto es lo que permite que el sujeto sea un ser libre y creativo frente a cualquier imposición política o ideológica de representación.

## Referencias

- Argote, D. L. (2017). Las cavernas dentro de la visión maya yucateca de ayer y hoy. INAH.
- Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Editorial Itaca.
- Benjamin, W. (1989). Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia. Editorial Taurus.
- Bergson, H. (2007). The creative mind. Dover Publications.
- Brady, J., De Anda, G., Saldaña, M. (2019). Balamkanché reevaluado. Observaciones preliminares. *Arqueología mexicana*, 27(156), 49-50. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/balamkanche-reevaluado-observaciones-preliminares>
- Cras, S. (2019). Pinot Gallizio’s Cavern: Re-Excavating Postwar Paris. Bloomsbury Visual Arts.

- Debord, G. (1995). La sociedad del espectáculo. Ediciones Naufragio.
- Deleuze, G. (1989). El pliegue. Paidós Ibérica.
- Deshimaru, T. (1992). Preguntas a un maestro zen. Kairós.
- Friedberg, A. (1994). Window Shopping. Cinema and the Postmodern. University of California Press.
- Hendrix, J. S. (2019). The Other of Jacques Lacan. Roger Williams University. [https://docs.rwu.edu/saahp\\_fp/47](https://docs.rwu.edu/saahp_fp/47)
- Huhtamo, E. (2013). Illusions in motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles. Massachusetts Institute of Technology.
- Julien, R. (2014). Poétique du point de suspension: valeur et interprétations. Université de Poitiers. Repositorio institucional UP <http://theses.univ-poitiers.fr>
- Kolpakova, A., Lozada Toledo, J. (2020, marzo). Caracterización de la cerámica negra con incisiones de triángulos achurados de la región Ocozocoautla- Cintalapa, Chiapas. Arqueología, 60(2), 6-83. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo%3A21881>
- Lala, M.-C. (2007). Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture. Presses Sorbonne Nouvelle.
- Lipovetsky, G. (2004) El lujo eterno. Anagrama.
- Lome, E.A. (2010). Historias de Chiapas para niños. Chiapas de la A a la Z. Abecedario de haikús. CONACULTA.
- López Austin, A. (1994). Tamoanchan y Tlalocan. Fondo de Cultura Económica.
- Maimon, V. (2015). Singular Images, Failed Copies. William Henry Fox Talbot and the Early Photograph. University of Minnesota Press.
- Nietzsche, F. (2013) The Dionysian Vision of the World. Univocal Publishing.
- Pseudo-Plutarco, Porfirio, Ramos, E.A., Cayo (2008). Sobre la vida y poesía de Homero. Gredos.
- Sheshena, A. (2009). Algunas implicaciones de los ritos zinacantecos en cuevas en el estudio del arte rupestre maya. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica.
- Venturoli, S. (2002). Ritualidad en cuevas en el área zoque de Chiapas. El caso de la Hierbachunta. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica.
- Veturoli, S. (2003). La cueva de la Hierbachunta como “territorio étnico” de los Zoques. Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”.
- Venturoli, S. (2006). Curanderos, espiritistas, brujos y gente común en el umbral de la cueva. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas  
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.