revista de exposiciones
departamento de arte

2005 / 2006 / 2007

ISBN xxxxxxxxxxxxxxxxx

1. XXXXXXXXX 2. XXXXXXXXX. 3. XXXXXXXXX I. Universidad de los Andes (Colombia). Facultad de Artes y Humanidades. Departamento de Arte II. Tít.

CDD xxxx
SBUAxxxx

Primera edición: julio de 2008

© Universidad de los Andes
Facultad de Artes y Humanidades
Departamento de Arte
Dirección: Carrera 1ª. No. 19 – 27. Edificio S.
Teléfono: 3 394949 – 3 394999. Ext: 2626
Bogotá D.C., Colombia
infarte@uniandes.edu.co

© Ediciones Uniandes
Carrera 1ª. No 19-27. Edificio AU 6
Bogotá D.C., Colombia
Teléfono: 3394949- 3394999. Ext: 2133. Fáx: Ext. 2158
http//:ediciones.uniandes.edu.co
infarte@uniandes.edu.co

ISBN: xxx xxx xxx x

Corrección de estilo
Ines Elvira Rocha

Edición
Lucas Ospina

Diseño y diagramación
Santiago Reyes
L.O.

Asistencia editorial
Diana Camacho
Sabrina Guzman
Alejandra Suárez

Fotografía
Laura Jimenez

Impresión
Litho Copias Calidad
Cra. 13ª Nº 35 – 32
Teléfono: 573 40 49
Bogotá D.C., Colombia

Impreso en Colombia – Printed in Colombia

Departamento de Arte
Facultad de Artes y Humanidades
Universidad de los Andes

Decano Facultad de Artes y Humanidades
Claudia Montilla

Director Departamento de Arte
Carolina Franco

Profesores

ÁREA DE ARTES PLÁSTICAS

Juan Fernando Herrán, Juan Mejía, Fernando Uhía, Consuelo Gónez, Lina Espinoza

ÁREA DE MEDIOS ELECTRÓNICOS Y ARTES DEL TIEMPO

María Margarita Jímenez, Eduardo Pradilla, Ricardo Arias, Myriam Luisa Díaz

ÁREA DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

María Clara Bernal. Ivonne Pini, Patricia Zalamea, Carmen María Jaramillo, Margarita Malagón, Ana María Franco

ÁREA DE PROYECTOS

Jaime Iregui, Mariangela Méndez, Lucas Ospina

Coordinador Académico
Ines Elvira Rocha (2004-2007)
Juana Rey

Asistente Coordinación
Roberto Rodríguez

Secretaria Departamento de Arte
Ana Malaver
Martha Casis

Diapoteca
Susana Marún

Archivo
Laura Jímenez

Sala de Computadores
Cesar Meza

Talleres
Orlando Díaz
Carlos Cárdenas

Mensajero
Enrique Caballero

Mesero
Humberto Peña

ÍNDICE

SALA DE PROYECTOS
CICLO DE EXPOSICIONES
2005 / 2006 / 2007

7
"¿Cómo haremos para desaparecer?"
Nestor Gutiérrez

10
Purepak
Beltrán Obregón

12
Contravía
Ximena Velásquez y Alexandra McCormick

14
En Pintura
Natalia Castañeda

18
Los Elegidos
Juan Bautista Martínez

23
sin título
Felipe Cortés Salinas

29
eco
María Alejandra Estrada

35
((restos (intento anacrónico No.0286)))
Julian León

39
Escuela Panamericana del Desasosiego
Pablo Helguera

47
ruins [ruinas]
Proyecto de Ian Rhodric, curaduría Grupo gO

53
Voces Abiertas
Natalia Sánchez, Juliana Torres

54
sin título
Diego León

58
Diapoteca
José Tomás Giraldo

63
El ocaso
Diego Benavidez

66
Art IN Theory
Santiago Reyes

70
Tipos Móviles
Jaime Gili, Alejandro Mancera, Luis Romero, Luisa Ungar

74
I am the only mind that exists
Felipe Uribe

78
Diorama
Nicolás Gómez

OTRAS EXPOSICIONES
2005-2006-2007

83
Cifra
Eduardo Pradilla

88
El toque criollo
Raymond Chávez

92
The Mexicanist
Guillermo Gómez Peña

104
Cuerpo Sagrado
Andrés Serrano

111
Panorámicas
Esteban Pastorino

112
El Muestreo I: Chiste Interno

115
El Muestreo II: Sueños con la Almohada

122
Metro Cuadrado
Curaduría: Diana Camacho

124
Exposición Talleres de Pintura

134
Cerámica Rakú / Exposiciones de Fotografía

135
Exposiciones de Proyecto Final de Grado

Sala de Proyectos
Ciclo de Exposiciones
2005 / 2006 / 2007

“¿Cómo haremos para desaparecer?” / Nestor Gutiérrez

“¿Cómo haremos para desaparecer?”

Voy a aprovechar la oportunidad para hacer algunas observaciones puntuales sobre esta exposición desde el punto de vista de un visitante que se deja sorprender.

Si acordamos que las imágenes son códigos que traducen procesos en escenas, lo primero que vemos al entrar a la *Sala de Proyectos* son fotografías; cristalizaciones de tiempo, un conjunto de eventos sustituidos por sus representaciones flotantes, índices que pretenden registrar de forma objetiva eventos que pasan en lugares ajenos al espacio de exposición y de los que sólo queda una serie de representaciones mediadas por la tecnología.

La primera mirada nos enfrenta a un universo de ilusión reiterado con la apariencia flotante de las imágenes que tenemos al frente, un efecto logrado a partir de contrastes de luz, de sombra y con la complicidad del sistema de iluminación de la sala de exposición.

Es curioso, las fotos vienen al encuentro del espectador y, antes de que entre, lo enfrentan.

Las imágenes son como ventanas de tiempo congelado suspendidas sobre el piso de madera que brilla por la luz eléctrica. La fotos no cuelgan de las paredes, están en un área concreta del espacio, sobre el piso y alrededor de la columna de madera que forma parte de la estructura original del edificio. La verticalidad estructural, autónoma y firme de la columna contrasta y evidencia el núcleo débil de las fotos; la precariedad es la fuerza de atracción que mantiene ligados entre si a los personajes (las fotos), evita la entropía fragmentaria de lo radicalmente diferente; las cosas se encuentran encima de un palco dispuesto por el azar (como la acción que posibilita el encuentro entre fragmentos heterogéneos en la composición de un collage dadaísta o la arbitrariedad estructural del cadáver exquisito surrealista). Cada personaje interpreta la memoria de un pequeño ejercicio constructivo y se presenta de forma teatral, como apariencia, como virtualidad.

Al acercarnos, la ilusión va adquiriendo espesura y el tamaño relativo de las imágenes disminuye. Lo virtual cobra materialidad. La distribución de las imágenes y la ubicación de una banca en el extremo de la sala invitan a recorrer el espacio, a rodear las imágenes, a verlas por detrás: desde esa perspectiva el soporte de las fotografías se afirma en lo tridimensional, su materialidad es más cercana a la escultura que al plano fotográfico.

Hay una distancia entre las *foto-esculturas* que permite el transito entre ellas, pero hay que hacerlo con cuidado, se sostienen bajo un frágil equilibrio entre el peso y contrapeso de un retablo contra un palo; la puesta en escena puede venirse al piso en cualquier momento. Así como las fotos *bajaron* de las paredes, las esculturas pueden dejar de ser, sólo basta con que caigan al piso.

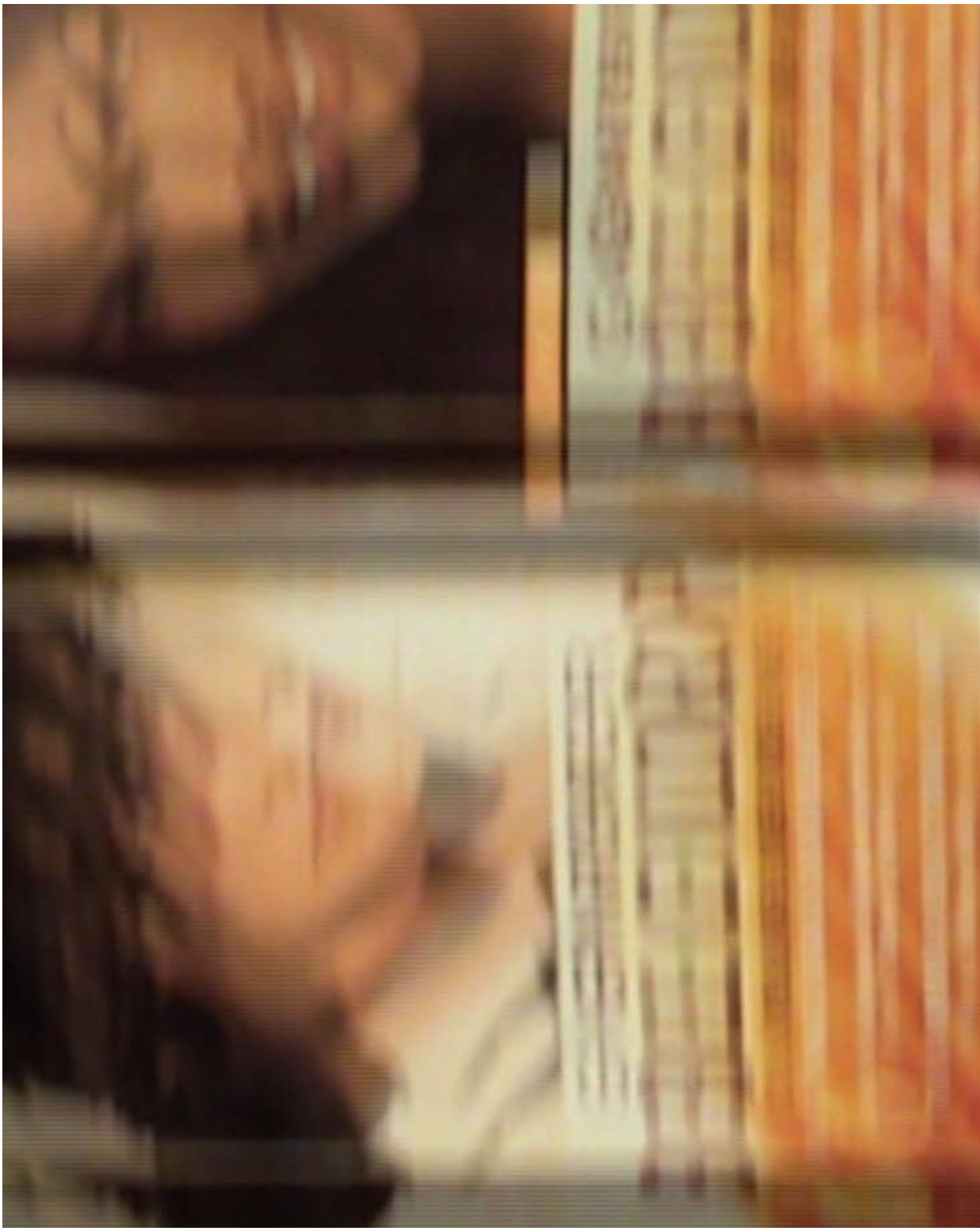
Si pensamos en el ciclo de la información como un proceso constante, aceptaremos sin dificultad que cada signo producido contiene su propio fin (y tal vez su propia resurrección). El arte producido bajo esta contingencia se mueve sobre una delgada línea de riesgo, toda puesta en escena anuncia desde el comienzo su final; cada acción de gravedad tiene tendencia a caer, a lo horizontal, como un cadáver insepulto que asoma la cabeza. Una amenaza constante se cierne sobre la puesta en escena, en cualquier momento los andamios se pueden venir al suelo.

Las obras, como personajes, preguntan "¿Cómo haremos para desaparecer?". Esa es la dificultad que formulan al bajar de la pared y sostenerse sobre muletas. Ese es su enigma. ¿Es posible darle otra vida a ese cadáver? ¿Es la otra vida algo banal y obsoleto? Al parecer no, y aunque el mencionado ejercicio constructivo se presenta abiertamente como apariencia, la experiencia que de él tenemos en la exposición es real, su área de significado está en la fricción que genera la imposibilidad de sostenerse y la acción de construir sobre ese lugar inestable.

El ejercicio de escritura de este texto y las fotografías que lo acompañan en este catálogo son una forma de darle otra vida a las imágenes que estaban en la exposición, que a su vez fueron un esfuerzo por darle significado a lugares y momentos diversos que estaban por fuera de la exposición. Todo hace referencia a algo que no está o quizás nunca estuvo, pero que siempre, de manera potencial, formal y afirmativa, puede ser representado.

CONFERENCIA

¿Cómo haremos para desaparecer?
sobre la exposición de Nestor Gutierrez
[actualmente en la sala de proyectos]
Miércoles 20 de abril, 5 pm, TX 102 ARTE



PUREPAK [vídeo]

El exceso, estigma de la sociedad capitalista, se hace visible en los estantes del supermercado, ahí la necesidad básica se deja embaucar por el capricho de la variedad: ya no una sino cinco, seis o muchas más variedades de un mismo tipo de producto hacen fila y crean un friso interminable de ornamento comercial. En este entorno, la materia prima (o el producto de la "cacería y recolección") queda relegado a un segundo plano encubierto por un nuevo nivel de realidad. Lo que se deja ver es pura representación, un hábitat donde se invierte la ley de supervivencia de las especies: aquí el más fuerte se convierte en presa.

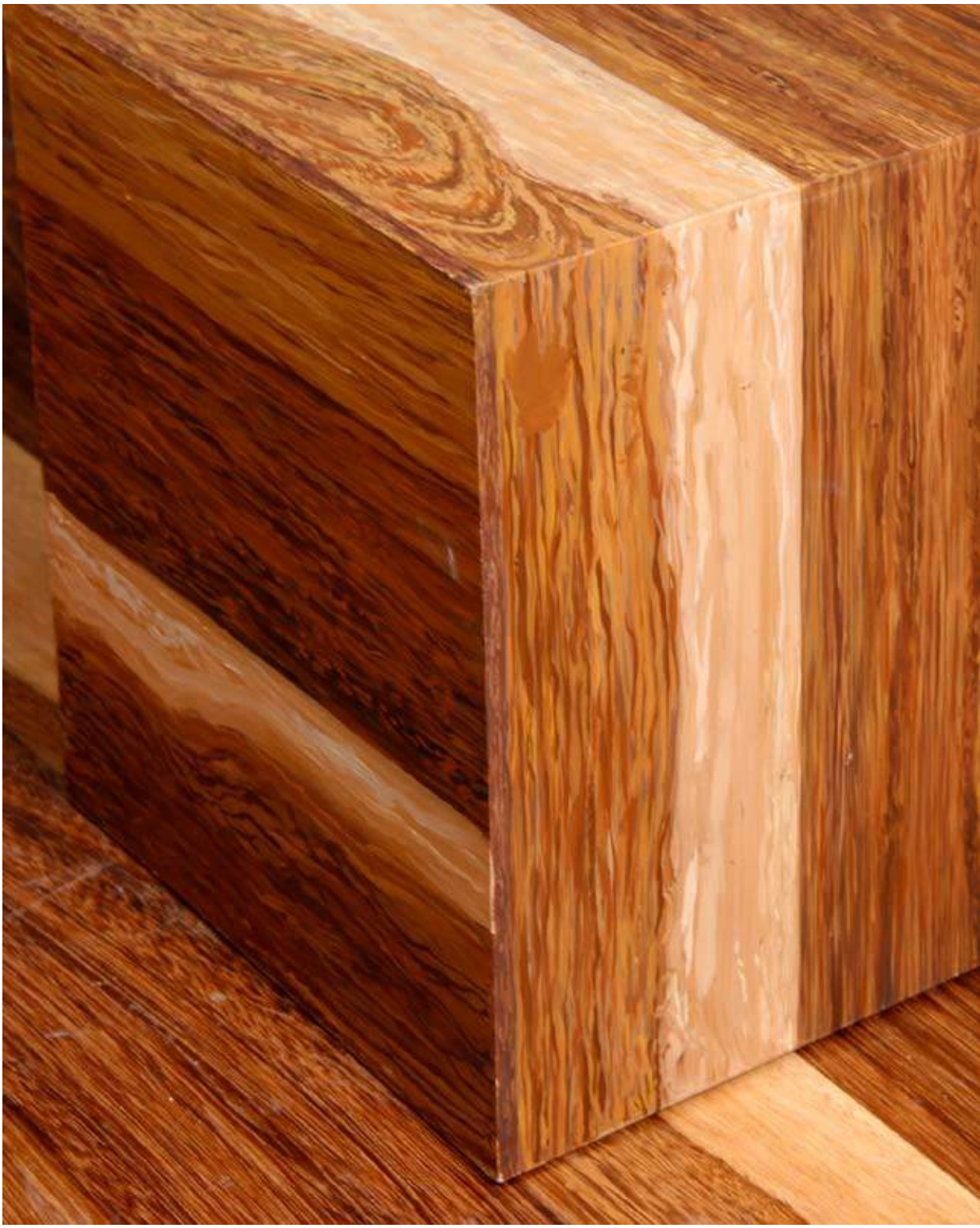
Contravía / Ximena Velásquez y Alexandra McCormick

Contravía es una recopilación de imágenes en cuatro ciudades suramericanas: Lima (Perú), Buenos Aires (Argentina), Santiago de Chile y Arica (Chile). El archivo pone en evidencia una serie de accidentes o acumulaciones que modifican de forma sutil y extraña el panorama de una ciudad.

Esta serie de imágenes invitan al espectador a ensayarse en darles un sentido, a crear historias alrededor de los hechos que anticiparon esas presencias paradójicas, a especular sobre el individuo que habita la ciudad y que por algún motivo particular cuelga un par de calcetines en una pared, instala una tina de baño en la acera o abandona un carro a un lado de la vía.

Contravía es una serie de imágenes formadas a causa del abandono, de la espera y del tiempo: una gran telaraña que cubre la manija y la puerta de un auto detenido, un autobús que se camufla con el entorno pues sus capas de antioxidante y de pintura lo convierten en un paisaje mimético ambulante.

GAUCHOS
RABIOSOS
LOS Pibe
del
PUESTO
GITANO



En pintura

Instalación en pintura para realizar *in situ*. Para resaltar las cualidades formales propias del espacio, para reflexionar sobre el lugar —la sala de exposiciones, la *Sala de Proyectos*— desde la pintura y alrededor de ella misma.

La pintura sin el límite del marco hace referencia directa a otros mundos, se convierte en prolongación del plano bidimensional sobre el que va puesta.

Esta instalación hace énfasis en la atención, en ser capaz de diferenciar las señales de identidad mínimas de este espacio con respecto a los demás "cubos blancos".

Para resaltar esos detalles propios del espacio hago uso de la pintura y lo hago con la intención de repetir formalmente las características de la superficie que pinto:

> "No quiero que sea esencialmente lo mismo, quiero que sea exactamente lo mismo. Porque cuanto más mira uno a la misma cosa exacta, más se aleja el significado y mejor y más vacío se siente uno" [1]

En este proyecto el código de la pintura se resiste a ir más allá de dar la ilusión de superficie, no pretende simbolizar algo por fuera de ella "al sacar a la imagen de cualquier significado profundo a la superficie simulacral"[2]. Como comenta Roland Barthes al referirse al arte pop "…carece de profundidad: es

meramente la superficie de sus cuadros, sin ningún significado, ninguna intención, en ninguna parte"[3]. La profundidad de la imagen radica en ser sólo eso mismo que está debajo, ser lo que cubre una superficie, así sea calcándola.

La pintura se extiende y se expande sobre los planos bidimensionales para hacer parte de la arquitectura, es parte del lugar, mimesis y repetición de la superficie, y de este modo, le regresa su plenitud al espacio vacío.

La pintura pasa inadvertida, lleva la mirada por fuera de sus fronteras, no posee límites claros, carece de marco, es extensión, es expansión; la pintura como prolongación o calco, como pretexto o caricia, como disculpa para seguir ahí, atento, observando.

…En este tiempo inacabado,
puedo seguir aguardando por alcanzar la distancia cero,
entre el objeto y su imagen,
entre el rojo y el verde,
entre las imperceptibles sombras del blanco.

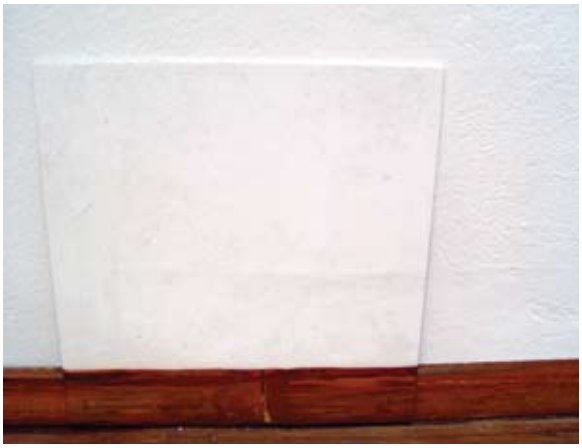
—Natalia Castañeda

NOTAS

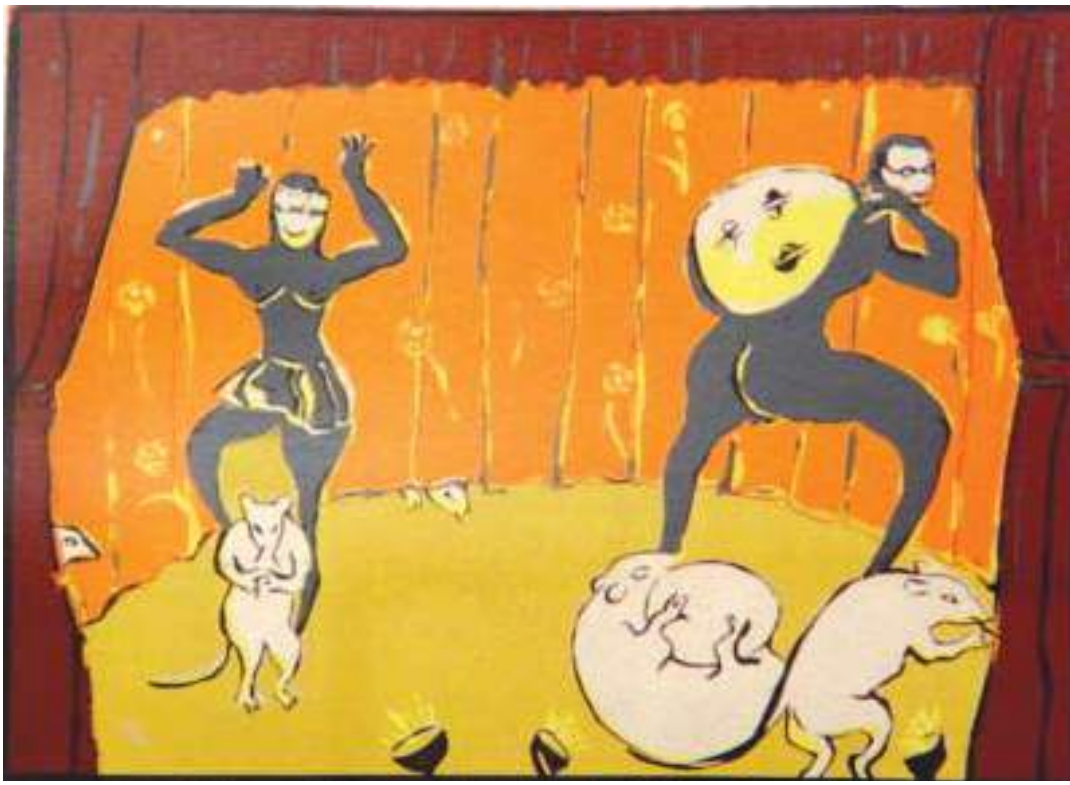
1 Andy Warhol y Pal Hackett, P*OPism: the Warhol 60s*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1980, p 50

2 Hal Foster, *El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo* (ed.) AKAL arte contemporaneo, 2001. pp. 130

3 Roland Barthes, *That old thing, Art* en Paul Taylor (ed.), Post-Pop, Cambridge, MIT Press, 1989, pp. 25-26.



Los Elegidos / Juan Bautista Martínez

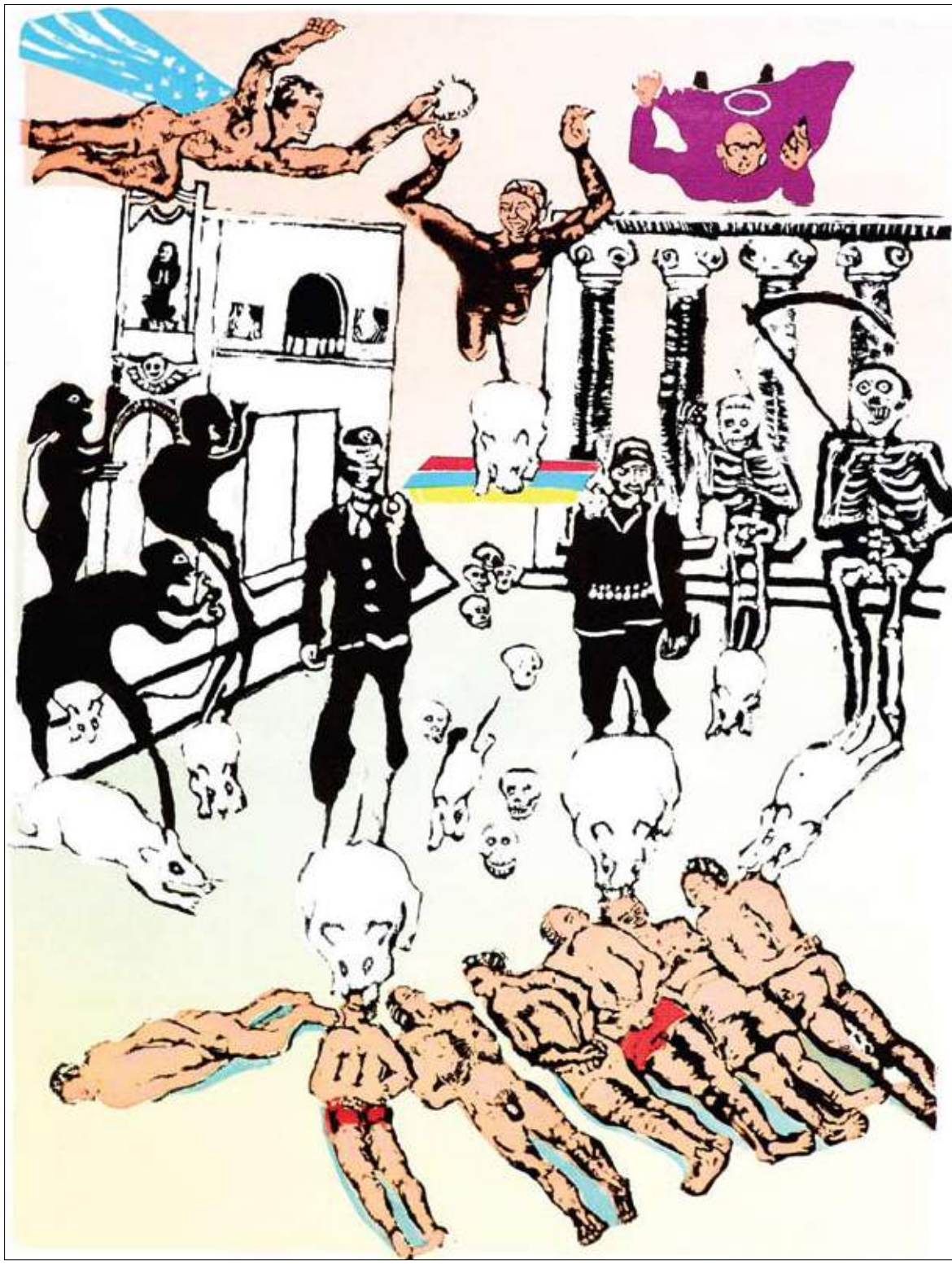


Los Elegidos

Juan Bautista Martínez presenta una serie de grabados que refleja su pensamiento sobre la problemática social y algunos de los actores que la producen; esta serie de linóleos involucra a políticos, al clero y a militares. Se sirve de esta técnica para señalar actos que atentan contra el pueblo, por eso él dice que "el enemigo número uno del pueblo es el Estado". Lo hace de esta manera porque cree firmemente que el artista tiene que cumplir con una función social; el arte piensa a través de imágenes. Juan B. Martínez ha elaborado en su obra gráfica un lenguaje propio, particular, expresivo, con trazos firmes, claros y directos; rechaza el efecto superficial y con un humor exacerbado dice categóricamente lo que desde hace mucho tiempo, callado, ha vivido.

—Yezid Vergara

Bogotá, mayo de 2006



En la estructura de la conciencia social el arte ocupa un lugar especial; a diferencia de la filosofía o de la ciencia, que reflejan el mundo en forma de leyes y conceptos verbales, el arte concreta la realidad en forma sensible mediante imágenes.

El arte es un producto eminentemente social, por medio de imágenes representa la conciencia estética del hombre.

Método creativo = imaginación fantasía = inspiración, conciencia, subconsciente.

Lo racional y lo emocional se ayudan en la intuición de una realidad pasada y futura.

Investigando, leyendo las noticias a través de los medios de comunicación; reflexionando, escuchando comentarios sobre el tema que se escoge para trabajar: algo que sea de interés público, que se perciba en las reuniones y manifestaciones de la clase trabajadora, que no piense en vender para subsistir, que anhele encontrar una solución y que deje una memoria para que un problema no se vuelva a repetir en la historia.

El trabajo desprevenido da un consejo, sugiere lo que conviene a un espacio: un color, un objeto simbólico. En el boceto preparo los materiales necesarios, aprovecho mejor el tiempo y el espacio de que dispongo… El boceto debe tener la claridad de lo que se quiere decir, lo mismo de la técnica que deseo utilizar.

Al organizar la información el subconsciente guía el trabajo, es una "ciencia ficción" que está entre la realidad y lo emocional, un humo negro pensado en un 70% de realidad y en un 30% de misterio (sin olvidar la ternura y el lineamiento a seguir). Es cierto, hay que controlar los impulsos, es necesario el consejo y mirar bien lo que se está haciendo.

El conocimiento se adquiere en la experiencia vital, mientras se esté vivo hay la posibilidad de aprender.

Parte de nuestra sociedad ve el arte como posibilidad de construir mundos imaginarios, trata de olvidar las tristezas y reveses de nuestro destino y así evade la realidad.

De igual forma a como se investigan los fenómenos naturales para poder liberarnos de una incertidumbre que nos paraliza, el arte investiga para tratar de entender mejor la realidad,

A través de mi trabajo en el teatro, en el cine y en el folklore me he dado cuenta que en Colombia no se viven los grandes acontecimientos mundiales proyectados por el hombre. Aunque se haya intentado, nuestros gobernantes de turno truncan cualquier aspiración que se salga de las proyecciones de su esfera mezquina, les da miedo perder su poder y prenda obtenidos a partir de la "ignorancia" de un pueblo sometido a condiciones precarias de educación; su poder como verdugos se lo deben a un aparato que represa el pensamiento, nada más.

La religión ofrece un paraíso donde no existe la maldad y al que se llega por ser paciente y sumiso, es decir cuando ya es demasiado tarde… uno ya está muerto.

Mi trabajo es simbólico, lleno de humor y con mucho amor deseando que el espectador tome conciencia de como nos tratan con engaños y mentiras.

Toca poner en juego el dicho de la diosa Atenea en Grecia: "La injusticia contra el pueblo es un crimen que a la larga se paga".

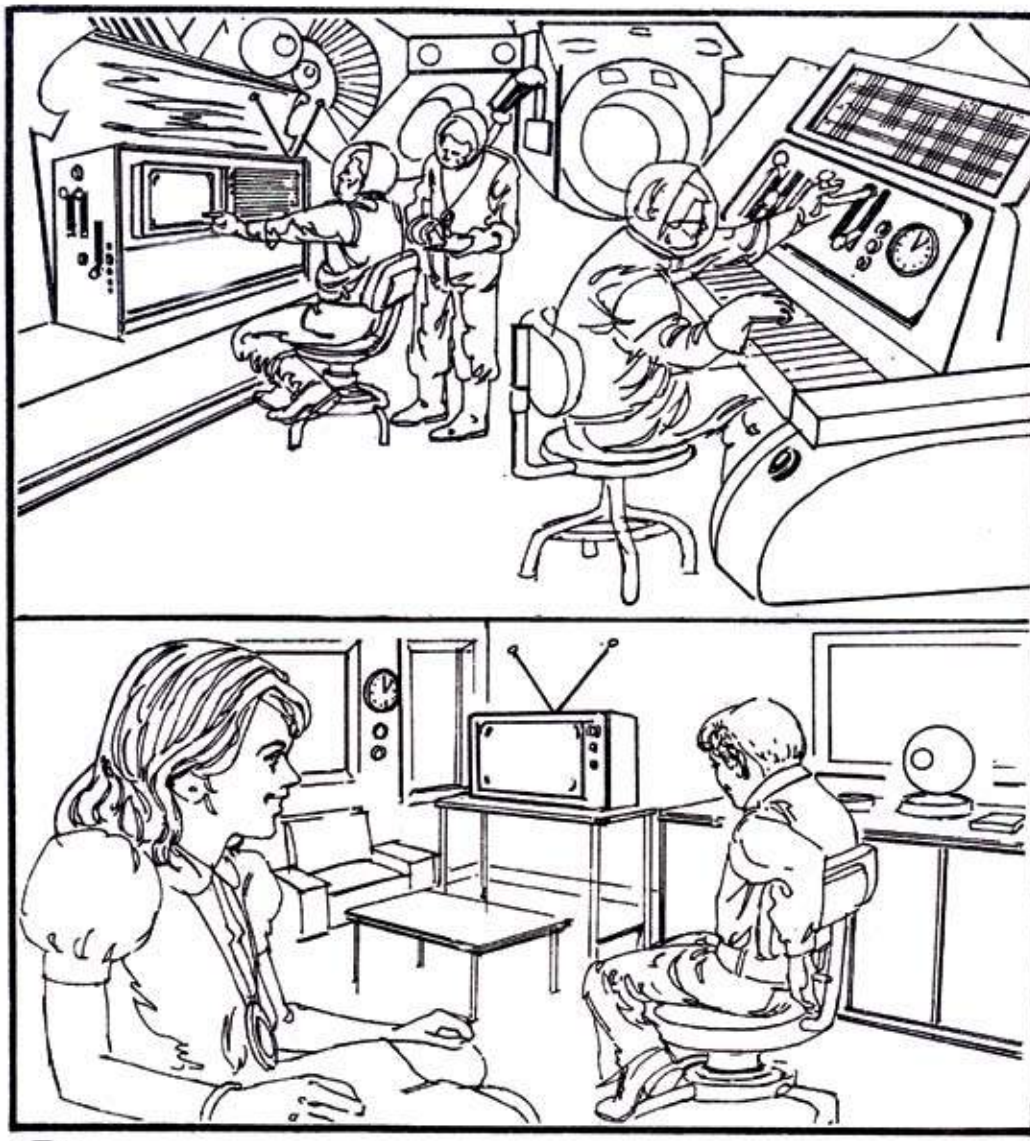
Necesito un mundo donde el hombre sea amigo del hombre.

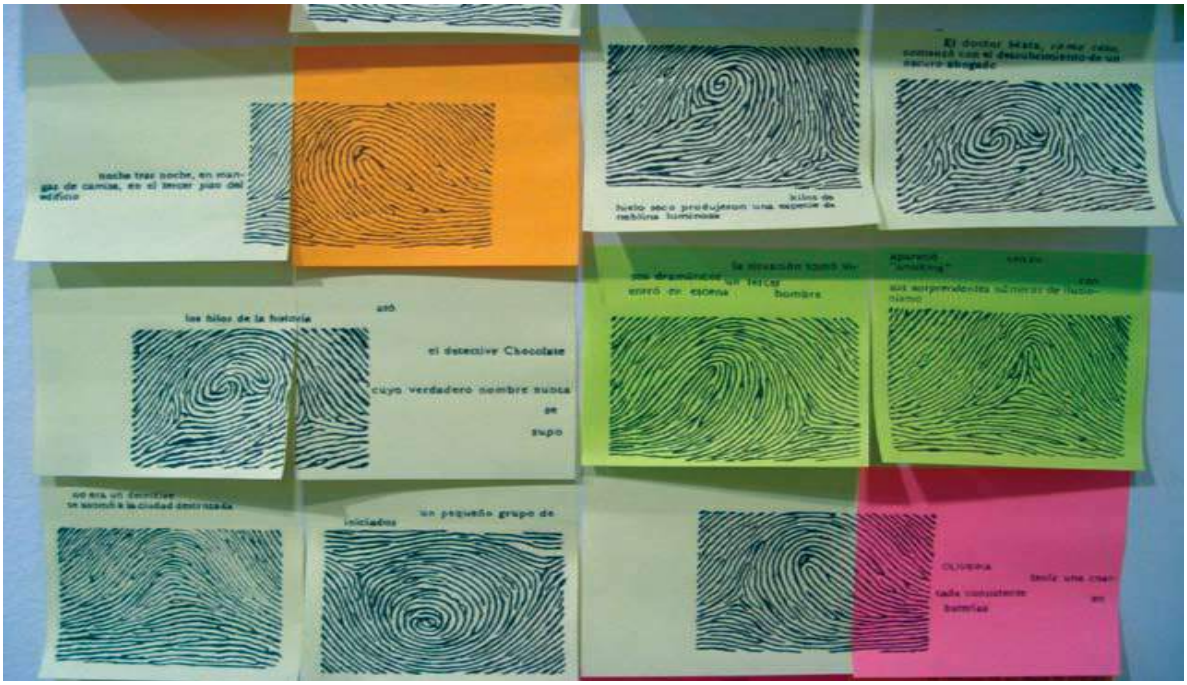
—Juan Bautista Martínez

¡Examínese a sí mismo!

SEPA SI ES BUEN OBSERVADOR

En estos dos dibujos hay 6 detalles de gran similitud. Búsquelos. Cuanto más pronto los encuentre más condiciones para Detective acreditará Ud. Hállelos y señale esos 6 detalles en la Hoja de Examen No. 1.- (Pregunta 9).




noche tras noche, en man-
gar de camas, en el tercer piso del
edificio
los hilos de la historia
el detective Chocolate
cuyo verdadero nombre nunca
se
supo
un pequeño grupo de
iniciados

[La exposición *sin título* de Felipe Cortes pone en juego la palabra *investigación*. La mención de una "escuela de detectivismo" es pretexto para publicar un texto sobre la *investigación* en arte.]

Ensayo de un crimen

En arte es necesario ver con sospecha el uso del término investigación. Lo podemos entender como categoría, pues las categorías sirven para organizar las cosas, pero deberíamos sopesar el término cuando se usa —con toda seguridad— para decir "mi investigación consiste en...". Efectivamente las categorías sirven para organizar las cosas, pero cuando las categorías se usan sólo para asegurar las cosas, en ese momento, le dejan de servir al arte las categorías.

Es claro el ejemplo del cuento *La carta robada* escrito por Edgar Allan Poe. En el relato alguien que ocupa una alta posición política ha robado una carta cuyo contenido le da poder sobre una persona de más categoría. Se supone que el ladrón ha escondido la carta en su casa para tener el documento a su alcance en cualquier momento. Un prefecto de policía da cuenta ante un espectador y otro *investigador* de los caminos ciegos por los que lo ha llevado la investigación que busca recuperar la carta. El prefecto les narra como ha usado todos los métodos de rigor que la lógica policial indica para hacer su investigación y cómo en la búsqueda de la carta ha tomado las precauciones habituales para mantener la objetividad y no ponerse en evidencia. Con gran sigilo los muebles, el suelo, los libros y cualquier posible escondite en la casa del ladrón ha sido escudriñado, inclusive el cuerpo del ladrón ha sido objeto de una requisa mediante el artificio de un falso atraco, todo con nulos resultados. En éste momento Auguste Dupin, protagonista del cuento de Poe, demuestra interés por el caso. Luego de ser informado sobre el estado infructuoso de la investigación, Dupin dice:

> "Cuando más pensaba en el audaz, decidido y característico ingenio de [el ladrón que robó la carta], en que el documento debía hallarse siempre a la mano si pretendía servirse de él para sus fines, y en la absoluta seguridad, proporcionada por el prefecto, de que el documento no se hallaba oculto dentro de los límites de las búsquedas ordinarias de dicho funcionario, más seguro me sentía de que, para esconder la carta, el [ladrón] había acudido al más amplio y sagaz de los expedientes: no ocultarla."

Y en un encuentro posterior, para asombro del espectador y del prefecto de policía, Dupin cuenta como se hizo cargo de la investigación y encontró la carta en un tarjetero puesto encima de la repisa de la chimenea de la casa del ladrón y que estaba "dividido en tres o cuatro compartimentos y con cinco o seis tarjetas de visitantes". La carta, parcialmente a la vista, había sido arrojada ahí con descuido, "casi se diría que desdeñosamente", anota Dupin.

No se usa éste ejemplo para abogar por un arte de lo obvio o adentrarnos en un oscurantismo de lo ilógico, o para plantear una moraleja sobre la visión, hacer un manifiesto retinal o un llamado grandilocuente a un mutismo verbal que se enconcha en el arte por el arte. Se menciona éste cuento para no obviar la atención por el detalle y hacer notar cómo el prefecto de policía en su investigación no ve la carta.

La férrea lógica investigativa de los representantes de cierta ley académica los lleva a ignorar la forma y favorece que los diálogos sobre la obra de arte se traduzcan a un estrecho formato discursivo; más que diálogos hay un monólogo monótono, más que voces surge un espectro autoritario que hace de lo académico una fantasmagoría. Para la investigación en arte se usan muchos hábitos que fueron prestados con afán por otras disciplinas y que consideran imprescindible un uso —casí atávico— de marcos teóricos, fuentes primarias y secundarias, citación excesiva y extensas bibliografías. De ésta manera se confeccionan abultadas investigaciones que se comportan de acuerdo al rigor de la dictadura ideológica del momento y que son útiles para aumentar los índices de producción de estudiantes, profesores, grupos de investigación y unidades

académicas de las universidades. También, de ésta forma, todo investigador obtiene un aval metodológico que hace que todo lo que diga fluya bajo una apariencia de objetividad, finalidad y fundamento; y de ésta manera la frase "mi investigación consiste en..." no sólo afirma que el investigador ha hecho bien su trabajo sino que libera su conciencia de la culpa que produce hacer "algo" sin una finalidad específica y que es producto de una práctica ociosa y creativa —para muchos, el único argumento que les hace llevadera la vida es un puritano "trabajar, trabajar y trabajar". Es común ver como día a día se forman grupos de investigación que se inscriben en áreas relacionadas con la estética, la historia o la teoría del arte y que a pesar de ostentar una capacitación académica —especializaciones, maestrías, doctorados— son incapaces de pasar de las buenas intenciones propias de un sistema ético a hechos estéticos —actos concretos donde se *pone en juego* lo que se sabe. Cómo queda claro en el cuento de Poe, la lógica policial, o cierta lógica académica, revela un vacío en la sensibilidad de éste tipo de investigadores y al momento de buscar "algo" entre los recovecos de sus investigaciones el lector sólo verá frases que han *logrado adquirir el tono de la época y las exterioridades del buen trato; especie de agregados de espuma que fluctúan a merced de las más caprichosas y zarandeadas opiniones; pero no bien se sopla en ellos para probarlos, las burbujas se desvanecen al instante* (Hamlet).

El arte para ser aceptado como disciplina dentro de la universidad —en su trasteo de las escuelas de artes y oficios a los programas académicos— tomó los instrumentos de trabajo de otras áreas y los adaptó a exámenes de admisión; secuencias de materias; balances entre práctica, historia y teoría; sistemas de evaluación; proyectos de grado y tesis. Inicialmente éste podía ser un proceso mimético de camuflaje, casi de supervivencia, y apenas lógico pues, como lo dice Elías Canneti en su texto *Karl Kraus, escuela de resistencia*, "con instrumentos prestados se penetra en la tierra, que también es prestada y extraña, porque es de otros." Pero ésta labor de imitación ya no basta y ha llegado el momento de *atreverse a pensar* el término investigación a la luz de la veracidad que han planteado algunas pequeñas excepciones o casos excepcionales —similares a la experiencia veraz del investigador Dupin— que irrumpen de una manera feliz dentro de la vida cotidiana de los programas de arte de las universidades; un caso puede ser una conversación, una crítica, una polémica, un proyecto de grado, un texto, una conferencia, una publicación, una serie consistente de materias, un cruce de disciplinas, etcétera… Finaliza Canneti, "de repente se ve uno ante algo que no conoce y se asusta y tambalea: es lo propio. Puede ser poco, un maní, una piedra pequeña, una picadura venenosa, un olor nuevo, un sonido inexplicable o una oscura y extensa arteria: si tiene el valor y la prudencia de despertar de su primer sobresalto, de reconocerlo y nombrarlo, empieza su verdadera vida."

Es importante señalar que Poe nunca nos revela en su cuento el contenido de la carta y, a pesar de ser un narrador casi omnisciente que señala con detalle donde está cada cosa, es capaz de no ceder ante cierta incontinencia verbal que afecta a muchos escribidores; algunos aspectos del contenido de la carta se mantienen, sin remedio, en una zona de misterio (aunque Dupin hace "algo" adicional: no solamente recupera la carta sino que la reemplaza por otra que contiene una crítica ingeniosa y que se *pone en juego* en condiciones de igualdad con el acto *criminal* que enfrenta). Otro investigador, o escritor llamado Hermann Melville, en un voluminoso libro, que es un "vademécum" de tonos, modos narrativos y formas de investigación, da cuenta también de su labor y con *valor* y *prudencia* describe los límites del arte de la investigación:

> "Cuanto más examino ésta cola poderosa, tanto más deploro mi inhabilidad para expresarla. A veces tiene ademanes que, aunque embellecerían la mano de un hombre, son totalmente inexplicables. En una manada poderosa, éstos gestos místicos son tan notables que a algunos cazadores les parecen semejantes a los signos y símbolos de los masones, y así sostienen que la ballena habla de este modo inteligible con el mundo. De otros movimientos es también capaz el cuerpo de la ballena, llenos de extrañeza e inexplicables para sus más experimentados cazadores. Es inútil que intente disecarla: no puedo ir mas allá de la piel; no la conozco ni la conoceré. Pero si no conozco siquiera la cola de esta ballena, ¿cómo he de entender su cabeza? Y más aun, ¿cómo he de comprender su cara, cuando no tiene cara? 'Verás mis partes posteriores, mi cola —parece decirme—, pero la cara, no podrás vérmela', Pero tampoco puedo ver bien sus partes posteriores y no se que entiende la ballena por su cara. Repito que, para mi, no la tiene".
>
> —*Moby Dick*.

—Lucas Ospina

eco / María Alejandra Estrada

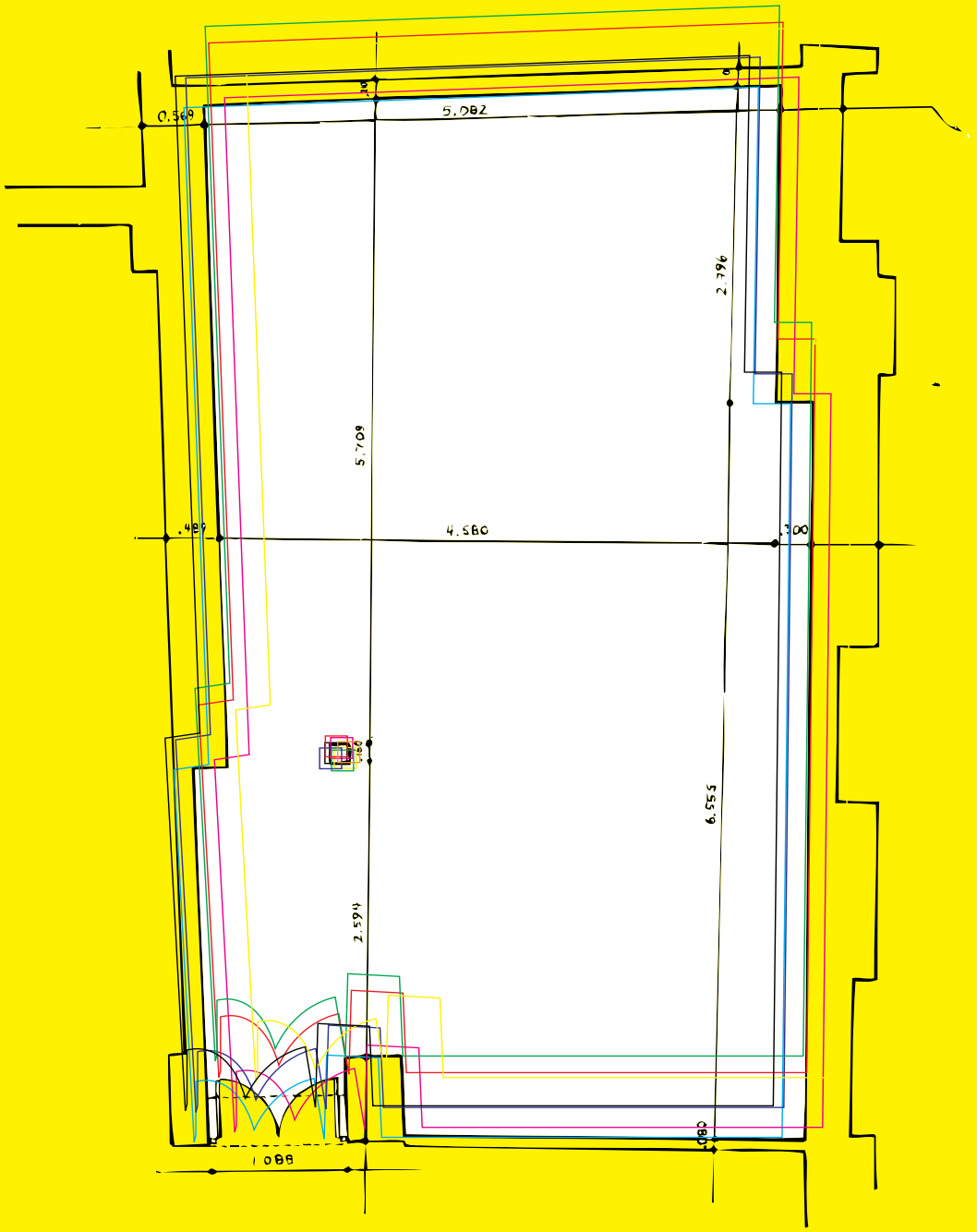
Ficciones

El perro giraba una y otra vez, parecía buscando un árbol o un poste en la ciudad. Nunca daba el giro completo, era sólo un cuarto de giro y volvía a empezar. A veces cuando los animales se mueven lento es muy bonito verlos, casi que se siente cómo ponen las patas en el piso, cómo piensan para mover el torso, la lengua, y con este perro casi blanco, un tanto la incertidumbre y la angustia ante la imposibilidad de encontrar un buen baño. A cada paso el perro blanco parecía transformarse, ser uno diferente, distinto al anterior y a los otros a los que iba a parecerse con cada movimiento. Este perro anónimo, distante, desconocido, perturbado y desesperado por el agua giraba lento buscándose la cola; o de pronto respondiendo a su nombre —Perro— en medio de un recorrido sanitario sólo porque yo lo quiero así.

Ver a Perro dar y dar cuartos de giro en nombre de algo que nunca podré saber era suficiente: los sonidos acelerados del entorno, la penumbra y la obsesiva repetición de movimientos lentos producía un inevitable deseo de conocer la historia, los motivos que tenía el animal para moverse de esa manera. A veces las repeticiones cargan de sentido nuestros actos, y a veces son simplemente eso, repeticiones sin un objetivo específico que terminan —a fuerza de repetición— por reclamar un significado y cuentan una historia. A todos nos gusta que nos cuenten historias.

Con repeticiones construír objetos y en la publicación de los mismos dejar el espacio abierto para las historias. A veces los actos son sólo presentación de instantes que no buscan representar, como el perro en sus cuartos de giro. Con los *loops* se pueden hacer muchas cosas.

—María Alejandra Estrada


0.560
5.082
2.796
5.709
4.580
6.555
2.594
1.088

Estrado

No es una novedad que algunos *items temáticos* del inmenso, ilimitado e indefinible mundo del arte, no han gozado de dinámicas que les permita pensarse, analizarse y reiventarse dentro del departamento de arte de la universidad. Es claro el ejemplo que ofrece el artículo publicado en *González #35* escrito por Anónimo, que se refiere a la ausencia de iniciativas académicas por provocar la transformación de la sala de computadores (o de los frutos del bosque) en algo que trascienda la enseñanza técnica. Al respecto, hago referencia ahora a la otra mitad del paquete del Área de Medios Electrónicos y Artes del Tiempo, M.E.A.T.

Como antecedente a las ideas que pretendo exponer, hago una referencia inicial a aquel inolvidable trabajo que algunos entusiastas compañeros habrían realizado hace unos pocos años en el cruce de la carrera 11 con calle 92. El *performance*, como ellos lo llamaban, fue noticia. Si bien recuerdo, por una foto que vi en la prensa, en esta irregular acción, Alejandra Suárez y Camilo Zúñiga (de quienes recuerdo otros excelentes proyectos en *performance*), entre algunos otros nombres que no recuerdo bien, vertieron en la coordenada precisada un cúmulo de arena donde *re-presentaron* el ambiente de una playa turística. Los realizadores invitaron a sus amigos a gozar del sol capitalino con sus vestidos de baño y gafas oscuras, entre sombrillas playeras, baldes y palas para hacer castillos. El evento resulto todo un éxito; se hablaba en todas partes de lo ingenioso que resultaba todo, de los vestidos de baño de quienes habían participado, de la manera como el artista contemporáneo conquista espacios cotidianos para revaluar los procesos normativos que impone la sociedad de consumo, de las pieles lechosas de algunos, de los baldes y palas para hacer castillos.

El tiempo transcurría y el proyecto de la playa había quedaba en el olvido. Sólo se seguía escuchando por ahí el nombre de María Teresa Hincapié, y en alguna otra fecha un artista chicano habría venido a la universidad a realizar un *performance* y una serie de conferencias. En estas se habló bastante, sobre estas poco se habló.

María Alejandra Estrada, una compañera, una estudiante del departamento de arte, ha programado una serie de *performances* que se han llevado a cabo

en la Sala de Proyectos los días 29 de septiembre y 9 de noviembre, y seguirán los días 6, 11 y 13 de diciembre.

*Caminar al centro. Meter la mano derecha al recipiente. Sacar la mano. Escurrirla. Ir a la pared y hacer una pintura vertical. Repetir la acción**. En el momento de haber entrado a la Sala de Proyectos me cautivó inmediatamente la instalación ordenada de pliegos de cartulina negra a manera de una retícula que se expandía por todo el lugar. Sobre los pliegos que cubrían las paredes, veía algunos manchones verticales, especies de columnas, pintados con vinilo blanco y conectados por chorreones de pintura a un recipiente que se encontraba en la mitad del lugar. Las pinturas eran todas diferentes. Los chorreones eran todos diferentes. La retícula de pliegos seguía siendo igual. Inmediatamente después de haber reconocido el espacio vi a María Alejandra. Caminaba hacia una pared y realizaba con sus manos untadas de espeso vinilo blanco una pintura vertical sobre la pared: luego se sacudía el exceso, caminaba al centro, metía la mano derecha al recipiente, sacaba la mano, la escurría, iba a la pared y hacía una pintura vertical. Repetía la acción. Repetía la acción. Repetía la acción. Siempre resultaba diferente, cada acto parecía una ficción del anterior.

> "…what he perceives is multiple, irreducible, coming from a disconnected, heterogeneous variety of substances and perspectives: lights, colors, vegetation, heat, air, slender explosions of noises, scant cries of birds, children's voices from the other side of the valley, passages, gestures, clothes of inhabitants near or far away. All this incidents are half-identifiable: they come from codes which are known but their combination is unique, founding the stroll in a difference repeatable only as difference…"
>
> (Roland Barthes, *From work to text*)

Estuve un largo rato en el lugar. Todavía había gente allí que estaba desde antes que yo entrara; se habían quedado un rato aún más largo. María Alejandra repetía la acción. Nunca la *re-presentó*. Cada acto parecía una ficción del anterior. Quizás también la repita los días 6, 11 y 13 de diciembre, pero seguramente será diferente; a pesar de que llegue, que lleguemos, a la universidad de la misma manera que llegamos todos los días, luego de la misma rutina, levantarnos, arreglarnos y salir de nuestras casas, todo será diferente. A veces cada día parece una ficción del anterior.

Al salir del lugar (como el perro del proyecto de Diego León) me detuve un rato a conversar con quienes también salían. Caímos en cuenta que ya habíamos presenciado otros *performances* de María Alejandra bastante parecidos. No obstante, a pesar de lo parecidos, hablamos sobre las diferencias; hablamos también de que estábamos hablando (como cuando uno piensa que está pensando). En ese momento, caí en cuenta de todo lo que he escrito. Caí en cuenta también que por haberme detenido a conversar, el balcón frente a la *Sala de Proyectos* se había convertido en una especie de estrado de debate sobre *performance*; de debate sobre lo que una compañera, una estudiante del Departamento de arte, habría tenido la iniciativa de hacer y de mostrar. Sólo se había necesitado esa iniciativa. Mientras tanto, en la *Sala de Proyectos*, el público que aún permanecía en el lugar, un poco más de cinco personas, caminaban al centro, metían la mano derecha al recipiente, sacaban la mano, la escurrían, iban a la pared y hacían una pintura vertical. Repetían la acción.

—Nicolás Gómez

* González #37

((restos (intento anacrónico No.0286))) / Julian León

> También existe la tendencia equivalente pero opuesta de mirar el mundo como si fuera una extensión de lo imaginario. Esto también le ha ocurrido a A., aunque odie aceptarlo como una actitud válida. Al igual que todo el mundo, él busca un significado; su vida esta tan fragmentada que cada vez que encuentra una conexión entre dos fragmentos, siente la tentación de buscarle un significado. La conexión existe, pero otorgarle un significado, sería construir un mundo imaginario dentro del mundo real, y él sabe que ese mundo no se sustentaría. En los momentos de mayor valentía, adopta el sinsentido como principio básico; pero luego comprende que su obligación es ver lo que tiene delante (aunque también este en su interior) y describir lo que *ve*.
>
> —*La Invención de la Soledad*
> Paul Auster

Un Intento Anacrónico: RESTOS

Tal vez lo más pertinente (o más sencillo) sea hablar del origen del nombre del proyecto. *Un Intento Anacrónico* fue la manera como R. nombró los ensayos pictóricos de J. cuando ambos cursaban séptimo semestre en el programa de arte de sus universidades. El calificativo le pareció adecuado a J. y decidió bautizar sus trabajos serializando el nombre: *Intento Anacrónico #0001, Intento Anacrónico #0002… Intento Anacrónico #4891*, y así…

La sucesión no ansiaba la infinitud pero si daba cuenta de la potencialidad del trabajo. Irónicamente, las pinturas, una especie de mutaciones tímidas de Anthony Tapies, Casimir Malevich, Donald Judd y Jackson Pollok, jamás se mostraron. El nombre le fue adjudicado al proyecto de grado (tesis) de J. y el origen de la idea se perdió en el olvido.

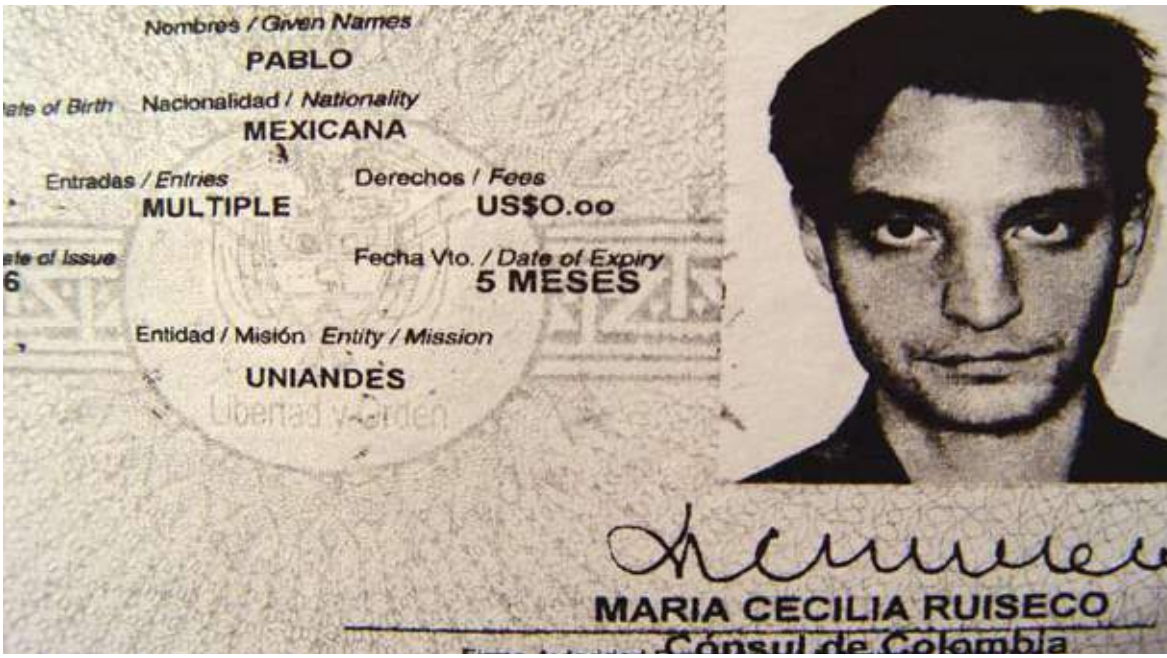
Luego de presentar su proyecto de grado (tesis) J. se preguntó si algún día mostraría su trabajo por fuera del ámbito académico, sus jurados y asesores insistieron en que debía hacerlo, sin embargo, había algo en esa idea que le molestaba. Sentía que la lógica de su trabajo le impedía presentarlo de nuevo; como si el proyecto tuviera una vida propia y hubiera llegado a su fin; "una posición demasiado mística" pensaba J.; pero lo cierto es que no podía quitarse de encima el malestar que le producía la idea de exponer de nuevo *Un Intento Anacrónico*. Por fortuna, la forma en que las cosas fueron pasando impidió que esto ocurriera; los objetos que componían la exposición le fueron quitados, primero las diapositivas, luego las fotos, luego el teléfono

negro. Este despojamiento paulatino de las cosas que conformaban el montaje de *Un Intento Anacrónico* fue lo que le permitió a J. elaborar una nueva propuesta; confesó que una de las cosas que le había interesado de su proyecto de grado (tesis) era precisamente todo aquello que no estaba en el proyecto, las "no presencias"; más allá de las narrativas y de los problemas de comunicación, a J. le interesaba la capacidad de su proyecto de callar, de resistirse a la posición de asumir posiciones y de explicarse en un texto con un discurso o en un discurso con un texto. A J. le interesaban los dispositivos usados para mostrar las fotos, las diapositivas y el teléfono negro; una vitrina, una mesa de montaje, una silla con tapizado escoces, un tapete color durazno y una mesita redonda de madera; también le llamaban la atención los despojos, cosas que no había mostrado, fotos tomadas en las derivas por Montevideo, fotos de un apartamento vacío en proceso judicial cuyo dueño, un hombre solitario, había desaparecido, y también las pinturas, los intentos anacrónicos iniciales. J. sabía que lo que se espera de una propuesta artística consiste sobre todo en una definición correcta del proyecto; sus dimensiones, sus bases teóricas, sus referencias y el discurso conceptual sobre el que todo está sustentado (o al cual sustenta).

Un Intento Anacrónico (restos) no llena de manera ortodoxa con los requerimientos de rigor que se le exigen a un proyecto pero es posible que lo haga de otra manera. *Un Intento Anacrónico (restos)* consiste en lo que queda; en una serie de objetos que fueron amalgamados por un sustento narrativo y que ahora, sin dicha excusa (obviamente no del todo), siguen teniendo un valor estético; tal vez, como con todo en arte, el valor es algo adjudicado, acaso sólo por el dispositivo que ahora los reune, que se resiste a usar las cosas sólo como mecanismos de interpretación y comunicación, y que busca dar un valor a partir de la experiencia de una exposición que agrupa objetos y de alguna manera los hace *existir aún mas*.

Se espera del arte que diga algo, que cuente algo, sin embargo, cuando la enunciación se detiene, cuando se abstiene de contar, esa reticencia resulta ser tan diciente como cualquier otra posición política que la obra quiera señalar. La demora de la presencia es una forma política. El silencio se vuelve entonces una plataforma que amplía el marco de la percepción y que permite a su vez un lugar de reflexión, de sustento teórico. Es cierto, lo que de alguna manera justifica la conjunción de estos objetos es una estructura narrativa, sin embargo, de esta narración quedan sólo unos cuantos restos, retazos de una historia que no se ha perdido para siempre, sólo compuesta por fragmentos, señales que apuntan a la totalidad de una estructura. *Un Intento Anacrónico (restos)* resulta ser un algo, un atisbo, una sombra, un fragmento, un trozo.

Escuela Panamericana del Desasosiego / Pablo Helguera



Extractos del debate *Sueños panamericanos*
Tomado de http://esferapublica.org (agosto 2006)

Buenas y malas noticias

Las buenas noticias: logre sacar la camioneta de la aduana en Cartagena. Las malas noticias: costo cerca de tres mil dolares entre envios, sobornos, transporte, estancia y otras cosas. Las buenas noticias: logre salir de Cartagena a Bogota. Las malas noticias: finalmente tuve que encarar las carreteras colombianas. Las buenas noticias: alguien pudo venir conmigo, Manuel Zuñiga, un artista y gran entusiasta de los viajes. Las malas noticias: Manuel no maneja. Las cuenas noticias: tomamos la ruta "sin guerrillas" por Bucaramanga. Las malas noticias: es la carretera mas topograficamente escabrosa que he transitado en mi vida. El viaje a Bogota duro 24 horas, la mayoria de ellas a 30kms. por hora detras de multiples trailers en curvas abundantes. Las malas noticias: la carretera esta completamente militarizada, y hay retenes casi cada 20 kms. Las buenas noticias: los soldados son altamente respetuosos y civilizados, y parecen simpatizar con los mexicanos por las rancheras y por Cantinflas. Las malas noticias: llevo placas americanas en territorio de guerrilla. Las buenas noticias: todo el mundo aqui cree que Alaska es parte de Canada. Las buenas noticias: despues de una estancia en Tunja, que es casi identico a Toluca, llegamos a Bogota, y montamos la escuela en la quinta de Bolivar, el lugar mas adecuado historicamente para este proyecto. Mis anfitrionas y amigas, Carolina Franco-Garcia y Maria Clara Bernal, han sido entusiastas y un gran apoyo. Daniel Castro, el director de la Quinta, realiza una gran programacion en su museo.

—Pablo Helguera

•

El cazador cazado

Introducción
http://www.panamericanismo.org/itinerary.php

I.
"Hay un pájaro que vuela en busca de su jaula".

Un hombre, que se podría llamar Pablo Helguera, y que era mexicano (aunque nadie es solamente mexicano), trabajó durante muchos años en el área de educación de un museo que quedaba en una ciudad muy grande (la ciudad era tan grande que se enorgullecía de contener todas las ciudades, se

decía con prepotencia que si uno "lo lograba en esa ciudad, lo lograría en cualquier lugar"). El hombre, como buen artista que era, decidió un día renunciar a su trabajo y convenció a un grupo de instituciones (que se podrían llamar Creative Capital Foundation, The September 11th fund, Lower Manhattan Cultural Council, la Colección Jumex, El Museo del Barrio, Americas Society y Art Nexus) para que le financiaran su próximo proyecto artístico independiente: un viaje por América para hablar con mucha gente de arte y de América.

A la mitad de su viaje, cuando iba por Colombia, el hombre estaba exhausto; el cansancio, en parte, se debía a los múltiples permisos que él, como todo viajero, tenía que conseguir para lograr pasar la frontera entre países (los trámites se complicaban porque el hombre no viajaba solo, lo acompañaban una camioneta que él manejaba y una aparatosa carpa que él instalaba en cada parada). Pero otro motivo se sumaba a su desasosiego: en cada lugar, hablar una y otra vez de arte y de América, le recordaba la rutina del trabajo que había hecho durante años en el área de educación del museo de la ciudad grande. A pesar de que los escenarios cambiaban y que él mismo, de manera entusiasta, había programado diferentes actividades para diferentes públicos, lo desgastaba saber que gran parte del éxito de las actividades dependía casi siempre de su disposición anímica para hablar. En algún lugar de América le habían dicho que el alma se demoraba varios días en llegar adonde el cuerpo ya había llegado, y si bien esto era sólo una metáfora, el efecto que producían las actividades programadas era prueba de la encarnación del designio: hablaba pero lo que decía sonaba repetido, escogía frases ya hechas para evitar pensar —decía que su "trabajo era la crítica institucional" o que buscaba "romper con los formatos predecibles de discusión propios del ámbito académico y del mundo del arte"—, pero estos discursos eran sólo un ruido para llenar el espacio asignado a una conversación: sus frases eran sustentaciones que cumplían con las obligaciones de un contrato de arte social que justificaba su proyecto ante las instituciones que patrocinaban su viaje; el hombre hablaba, estaba presente, pero no se sentía que estuviera ahí.

Un día, en una ciudad, que podría ser Bogotá, el hombre estaba registrándose en la recepción de un hotel y otro hombre, con aspecto de gerente del hotel, de apariencia impecable, le recibió la mochila del computador portátil diciéndole "deje, yo le ayudo a ponerlo con las otras maletas", y un minuto después desapareció (el computador desaparecido podría ser un Apple Powerbook G4 de US$2500). El personal del hotel le indicó que el robo a los turistas es una práctica habitual y a manera de consuelo le dijeron "las cosas no se las roban, solamente cambian de dueño". El refrán no surtió mucho efecto y el robo de su computador portátil se sumó a aumentar su desasosiego: la pérdida de miles de fotos que sustentaban su viaje por América, de todos los números telefónicos, datos y textos (incluida la única copia de su ensayo sobre la inmaterialidad de la memoria), y sobretodo, la pérdida del aparato que usaba para hablar con el mundo (así como su proyecto de arte social no incorporaba el transporte público, tampoco contemplaba el uso de terminales públicas de computador). Al día siguiente, el hombre, como buen profesional, a pesar de su congoja, asumió sus compromisos: por la mañana habló de arte y de América en un museo, al otro día, un domingo, descansó, y el lunes, con el juicio de un oficinista, habló en una universidad de arte y de América. En la sala de exposiciones de la universidad pegó con afán copias de muchos de los papeles de los trámites de la aduana y al medio día, ante el público que había ido a ver una exposición, justificó varias veces su exposición improvisada diciendo: "esto no es una exposición". En la tarde asistió a una clase sobre curaduría y dijo que su "trabajo era la crítica institucional" y que buscaba "romper con los formatos predecibles de discusión propios del ámbito académico y del mundo del arte". Por la noche se fue al hotel y durmió.

II.
"Hay una jaula que anda buscando un pájaro"

El hombre desapareció. Partes de la camioneta fueron encontradas al sur de Bogotá en un taller y el dueño del negocio justificó la propiedad con un recibo de venta firmado por el hombre. Un día, años después, vi al hombre al sur de la ciudad: entraba a un salón comunitario y llevaba de la mano a una niña. No lo seguí, no me quise sumar a todos los que lo estaban buscando, sobre todo a esas instituciones, curadores, críticos, periodistas, docentes, artistas y público que se sintieron traicionados por este hombre que, según el rumor, aprovechó el dinero destinado a un proyecto de arte social y de crítica institucional para hacer un viaje solitario por el sur y desaparecer.

—Lucas Ospina

•

El discurso panamericano de villa del rosario

Villa del Rosario, a 19 de agosto de 2006
Bogotanos, Colombianos, Panamericanos:

Creo estar escribiendo este discurso desde la antigua capital y cuna de La Gran Colombia, a un paso de donde se reunió el congreso de la república de 1821. Tengo la fuerte impresión que, habiendo recorrido norte y oeste, he pasado varios días en pueblos fronterizos colombianos, compartiendo cervezas Aguila en bares polvorientos con muleros, oyendo ballenatos, esperando un permiso aduanal venezolano que no se ha dado. Aseguraría –pero ha de haber sido un espejismo— que pasé una semana de mi vida en el barrio de Getsemaní, hipnotizado por la seductora vida de sus calles y la brisa caribeña de la costa. Creo recordar que los frenos quemados de mi camioneta se me hundieron al llegar a Pamplona una noche. Podría jurar haber visto las hormigas culonas, haber compartido las busetas de La Boquilla con sus residentes, haberle contado historias de Alaska a los niños en una feria de Aguachica. Estoy seguro, aunque debe de ser imposible, que pasé por Aracataca (pero ha de haber sido Macondo lo que ví). Juraría que hice colas de horas con cien motociclistas para obtener un seguro de auto en el centro de Cartagena, pero debo de estar engañándome. Seguramente soñé haber conversado sobre Pedro Infante con los soldados de los retenes militares en Fundación. No puede haber sido yo aquél que en una semana subió y bajó en su camioneta dos veces al Chicamocha, o aquél que ha dormido en un viejo hotel en Tunja y pensado que la ciudad se parecía a Toluca. Quizá fue mi cuerpo, pero no mi alma, el que ha de haber pasado por Páramo Berlin y comprado cebollas a sus campesinos. No sería capaz yo de haberme estrellado con un autobús de pasajeros en la intersección de la calle 7 y avenida tercera en Cúcuta, y luego haber pasado todo el día en la estación de policía negociando con abogados que amenazaban con retenerme en el país indefinidamente, aprovechándose

de mi condición de turista. Como si hubiese sido yo, recuerdo nítidamente haber contemplado el puente de Boyacá, y haberme admirado cómo el cruzar un puente tan pequeño haya representado un paso tan grande para un país.

Diría que mi viaje panamericano ha encontrado grandes recompensas, pero también incontables desafíos, en Colombia. Peripecias, accidentes automovilísticos, la ferocidad de su geografía, acompañadas de mi mala suerte, me han acercado a los límites de mis energías. Quizá por ello alguien que quizás se llama Lucas Ospina me ha culpado por haberme adelantado a mi alma, de no estar ahí ni de preparar una "exposición" tradicional para la sala de proyectos de una universidad para justificar mi presencia (aunque creo recordar también que él tampoco vino al lugar donde la escuela y sus eventos se presentaron, siendo que esta recorrió veinticinco mil kilómetros para llegar a Bogotá y él no pudo cruzar la calle para verla y dar su opinión). Se me increpó por limitar esta empresa a los mecanismos de un cuerpo y de una camioneta, de no adentrarme lo suficiente en cada realidad, de repetir como loro el mismo mensaje por doquier, de no meter la carpa de media tonelada dentro de un autobús de pasajeros para tener una experiencia social "real."

Quizá por ello, algunos han concluido que esta empresa no es sino una fantasmagoría. Algunos, viendo a la escuela de espaldas, han decidido remitirse a la crítica de arte tradicional y tratar de colocar a un proyecto continental dentro de un cubo blanco para dictaminar que esto es solo una estratagema comercial para satisfacer a alguna fundación neoyorkina. (Para ello hay que imaginar ingenuamente que es necesario hacer locuras como recorrer el continente entero por auto para justificar una beca, cuando en realidad bastaría con quedarse trabajando dentro de la comodidad del taller). Ellos, escogiendo buscar arte donde no lo hay, han olvidado ver lo que realmente importa.

Es probable que tuvimos desencuentros en Bogotá. Es probable que algunos me sintieron ausente, y simultáneamente, que yo tampoco sentí la presencia de ellos (el escepticismo es una forma de ausencia).

Pero no fue por no estar ahí. Al menos en la Colombia donde yo estuve, es un país donde no se puede estar con indiferencia. Las experiencias que tuve ahí, en ese lugar, ya fuera real o imaginario, definitivamente no me han dejado indiferente.

La Colombia que encontré, ya fuera en la realidad o en la imaginación, es un país con llagas al rojo vivo. Mis conversaciones, posiblemente imaginarias, con curadores, críticos y otros educadores colombianos, giraron moderadamente en torno al tema del patrimonio nacional. Pero el posterior debate con los participantes de un taller (que creo haber dado) derivó inevitablemente en el cansado y odioso tema del narcotráfico y el conflicto civil de Colombia: su muy propio desasosiego.

Mis propios infortunios en este país, publicitados tan profusamente, así como mi dificultad para sobrellevarlos, han sido interpretados como muestra contundente de fracaso. En nuestra sociedad mediatizada, ver (o fabricar) el infortunio de los otros es un alivio, porque nos hace sentir mejores. Desear que caigan los que intentan construír cualquier cosa resulta suculento porque nos convence que es mejor vivir en la mediocridad.

Yo intuyo que la supuesta decepción, si es que efectivamente la causé, no radicó en el ausentarme, o estar en otro planeta colombiano paralelo, sino paradójicamente, en el haber hecho visible sin intención aquello que no se quiere ver.. Quizá mi función aquí fue precisamente estar en otra parte para traer a colación aquello que todos preferiríamos que solo fuera un elemento imaginario.

Al final, la búsqueda de este proyecto es y ha sido por nuestros desasosiegos colectivos, y en la Colombia que visité los he encontrado, creí vivirlos, y creo haber al menos concebido el desafío que representa vivirlos. Concluyo que mi visita a Colombia, si es que verdaderamente fue real así como mi contacto con sus habitantes, me ha producido una profunda admiración hacia ustedes, los colombianos. En cuanto a aquellos que no me vieron, como a Lucas, quisiera hacerles una exhortación a abandonar los mecanismos de defensa que los hacen ver realidades selectivas. Es comprensible el desconfiar de todo, pero el nihilismo es nuestro veneno contemporáneo, un hoyo negro, así como la ruta más fácil del autoengaño. Sé que mientras muchos viven hundidos en ese abismo, otros saben que es posible vivir fuera de él. Tanto para ellos, como para ustedes, propongo una arriesgada, y quizá increíble, hipótesis: que efectivamente estuve con ustedes, en cuerpo— y en alma.

—Pablo Helguera
Escuela Panamericana del Desasosiego

•

Una suerte

Querido Pablo,
Lo que recibiste fue el regalo de una especialidad santafereña, tan típica del altiplano cundiboyacense como lo es la hormiga culona para los santandereanos: la sátira. Me dirás que ese género literario de la colonia también existió en México, pero en esta región las cosas se dan distinto, del mismo modo que hay papa sabanera, que se come con guasca, también hay sátira sabanera que no se pasa casi con nada. La primera mordida sorprende por dos factores, porque no es el visitante el que muerde la especialidad sino la especialidad la que muerde al visitante. Con la hormiga culona, gracias a Dios no es así. Lo segundo, lo que para mí que vengo del valle del Champús de Lola fue aún más importante como aprendizaje, es que la cosa no la pruebas (o debería decir "la cosa no te prueba") en presencia de tu huésped sino que te llega en una encomienda, a veces sin remitente. Y lo más increíble, cuando sí tiene remitente bien puede ser un buen amigo que, aprendida la lección no debe dejar de serlo por ello.

Hay que acordarse que en 1794, cuando aparecieron los pasquines satíricos en Santa Fé y en Tunja, su razón de ser era, junto con la traducción de los Derechos del Hombre, bajarse a los españoles. Para un santafereño como Lucas, que publicaba hace años un pasquín de esa misma tradición llamado "El Bastardito", apuntar a bajarse al mexicano que pasa, o sumarle una dosis de amargura a su desasosiego, no es maldad para nada, sino puro reflejo. Como te diría un gamín Bogotano: "cualquier cosa es cariño" o "regalado, hasta un puño".

—Francois Bucher

•

El que quiere marrones aguanta tirones

Cuando se es serio, importante, trascendental y se cultiva el espíritu pedagógico. Cuando se habla en nombre de los demás y se adopta una pose heroica, nomádica o victimista. Cuando el ingenio y el sentido del humor no tienen cabida por ser uno fiel a la retórica política que deriva de la grandilocuencia del panegírico y la elegía griegas. Cuando se cultiva la visión y solución sentimental del mundo y se cree uno motor de la historia, se está sometido inevitablemente al fuego del satírico. Es papaya pura. No es nuevo y sucede desde el siglo VII A.C. cuando el mercenario y poeta Arquíloco criticaba la pedantería y el narcisismo de sus comandantes. Así es en todos los satíricos latinos desde Horacio, Persio y Juvenal hasta Marcial. Así es en Quevedo, Lope de Vega y la picaresca.

El siglo XIX , el siglo serio y aburrido por excelencia que inaugura el arte como medio pedagógico y virtud cívica que padecemos hoy en dia y que como una noche larga aun no termina, es bien poco lo que aporta en calidad al género literario salvo autores como Mark Twain o Wilde (quien ya sabemos como terminó, carbonizado por el fuego victoriano, practicando su último sarcasmo con el papel de colgadura de su cuarto del Hotel Saint Germain). De modo que si por alguna razón quisiéramos ser peyorativos desde el punto de vista estilístico con Lucas Ospina deberíamos decir que su estilo es típico de una mentalidad más bien clásica, salvo cuando se disculpa ante la respuesta dramática de su interlocutor en una pequeña y sarcástica concesión arlequinesca.

Con el permiso de los Baudrillard Año Cero me permito incluir un extracto de Palissot de Montenoy con traducción libre y a la carrera, escrito en el siglo XVIII, el siglo lúcido y positivista del libertinaje , la razón y las sensaciones, en el que se burla de las sectas de artistas filósofos o "pequeños importantes" que dominaban y financiaban la cultura por entonces y que en éste caso no es una referencia personal a Helguera o a nadie en especial sino solamente una muestra de que la sátira contra los artistas ni es propia del siglo XIX, ni la sociedad cortesana de los trabajadores de la cultura algo nuevo. No sabemos si Palisssot asistio a sus charlas para gozarselos con la documentación debida, pero ahi quedó como un clásico de la literatura francesa.

"Je ne découvre pas des succès éclatants,
Je vois autour de moi des petits importants
Qui pour avoir un ton enrolés dans la secte
Pensent avoir perdu leur qualité d´ínsecte,
Se croyant une cour et des admirateurs,
Pour le malheur des arts, devenus protecteurs,
Ne se réveillant pas aux traits de la satire,
Et ne devinant rien à ces éclats de rire
Dont en tous lieux pourtant on les voit poursuivis…"

"Les Philosophes".1757.Acte II, scéne 5.

No logro descubrir eventos sorprendentes,
Y solo veo a mi alrededor pequeños importantes

Quienes porque logran el tono adecuado enrolados en la secta
Piensan que por ello han perdido su cualidad de insecto,
Creándose una corte con sus admiradores,
Para la mala suerte de las artes, convertidos en protectores.
Ni bajo los zumbidos de la sátira logran espabilarse,
No adivinan nada detrás de las risas
Y en todos lados sin embargo se los ve perseguidos…

—Carlos Salazar

•

FB/EPD

FRANÇOIS BUCHER —No es con el ánimo de ser polémico porque sí, pero siento la necesidad de hacerle salvedades a mucho de lo que plantea Pablo aquí, y en algunos casos antagonizarlo de frente. Sigo pensando que esta conversación tiene sentido tenerla y se la debemos a la EPD. La EPD merece crédito por ella y es generoso de la parte de Pablo prestarse a ser quien recibe todo el honor y el vituperio. La crítica más de fondo que puedo tener es al tono como de "Gulliver en el país de los enanos" que adopta la EPD en algunos comunicados.

ESCUELA PANAMERICANA DEL DESASOCIEGO —Algunas de las paradojas que describe Francois en su último texto son bastante certeras, aunque éstas estaban contempladas dentro de la misma estrategia de la EPD. Desde el inicio me ha quedado claro que este proyecto sería visto como algo proveniente del ¨centro¨, ya sea por la clase de apoyos que ha recibido o por el sencillo hecho de que vivo en Nueva York. (En Guatemala, hubo una clase de reticencia similar, pero en ese caso, sospecho, por el hecho de que soy mexicano.) Confié, sin embargo, - y creo que con debates como este comienza a comprobarse- que se pudiera superar la paranoia de que provengo "de fuera" para así hablar de cosas más interesantes.

F.B. —La paranoia de que "Pablo viene de fuera" es el motor de las cosas más interesantes de la discusión, a mi modo de ver. Sin la paranoia de que Pablo viene de fuera lo único que hay son estudiantes aptos escribiendo planas en su cuaderno (para usar la metáfora de salón de clase de la EPD): "La EPD nos brinda la oportunidad de entendernos mejor (bis)". Y todo lo que la EPD haya previsto en su plan estratégico tiene que derribarse ante la realidad bruta del encuentro, de otro modo el viaje no vale la pena. A los que nos gustan las fábulas queremos ver a Pablo en algún lugar de la Patagonia diciendo "the horror" en su voz más carrasposa, de otro modo habría que concluir que no hubo viaje.

E.P.D. —Por otra parte, también tenía muy claro desde el principio que las enunciaciones performáticas de índole sentimental, romántico y /o utopista del proyecto iban a generar toda clase de sarcasmo, como en una típica dinámica de escuela secundaria. Mi respuesta inicial al estudiante malcriado (Lucas) realmente no era una condena ofendida ante el uso del humor, sino que objetaba que las posibilidades de diálogo quedaran reducidas a burlarse de la nariz del "profesor" (aunque dicho sea de paso, en mi caso sería de esperarse).

F.B. —Pero tal vez Lucas no se ve a sí mismo como un niño disidente sino que él esta midiendo su nariz a la del líder del EPD, como un igual. No es el caso de un subalterno derrocando a la figura del Pater Familias. Lucas fue violento y hasta un poco injusto se puede decir, pero la objeción era sustantiva y no una pataleta que impide seguir el curso de la conversación "más interesante" sino más bien la punzada que abre una grieta hacia otros asuntos de fondo.

E.P.D. —A fin de cuentas, el proyecto busca cuestionar aquél concepto que todos odiamos pero que no tenemos más remedio que usar (porque somos usados con ese termino), que es el de identidad. Y a través de diferentes dinámicas (coreografías ceremoniales, terapias de grupo, provocaciones reales y ficticias, el jugar al papel del turista-interlocutor ingenuo), se han generado reacciones que, negativas o positivas, siempre acaban cumpliendo el objetivo de ver forzado a un grupo a definir aquellos parámetros que definen una realidad local.

F.B. —No hay duda que el dispositivo, el interruptor EPD ha funcionado para estimularnos a todos a pensar lo que siempre toca pensar, lo que sólo si se logra pensar de manera nueva vuelve a ser interesante.

E.P.D. —Esta reflexión se me hizo muy clara en

el caso colombiano dentro de lo que era el subtexto de la fábula de Lucas: ¿Quien se ha creído este neoyorkino que viene a hablarnos a nosotros, los colombianos, de lo que es el desasosiego? ¿Quien es el para venirnos a hablar de fronteras, cuando a nosotros no nos dejan entrar a ningún país? ¿Quien es él para venir a que le roben su computadora y así sentirse más víctima que nosotros? De manera interesante, y así como el tema del panamericanismo generó una reacción emocional en Caracas, lo mismo hizo el tema del desasosiego en Bogotá (donde casi nadie habló de panamericanismo). Pero sobre eso quizá cada quien deba de sacar sus propias conclusiones.

F.B. —La mía, que llevo una década por fuera de Colombia y que por lo tanto admito que hay mucho que se me escapa hoy en día, es que esta no fue la objeción que recibió la EPD, que esas palabras son la caricatura de una objeción más seria y menos fácil de parafrasearse a la ligera, con esas ideas, que me parecen un poco preconcepciones sobre lo colombiano. Además no sucedió pues la "colombianización de México"? Ya el desasosiego colombiano no le es foráneo a un mexicano.

E.P.D. —En todo caso, lo que ha caracterizado al "debate" colombiano de la EPD, a diferencia de los otros países y aparte de su peculiar intensidad (y de la tendencia que todo el mundo tiene aquí de citar profusamente), creo que ha sido su obsesión con las relaciones centro-periferia, que de manera oblícua surgió en un debate que tuvimos sobre el individualismo en Colombia, y que terminó con el enfoque a mi persona como agente externo y hegemónico, como un Quetzalcóatl a la vez cursi y maligno.

F.B. —Pero es que la EPD lo es - cursi y maligna (como dice más arriba "sentimental, romántica y utópica") - y por eso puede volverse agente provocador de las verdaderas discusiones, de las realmente imprevistas, esa es la virtud de someterse a los avatares del viaje. Dios libre a la EPD de ser fiel a su libreto inicial, porque, ese se puede redactar con el estilo de los comunicados de las embajadas, con el director de La Americas Society, Miles Frechet, de donde salió la EPD.

E.P.D. —Pero como bien sabemos después de una década de hablar de centro-periferia (y como ahora se está abordando en el SITAC esta semana), la fabricación de la noción de periferia en el arte y en el mundo intelectual es más bien una conveniencia postmodernista que no tiene mucha sustancia fuera de su dinámica política y promocional.

F.B. —"Heroin is so Passé" cantan los Dandy Warhols con sutil ironía sabiendo que para un junkie la cosa como que no es tan sencilla. Otra fabula: Digamos que en el centro, que sí existe, aunque se multiplique por todas partes, se dedican a hablar de la inveterada cuestión de "centro y periferia" y en una década el discurso, gastado, empalagoso, indigesto ya nadie se lo soporta (está bueno el tono de un escrito reciente de Franceso Bonami al respecto http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0608/msg00021.html). Y todo el mundo dice que ya basta de ese discurso posmoderno y que hay que pasar a otra cosa. El actor que siempre faltó en cada escenificación de ese libreto sigue faltando porque la naturaleza misma de su existencia es faltar, pero en su nombre se desató todo el sonido y la furia de los que ahora sienten que se superó el tema.

E.P.D. —En realidad, todo aquél que involucrado o interesado en el mundillo del arte contemporáneo en mayor o menor medida está ultimadamente formando parte de un mismo medio que, estando en NY o en Bogotá, comparte referencias similares, ya sea citando a Rosalind Krauss o invocando a Andrea Fraser. Todos somos los otros y todos somos nosotros mismos, pero en el mundo del arte todos somos neoyorkinos.

F.B. —Sin guardar proporción alguna yo diría que ese mito de que todo el mundo es neuyorkino en el arte contemporáneo es idéntico al de una sociedad sin clases. Es como en el diseño arquitectónico: entre más se hace uso del vidrio en los edificios corporativos o gubernamentales para dar la ilusión de transparencia, más intrincado se vuelve el laberinto de códigos que maneja el personal de seguridad para que no pase el que no conoce el protocolo. Siga no más, ahí a la vista está el referente común, ya lo atiendo.

—François Bucher

•

Adios a la panamericana

Caracas resultó ser un punto nodal para la EPD por la situación histórica que vive Venezuela hoy en día y por la manera en que ésta impactó los eventos y peripecias que vivimos en nuestra estancia ahí.

Chávez se encuentra en un ritmo frenético de actividad tanto nacional como internacional. Para ganar las elecciones, ha sacado enormes cantidades de dinero para realizar obras públicas. Se ha anunciado la expropiación de varios bienes supuestamente para beneficiencia social, y en su programa semanal "aló presidente" Chávez hace uso de sus dotes teatrales para promover sus proyectos y atacar a sus críticos. Aunque se tolera la disidencia, se ha establecido como ley que el "faltarle el respeto" al presidente lleva una condena de hasta 20 meses en prisión. Esta semana, Chávez se reunió con los líderes de China y Siria y constantemente anuncia su preparación para un conflicto armado con los Estados Unidos. Fortalecido por ser el quinto productor mundial de petróleo en un momento global donde el precio del crudo se ha elevado enormemente, Chávez usa sus recursos para adelantar un proyecto social latinoamericano que podría parecer como lo que Fidel Castro alguna vez imaginó hacer. Se ha dicho que Venezuela siempre ha sido un país demasiado pequeño para las ambiciones de Chávez, pero mientras éste busca posicionarse como el líder de un nuevo orden, los Venezolanos sufren una grave crisis de vivienda y desempleo (casi 50% de los venezolanos viven del empleo informal). El chavismo ha crecido rápidamente como fuerza gracias al descontento ante la política exterior de George W. Bush y al vacío de liderazgo que existe entre los grupos liberales de Venezuela, que no encuentran respuesta ante las diatribas y propuestas populistas de Chávez. En realidad, Chávez y Bush son líderes similares. Ambos usan al ejército como su base principal, usan la energía como motivador político, aplican el favoritismo sin remilgos, y consiguen el apoyo de un sector de la población que paradójicamente es la primera en sufrir los efectos de sus caóticos programas.

En las vallas de las avenidas de Caracas, se leen varias consignas bolivarianas del gobierno actual, entre ellas una que dice ¨haciendo la revolucion aduanera¨. Estos días, la aduana venezolana ha retenido una valija diplomática de la embajada de Estados Unidos, lo cual ha incrementado las ya de por sí tensas relaciones entre ambos países. Como microcosmos de esta revolución, la EPD sufrió un retraso casi irreparable por El papeleo aduanal para entrar a Venezuela. Esto, aunado a las dificultades económicas que tenemos por haber sido extorsionado y retenido tantas veces en la frontera, y por el impasse que aún tengo en la frontera con el Ecuador, me hizo tomar la decisión de sacrificar a La Panamericana para seguir el trayecto. Como resultado, la EPD continuará su fase final por tierra, pero desafortunadamente perdiendo la oportunidad de pasar por Quito y Lima como originalmente se había planeado. La heroica Panamericana recorrió un total de 15, 950 millas en un lapso de aproximadamente 400 horas de manejo, desde Anchorage hasta Caracas. Como aún tenemos la obligación de sacar la camioneta de Venezuela, un hombre de San Cristóbal ofreció llevarse el vehículo hasta Cúcuta (el lugar donde estuve como "rehen" por una semana) donde le perderemos la vista. La camioneta partió para Cúcuta aún con sodas y barras de granola de Alaska, llena de firmas de sus pasajeros de Salvador, Costa Rica y México, con su parabrisas quebrado, las raspaduras de Cartagena y San Francisco, y un ojo de dios que le compramos en Nuevo México.

Después de una dolorida despedida a la camioneta blanca de Alaska, empaqué mis maletas y salí para Asunción.

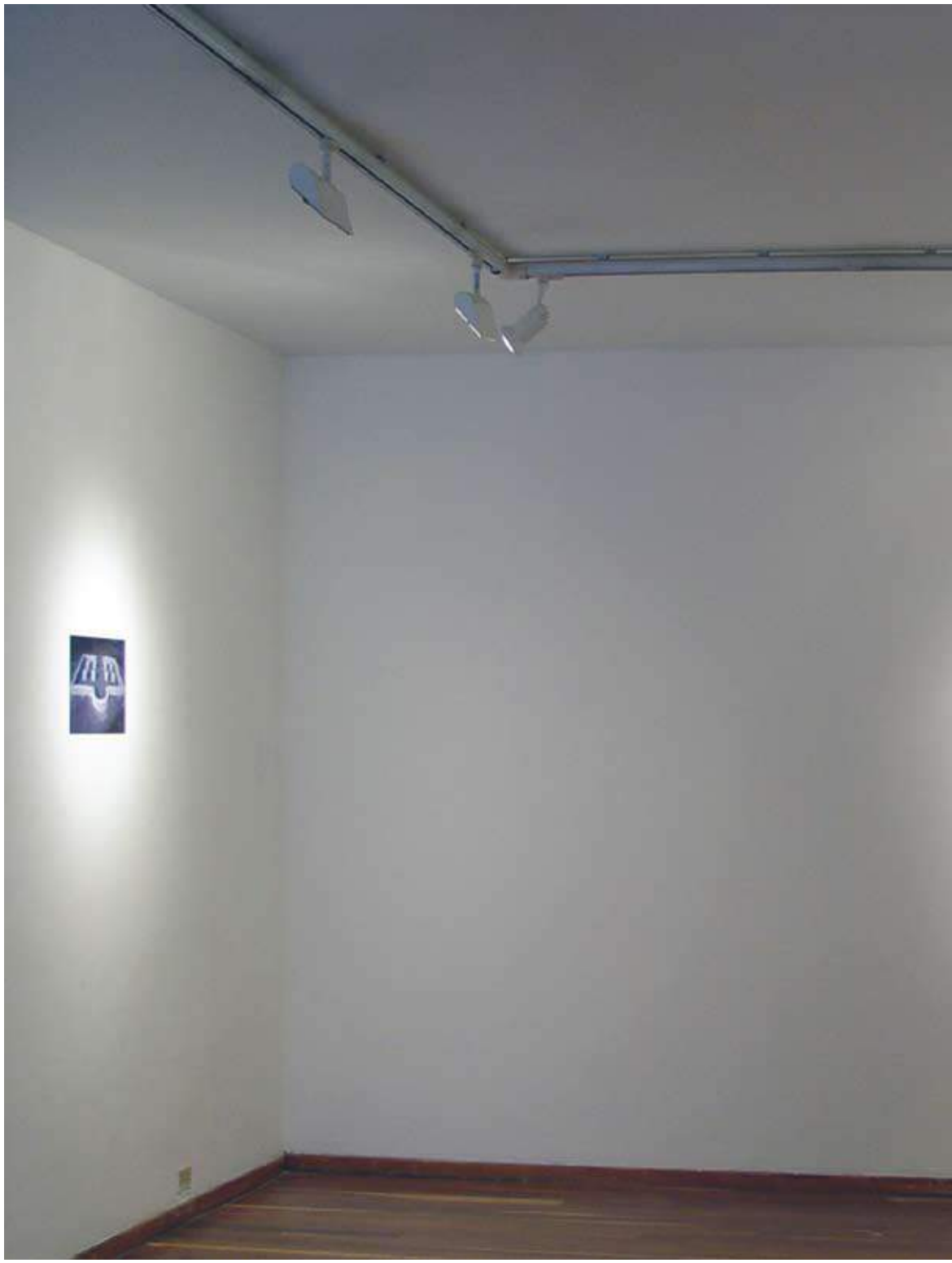
—Pablo Helguera

INFORMACIÓN ADICIONAL

Mapping the Republic of Contemporary Art
(Notes from the Panamerican Highway)
—Pablo Helguera
en *Art Lies Magazine*
http://www.artlies.org

Pablo Helguera Archive en
http://web.mac.com/phelguera/iWeb/Site/Welcome.html

ruins [ruinas] / Proyecto de Ian Rhodric, curaduría Grupo gO



A finales de septiembre de 2006 el diario danés *Jyllands-Posten* publicó varias caricaturas que hacían alusión explícita a la imagen de Mahoma. Dentro de la comunidad islámica, que no suele representar a sus profetas, las imágenes causaron indignación y provocaron agresiones contra las embajadas de Dinamarca en varias capitales de países árabes.

Esta crisis, aparentemente nacional, fue la manifestación de un problema generalizado en Europa, donde la alta intensidad de la xenofobia y el racismo forman parte del panorama cotidiano en la relación entre las comunidades arabes y el estado. En el caso particular de Dinamarca, aparte de la crisis pasajera generada por los medios de difusión masiva, hay una tensión adicional que se mantiene: existe una prohibición explícita al levantamiento de mezquitas.

El proyecto *Ruins* [Ruinas] de Ian Rhodric Simpson comenta la ausencia de una vía legal que autorice la construcción de templos musulmanes, según el gobierno monárquico danés "una mezquita rompería con la tradición arquitectónica de las ciudades". Esta política, entre líneas, no sólo se refiere a la tradición arquitectónica sino que también tiene raíz en lo cultural, lo racial y lo histórico. Ante las peticiones de la comunidad arabe el gobierno ha justificado su negación argumentando que lo hace por la seguridad de los musulmanes, que al agruparse en estos templos serían un fácil blanco de agresion para los grupos de extrema derecha.

Lo que hace Rhodric Simpson frente a esta situación es un proyecto en donde *construye* estos espacios negados a partir de materiales usados en construcciones y restauraciones estatales. Estas construcciones son mezquitas personales, individuales, simulacros que, como lo anota él mismo, "recuerdan las ruinas encontradas en excavaciones arqueológicas donde sólo los cimientos del edificio quedan a la vista". Las mezquitas construidas por Rhodric Simpson siguen los parámetros y arquetipos de una mezquita tradicional, todas están direccionadas hacia La Meca.

Las reflexiones de Ian Rhodric Simpson surgen desde su experiencia como arqueólogo profesional y de su trabajo en excavaciones en el medio oriente. Lo particular de este proyecto es que toma distancia de exhibir lo excavado, nombrado y apropiado, como es hábito en las campañas arqueológicas y etnográficas europeas en la región Mesopotámica, y privilegia la acción de construir un pasado histórico y cultural que comparten dos sociedades simultáneas que tienen dificultad para reconocerse. La imagen de las estructuras de las mezquitas sugiere una lectura ambigua, entre planta arquitectónica y a la vez ruina, una condición espacial que caracteriza algunas zonas del paisaje actual en ciertas ciudades árabes.

—Grupo gO

Voces Abiertas / Natalia Sánchez, Juliana Torres

Dos bocas abiertas cantan a las letras y una voz valiente envuelve a la verdad. Un arquitrabe alinea dos columnas: el lenguaje que ha sido leído tiene forma y el color de las palabras ha dejado verse. Se ha erigido un umbral que da acceso a la idea. Un espacio rectángulo gira y su ombligo es una viga de madera. De allí cuelga la literatura, como la tela húmeda extendida en una tibia atmósfera. Colgar esta exposición fue la labor de una lavandera que escudriña en el canasto de la ropa sucia y clasifica las prendas según color y tamaño. Cierto olor corporal emanó del canasto, recordando pasiones y sudores ajenos: la literatura salió del ático y dejo ver, valientemente, el cuerpo secreto de la palabra.

David Anaya.*

* Egresado de la Universidad de los Andes, director de montaje *La literatura sale del ático*.

La literatura sale del ático

Voces Abiertas. Creando espacios de encuentro nace, no de ideas nuevas, sino de un deseo que ha estado presente en los estudiantes del Departamento de Humanidades y Literatura durante un largo tiempo: encontrarse, crear, compartir, dialogar. Esto ha sido posible, de cierta manera, en el territorio de la Universidad, donde se descubren las propias pasiones y se pone en movimiento el intelecto en diálogo abierto con los demás. Sin embargo, en muchos de nosotros existe la necesidad de encontrar alternativas diferentes para acercarnos a la literatura y que no tienen lugar en el marco de las notas, los parciales y las clases; alternativas que se construyan desde nuestro carácter vital y creativo, experiencias capaces de enriquecer y ampliar nuestros procesos.

"¿Tienes algún trabajo debajo de la cama o en el ático empolvándose? ¿Algún cuento que nadie ha leído o alguna foto que fue vista sólo una vez", fueron las preguntas con las que abrimos la convocatoria a la exposición *La literatura sale del ático*, que se propuso como un evento inaugural de nuestro colectivo.

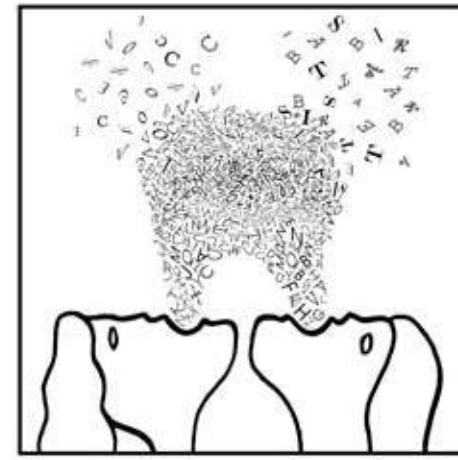
Fotografías, poemas, cuentos, videos, instalaciones llegaron a nuestras manos, textos hechos en clases de literatura y olvidados por falta de un espacio para hacerse visibles. Fue significativo recibir este material de estudiantes de distintas carreras, e incluso de profesores; este deseo de participación confirmó la necesidad de este tipo de iniciativas y la importancia de seguir haciéndolas.

Además de textos teóricos o críticos, hay muchas otras maneras de aproximarse a la experiencia literaria y a través de la propia sensibilidad hay ideas que se tranforman en una experiencia plástica y en escritura creativa. La literatura sale de sí misma convertida en imagen, en sonido, en experiencia, se expande para explorar otras posibilidades de lenguaje.

La experiencia de la lectura eclosiona para permitir la entrada de una voz propia: nace el poema, la carta, el cuento.

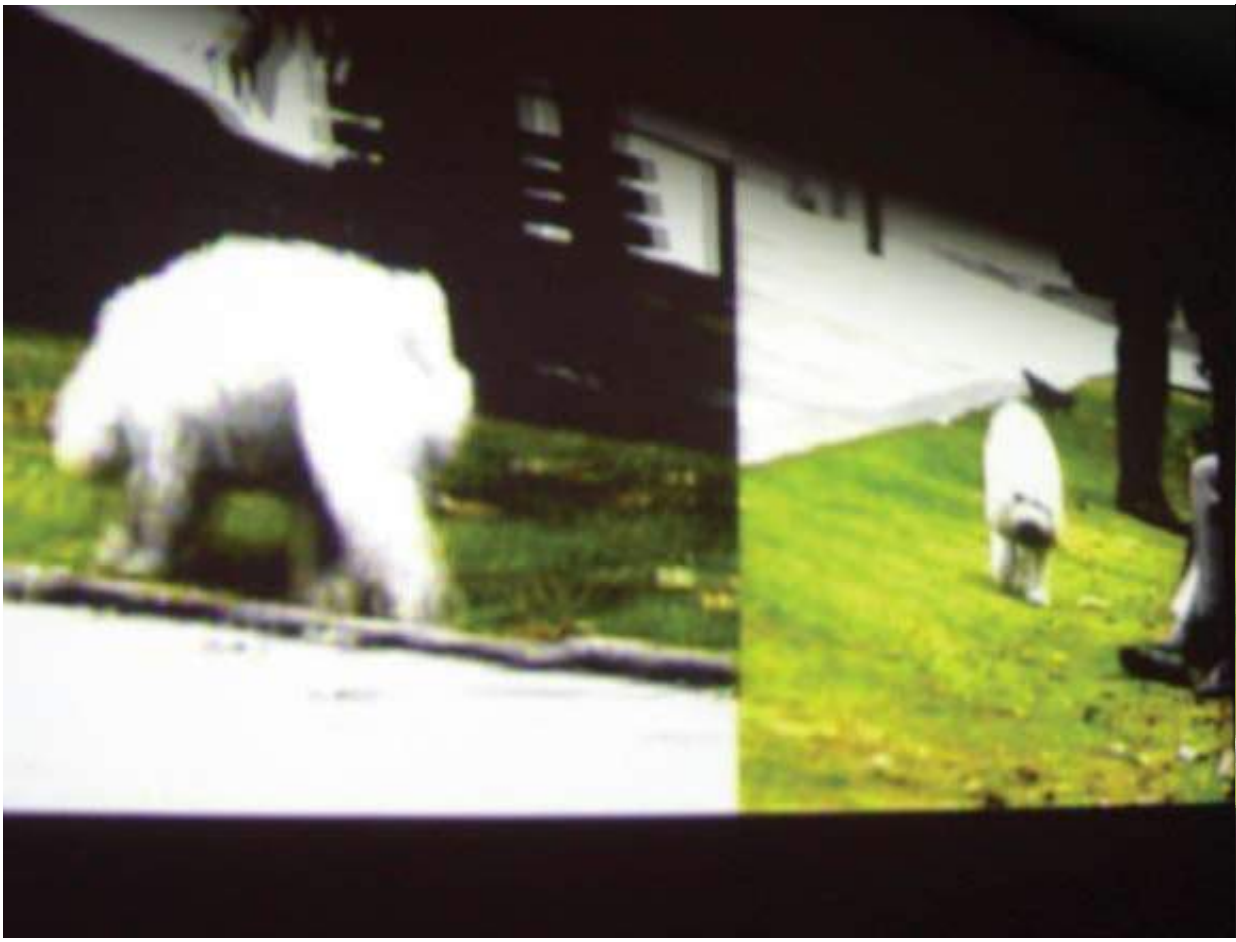
Hacer visible estas manifestaciones permite resaltar su relevancia como formas posibles de desarrollo del trabajo literario, pero no en un campo teórico o abstracto, sino en el territorio mismo de la diversidad, esta vez en un espacio de arte, en un principio desconocido y ajeno. La *Sala de proyectos* ha sido un lugar para los estudiantes de arte y para montajes de exposiciones externas. El hecho de que nos hayan abierto las puertas genera preguntas con respecto a los límites entre las disciplinas, fronteras que por momentos se difuminan para dar lugar a la riqueza del encuentro, donde lo indeterminado estalla y el diálogo entre voces diversas se hace posible. La *Sala de proyectos* se convierte en un cruce de caminos que esperamos siga siendo transitado.

—Natalia Sánchez y Juliana Torres



VOCES ABIERTAS
Creando Espacios de Encuentro

54 **sin título** / Diego León



Crítica retroactiva

Hace un par de semestres, en un salón del primer piso del bloque S, Diego León presentó la entrega final de Taller Interdisciplinario I, él me invitó a verla. La memoria me permite decir que uno entraba a un salón que estaba dividido en tres cubículos: en el primero se veía un video de un perro sentándose; en el segundo había un monitor conectado a una cámara que enfocaba desde arriba una silla que estaba en la mitad de ese mismo cubículo; en el tercer espacio se proyectaba otro video, con la misma imagen del video del primer cubículo pero en ralentí, cuadro a cuadro, lento, donde era posible apreciar cada gesto hecho por el perro al sentarse.

A mí me gustó la experiencia que ese proyecto me regaló: al entrar el video del perro no despertaba mayor interés; luego la silla invitaba a que uno se sentara, contemplara, dudara; algunos nos sentamos mientras éramos capturados por la cámara; al ver la acción del perro con lentitud uno pensaba "¿será que a mi también me grabó?, ¿hará lo mismo que está haciendo con este video?, ¿yo también haré todos esos gestos?, sí, sí los hago".

La semana pasada, Diego inauguró una exposición en la Sala de Proyectos. La sala estaba dividida en tres cubículos: en el primero se veía un video de un perro caminando sin rumbo fijo; en el segundo un monitor que estaba conectado a una cámara; en el tercer espacio se proyectaba otro video, con la misma imagen del video del primer cubículo pero en ralentí, cuadro a cuadro, lento, donde era posible apreciar cada gesto hecho por el perro al caminar.

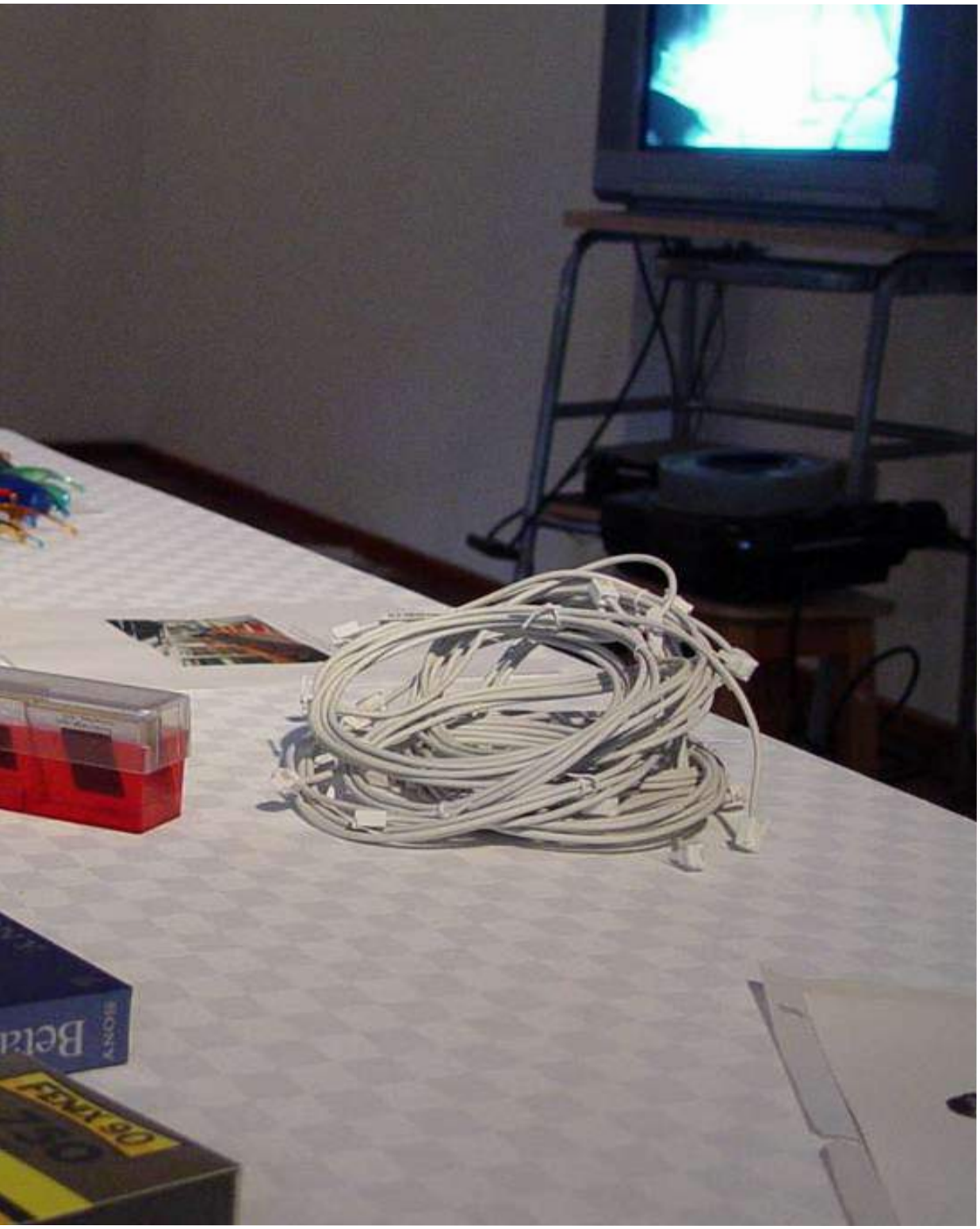
De ser el mismo proyecto, el de entonces y el de ahora, hay que resaltar que el cambio de espacio permitió que muchas más personas lo vieran. Pero dada la gran cantidad de cambios minúsculos que surgen al comparar el proyecto de entonces con el de ahora, surge la pregunta acerca de si sí es el mismo proyecto.

Por un momento, el día de la inauguración, yo pensé que era el mismo proyecto, y fui a sentarme con mucha más seguridad que la otra vez, pero no encontré la silla y me caí. Pensé que lo que me había conectado a mí con el proyecto, cuando se llamaba entrega, era el hecho de identificar mis gestos al sentarme con los gestos del perro al sentarse, y que sí no había silla, mi acceso al proyecto quedaba totalmente bloqueado. Fue entonces cuando decidí hacer este texto, haciendo lo que nunca hice, decirle a Diego que el proyecto era buenísimo gracias a la silla. Estando ahí, en el piso, sentí un poco de culpa porque creí que si yo, o alguien más, le hubiera dicho eso a Diego, él no habría quitado la silla y yo no me habría caído. Pero es que es difícil precisar, decir las cosas buenas, no tenemos un lenguaje o un protocolo establecido para eso, sólo una serie de adjetivos casi vacíos de significado y que suelen ser interpretados en su acepción más condescendiente; creo que yo sí le dije a Diego que me había gustado el proyecto, pero el comentario se quedó ahí. Luego de reflexionar sobre todo esto, me paré, salí de la sala de proyectos y me fui caminando como el perro.

—Felipe González.

Institut für
Goethe-Inst
Von
1969

Betamax
L-750


SONY
FUJI 90

El proyecto *miniteca presenta: diapoTECA* es un gesto que consiste en revisar los contenidos de la diapoteca del Departamento de Arte de la Universidad de los Andes y hacer una selección de su material para presentarlo en la Sala de Proyectos del Departamento como parte del Ciclo de Exposiciones para el año 2006.

El interés por hacer esta versión del proyecto está relacionado con un interés conceptual en los archivos, las colecciones y los espacios físicos que los albergan.

Este estrategia que aspira a generar una reflexión dentro del campo artistico alude al significado cultural de las prácticas del coleccionismo, almacenamiento y administración de material histórico con fines culturales.

Al desarrollar este interés en un contexto artístico resulta inevitable no pensar en el recorrido histórico de estas prácticas en dicho contexto, específicamente lo relacionado con el museo y la galería de arte, ambos fenómenos espaciales y socioculturales que acentuan dos momentos críticos de la historia de la cultura moderna.

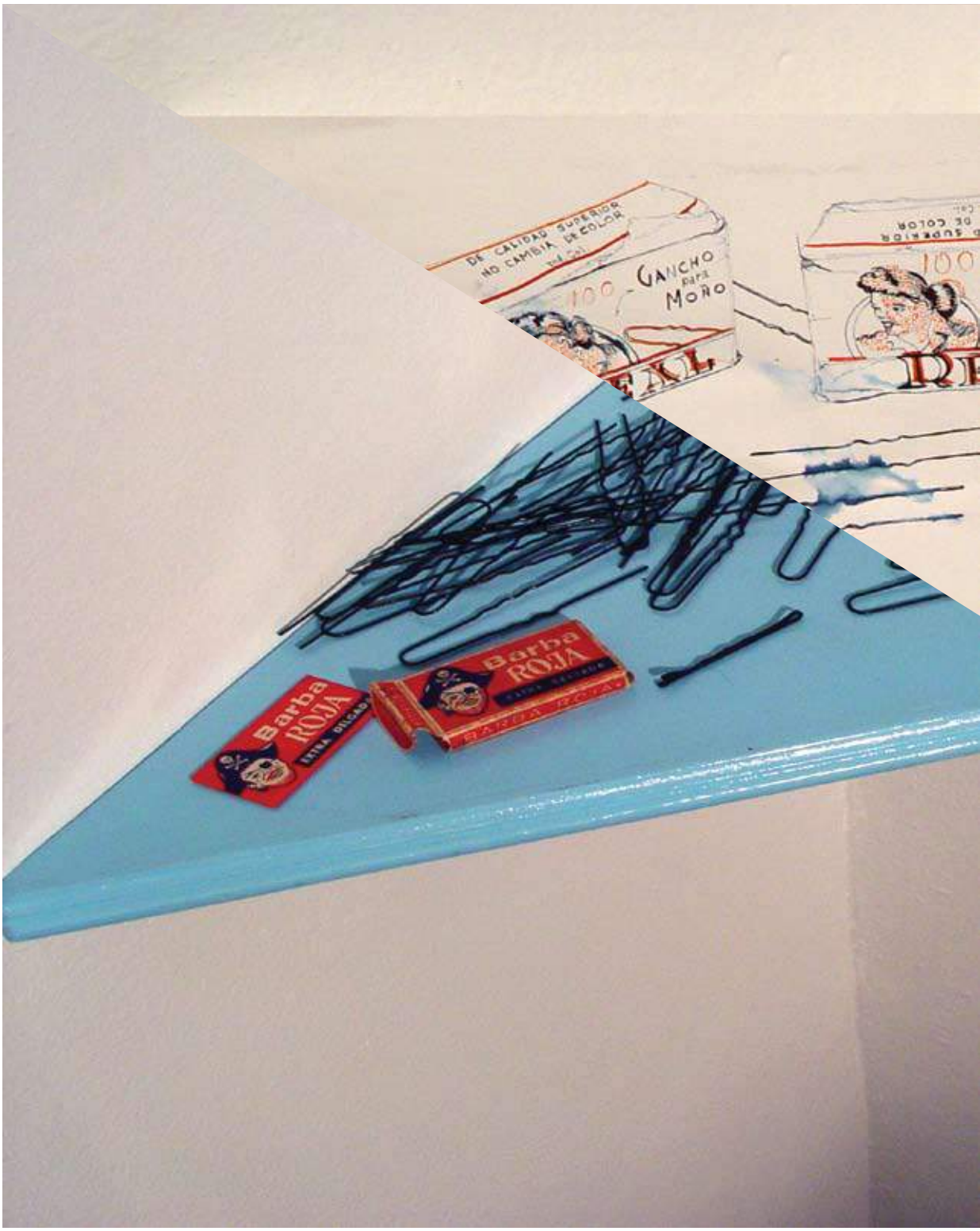
Estos dos espacios —conceptuales y físicos— confluyen en el mundo contemporáneo de manera convulsionada a raíz de las transformaciones en las relaciones económicas, políticas y sociales que han generado múltiples aproximaciones, reinterpretaciones, reacciones y reflexiones sobre el asunto de la galería y el museo.

La administración del arte y sus productos abarca la manera como este se exhibe, se estudia y se reflexiona. Además de la connotación económica que la palabra administración tiene, también alude a muchas otras referencias que es pertinente recordar, por ejemplo, la distribución, la selección y la disposición, no sólo en relación a lo financiero y lo político sino también a lo espacial y lo sentimental.

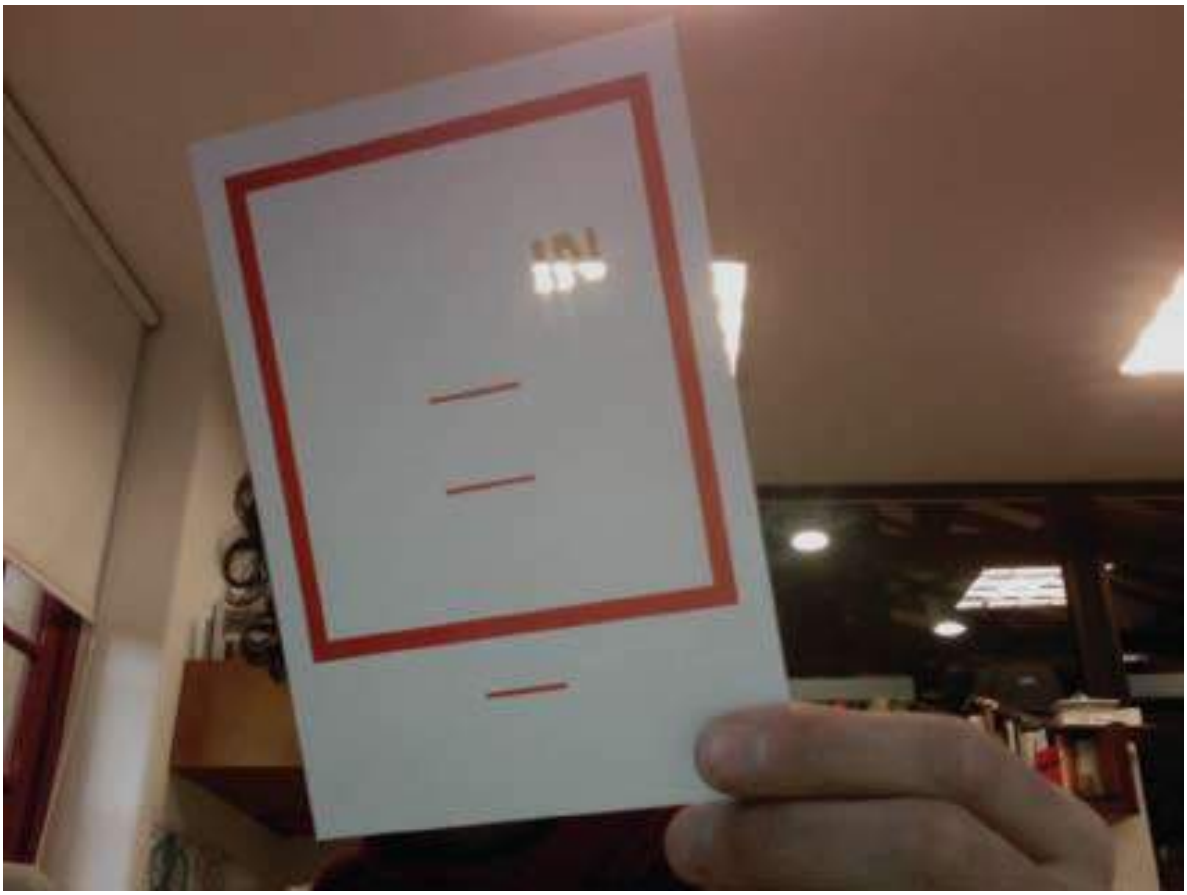
Este proyecto a través de la reubicación de objetos, materiales y contenidos tiene la intención de generar una reflexión sobre los recursos físicos no aprovechados y sobre la necesaria recursividad del artista contemporáneo; reflexión importante en un mundo tendiente a saturarse de archivos literalmente muertos y sepultados por la falta de atención y la indiferencia. Desde un punto de vista se puede afirmar que es responsabilidad del artista contemporáneo revisar el material visual, auditivo y tecnológico existente, algunas veces entrado en desuso e intentar reconocer la importancia que tiene el material descartado, olvidado o simplemente desaprovechado.

—José Tomás Giraldo

El ocaso / Diego Benavidez


DE CALIDAD SUPERIOR
NO CAMBIA DE COLOR
100
GANCHO
para
MOÑO
Barba
ROJA
Barba
ROJA

GANCHO
para
MOÑO
AFEITA MÁS
CUESTA MENOS
HASTA REGISTRADA
CALIDAD GARANTIZADA
LA ESPAÑOLA
BARBA ROJA
FILO CONCAVO
AFEITA MEJOR
Barba
ROJA
EXTRA
OLIMPICA



2 Textos publicados en: http://esferapublica.org/

Vacío

Art IN Theory fue una exposición de Santiago Reyes Villaveces, que se anunciaba a través de un volante de cartón blanco cuya cara anterior mostraba un marco rojo, al interior del cual se habían hecho dos líneas rojas y recortado las letras "I" y "N", una junto a la otra. Bajo ese marco había otra línea, igual a las dos anteriores. En su cara posterior aparecía la información relacionada con el evento (Ciclo de exposiciones, Sala de proyectos, Departamento de arte, Universidad de los Andes, 16 de marzo, 6 de abril). Su contenido era, como un buen texto, claro, conciso, de lectura sencilla.

Todo lo contrario de la exposición a que hacía referencia. En la puerta de la sala de exposiciones dos cortinas negras impedían la entrada de la luz e invitaban al asistente a una experiencia localizada —en virtud del recurso escenográfico inicial—, por fuera del universo cotidiano. Dentro de la sala se veían dos sombras de textos en inglés proyectadas hacia dos paredes. Al acercarse a la fuente de la proyección se adivinaba con dificultad el mecanismo que la hacía posible: un atril sostenía dos linternas que apuntaban por separado hacia un objeto geométrico de paredes delgadas que se sostenía por la fuerza de gravedad. Este objeto era la réplica a escala de la portada, el lomo y la contraportada del libro "Art in Theory" (Blackwell publishing, 1992), hecha en cartulina y a la cual le habían sido recortados sus textos de presentación. La luz atravesaba la superficie al mismo tiempo que mostraba en lo que sería la portada una decisión de diseño similar al marco y las líneas rojas que había en la invitación. Como un ejercicio de lectura, la obra de Reyes Villaveces daba inicio al momento de poner en circulación ese volante y obtenía su conclusión al asistir al lugar donde se encontraba. Durante el recorrido hacia la sede de la muestra se iba construyendo su texto central y frente a esa pieza se advertía que la perversión óptica impuesta por la sombra difusa de los textos recortados ofrecía un documento de

contenido difícil de interpretar, casi como un libro mal impreso. O mal leído.

Para hacer esta pieza, el artista sumó varias estrategias: escogió un libro significativo dentro de la literatura utilizada para estudiar "teóricamente" los discursos más difundidos sobre arte durante del siglo XX en Europa y los Estados Unidos, intervino la superficie de su portada mediante un procedimiento casi quirúrgico, extirpó sus componentes internos y lo expuso en una sala de exhibiciones de arte instalada al interior de un campus universitario de acceso restringido. Gracias a esta serie de factores, el resultado de su conjunción no sólo fue una escultura blanda, sino también un prudente alegato en contra de cierto discurso teórico que comenzó a difundirse masivamente en las principales academias de arte del país a partir de los años noventa.

"APOSTILLA
Tenía razón un corresponsal aquí citado hace pocos días: a los grandes conciertos del Colón –por ejemplo, al de Rubinstein, el viernes pasado-, se cuelan muchos snobs. Son los que aplauden extemporáneamente y luego empiezan a quejarse de que el piano estaba desafinado y de que en determinado pasaje le faltó cromatismo [?] al intérprete ¿Cuándo se acabará aquí tanta erudición de pacotilla?"

Noticiero cultural, El Tiempo, Bogotá, 1951

En muchas de las facultades y departamentos de arte que actualmente funcionan en el país existe una preocupación por parte de estudiantes y profesores respecto a la bibliografía que habrá de orientar su trabajo pedagógico. Al enfrentarse a la cuestión del contenido teórico, gran parte de los segundos optan por seguir una vía trazada desde los centros de educación superior más reconocidos en el campo internacional y derivan de allí una apropiación de textos y autores canónicos. Lamentablemente, algunos de estos profesores acceden a dicha información sin proveerse de las herramientas necesarias para sacar provecho de dichas lecturas y en ocasiones terminan transmitiendo afirmaciones válidas

para el contexto donde se escribió tal o cual documento, sin evaluar su pertinencia dentro del ámbito local. Esta práctica, convertida en un acto de lectura automática, ha terminado por convertir a venerables estudiosos y académicos extranjeros en criaturas intelectuales magníficas, superdotadas de un incomparable espíritu crítico. Para quienes hayan sufrido, o sufrirán, esta experiencia, los apellidos Kraus, Greenberg, Foucault, Derrida, etc., les despertarán un mal sabor de boca. En realidad, una de las causas de este efecto es la débil formación conceptual de ciertos profesores avenidos a estetas, críticos, comentaristas o teóricos por efecto de un simple afán de actualización intelectual. De hecho, en cierta ocasión alguien vinculado a la academia percibía la aguda desorientación que esta actitud despertaba en los estudiantes de artes, comentando que esta situación obedecía a que muchos de esos alumnos enérgicos y perdidos "reaccionaba a los consejos de unos maestros que les habían enseñado las palabras y sus formas, pero no la posibilidad de interpretarlas"[1].

De ahí que muchos agentes del sector académico tomen estos escritos como piezas autónomas e irrefutables, sin resistirse a la deformación doctrinaria que adquieren por efecto de su utilización sin debate. Como resultado de ello, esta actitud ha producido variados mecanismos de defensa o comportamientos de odio indiscriminado contra toda forma de intelectualización o, pero aun, adefesios teóricos desprovistos de cualquier balance conceptual. Molestia y erudición estúpida se ofrecen entonces como las constantes que ilustran esta circunstancia. En este sentido, Reyes Villaveces analiza el problemas de difundir y reproducir todo tipo de pensamiento teórico en las academias de arte, vaciando de sentido la necesidad apremiante de algunos ejercicios artísticos que buscan sostenerse con base en un discurso extraño a la pieza misma. Como lo demuestra en su trabajo, el documento está ahí, pero (como sucedería con un documento de teoría crítica, de Estudios Culturales o de Postcolonialidad mal comprendido por un artista), su proyección es imprecisa, miope, dificulta la tarea del espectador. Aplicando un recurso clásico del arte contemporáneo dirige toda la experiencia de la obra hacia lo sensorial (puesto que se trata de una proyección de sombras contra una pared), para desubicar el trono perceptivo que orienta la actividad del observador (puesto que su monopolio visual no queda completamente satisfecho al enfrentar la pieza). De tal manera, *Art IN Theory* termina explorando la disfuncionalidad orgánica a que ha sido sometida la práctica artística luego de que ingresara (tal vez de manera irremediable, como sucede con toda esfera de conocimiento cuando queda en manos de una comunidad especializada) a la institución universitaria. Posiblemente, tanto él como todos nosotros, tenga una lista de autores preferidos u odiados y su relación con ellos haya sido problemática en algún momento de su vida. Sin embargo, al abstraer el arduo ejercicio de atracción y repulsión que se da ante un libro árido y el posible beneficio que se derive de su estudio, este artista expone la dependencia que tenemos de cierta información para conformar una gramática particular que nos permita hablar de arte en nuestra época. Como sucede en cualquier comunidad conformada por sujetos identificados bajo intereses comunes, nosotros no nos distinguimos de cualquier gremio profesional y hacemos circular ciertos documentos de cabecera. El problema del campo artístico respecto a esto consiste en configurar a partir de ciertos libros una actitud confesional, bastante cercana a la que desencadenan las obras de literatura moralizante.

—Guillermo Vanegas

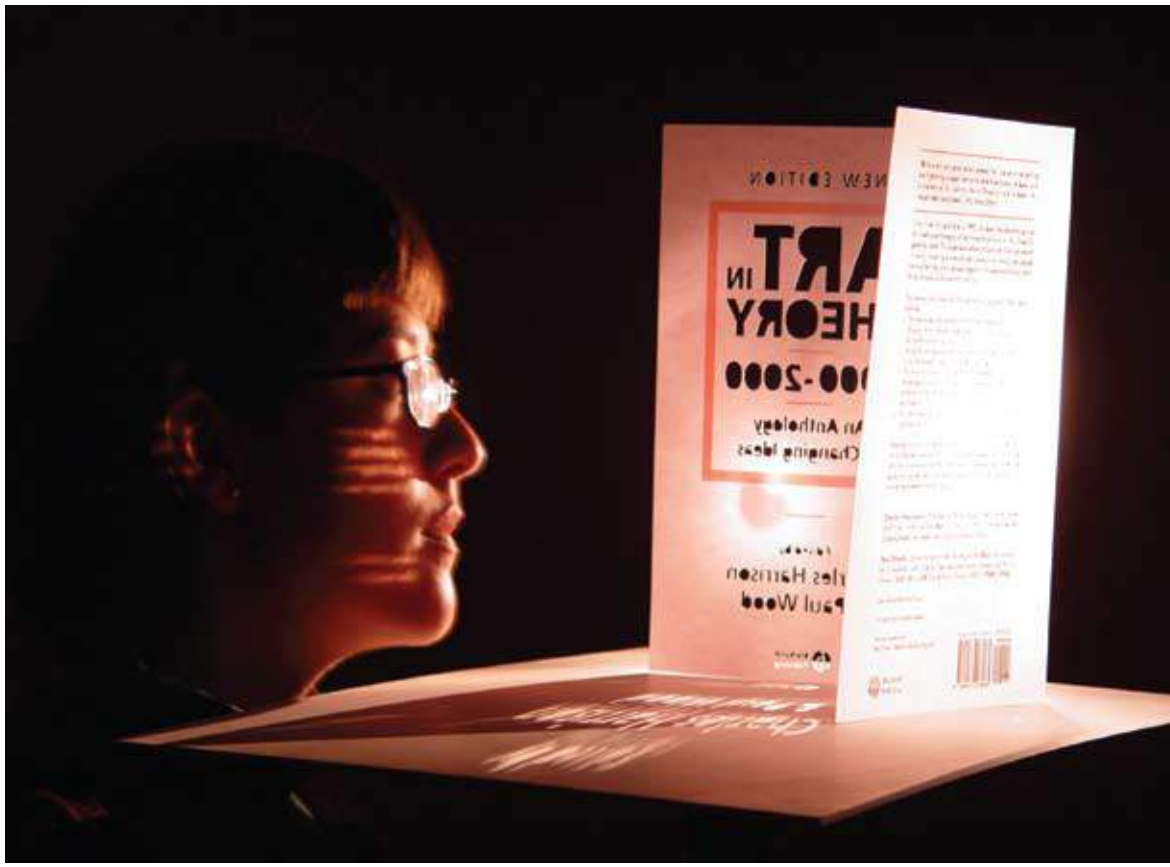
NOTAS

1 Lucas Ospina, "Juan Mejía es bruto como un pintor" en *La educación sentimental*, catálogo, Sociedad de Mejoras Públicas de Cali, 2005.

Fantasmagoría: espectros de la teoría

El texto *Vacío* de Guillermo Vanegas parece decir lo suficiente sobre la obra *Art IN theory* de Santiago Reyes. Tal vez escribir más sobre ésta obra es caer en una trampa: es una obra que satiriza la teoría pero a la vez tiene un potencial inmenso para generar más teoría (el impulso destuctivo del arte sólo genera más arte). Ante esa artimaña todo escribidor debería guardar un silencio semejante al que se hace al entrar en una sala oscura —como lo era la sala de ésta exposición—. Pero siempre un silencio cargado de palabras: la obra iba más allá de generar un silencio lelo, pasmado de asombro, como el que generan otras exposiciones donde un espectáculo o una agrupación consistente de obras hechas con luces, sombra, vapor o humo, parecen más cercanas al truco que produce un mago de Disney que al desencanto veraz del Mago de Oz (al final de esa película se ve como el Mago de Oz sólo hace trucos, pero al mostrar como hacerlos contamina a todos de una *magia* carente de ilusión).

El fantasma de la teoría es una idea condenada a vagar eternamente por el aire; los artistas, curadores, críticos, profesores y estudiantes han sido incapaces de darle una forma física (pero no mediante la ilustración sino a través de la poesía). La fantasmagoría es el uso religioso —como credo— de la teoría para justificar la presencia y actividad de los programas de arte en la universidades y en otras instituciones. Por fortuna *Art IN theory* muestra que el contenido del libro, a pesar



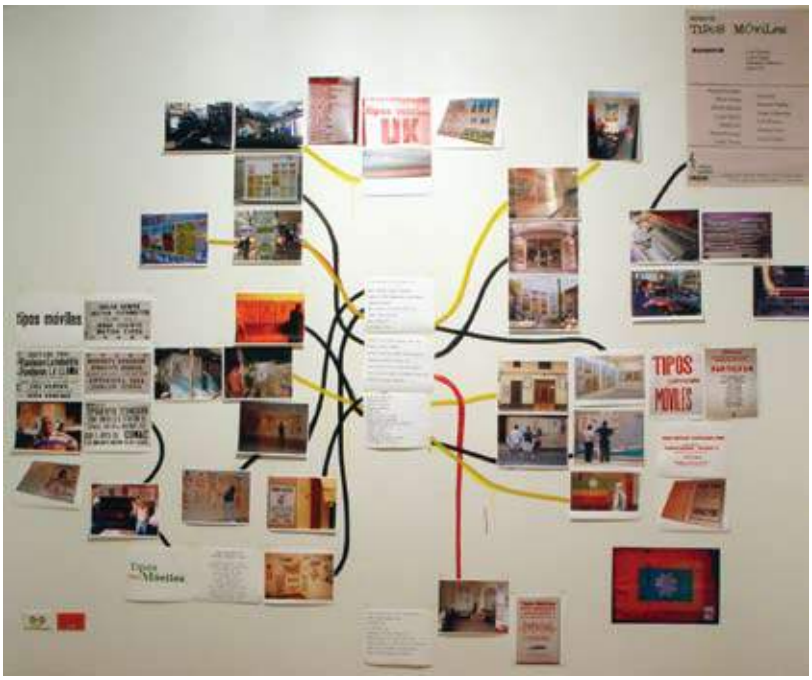
de estar vacío, no se ha desvanecido entre las retóricas de la diletancia —tan propias de muchos de los mercaderes que nos ganamos la vida hablando de arte—. *Art IN Theory* mata el tigre pero no se asusta con la piel o con los espectros de la teoría.

—Lucas Ospina

> "Lo misterioso de la forma mercantil consiste sencillamente, pues, en que la misma refleja ante los hombres el carácter social de su propio trabajo como caracteres objetivos inherentes a los productos del trabajo, como propiedades sociales naturales de dichas cosas, y, por ende, en que también refleja la relación social que media entre los productores y el trabajo global, como una relación social entre los objetos, existente al margen de los productores. Es por medio de este *quid pro quo* [tomar una cosa por otra] como los productos del trabajo se convierten en mercancías, en cosas sensorialmente suprasensibles o sociales. De modo análogo, la impresión luminosa de una cosa sobre el nervio óptico no se presenta como excitación subjetiva de ese nervio, sino como forma objetiva de una cosa situada fuera del ojo. Pero en el acto de ver se proyecta efectivamente luz desde una cosa, el objeto exterior, en otra, el ojo. Es una relación física entre cosas físicas. Por el contrario, la forma de mercancía y la relación de valor entre los productos del trabajo en que dicha forma se representa, no tienen absolutamente nada que ver con la naturaleza física de los mismos ni con las relaciones, propias de cosas, que se derivan de tal naturaleza. Lo que aquí adopta, para los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre cosas, es sólo la relación social determinada existente entre aquéllos. De ahí que para hallar una analogía pertinente debamos buscar amparo en las neblinosas comarcas del mundo religioso. En éste los productos de la mente humana parecen figuras autónomas, dotadas de vida propia, en relación unas con otras y con los hombres. Otro tanto ocurre en el mundo de las mercancías con los productos de la mano humana. A esto llamo el fetichismo que se adhiere a los productos del trabajo no bien se los produce como mercancías, y que es inseparable de la producción mercantil."
>
> *El Capital* / Tomo I: "El Proceso de Producción del Capital"
> —Karl Marx

gilijai@googlemail.com

Tipos Móviles / Jaime Gili, Alejandro Mancera, Luis Romero, Luisa Ungar



bogotá tipos móviles

una proyecto de
jaime gili
alejandro mancera
luis romero
luisa ungar

ciclo de exposiciones
sala de proyectos

exposición abierta
11 de abril al 4 de mayo, 2007

inauguración
miércoles 18 de abril, 12m.

departamento de arte
facultad de artes y humanidades
universidad de los andes

carrera 1 # 18a–10
3 32 44 50

lunes a viernes
10 a.m. – 5 p.m.

antonio caro
luis romero
edwin sánchez
humberto junca
paulo licona
jaime gili
cindy triana
lucía pizzani
suwon lee
eduardo padilha
patricio forrester
ungar+mancera
a.b.q.

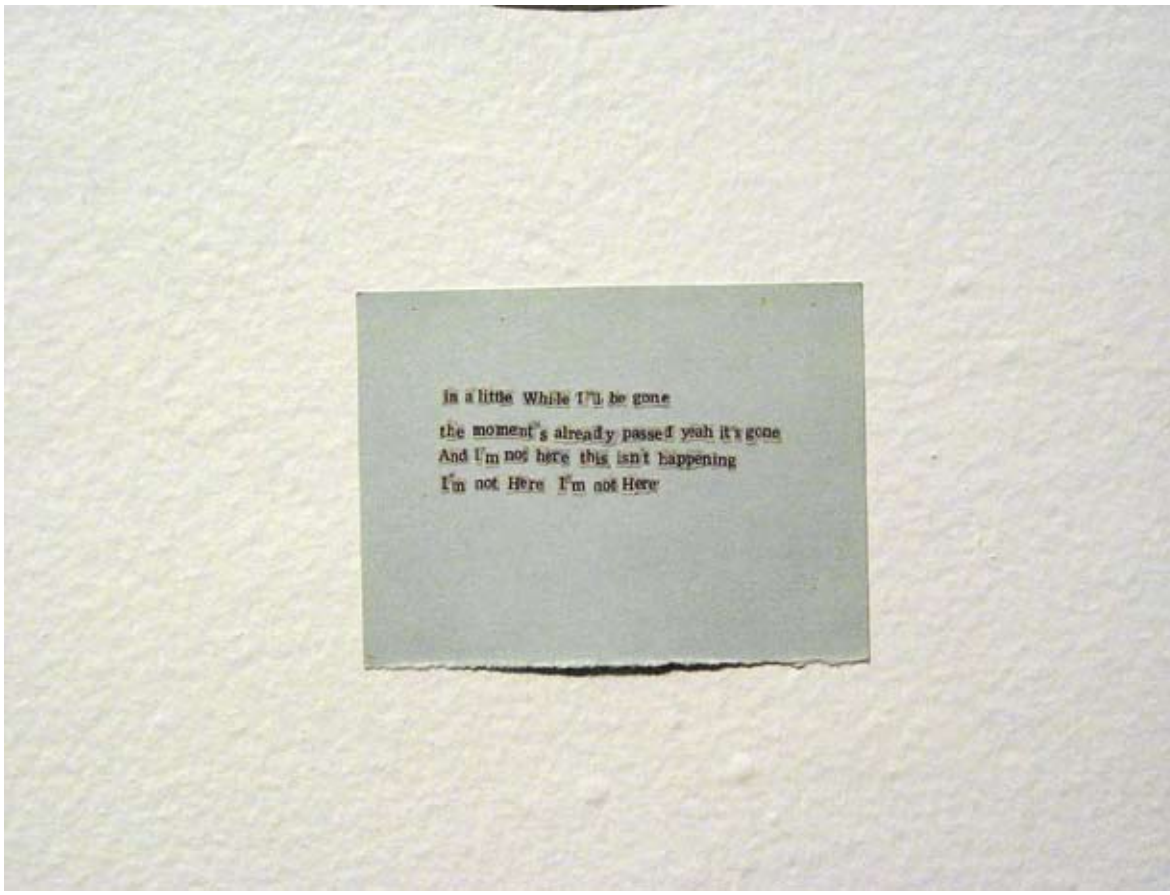
PRESENTE ESTA INVITACIÓN PARA ENTRAR A LA UNIVERSIDAD

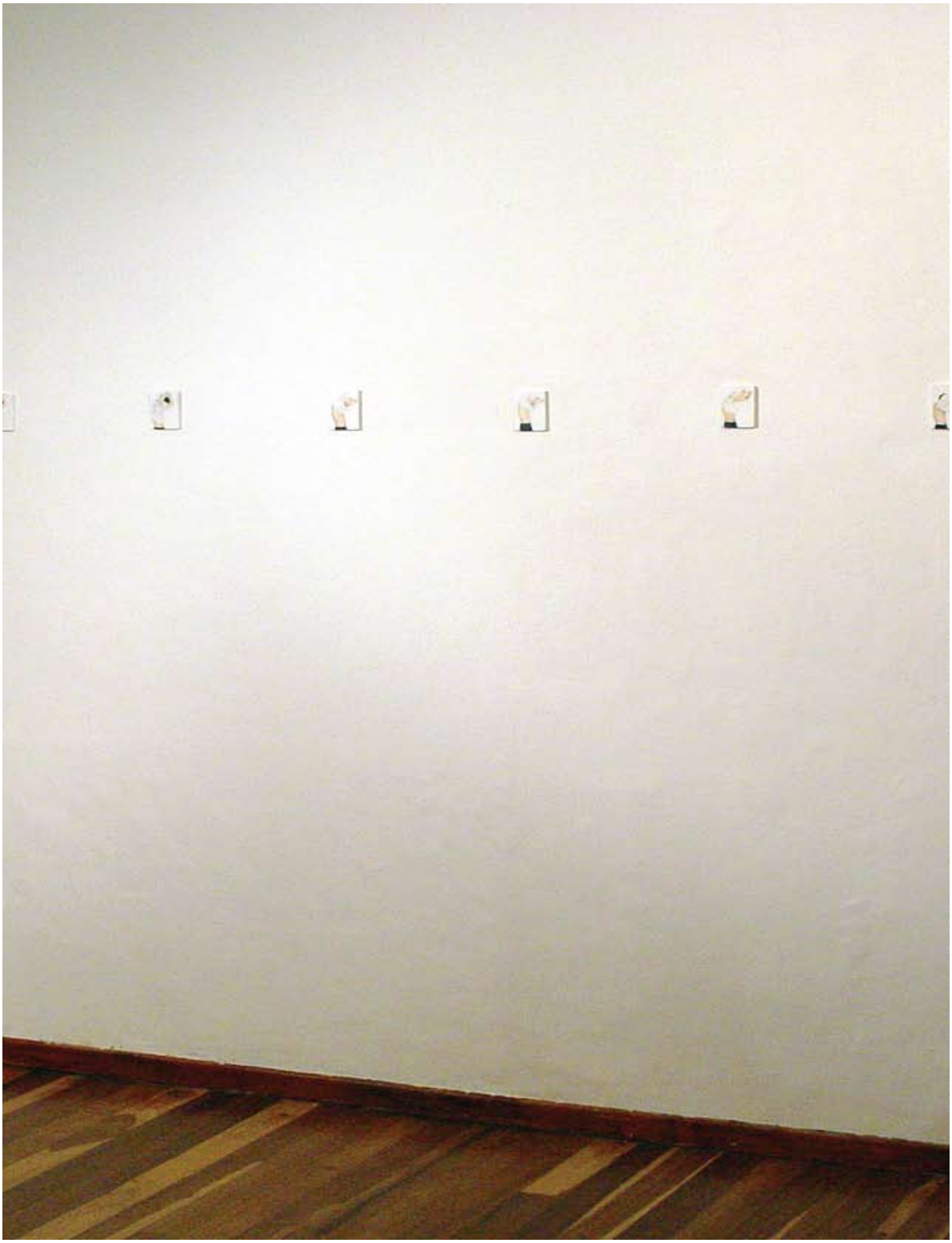
imagen del tiro: la señora marina y su asistente en la **imprenta relámpago**
[carrera 9 no. 8-33 / local 105 / telefax: 246 82 56]

EL
GOLFO
ES
NUESTRO
CHAVES
ES
DE USTEDES
CLASES DE CUCHILLO
1 MATAGANADO 2 QUINCE PESOS 3 EL 007 4 ENCAVADO
5 PATECABRA 6 EL CARNICERO 7 ZAPATERO 8 LA SUIZA
DEFENSA - ATAQUE - ATRACO
412 59 35
NO DEJE LIEBRE SUELTA!!!
Jesusito
Por Favor
dame una buena
IDEA
BUSCO
TRABAJO
3164634810
CARTA ABIERTA
EXIGIMOS LA LIBERTAD DE LA OBRA DE:
¡VIVA SE LA LLEVARON, VIVA NOS LA DEVUELVEN
-EL PUBLICO-
MARCHA DE SOLIDARIDAD
El Puño de Oro
tipos móviles

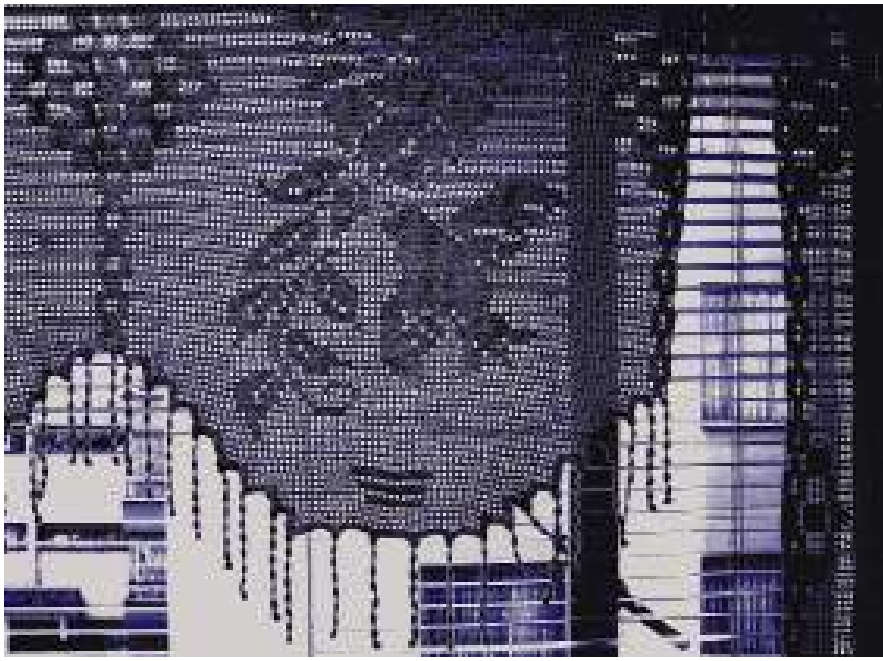
'SOLO
HAY
INSTANTES'
Por Favor
IDEA
¡ESTA ES LA IDEA ATOMICA!
EL GOLFO ES NUESTRO CHAVES ES DE USTEDES
'PIDEN OVULOS CON AVISOS EN COLECTIVOS'
BUSCO TRABAJO 316 463 4810
CORRIENTE

I am the only mind that exists / Felipe Uribe


In a little While I'll be gone
the moment's already passed yeah it's gone
And I'm not here this isn't happening
I'm not Here I'm not Here



Diorama / Nicolás Gómez



…una humanidad tan envanecida por sus nuevos logros que se ve a sí misma como la fuente de toda creación y que de manera brutal imagina la vieja naturaleza totalmente subsumida bajo sus formas.
—Susan Buck-Morss*

El río que fluye no lleva peces
—Vincente Huidobro**

Hace unos días mientras veía televisión, cambiaba y cambiaba de canal en canal, hasta que me detuve a ver a un señor de bigote y cabello rizado de gran volumen que, con un pincel y una enorme paleta en mano, parado ante un blanco lienzo, daba algunas instrucciones que esquematizo de esta manera:

1 Sobre un lienzo templado de 12x16 pulgadas, pinte el cielo con el pincel de 1 pulgada y Azul Phthalo haciendo brochazos en sentido diagonal —agregue el agua de forma horizontal.

2 Con un pequeño rollo de Mezcla de Montaña sobre su cuchilla #5, realice únicamente el contorno superior de la montaña. Remueva el exceso de pintura.

3 Use el pincel de 1 pulgada para 'empujar' la pintura hacia la base de la montaña, completando la totalidad de la forma de esta.

4 Ilumine los lados a la derecha de los picos de la montaña utilizando un pequeño rollo de Blanco de Titanio sobre el borde más largo de la cuchilla.

5 Agregue las sombras de los picos con una mezcla de Blanco de Titanio y un poco de Azul Phthalo.

6 Haga la niebla con suaves golpes en la base de la montaña con el pincel de 1 pulgada. Coloque las colinas utilizando Mezcla de Montaña y el pincel de 1 pulgada.

7 Utilice un pequeño rollo de Blanco Líquido sobre el borde más largo de la cuchilla y marque las líneas de ondulación del agua.

8 Utilice su pincel abanico #3 y Mezcla de Montaña para pintar un gran árbol. Con el pincel de 1 pulgada coloque arbustos en la base del árbol.

9 Ilumine el árbol con el pincel abanico, y los arbustos con el pincel de 1 pulgada y amarillo cadmio. Pinte la orilla del río utilizando Café Van Dyke sobre la cuchilla.

10 Utilice la cuchilla para iluminar la orilla con Blanco de Titanio; marque las ondulaciones del agua con Blanco Líquido.

11 Pinte los árboles del primer plano con el pincel de 1 pulgada y Mezcla de Montaña.

12 Ilumine los árboles del primer plano con Amarillo Cadmio sobre el pincel de 1 pulgada.

diorama
nicolás gómez

ciclo de exposiciones
sala de proyectos

exposición abierta
5 al 28 de septiembre, 2007

inauguración
miércoles 5 de septiembre, 12m.

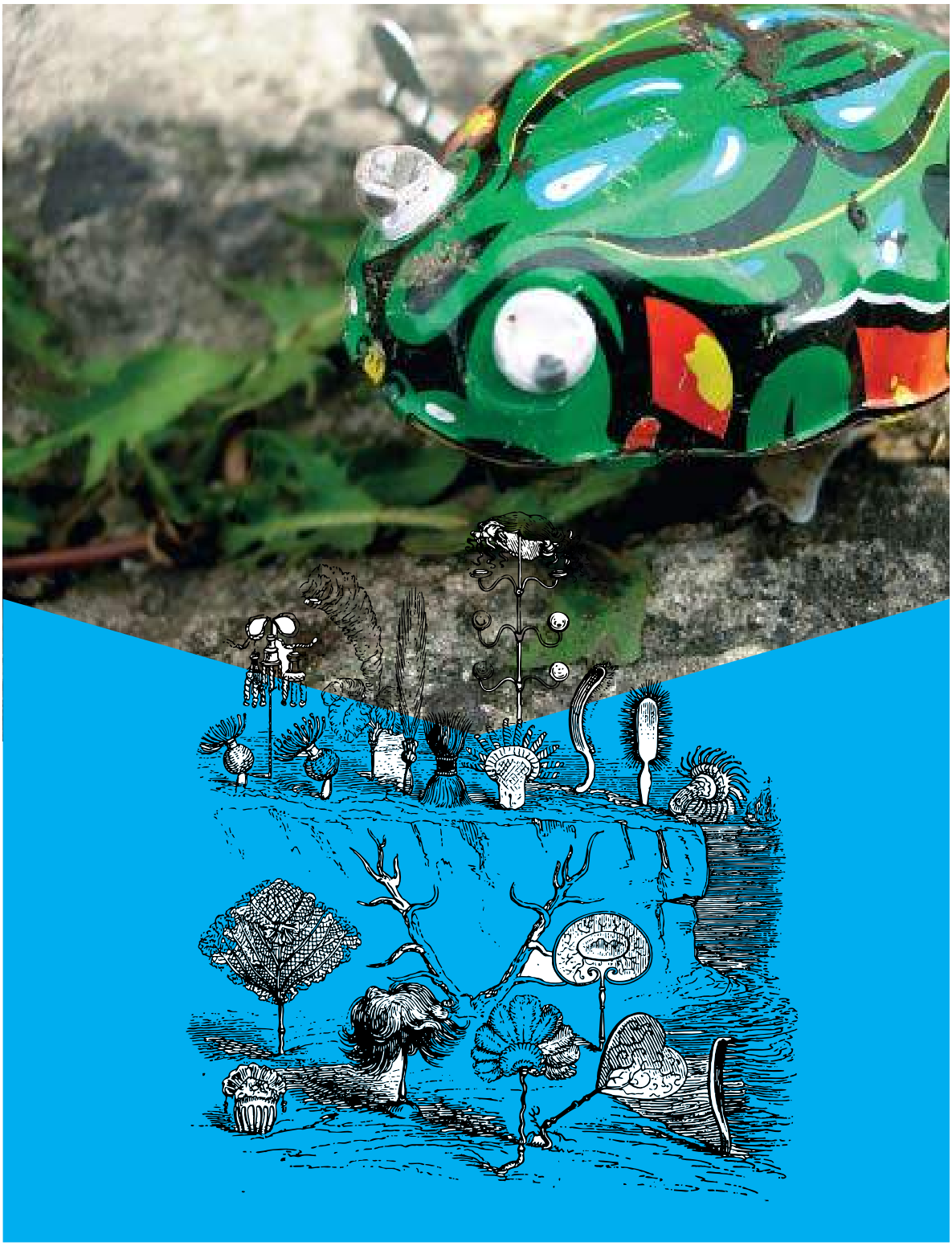
departamento de arte
facultad de artes y humanidades
universidad de los andes

carrera 1 # 18a–10
3 32 44 50

lunes a viernes
10 a.m. – 5 p.m.

PRESENTE ESTA INVITACIÓN PARA ENTRAR A LA UNIVERSIDAD

* *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes.* Colección La Balsa de la Medusa. Ed. Visor. España, 1995. (Original de 1989).
** Huelsenbeck, Richard. *Almanaque Dadá*. Editorial Tecnos. Madrid, 1992. (Original de 1920).



Otras exposiciones
2005-2006-2007

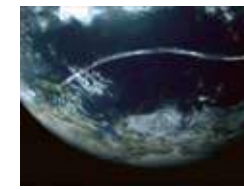
El video *C1fra* se construyó como una red de resonancias entre fragmentos disímiles. Esta red se articula a partir de conectores asociativos y semánticos entre imágenes y sonidos. Los nodos temáticos incluyen el cambio climático, las noticias, el intercambio económico y la guerra en resonancias fugaces de varios tipos. Mujeres en uniforme ofician un oráculo mediático que emite sin detenerse las visiones del fin que presenciamos diariamente en los noticieros. Un conjunto de secuencias fue grabado en una cabina de vidrio y aluminio y la otra parte consta de secuencias extraídas de los medios de comunicación. Ambos conjuntos fueron trabajados con la intención de abrir sus contenidos en múltiples direcciones de sentido buscando un valor de ambigüedad semántica. Las imágenes de la esfera terrestre tomada desde los satélites del clima que transmiten datos por internet también son utilizadas sistemáticamente buscando convertirlas en una figura emblemática que busca propiciar la idea de una estructura global en marcha que se generaliza en todos los niveles mencionados.

El video *C1fra* se hizo a partir de una adaptación libre de un guión experimental realizado durante un proyecto previo llamado "Cine, Algoritmos y Máquinas Narrativas" realizado en colaboración con Andrés Burbano, Santiago Ortiz y Esteban Garcia.

Tal vez la modificación mas sustancial del enfoque inicial que el guión tenía, tuvo que ver con su transformación a partir de la estructura narrativa que lo constituía previamente a una estructura de tipo poético-asociativa. Esta decisión reforzó una estructura nodal, mas que una basada en una trama narrativa.

Del guión inicial se conservó sobretodo un mapa de nodos temáticos que son los que aún estructuran el video actual. Algunos nodos temáticos sirvieron de guía durante la grabación y en la adaptación del guión a las condiciones de trabajo que teníamos. Durante la grabación de las secuencias del video *C1fra* el guión se convirtió más en algo parecido a una partitura o guía no narrativa de acciones y movimientos de cámara. El proceso de re-elaboración del guión se centró sobretodo en desarrollar e incluso transformar elementos gestuales que habían sido observados en las llamadas "Casas de Chance" de la ciudad de Bogotá en Colombia. Estos acciones de las vendedoras de Chance del centro de Bogotá ("chanceras") fueron entretejidos en una red de imágenes y sonidos nuevos que se agregaron durante el proceso de grabación y edición. Los movimientos de las "chanceras" forman parte de la constelación asociativa mas amplia que describo a continuación y se constituyeron en especies de "emblemas" gestuales de un lenguaje no verbal, incompleto y polivalente que se desprendió de su referente inicial y se convirtió en un repertorio de fragmentos gestuales abiertos al montaje. También durante el periodo de edición se introdujeron nuevos nodos lo que amplió y transformó el mapa inicial del guión. Esto permitió la consolidación de un sistema de referencia posibilitó orientar los límites de aquello que era posible incluir en el video y de aquello que no formaba parte de su red semántica.

Una noción de conectividad poética implica un tipo de estructura basada en procesos metafóricos y metonímicos que no dependen de una línea narrativa para poner en circulación tránsitos de significación en el tiempo. El entramado de un video de estructura poética funciona a partir de una resonancia de signos



visuales y sonoros vinculados a partir de conectores discontinuos. Este tipo de conector es discontinuo porque permite hacer saltos de espacio y tiempo simplemente sustentados en la potencialidad conectiva y perceptiva de imágenes o sonidos. Su configuración puede permitirse generar asociaciones fugaces de sentido que no necesitan justificarse en una relación de dependencia con una historia. El desmonte de las conexiones narrativas del guión inicial permitió que se abriera paso el tipo de estructura que denomino "poética". Se buscó sobretodo permitir que la estructura admitiese desvíos, desvaríos y transportes en los procesos de significación de manera más libre. El interés era sugerir conexiones, no necesariamente explicarlas de manera exhaustiva. Al final, creo que el video se estructuró más como un juego de signos ambivalentes que van transportando sentidos a medida que el tiempo del video transcurre.

NODOS TEMÁTICOS

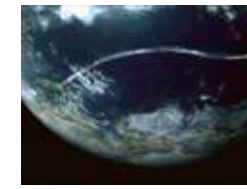
¿Por qué "C1fra"?

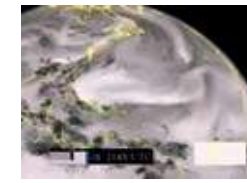
Cuando buscaba un nombre para el video pensé que la palabra "cifra" ofrecía connotaciones interesantes. Si bien se relaciona de manera inmediata con el significado de "número" también tiene otras resonancias. El verbo "descifrar" conserva algunas de ellas.

El pensamiento mágico y el pensamiento artístico-poético comparten el supuesto de un parentesco secreto entre todas las cosas. Suponen que en un momento dado, entre cualquier cosa existente en el mundo existirán nexos invisibles que pueden ser descifrados o activados. En realidad en este tipo de procesos de creación tal vez no se descifra la realidad sino que se la cifra en combinaciones imprevistas. El pensamiento artístico "cifra", como quien construye un jeroglífico en un tipo de actividad relacional entre las cosas que se parecería a la lectura de las cartas de un tarot desconocido y siempre cambiante. A partir de este procedimiento el arte tiene "visiones" y ofrece "augurios" aunque la realidad del arte no sea propiamente adivinar el futuro sino resonar creativamente con el presente. El arte anuncia un futuro pero no se trata del futuro después del presente. El arte anuncia un futuro que se parecería más al futuro paralelo de los mundos posibles de la física cuántica. Un futuro simultáneo al presente o mejor varios futuros simultáneos al presente. En realidad, un desdoblamiento del presente en múltiples presentes simultáneos.

El flujo mediático ininterrumpido de imágenes en nuestro tiempo se presenta como un desafío para un pensamiento de estas características. No tanto por su multiplicidad que suscita toda clase de asociaciones. La dificultad está mas bien en la excesiva velocidad y caducidad de las imágenes de los medios en contraste al pensamiento parsimonioso que se requiere para trabajar poéticamente las imágenes a niveles distintos a los que se nos presentan en el nivel mediático inmediato.

Por otra parte, seleccionar imágenes en estos contextos y luego re-situar su sentido tiene siempre algo de juego obsesivo con las figuras del fin. Ver noticieros de televisión en la actualidad es presentar un teatro de catástrofe cotidiana circunscrito en la pantalla. En nuestra época el fin ya no llega a nuestra imaginación por un texto apocalíptico que lo anuncie. No se trata de un "fin" que esté ubicado en algún tiempo futuro y que prediga una redención a la condición actual a partir de un acontecimiento anunciado. De hecho en nuestra época el fin se filtra gota a gota cada noche en nuestro hogar estetizado y convertido en imagen mercancía con la seducción





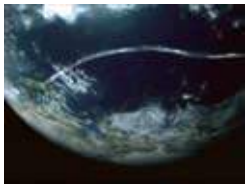
distante y vacía de una presentadora de noticiero. Atendemos cada noche a esta versión contemporánea de un oráculo nefasto con el mismo terror fascinado con el que alguien en tiempos antiguos consultaba su destino. La única y gran diferencia es que ya no lo interpretamos como tal. Tal vez porque cada vez es más difícil abrir intervalos de desviación de sentido en el tiempo homogéneo de las imágenes mediadas. Tal vez porque en realidad estos mensajes ya no anuncian nada. Su referente último es algo vacío. Diariamente bebemos capsulas de un fin que se hizo permanente pero banal. Un fin que siempre y cada segundo está sucediendo frente a nuestros ojos pero que no transforma nuestras vidas. Un fin sin fin. Sin redención. Constante, vacío de sentido y alienante. Tan solo un flujo consumista de imágenes desechables.

Los puntos de referencia son difíciles de trazar ante la abundancia de signos fatales. La fascinación por la destrucción del mundo en los medios es al mismo tiempo angustiante y adictiva pero sobretodo termina transformando la experiencia en una especie de oscura y confusa alegoría. En realidad, nunca sabemos muy bien que hace el pensamiento con los múltiples contenidos de imágenes que vemos diariamente. Que vemos realmente cuando atendemos a la cita diaria con las noticias? Que hacemos con el intenso montaje de imágenes que se amalgaman anárquicamente ante nuestros ojos? En alguna parte de nuestra mente algo sabe que no vemos lo que creemos ver...es otra cosa...vemos algo que se encuentra allí como portador de otra cosa...por eso alegoría. Pero alegoría indescifrable. Estamos hipnotizados con las figuras de la muerte acompañadas de las figuras de la banalidad. Mezcla hipnótica que adormece cualquier tipo de interpretación. El jeroglífico de la imagen-mercancía nos sueña sin que tengamos posibilidades de percibirlo como tal.

No pretendo que el video *C1fra* descifre la condición enigmática de la mediación de la imagen del mundo en la actualidad. No pido tanto a una obra. En mi opinión, una obra establece tan solo líneas exploratorias que mantiene vivos accesos momentáneos a mundos posibles. Por otra parte hay que decir que este video no tiene como fin en si mismo una crítica a los medios masivos de comunicación. Simplemente asume que en esta ocasión parte del material de origen proviene de esta fuente y lo utiliza como material de trabajo. También intenta construir una analogía entre la noción de oráculo y la noción de noticia a pesar de todo lo que distancia estas experiencias.

Sin considerar la calidad del video *C1fra*, el proceso de articulación de sus fragmentos responde a un tipo de esfuerzo persistente en el arte de buscar "cifrar" las mas heterogéneas manifestaciones del mundo en formas siempre cambiantes. Tal vez en el fondo, busca como muchas otras obras ofrecer mitologías alternativas para tramitar afectivamente el flujo vertiginoso de nuestras vidas en el contexto de un sistema de producción y trabajo enajenados.

Todos tenemos derecho a mas que flujos no elaborados de "noticias" de nuestra vida en el mundo. Tenemos derecho a crear y recrear imágenes y no solo a consumirlas pasivamente. Tenemos derecho a consignarlas y cifrarlas en los archivos de otro tipo de memoria. Cifrar la realidad es re-significarla y por tanto construirla. Es someterla a algún tipo de proceso que haga que el tiempo no se marche banalmente. Tal vez el resultado sea simplemente un nuevo jeroglífico aún mas inaccesible e indescifrable que el material de origen. Pero al menos parcial y momentáneamente se habrá intentado ajustar cuentas con un presente que no da tiempo pero ante el cual surge la necesidad de un verdadero "trabajo" que nos ofrezca la posibilidad de grabar en nuestra



mente una memoria alternativa impresa con el fuego de otras intensidades y motivaciones. Tenemos derecho a crear los "talismanes" necesarios cada vez que la situación lo demande. Talismanes que apuesten a exorcizar en nuestro propio cuerpo y mente, el tiempo vacío de la producción económica y la futilidad de los valores y promesas con que el sistema en que vivimos evalúa y dictamina nuestra vida en la Tierra. Al final puede que la obra simplemente deje una huella pasajera de estos intentos. Ojala también con algo de suerte, este tipo de apuesta insensata que es una obra, pueda ofrecerse al propio autor y a otros como uno de estos improbables y frágiles "talismanes". Una especie de autómata artificial y mágico que active por un momento los procesos cinéticos que cifran nuestro pensamiento simbólico.

CRÉDITOS

Título de la obra "Cifra"

Año 2005

Autor Eduardo Pradilla.

Adaptación libre del guión del proyecto "Cine, algoritmos y Máquinas Narrativas" de Andrés Burbano y Eduardo Pradilla

Cámara Javier Quintero

Iluminación Julio Cesar Florez

Sonido Eduardo Pradilla, Jaidy Diaz

Diseño Vestuario Carolina Agudelo

Dirección de Arte Eduardo Pradilla

Montaje Eduardo Pradilla

Interpretación gestual Jimena Diaz, Ana Maria Correa, Diana Ortiz, Liliana Serrano, Jessica Rosas, Javier Quintero, Julio Cesar Florez.

Voz en off Ana Maria Correa, Maria Clara Bernal, Diana Ortiz

Apoyo investigativo Fernando Uhia, Esteban Garcia, Andrés Burbano, Santiago Ortiz, Alvaro Moreno.

Imágenes televisión CNN, BBC, National Geographic, Discovery Channel, History Channel, RCN, Caracol, DW, TVE, Bloomberg TV, Antena 3.

Otras fuentes sonoras Adaptación de fragmentos de la obra para percusión árabe. *"Oroc. Orient-Occident"* de Roland Anzet.

Adaptación libre de fragmentos de textos "La prosa del observatorio" (Julio Cortazar), *"Los juegos y los hombres"* (Roger Caillois). *"Pedro Paramo"* Juan Rulfo. *"Condiciones climáticas y organización social"* (Antonio Elio Brailovsky) www.holistica2000.com.ar/ecocolumna108.htm. "Reconstruido el clima de la Tierra de los últimos 740.000 años." www.laflecha.net/canales/ciencia/200406141/ (Eduardo Martínez). "Sobre el tiempo" (Paul Davies citando a James Ussher y Petro D'Abano).

Apoyo Institucional Comité de Investigación y Creación. Facultad de Artes y Humanidades. Departamento de Arte. Universidad de los Andes.

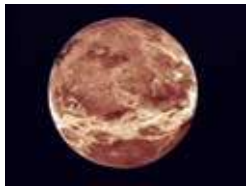
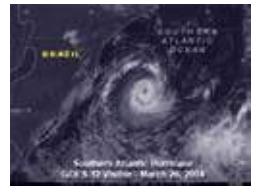
—Eduardo Pradilla

Profesor Asociado

Departemento de arte

Facultad de Artes y Humanidades

Universidad de los Andes

Sobre el video C1fra *de Eduardo Pradilla*

La topografía es el arte de describir y detallar la superficie de un terreno. La suerte se da como un encadenamiento de sucesos que pueden ser fortuitos o casuales, "así lo ha querido la suerte" dicen. La obra *C1fra* de Eduardo Pradilla podría ser descrita como una *topografía de la suerte*. La sucesión de imágenes que componen el video relacionan espacios geográficos puntuales —lotes, valles, montañas, mundos— con eventos donde existe el chance de conseguir "algo" de provecho —juegos de azar, negocios, amor o guerra—.

En la pantalla vemos varias secuencias de escenas; por ejemplo, hay un recurrente donde una presentadora de televisión, en un set de noticiero, menciona una serie de eventos metereológicos: lluvias, inundaciones, vientos, huracanes; las imágenes sirven de apoyo (la voz no basta) y la mezcla de palabras e imágenes genera ilustraciones; la imagen de un desierto no sólo habla del clima de una región del mundo sino que también corresponde a un clima político: una guerra actual, una lucha arida por el control del petróleo. La interpretación se cifra insalvable, la experiencia informativa del noticiero *forma* la vista, enseña a ver, y a riesgo de verse anulado por la variedad de afectos y efectos a que se ve sometido, el espectador tiene que darle una explicación a lo que ha visto; además, la indiferencia de la naturaleza obliga a hacerlo, nombrar es una forma de existir, y así como la experiencia de ver una nube invita a encontrarle semejanzas con una cara, un perro o un corazón, o a darle un nombre (cirros, cúmulos, nimbos), con la misma *naturalidad*, al ver un paisaje televisivo, el espacio se convierte en una extensión del clima interior del que mira. Ver es trabajar.

Otra secuencia consiste en la recreación de un cubículo de venta de tiquetes para juegos de azar, más conocido como "chance"; ahí, mediante la alternación de cifras y de mujeres (que se arreglan o participan de una coreografía del maquillaje), se propone al cliente o al espectador del video una elaborada quimera, un coqueteo con la suerte.

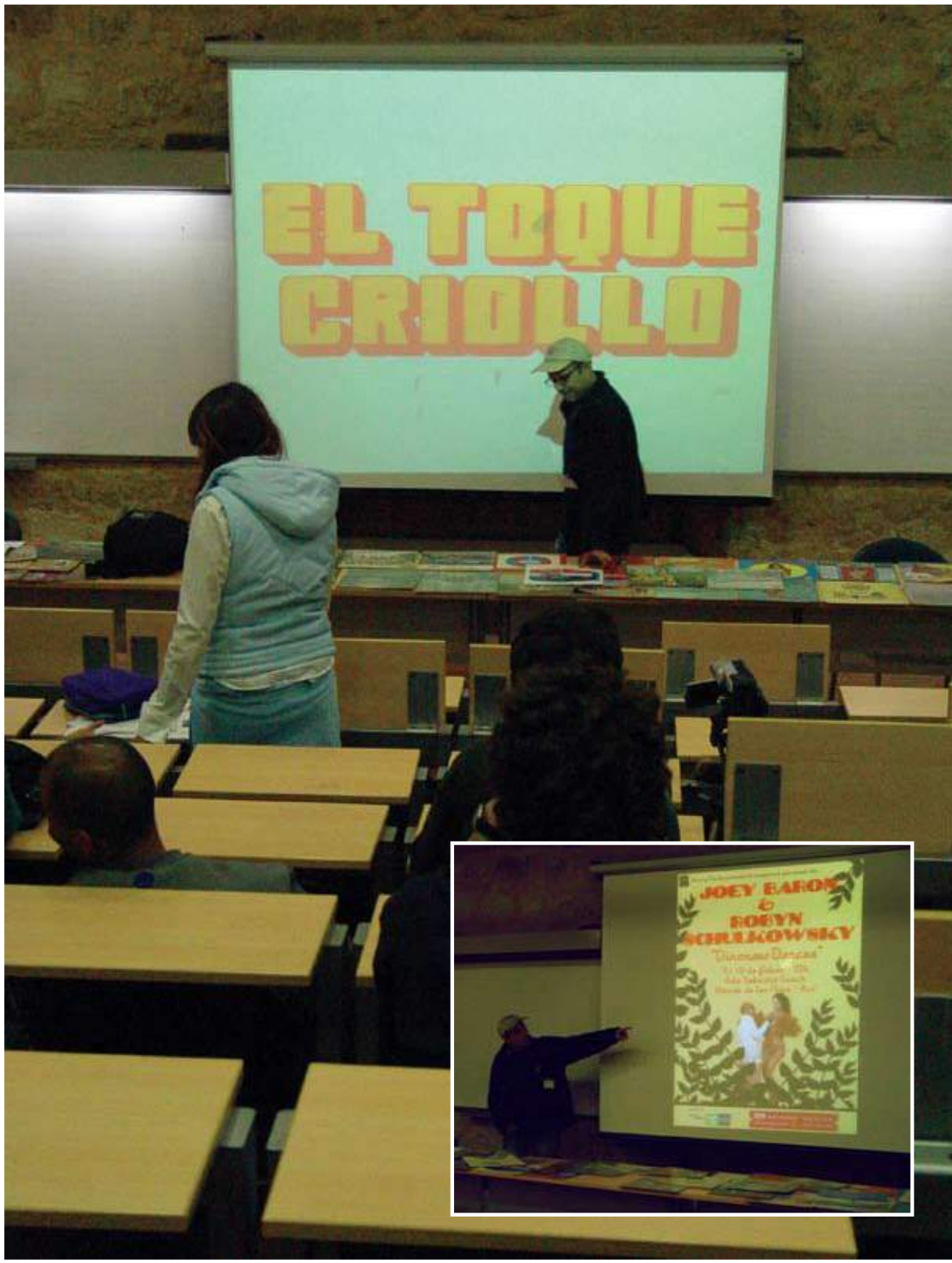
Gracias al ritmo de una edición cuidadosa *C1fra* alcanza momentos de epifanía, instantes en que la conjunción de lo mostrado con lo que simboliza (el *qué* se muestra con el *cómo* se muestra) logran asirse y suspender todo comentario. En otras ocasiones, menos interesantes y poco frecuentes, la obra desemboca en alegoría o en metáfora, el concepto se reduce a un aforismo y se agota en parábola. Contenido e intención caen en el hábito de interpretación que privilegia el telediario.

En cierto sentido la suerte del video parecía estar echada, muchas de sus secuencias fueron dispuestas por un proyecto de investigación en cine que para la elaboración de un guión cruzaba el proceso de escritura con la cifra de un algoritmo, se dispuso un conjunto ordenado y finito de secuencias a la conjugación que daba una ecuación numérica; pero como todos lo sabemos, las soluciones en arte no existen y confiar solamente en el resultado de un cálculo es un destino ante el cual lo indicado es rebelarse, por fortuna *C1fra* lo hace.

El video *C1fra* estará pronto disponible para su consulta en la diapoteca y en la biblioteca de arte; la obra además de ser una cantera de ideas provechosa para los estudiantes y profesores del Departamento de Arte, cuenta, tanto en su producción como en su realización, con muestras de color local y no solamente por las referencias a los locales de juego del centro de la ciudad, sino que tanto el director como algunos de los actores del video son personas que podemos tener el chance de ver a diario por la universidad.

—Lucas Ospina

El toque criollo / Raymond Chávez



Discos Claves
Música y artistas de Marino para Ud.
/BIENVENIDO/
a los éxitos!

PASTO

PORQUE YO QUIERO
maravilloso
DUETO LAS DOS

STEREO
¡NOS FUIMOS!
LOS CORRALEROS DE MAJAGUAL

Carabanchel del Cielo
VOLVIO EL negrito

La Noche de tu Partida
MARCO ANTONIO MUÑIZ

LOS TRES GRANDES

LA COMPAS DE MIS RECUERDOS

INVASION MUSICAL
JUNIO

EL GITANO GROSERON
GILDARDO MONTOYA

TERRORISMO RUMBERO

FRUKO
EL BARBARO

MI SAXO MAS CRIOLLO
JULIO MORI

FANIA ALL STARS
LATIN CONNECTION

EL TIBURON BORRACHON

ENRIQUE LYNCH

audaz

¡ATENTADO TROPICAL!

Bien Criollo
CARLOS PICKLING

CONTRERAS
EL BRAVO

lo mato

TROPICAL

PUNCH
¡TROPICAL!
Enrique Lynch

Guidoritmo S.A.

¡OTRO LOTE!

EN MI LLANO NO SE ROBA

AH..! YO NO SE...NO
Johnny ventura
y su combo

JOYSTICK INVITA A RAIMOND CHAVES A HACER SU:

TOQUE CRIOLLO

En SALADESTAR

Raimond Chaves presenta un relato de imágenes y palabras a caballo entre la lección de historia, la narración del viajero y el pase de diapositivas. Un proyecto articulado a partir de las cubiertas de viejos long-plays comprados en mercados de pulgas de Colombia, Perú, Puerto Rico y el Caribe.

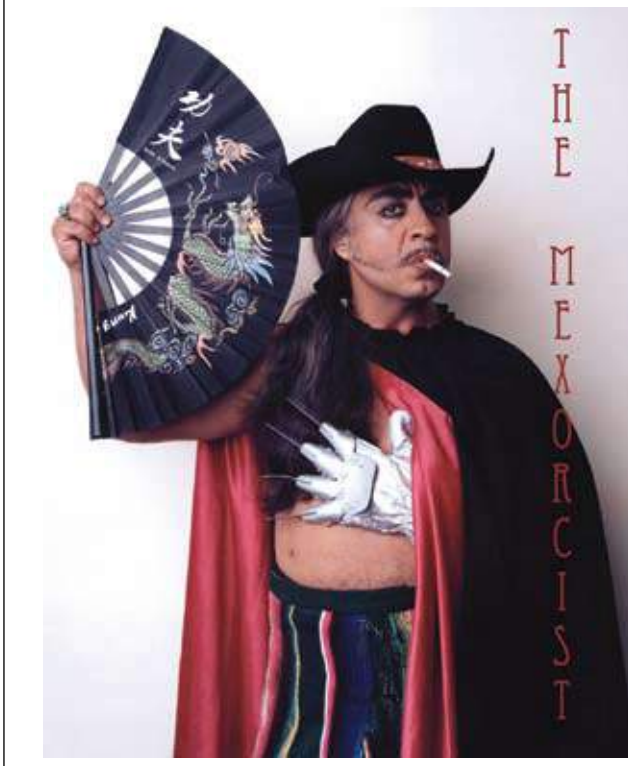
El hecho casual de encontrar un disco de la discográfica de su tío colombiano en el mercado de Tacora de Lima es el hilo que nos permite acceder al delirante universo gráfico de la Latinoamérica de los años 70 y 80

Restos de una industria cultural criolla que no dudaba en mezclar insolencia, ironía, sarcasmo y mal gusto con una absoluta falta de prejuicios para hablar de una manera directa e irreverente del contexto continental. Las portadas, que no sólo son valiosas por lo que muestran y por lo que a menudo esconden, sobrepasan la esfera del diseño, la memorabilia y la referencia más estrictamente musical para llegar a ser algo más.

DOMINGO 11 DE JULIO A LAS 9:00 PM

SALADESTAR Calle Martinez de la Rosa, 40. BARCELONA

The Mexicanist / Guillermo Gómez Peña



Martes 18 de abril de 2006
7 p.m.
R 209

Departamento de arte
Facultad de Artes y Humanidades
Universidad de Los Andes

carrera 1 # 18a – 10
3 32 44 50

¿De qué hablamos cuando hablamos?

1.

> Portadora de salud moral y física, ella era la figura esencial, la que posibilitaba el trabajo masculino –y por ende el bienestar social-, la cristalización del amor que perpetuaba la unión familiar.
> —Zandra Pedraza. En *Cuerpo y alma: Visiones del progreso y de la felicidad*

> Algunas veces estos recursos solo sirven para deslumbrar o confundir, convirtiendo a la arquitectura en una escultura iluminada, como una joya radiante. Aquello puede resultar hermoso a primera vista, pero, de la misma manera, podría resultar espectacular en el sentido negativo sugerido por Guy Debord: como un tipo de mercancía, un fetiche a gran escala que parece un objeto misterioso, cuya producción es mistificada.
> —Hal Foster. *ABC del diseño contemporáneo*

> ¿Qué medidas tenemos a nuestra disposición, en nuestro intento de persuadir y convencer? ¿Cómo podemos representar la vida subterránea de una ciudad, las vidas de hecho, de la mayoría de sus residentes?
> —Martha Rosler. *Fragmentos de un punto de vista metropolitano*[1]

2.

Hace algunos meses, el Departamento de Arte de la Universidad de los Andes invitó al artista chicano Guillermo Gómez-Peña a que presentara una versión de su *performance Mapa Corpo. Oppositional Rites for a Borderless Society*,[2] proyecto que había comenzado a realizar a partir del atentado contra las *Torres Gemelas* en la ciudad de Nueva York en el año 2001. Para tal evento, el artista requirió de la participación de una acupunturista y de una bailarina, además de una serie de soportes técnicos y de equipos de producción y registro: un juego de cámaras de video emitiendo en tiempo real, pantallas de televisión gigantes en donde proyectar los registros y una consola para controlar el sonido y las luces. Hasta ahí, todo estaba dentro de lo presupuestado, dada la trayectoria artística y habitual complejidad de los montajes de Gómez-Peña.

Conseguir la acupunturista y lograr que se integrara al proyecto no creo que presentara mayor dificultad para la organización. Lograr ubicar una bailarina que estuviera interesada en el proyecto y que pudiera seguir el guión propuesto por Gómez-Peña era ya un poco más complicado. Finalmente, fue una estudiante de los últimos semestres del Departamento de Arte la que aceptó trabajar en el proyecto del artista chicano. Debo anotar que la estudianteartista presentaba un *plus*: era practicante de danza del vientre, lo que de alguna manera le permitió a Gómez-Peña reproducir simultáneamente ciertos efectos y desplegar contenidos relacionados con un fondo político enmarcado por el conflicto árabe-israelí. Sobre este punto volveré en otro apartado de este escrito.

El lugar que se adecuó para el evento era un salón de techo alto, con algunas columnas delgadas cercanas a las paredes y de ventanas amplias de puertas abatibles en una sola de su paredes, costado en el que también se ubicaba la puerta de acceso. En el centro del salón se situó una tarima de regular tamaño, que correspondía más o menos a una cuarta parte del área total del lugar. Sobre esta tarima había, entre otras cosas, una camilla médica, una mesa auxiliar similar a las de instrumentación quirúrgica y un atril. Contra las paredes se dispuso una estructura metálica cuya función era sostener tres grandes pantallas de televisión ubicadas en sendas paredes, sostener los parlantes, y además servía como soporte a los focos de luz encargados de ambientar el sitio. Del techo, sobre la camilla, pendía una cámara de video y una cámara extra a cargo de un operador que registraba todo alrededor de la camilla y de la tarima.

Unos minutos después de la hora señalada en la invitación del evento, se abren las puertas del salón y una avalancha de gente[3] atiborra el sitio y fija su atención en una bandera de la ONU que cubre un cuerpo que, a su vez, yace en la camilla médica. Junto a ese cuerpo cubierto, enfrentado a la mesa de instrumentación, está una mujer que luce una bata blanca: la acupunturista. Pasados unos segundos, una música comienza a llenar –aún más- el espacio; se encienden unas luces azules. En medio de la inquietud y de los murmullos de los participantes, se abre camino Guillermo Gómez-Peña ataviado con un gran penacho de plumas rojas, chaqueta de mariachi ajustada, negra, con apliques dorados, collares y accesorios diversos —incluido un pectoral—, guantes en cuero de harleysta, falda y unas botas texanas.[4]

El artista sube a la tarima y se ubica frente al atril, abre una carpeta e inicia la lectura de un texto con numerosas analogías y metáforas geopolíticas y de identidad cultural, sonidos guturales varios, inflexiones de voz y juegos de palabras en *espanglish*, referencia directa a migraciones y desplazamientos en todo el globo, procesos de (pos)colonización, violencia contra cuerpos sociales, entre muchos otros asuntos. En medio de esta andanada de conexiones lingü.sticas, introduce afirmaciones sobre los responsables de la colonización del planeta. En este punto, y simultáneamente, Gómez-Peña comienza a descubrir el cuerpo que yace bajo la bandera de la ONU

y sobre la camilla, a medida que con la ayuda de la acupunturista ubica agujas rematadas por pequeñas banderas de Estados Unidos, Gran Bretaña e Israel, que comienzan a señalar, a marcar, a "colonizar" ese cuerpo —analogía elemental de prácticas y supuestos eurocéntricos: América/Tierra virgen y exótica, repartida y marcada, es decir, la América/Mujer—.

En algún momento, las banderas que estaban sobre la mesa de instrumentación se acaban y se encuentran todas clavadas en el cuerpo de la mujer que yace sobre la camilla, al tiempo que se encuentra completamente expuesta, pues ya no la cubre la bandera. Todo este proceso ha sido sistemáticamente registrado por las dos cámaras de video que arrojan sus imágenes a las pantallas de televisión que se encuentran sobre los muros del lugar. Se hacen *close-ups*, logrando, a veces, presentar extraños paisajes arrasados y solitarios,[5] señalados por banderas ondeantes, ahora magnificadas por el registro videográfico y acercamientos al rostro gesticulante del artista. Estas tomas se intercalan con la toma fija que hace la cámara que está en el techo y sobre la camilla y que, para sorpresa de todos, decapita, con su encuadre, al cuerpo de mujer inerme sobre la camilla.

En este punto, el *performer* hace al público un vehemente llamado a "la descolonización" y pide a los participantes que deseen se acerquen a la camilla, le señalen a la acupunturista la aguja/bandera que quiere retirar de ese cuerpo colonizado, y así, simbólicamente, lo descolonicen. Mientras tanto, continúan las tomas en video y las secuencias de sonido. Cuando concluye el mencionado trabajo de "descolonización", la última imagen que queda fijada en las pantallas, antes de que las luces se apaguen por unos instantes, es la de una mujer sin cabeza, rendida, dominada y dispuesta a ser colonizada de nuevo, como sucede en muchas de las vallas publicitarias que inundan las principales calles y avenidas de la ciudad.

Cuando se vuelven a encender las luces, una mujer, que era la misma que estaba sobre la camilla, está ahora de pie sobre la tarima, sola y engalanada con un traje para baile de estilo árabe. Comienza a ejecutar unos movimientos que siguen el compás y cadencia marcados por la música de fondo, que ha subido considerablemente su volumen. El ritmo de la música que abre este momento del *performance* se relaciona fácilmente con el que acompaña los desfiles de moda en *Fashion TV*, para luego convertirse en una melodía cercana a los clichés radiales de "lo árabe" y culmina con beats que marcan movimientos cortos y rápidos, propios de un gimnasio o de ejercicios castrenses —en todo caso, referidos al disciplinamiento del cuerpo—. Lo descrito se extendió por algo más de una hora.

3.

Ahora, es necesario hacer varios señalamientos de elementos, agentes, supuestos e instituciones que intervienen en la significación de este hecho artístico y que no han sido evidenciados en lo descrito hasta ahora, sobre el trabajo de Gómez-Peña. Lo primero es que, a juzgar por las evidencias ofrecidas por lo relatado, esta obra se inscribe con facilidad dentro de las prácticas asociadas al *site specific art*, y a todas las ampliaciones y conmutaciones tácticas,[6] espaciales y políticas que esta práctica ha experimentado, sobretodo a lo largo de las últimas tres décadas. Esos reordenamientos tácticos han influido en las numerosas maneras de producción cultural y en los casos mas afortunados han afectado también las teorías sobre la producción cultural: "aquella que una persona crea encerrada en un cuarto, sentada en una mesa, retirada en una esquina para expresar sus pensamientos, esto es el significado de la literatura", escribió Orhan Pamuk en su discurso al otorgársele el Premio Nobel de literatura el año anterior.

Volviendo a las prácticas asociadas al *site specific art*, la teórica norteamericana Miwon Kwon[7] insiste en que es importante no perder de vista que en la actualidad, toda la versatilidad demostrada en el uso de espacios determinados, sus valores sociales agregados por cuenta de las ventajas demostradas en su recepción y su innegable potencia en la acción política, ha venido siendo apropiada y domesticada a partir de estrategias implementadas por las instituciones que participan y coproducen el campo cultural en sus dimensiones locales, regionales e internacionales: museos, galerías, bancos, ministerios, institutos de cultura, ONG's, fondos de colecciones privadas, y en el caso de nuestro país, hasta las Fuerzas Armadas y de Policía.[8]

Como resultado de esta apropiación y diversificación tanto de *tácticas* como de estrategias, las prácticas del *site specific art*, si bien han venido presentando un desgaste en todas las dimensiones implicadas en su producción, inserción y recepción, también se han dispersado en sus continuos estallidos y ampliaciones, ingresando a espacios más complejos, pero también más públicos, magnificando de paso sus contenidos éticos y haciendo cada vez más visibles las relaciones de poder implícitas cuando se inscriben en esos lugares de socialidad. Como ejemplo de estas dos situaciones tenemos, en el primer caso, la *Bienal de Venecia*, que se ha venido realizando en el barrio del mismo nombre en Bogotá, apropiando y usando, de paso, la imprecisa y problemática noción de lo "comunitario" en beneficio exclusivamente de lo artístico, es decir, de su director, y algunas pocas veces de los artistas que han participado en sus distintas versiones y también usando en el mismo beneficio los recursos que con cierta corrección política y una gestión adecuada recauda. Recursos que no se distribuyen entre los agentes e instancias implicadas en este evento —en especial las gentes que viven en el sector y que por algún motivo terminaron implicados directa o indirectamente en esta Bienal—. En el segundo caso quiero mencionar dos ejemplos: *Hangueando. Periódico de Cordel*, "proyecto callejero de co-edición que promueve y celebra las experiencias en la voz de los propios interesados",[9] realizado en distintas condiciones por Estación Móvil (Raimond Chaves y Gilda Mantilla); y el *Proyecto Echando Lápiz*, a cargo de Manuel Santana y Graciela Duarte, que ha venido realizando un itinerario a través de la ciudad con la excusa del dibujo botánico, articulando lógicas y saberes sociales con saberes expertos[10] por medio de un trabajo participativo y de colaboración.

Me interesan estos dos ejemplos en la medida en que superan el fantasma o lugar común del lenguaje que reduce y domina "lo comunitario" a una serie de representaciones vacías que lo asimilan a lo subdesarrollado, lo precario, lo popular, lo festivo, lo desordenado y lo informal —que son más o menos las representaciones que *La Bienal de Venecia* ha confirmado y reforzado de cara al medio artístico profesional y académico de la ciudad, gracias al apoyo y recursos institucionales—. En otras palabras, en los proyectos *Hangueando* y *Echando Lápiz* prima el ejercicio y productividad propias de las **tácticas**, es decir, de prácticas cotidianas de resistencia y oposición a lo institucional, contrariamente a lo que legitima, al final de su discurso políticamente correcto y de sus estrategias, la *Bienal de Venecia*.

Una confusión similar —en su complejidad y consecuencias— trae consigo el proyecto *Mapa Corpo. Oppositional Rites for a Borderless Society*, entendido, insisto, como un producto enmarcado dentro de las prácticas del *site-specific* art que moviliza implícita y explícitamente contenidos y representaciones de supuestos neurálgicos en la misma práctica de la que es subsidiaria y, obviamente, sobre supuestos éticos y políticos que entran en conflicto al presentarse en

la plataforma artística que les provee el trabajo de Gómez-Peña: abordar el conflicto palestino-israelí no es nada fácil, como quiera que no solo involucra intereses étnicos y religiosos —como se ha observado en su despliegue histórico—, enmarcados a su vez en una geografía concreta, sino que también entran en juego preocupaciones de orden geopolítico, como las actuales condiciones de seguridad ciudadana y de lucha contra el terrorismo implementadas a partir del 11-S, que han fluido y se han apropiado en casi todo el planeta.

Si se atiende al manifiesto del proyecto de Gómez-Peña que aparece en su página virtual,[11] es imposible obviar las palabras/fuerza en las que se soporta conceptualmente esta propuesta: frontera, marginalidad, poder político, mitologías sobre el artista, colaboración, género, raza, reconstrucción cultural, cambio social... Nociones, todas, aparentemente involucradas productivamente en *Mapa Corpo*. Ahora bien, abordar desde tales supuestos la contienda palestino-israelí, en la capital de un país en conflicto, urgido, entre muchas otras cosas, de propuestas creativas y solidarias que promovidas desde la cultura permitan solventar los vacíos que el accionar político ha dejado —en concordancia con lo escrito por George Yúdice al afirmar que cuando se agota la política aparece la cultura— y además en el *campus* de una sus universidades privadas más prestigiosas, no deja de ser contradictorio, o al menos paradójico. Podría entenderse —para quedar tranquilos— como una elemental traducción simbólica del síntoma de la guerra y la violencia. Pero esta explicación deja por fuera de foco algo central: que esta violencia ha sido sistemática y metódicamente aplicada a favor de unos intereses económicos y políticos de una minoría social, lo cual ha ahondado las condiciones de adversidad y de marginalidad de una mayoría que, así, permanece silenciada en la esfera pública. Este evento generó, por lo mismo, un alto grado de identificación, pues tal situación se ha repetido en todo el mundo y con consecuencias de distinta intensidad, además de que nada resulta más tranquilizador que expresar simpatías —políticamente correctas— con el "pueblo"[12] sufriente, desde la seguridad que ofrece cierta condición sociocultural.

La universidad, además de cumplir una función social básica, que en términos muy generales apunta a lograr la modernización y desarrollo de un país en crisis política y social, está atravesada y constituida, también, por una serie de flujos del mercado global: de saberes expertos, de conocimientos científico-técnicos y de cierta caracterización étnica dominante. Creo que sobre los dos primeros asuntos, que conciernen a la producción e instrumentalización del conocimiento no sería necesario entrar a dar más detalles, las evidencias y consecuencias saltan a la vista en cada esquina de las calles de Bogotá. En cuanto al tercer asunto, el de una caracterización étnica dominante, considero necesario ahondar, pues sé que es una afirmación difícil de sostener, es más, casi no existiría una forma de hacerlo. Lo que intento señalar con esto es que sería ingenuo ignorar una diversidad de "tipos humanos" presentes en el estudiantado de esta universidad, por las condiciones de posibilidad que permitieron tales mezclas en el país y en la región. Pero lo que si es evidente es la acción de un estereotipo que, no pudiendo ser dominante, al menos es *representativo*: Muchos de sus estudiantes —hombres y mujeres— "cumplen" con ciertos modelos de belleza mass-mediática y televisiva que producen el efecto de realidad de la existencia de cierto estilo, de cierta estetización de los cuerpos, potenciado con cirugías, vestuarios y accesorios establecidos por el *internacional style*. Es obvio que estas características no son exclusivas de los estudiantes de esta universidad, pero se pueden percibir diferencias de clase con respecto a otras instituciones educativas. Así, y contradiciendo el estereotipo femenino representativo de su entorno, la bailarina que participa en el montaje de Mapa Corpo es morena, de estatura media-alta, de complexión media y nacida lejos de Bogotá.

Debo añadir que, en la configuración del guión del performance, el artista entró en diálogo con los organizadores del Departamento de Arte de la institución, con la bailarina, con la acupunturista y demás miembros del equipo de producción, pero lo que se ponía en común y se acordaba era estrictamente técnico. El tema de fondo que pretendía escenificar el artista —el conflicto árabe-israelí y la ocupación del territorio palestino— se mantuvo invariable, nunca entró en diálogo con el contexto que lo recibió: por eso la marca con banderas/agujas de acupuntura, por eso las tomas videográficas a manera de paisajes, por eso la "descolonización" desde el texto leído y la "participación" del público y por eso el baile con ritmo sincrético-internacional con el que se cierra el evento.

Hay que recordar, de nuevo, que si esta es una suerte de actualización de las prácticas del *site-specific art* que ha superado las consideraciones exclusivamente físicas del lugar que la recibe, tales como profundidad de campo, peso, tamaño, textura, superficie, escala, condiciones de luminosidad, ventilación,[13] entre otras —tal y cómo sucedía con sus antecedentes de hace cuarenta años—, y que por el contrario se involucra con las condiciones específicas no materiales, tales como los supuestos culturales, políticos y sociales, la situación económica, la ideología ambiente, es decir, si de verdad

ha superado el ideal de pureza del espacio moderno para la exhibición de arte para desde allí abordar los contenidos éticos, las relaciones de poder implícitas pero invisibles en tal articulación, si hay conciencia del espacio cultural teniendo presentes las consecuencias inmediatas —y en el mediano plazo en las dimensiones micro de la experiencia social dentro de la institución—, si se valoran las nuevas conexiones construidas, si hay conciencia de la puesta en evidencia de los conflictos solapados en el ejercicio del poder, en fin, si tal práctica comprende que su escenario es político, creo que su táctica es fallida, pero no así la estrategia que la empoderó.

4.

Frente a este paisaje de acontecimientos, ¿se puede hablar sin más de una suerte de *reconstrucción cultural*, en términos de agitación cultural, que rompe la continuidad espacio temporal dominante? Y acaso, ¿tal separación o compartimentación no impide el valor y la posibilidad de un diálogo, de una articulación productiva para todas las instancias y agentes involucrados en el evento? Además, ¿qué sucede con todos esos significantes sin articular y que no lograron ser silenciados por el fin representacional principal en *Mapa Corpo* y que constituyen y visibilizan a ciertos sujetos —universitarios y artísticos—? Al final, ¿es legítimo que en nombre de incursiones estratégicas —y políticamente correctas— que puedan garantizar algunas simpatías populistas e incluso militantes (en este caso se denuncian excesos y violencia contra los cuerpos y tierra palestinos), por ejemplo, no importe que se haga uso de una violencia epistémica sobre la mujer, o que su representación actualice y dé continuidad a prejuicios aparentemente superados sobre raza y clase, que no afectan ya a la gran Historia, sino a la cotidianidad de los cuerpos y sus espacios de relación?

5.

En su *statement*[14] de mediados de los años sesenta, Hans Haacke aseguraba que los productos considerados obras de arte estaban siendo particularizados como objetos culturalmente significantes por quien tuviera el tiempo y perteneciera, además, a cierto estrato social para poderles conferir el estatus de obras de arte, pues estos —los objetos— no eran elevados desde su condición de simples manufacturas, basándose tan sólo en sus cualidades materiales inherentes. Esta conjetura se extiende al lugar de su validación, tal y como le he expuesto; y, principalmente, a la noción obra de arte y al compendio de categorías de representación históricas que la soportan y que la han instituido como un hecho permanente e inmutable, como una manera socialmente aceptada de "representación" de la realidad y, en el caso del trabajo de Gómez-Peña, como una práctica que domina y violenta en el lenguaje de manera contradictoria —como buena parte de la producción artística— a ciertos agentes —sujetos— que participan, en este caso, en su *performance*.

Interrogarme sobre el sistema de relaciones que legitima su producción y sobre todo sobre el marco epistémico al que responde para que sea ubicada dentro de las prácticas artísticas contemporáneas, produjo las preguntas que consigné en el numeral anterior, y también me confirma que de algún modo *Mapa Corpo* nos hizo "bailar al ritmo de nuestros propios tambores", como afirma Gerardo Mosquera de ciertos productos artísticos que han venido instrumentalizando herramientas de lucha política en las sociedades fronterizas y diaspóricas, tales como la identidad y la diferencia, sirviendo de Caballo de Troya dentro de su propia lógica cultural, coadyuvando a la colonización del otro-sí mismo.

En el sitio, dispositivos ya "naturalizados" de señalamiento, lectura y vigilancia de las obras de arte, del público y de los especialistas, movilizan poderes que intentan mantener una *incomoda relación binaria* entre lo que se ve y lo que es; relación que es corroborada permanentemente por la fuente misma de producción de conocimiento: la academia. ¡¿Hay acaso alguna correspondencia entre lo que está al frente y lo que se quiere —y puede— ver?!

Del lugar validador —la universidad, en general—, comprendo su condición conflictiva, pues esperando que fuera un espacio provisional para el sentido, resultó siendo un dispositivo censor o de control de la potencia y productividad del hecho artístico. En este lugar se hizo manifiesto el estatuto visual (aunque de hecho sean varios), que es, en pocas palabras, una forma de denominación, de enunciación: una forma de dominación doblemente articulada a la actividad social —pública— y a comportamientos privados o cotidianos inabordables, como el silencio con que hombres y mujeres jóvenes y estudiantes de esta universidad rodearon a la estudiante-bailarina que colaborara en el performance de Gómez-Peña.

6,

Hace dos semestres estuve a cargo de un taller sobre cartografías en el Departamento de Arte de la misma universidad a la que he venido haciendo referencia. En el momento en que se hizo la muestra de resultados finales y de sus respectivos procesos, Laura Guizao, una estudiante que pronto iniciará su trabajo final de grado, presentó una *acción* sin título —aunque tentativamente había utilizado en el nombre del archivo de audio que empleó la frase "camino a la

perfección"—. La acción que llevó a cabo era simple: ubicó sobre el tablero del salón de clase dos impresos que coincidían casi uno a uno (1:1) con su propia estatura. Estos impresos, en tinta negra sobre papel blanco, reproducían el modelo del cuerpo de una mujer joven —de frente y de espalda—, similar al que aparecía en la enciclopedia infantil *El Mundo de los Niños* de Salvat. A los lados de estos carteles, Laura ubicó una serie de fotografías que documentaban una sesión con una cirujana plástica, quien mientras describía y sustentaba porqué debía reducir las medidas de la papada, de los párpados, de la cadera, de los brazos, y de la totalidad de partes de su cuerpo, dibujaba con un marcador de tinta negra sobre ella las líneas "perfectas" que todavía no tenía, pero que obtendría si se sometía a una cirugía estética. La estudiante logró grabar en audio lo que afirmaba la cirujana. Este documento sonoro lo reprodujo una vez estuvo de espalda al curso y de frente a los tableros, repitió los dibujos que la cirujana hizo sobre su propio cuerpo en los carteles con la imagen de una mujer joven y a medida que la voz de la cirujana explicaba, por ejemplo, que era importantísimo definir el *triángulo de luz*[15] y una larga serie de pormenores llamativos para los ojos de los hombres. La acción duró aproximadamente quince minutos.

Es importante decir que el público estaba conformado en su mayoría por mujeres de la misma edad de Laura, mujeres que fueron vinculadas al evento a través de su *vergüenza* compartida, según expresaron al finalizar la acción. Esta *vergüenza* —traducida en **silencio**— era producida por la conciencia de que esos "valores" hacían parte de ellas, las constituía de alguna forma, pero por otro lado, los repudiaban, pues la realidad de "mujer" que construían, o mejor, la representación de mujer que se hacía desde tales prácticas y convenciones era una representación que ellas no habitaban en realidad, pero que al mismo tiempo las nombraba, las hacía sujetos. Más que hacer un trabajo clásico de crítica de arte cercano a la literatura que arrojan habitualmente las prácticas artísticas y que circula en espacios tradicionales como las revistas expertas en el tema y las secciones "especializadas" del único periódico nacional, me interesa ahondar en la productividad social de las dos experiencias descritas en los apartados anteriores —Mapa Corpo y la que llamaré "camino a la perfección"—, cercanas entre sí en el tiempo y en el espacio, aunque es evidente que se articularon de manera distinta con los supuestos históricos de las prácticas artísticas, con sus herramientas teóricas, y tuvieron efectos distintos, tal y como se puede inferir de las descripciones hechas. Quiero así, evitar una "explicación estereotípica (más) de las narraciones histórico-artísticas".[16]

7.

Esta apuesta me permite plantear algunos cuestionamientos compartidos por los dos ejemplos: ¿qué sucede con todos esos significantes sin articular y que no lograron ser silenciados por el fin de la representación principal en los dos casos? ¿No significa algo que desde ese día los estudiantes hombres del departamento saludan con cierta familiaridad y simpatía inéditas a la "bailarina" que participó en el *performance* de Gómez-Peña, en cambio las mujeres, sus compañeras, solo tienen para ella **silencio**? ¿Por qué esa confusión entre la teatralidad de la presentación-actuación de estas estudiantes y lo que ellas representan? ¿Qué debe inferirse de la reproducción acrítica de representaciones masculinizantes, supuestamente superadas por prácticas artísticas tan importantes para los movimientos activistas en América, como el arte chicano[17], del que Gómez-Peña es a su vez un representante central? En este sentido, la artista y activista feminista norteamericana Martha Rosler ha denunciado vehementemente las relaciones entre "estilo de vida" y el mundo del arte, que se hacen patentes en los vínculos, en muchos niveles de significación, entre la publicidad y la pornografía para hombres[18]. Cuando la artista habla del estilo de vida se refiere, sin duda, al modo de vida posible desde el capitalismo tardío que ha atravesado todos los ordenamientos sociales, la vida privada y los estados nacionales. Puedo pensar entonces que las narraciones histórico-artísticas conforman también ese estilo de vida. Narraciones histórico-artísticas serían el "arte chicano", el "*performance art*", el "arte activista" y de lo que habla "la obra de arte".

En el caso de *Mapa Corpo*, no es ya el discurso histórico a propósito de esta obra el que desconoce marcos sociales e ideológicos más amplios, como sucede con Parangolé, sino que es la misma obra la que desconoce y silencia significados en la representación a la que privilegia,[19] al encausar todos sus posibles contenidos y niveles de significación en una categoría establecida como lo es la del "arte activista chicano" y repitiendo los efectos —y las estrategias— del establecimiento cultural, político e ideológico que produjo su emergencia. Todo lo contrario sucede con el trabajo de Guizao, en donde todo indica que su *performance* "hace la realidad en el momento en que la enuncia", logrando evidenciar y movilizar relaciones de poder a través de un habla *metafórica*.[20] Al parecer el *silencio*[21] es común a ambas experiencias, lo que es distinto es la manera como se articula con las relaciones de poder en cada caso, y cómo en el primero el *habla metafórica* de la que se sirve construye y domina a otro en el lenguaje, manteniendo *silencios y desviaciones* sobre la sexualidad,[22] sobre las diferencias étnicas y de clase, mientras que

en el segundo caso sirve para pensar nuevas formas de resistencia. Aquí el *silencio* sirve para reproducir socialmente, en un espacio específico, articulaciones otras de la sexualidad, deconstruyendo el sentido y dirección únicos que puede llegar a tener un "camino hacia la perfección".

—Fernando Escobar

CITAS

1 Cf. Wallis, Brian (comp.). *If you lived Here: The city in Art, Theory and social Activism. A project by MarthaRosler.* New York: New Press, 1990

2 Se puede consultar la página www.pochanostra.com para obtener más información sobre el proyecto.

3 No sobra confirmar que esta avalancha de gente es sobre todo una avalancha artística de gente, o mejor, una avalancha de gente artística. Es casi una excepción que a este tipo de eventos 'exclusivos' asistan personas no relacionadas con medio artístico. Ni siquiera cuando es una universidad el espacio de su realización aumenta el número de curiosos. Además, la importancia del artista invitado es evidente solo para quienes de alguna manera participamos del campo profesional del arte en la ciudad.

4 Hay numerosas imágenes de este personaje que performa Gómez-Peña. Consultar la página www.pochanostra.com

5 Similares a los paisajes culturales que un par de décadas atrás presentara el artista uruguayo Luis Camnitzer, empleando acercamientos a su rostro y cabeza intervenidos con reproducciones a escala de animales, árboles, casas y gentes.

6 Táctica como un modo de "valerse de", como una modalidad de acción, opuesta a, y en pugna con la Estrategia, comprendida está última como un gesto de la modernidad científica que racionaliza el lugar del poder y la configuración de sujetos productivos. Cf. De Certeau, Michel. *De las prácticas cotidianas de oposición*, en *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

7 Cf. Kwon, Miwon. *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press, 2004.

8 Recuérdense los populistas y nada afortunados eventos para salvar viudas y niños como "Arborizarte" y "Animarte", entre otros, realizados en Bogotá y organizados por la Caja de Retiros de la Policía.

9 Cf. Estación Móvil – M&M Proyectos. Hangueando –Periódico de Cordel. ¡Descarga Cultural en Puerto Rico¡ Lima:Central de Creación & Comunicaciones, 2003.

10 Sobre este proyecto se puede obtener más información en el *Catálogo de la VIII Bienal de Bogotá del Museo de Arte Moderno 2002*, en el *Catálogo General de exposiciones de la Galería Santa Fe del año 2002* y en el *Catálogo del 40 Salón Nacional de artistas colombianos 2006*.

11 Consultar la página www.pochanostra.com

12 Escribo "pueblo" entre comillas, pues es una noción que no da cuenta de la actualidad de las condiciones sociales y de las relaciones que atraviesan a ese conglomerado humano que damos en llamar "sociedad". Es, además, una categoría de análisis insuficiente para dar cuenta de las diversas formas de filiación, identidad y acción política.

13 "Genealogy of site specificity". Op. Cit. Kwon.

14 CF. Haacke, Hans. Hans. Haacke Statement, en *Art in Theory 1900-1990. An anthology of changing Ideas*. Massachusetts: Charles Harrison & Paul Wood Ed., 2001. P_g. 904 y 905.

15 Con este nombre la cirujana se refería a un espacio debajo del pubis, entre las piernas, que debe reproducir casi de manera idéntica la proporción del pubis mismo. Este espacio debe estar vacío, sin rastro de grasa, se debe poder ver a través de él y debe entrar la luz desde atrás.

16 Cf. Rodriguez, Victor Manuel. "De adversidad !vivimos¡: hacia una performatividad queer del silencio", en Saberes, culturas y derechos sexuales en Colombia. Bogotá: Tercermundo Editores, 2006. Editado por Mara Viveros.

17 El arte chicano emerge como un modelo de articulación de lo popular y lo culto, o en términos de Gómez-Peña, de lo zoot suit o pachuco con el estilo del establecimiento cultural. En los años sesenta el término "chicano" es apropiado por activistas y artistas mayoritariamente mexicanos, que a través del ejercicio de la etnicidad hacen prevalecer el ethos chicano como identidad estratégica y políticamente activa.

18 Cf. Rosler, Martha. *Posiciones en el mundo real*. Barcelona: Actar, 1999

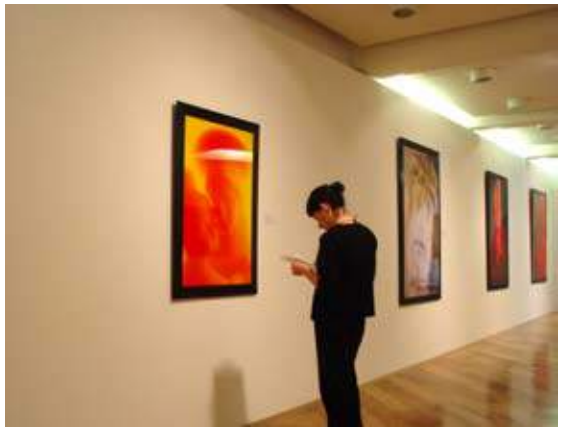
19 Op. Cit. Rodríguez.

20 Op. Cit. Rodríguez.

21 Como estrategia de disciplinamiento. Cf. Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

22 Rodríguez cita y nos remite a Eve Sedwick en T*he epistemology of the closet.* Berkeley, University of California Press, 1999.

Cuerpo Sagrado / Andrés Serrano



Entrevista a Andrés Serrano
por Laura González

Sala Marta Traba de la Universidad de Los Andes
dentro del marco de Fotología[5] / Agosto de 2007

LAURA GONZÁLEZ —Bueno Andrés, bienvenido a Bogotá, bienvenido a la Universidad de Los Andes, esta entrevista busca como profundizar para los estudiantes de la universidad, especialmente los de artes, del departamento de artes, algunos aspectos de tu obra *so I'll shift with english so you can feel more confortable. Well, I'm interested about the relationship between the photography part and the painting part in your work, because there are photographs that work like paintings, can you speak more of that?*

ANDRÉS SERRANO —Yo estudié pintura y escultura en el Museo de Brooklyn cuando tenía como 17 años. Yo siempre me he considerado artista, no fotógrafo, un artista con una cámara en vez de una brocha de pintura, soy un artista conceptual.

L.G. —Pero las relaciones en tus obras son relaciones básicamente pictóricas, no fotográficas, aunque tu obra está inserta en la historia de la fotografía en este momento, visual y cómo íconos funciona más como pintura, tienen la dimensión de una pintura, se exhiben como pinturas más que como fotografías; aunque son series no tienen una secuencia discursiva como las fotografías de fotoperiodismo, ahí yo no encuentro un vínculo con la historia de la tradición fotográfica, sino de forma poderosa con la tradición de la pintura. En tu conferencia nos hablabas de cómo tu visitabas el Museo Metropolitan, me gustaría que ahondaras en estos aspectos

A.S. —Pues si, es que yo soy, es que yo sé, es una contradicción, pero para mi no hay contradicción pues soy fotógrafo y artista a la vez; aunque estoy trabajando sólo con fotos, las hago, las trato de hacer, las considero no sólo como fotos, para mi son piezas, como pinturas, son piezas de arte, objetos de arte. Para mi no es una contradicción. Cuando yo empecé sentí que había dos mundos, el mundo de la fotografía y el mundo del arte, y yo siempre quería enseñarle mis trabajos a las galerías que no eran galerías de fotografía sino que tenían, que eran galerías de *mixed media*, de pintura, de escultura y de fotografía también de vez en cuando. Yo estoy ahora en una galería que es la Cooper Gallery de Nueva York que no tiene muchos fotógrafos, solo tiene como tres personas que han hecho fotos pero son artistas como Sophie Calle que se consideran artistas y no fotógrafos.

L.G. —Muy bien pero, con respecto a la tradición pictórica —olvidémonos de la técnica con la que están hechas las obras—, con respecto a la tradición pictórica, por ejemplo, en la serie de los *homeless,* la iluminación remite a algo increíblemente clásico, exquisito, cuidado. A mí me recuerda la tradición, por ejemplo de Rembrandt, de los Flamencos, o Velázquez que retrata la cocinera con la cacerola y es un personaje de clase social baja pero está representado con una exquisitez como si fuera el Rey Luis XIV…

A.S. —El caso de los nómades o los retratos de los *homeless*, de los pobres, la inspiración para mí fue Edward Course, él fotografió a los indios americanos de principios de siglo XX y a fines del siglo XIX. Yo soy un admirador de su trabajo, pero también tengo conexiones a artistas como… a otros artistas clásicos. Me veo como un artista clásico de muchas maneras pero también soy un artista contemporáneo entonces estoy trabajando con *issues*, temas que son de este mundo y no del otro.

L.G. —Claro, en la foto, en el arte postmoderno hay un *critical edge*, ¿no? , hay un filo, incisivo, que a través de la estética posmoderna digamos que es artística y no fotográfica, o pictórica necesariamente, llama la atención acerca de determinadas cuestiones, con las fotografías de los *homeless*, ¿cuáles eran esos *isuues*? ¿cuáles eran esas cuestiones?

A.S. —Para mí los *homeless* significan unas gente que aunque los vemos a diario, también son gente que uno no quiere ver, son los pobres invisible, están ahí pero uno no quiere mirar

mucho, y yo lo que quería hacer es no sólo mirarlos y tomarles la foto, también los quería poner, elevarlos al**…** en museos en galerías y ojalá en colecciones a donde tú sabes, en colecciones donde normalmente no están.

L.G. —Digamos en ese sentido has tenido éxito.

A.S. —Grande, si yo sé.

L.G. —Porque todos estos personajes que son personajes del submundo neoyorkino… en fin que viven en el metro, que duermen en un cartón, de repente están "durmiendo" en unos lugares distintos, hay una ascendencia de esa persona de un submundo, a un mundo de élite, que es el mundo de los coleccionistas de arte. Esa es una posibilidad de distribución de tu trabajo; sin embargo, digamos que en el nivel fotográfico, en tanto son fotografías pueden circular en otros ámbitos sociales; qué experiencias has tenido de la circulación de esas obras, de los *homeless*, en otros ámbitos a través de otros medios de distribución como son las galerías y los museos, y qué ha sucedido…

A.S. —Pues yo una vez tuve una exposición de unos retratos de los *homeless* en el castillo de Ivery en Italia, un *palazzo* que sirve que es un museo ahora. Me dió cierta paz ponerlos ahí como reyes, también me doy cuenta que muchas veces los coleccionistas que tienen estas obras tienen una relación con las fotos que es como de familia, hablan de ellos como si fueran hijos o hijas o *nephews.*

L.G. —Tienen nombres…

A.S. —Tienen nombres, los coleccionistas tienen una relación real con esa persona, aunque en realidad nunca se la han encontrado, pero eso es lo que me gusta, que la gente, esta gente, estos pobres han tenido un profundo efecto en la gente que ha coleccionado esas fotos.

L.G. —Y cual ha sido el efecto de esas fotos en los modelos…

A.S. —No sé, muchas veces son gente que nunca ví otra vez, pero de vez en cuando los veo. Una vez ví un modelo al que encontré en la calle y le dije "Mira, fulanito te acuerdas de mí?" y me dijo "Cómo me puedo olvidar de tí, si tu me hiciste famoso?", y esta persona todavía está en la calle pero sabe que su foto ha ido a museos que lo vieron en el *cover* de una revista y entonces se siente mucho más importante y se siente que yo lo he llevado a la fama aunque todavía es *homeless*.

L.G. —¿Buscas a tus modelos después de que estas imágenes circulan?

A.S. —No.

L.G. —O no hay ninguna relación…

A.S. —No, yo no, porque yo sólo tomo la foto, pero algunas veces ellos me encuentran a mí.

L.G. —Y qué comentarios tienen con respecto a esta conversión de su imagen, en una obra de arte, es un *homeless* pero de repente está convertido en un Rembrandt, por decirlo así.

A.S. —Muchas veces están orgullosos, *very proud* de ser parte de algo que es, que va, que ellos saben que *will last in time.*

L.G. —Bueno, ahora hablemos de estas obras que están en la Sala Marta Traba, de la Universidad de Los Andes, que son las obras con líquidos del cuerpo, estas obras, y esta en particular de *Sémen y Sangre* en el contexto de Estados Unidos, en la que fué producida. La obra habla de muchas cosas que son críticas, porque fué hecha en un momento en el que había toda una política social en relación con el sida y bueno, una obra que habla de sémen y sangre inevitablemente remite a la problemática social que genera esa enfermedad ¿qué nos puedes decir?

A.S. —Pues estas obras son para mí, pues yo las hice y las veo como son, como un tema personal. Yo no voy a decir, tú sabes, que estaba pensando en sida cuando las hice**…** no estaba pensando en eso, pero también sé que como artista, hay una visión personal pero también hay un aspecto universal. Yo soy de esos artistas que no tienen que poner a hablar el trabajo en un contexto social pero sí lo hice**…**

L.G. —Pero hasta cierto punto hay una posición moral en tu trabajo, no necesariamente ética porque no estás buscando cambiar la conducta de nadie, es una expresión subjetiva, pero es una expresión subjetiva que quieras o no, está tomando una posición con respecto a una problemática que puede ser en este caso sexual o religiosa, o de actitud frente al cuerpo, qué piensas tu en torno a esa posición, cómo la defines.

A.S. —A ver, yo creo que yo hago mucho de lo que hago por una razón de curiosidad, yo sólo quiero verlo hecho, y también yo pienso que son mundos, el mío y el de los otros también.

L.G. —Es cierto, eso me interesa mucho, porque tus obras son muy sensibles, están trabajando a partir de la estética, entonces a través de la estética, las personas, que son las espectadoras llegan a otras posibilidades mentales, a otras imágenes. ¿Qué me puedes decir de esta digamos explosión

de la estética hacia la moral, hacia la ética, hacia el mundo de la sensiblidad, hacia el mundo del cuerpo, hacia el mundo de la muerte?

A.S. —Pues yo como persona, y como artista también, tengo fascinación e interés en muchas cosas, en el sexo, en la religión, en la muerte, y como artista me guía mi curiosidad y mi interés en estas cosas. No soy un artista que hace arte sobre arte, aunque de vez en cuando yo soy**…** sobre el arte**…** de la historia del arte, y de vez en cuando yo hago algo que quizás me referencia a un artista, pero específicamente mis influencias son más de gente como Luis Buñuel y Fellini, que pintores, aunque Marcel Duchamp es una gran influencia para mí cuando era estudiante, pero yo estoy interesado en la vida, y también me gusta usar maquillajes y *subjects* que son…

L.G. —En la exposición de la Iglesia Santa Clara, en donde están las fotos de la morgue, puestas en un escenario barroco increíble, porque son piezas que hablan del cuerpo en un sentido análogo o parecido aunque más contemporáneo que las otras que están colocadas ahí, hay un respeto por el cuerpo, hay contacto de la belleza a la muerte al espíritu, el cuerpo, hay como una dualidad que se da en las fotos entre la carnalidad y el espíritu; qué pensaste cuando viste puestos estos trabajos no en un museo sino en una iglesia barroca.

A.S. —Pues no es la primera vez que veo mis obras en una iglesia, en España, en Italia, en Roma he tenido exposiciones en iglesias, pero son iglesias bien especiales, bien barrocas, bien especiales, pues estaba bien contento de tener las fotos ahí, pero tu sabes, después me llevaron arriba, arriba, y arriba ví unas pinturas de monjas muertas, entonces eran tu sabes, como una documentación de monjas que estaban ahí, que murieron ahí y veo la afinidad, veo la afinidad de las monjas muertas arriba y de los muertos abajo.

L.G. —En la tradición de las monjas coronadas, que son las monjas adornadas con flores y retratadas, que es un tema barroco que se dió en latinoamérica y en España por excelencia, hay la intención de un retrato último de esa persona que iba a ser enterrada, estas personas que tu fotografiaste en la morgue todavía no estaban enterradas, pero hasta qué punto tu querías hacer un retrato, cómo se podría aplicar esta cuestión de lo personal en ese cuerpo anónimo…

A.S. —Cuando yo fuí a la morgue esa gente para mí no eran *corpses,* eran todavía personas. Estaban muertas pero yo sentí que tenían una energía, quizás un alma o algo, todavía eran personas, muchas veces el muerto parecía estar a punto de despertar.

L.G. —A mí lo que me impresionó de esas fotos es cómo hay pequeños detalles, como el vello del niño en su cuello, el lazo de su pié, cosas que son personales. No se trata de un cuerpo anónimo, genérico, sino que hace contacto con la persona que lo mira y que se extraña por ese cuerpo que quedó olvidado ahí en un depósito.

A.S. —Yo recuerdo que muchas veces los detalles son muy importantes pero cuando yo estoy tomando la foto muchas veces tengo poco tiempo, quizá 10 minutos, en el caso de los *homeless* hicimos esas fotos en el tren, en el *subway* de Nueva York, yo no tenía permiso, entonces tenía que trabajar bien rápido, de lo contrario la policía me lo impedía, pienso rápido en el foco, en las luces, no estoy mirando todo lo que está en el retrato, y sólo hasta después puedo ver cosas y detalles que no vi en el momento de la toma, muchas veces detalles que son bien importantes.

L.G. —Ahora, las obras en su circulación social han generado escándalos, controversias, como la de *Piss Christ y* el senador Jesse Helms que enloqueció y te tomó como el blanco de todas sus críticas, ¿qué te ha devuelto, después de la controversia, esa obra que tu lanzaste al mundo? ¿cómo te ha enriquecido? ¿cómo ha cambiado tu posición como artista?

A.S. —Pues esa obra no me hizo muy rico, creo que en ese entonces la estaban vendiendo por 2 o 3 mil dólares y después se estaba vendiendo como por 50 mil, 100 mil, 200 mil dólares, y a mi me pagaron poco dinero, pero en realidad esa foto sí… Y mucha gente, coleccionistas que habían visto mi trabajo por años y no compraban, en ese momento pensaron que era tiempo y empezaron a coleccionar mi trabajo.

L.G. —En una sociedad tan compleja como esta, compuesta por muchas etnias o asuntos de color de piel como es la sociedad americana, tu, en las entrevistas anteriores que te han hecho, hace alusión a cómo los no-blancos o los blancos reciben tu trabajo, ¿qué sientes de ser un artista de origen hispano que ha logrado entrar con éxito en ese *mainstream* del arte y con símbolos que son *color proven*?

A.S. —Pues yo he tenido mucha suerte pero también porque yo creo, *you know*, América es un

poco racista, muchas partes del mundo son racistas, especialmente el mundo del arte puede ser bien *elitist,* y yo siempre, desde el principio, quería que me aceptaran como artista, como fotógrafo y también como artista sin color, sin ser, es decir, soy hispano y no lo tengo que negar, pero yo no quiero que me vean como un artista hispano, lo único que debe decir en mi hoja de vida es "nacido en Nueva York" y basta.

L.G. —Bien, sin embargo, el *Piss Christ* o algunas de las obras sí remiten a una cultura que no es la cultura protestante del *whasp.*

A.S. —Si, por mis raíces, tu sabes, en la tradición hispana, en la tradición latina, de mi madre cubana y mi padre hondureño, yo tengo eso, pero también tu sabes el *being born*, como nací en Nueva York soy un producto no sólo de América sino específicamente de Nueva York.

L.G. —Si, tienes un acento neoyorkino.

A.S. —Si, pero como neoyorkino la gente es bastante fuerte, directa y así yo soy con mi trabajo, trato de ser fuerte y directo.

L.G. —Muy bien. La gente que habla dos lenguas en Estados Unidos, que hablamos español e inglés, *we shift from one language to the other*, ¿tú sientes que hay algo en tu trabajo que cambia de una cultura a la otra?

A.S. —No sé aquí en Sur América como es, pero yo siento que me aprecian más en Europa que en América. El año pasado tuve como tres o cuatro retrospectivas muy grandes en *Moscow*, en Italia, en Francia y en España; en contraste, hace tiempo que no tengo una exposición tan grande en los Estados Unidos; yo creo que muchas veces los museos de los Estados Unidos todavía tienen miedo sobre el *funding* y la controversia con mi trabajo.

L.G. —Es decir que de alguna manera lo que se aplica de crítica y de controversia en Estados Unidos no funciona en Europa o en América Latina.

A.S. —Si, allá no tienen miedo.

L.G. —Y con respecto al miedo, tu estás haciendo un trabajo, el último, bueno, no sé si es tu último trabajo, el que vas a empezar a hacer ahora, no sabemos qué vas a hacer, pero el último trabajo es el de los retratos de estos americanos que simbolizan América.

A.S. —*Post September Eleventh*, *América después del once de septiembre*, porque así, ahi fué donde empezó América para mí con los símbolos del once de septiembre.

L.G. —Y cómo se materializa ese miedo que queda en todos los que estábamos observando este fenómeno *post september eleventh*, en los retratos de esas personas, en la elección de las personas que tu escogiste, ¿por qué escogiste personas que no las que uno pensaría que simbolizan América?

A.S. —Yo traté de escoger personas de cada mundo, de todo el mundo en América, de todos los aspectos de la sociedad americana, los ricos, los pobres, los conocidos y los desconocidos, pero era una cosa que no sabía como iba a pasar porque para mi *América* fue un trabajo personal y un trabajo que me costó mucho tiempo y dinero, pero yo sabía que mucha gente en el mundo del arte no iba a apreciarlo porque no es un trabajo controversial; muchas veces cierta gente en el mundo del arte, hasta los críticos que odian mi trabajo, lo respetan cuando es algo provocativo, controversial, pero para mí *América* fue una cosa personal que tuve que hacer. Pero ahora, con la próxima exposición, les voy a dar la provocación que quieren.

L.G. —Muy bien, esperamos ver ese nuevo trabajo. Sin embargo, yo si quisiera hablar de algo en *América*. En tu trabajo anterior manejas una estética muy clásica y en ese trabajo de *América*, a pesar de que tu digas que no es controversial, si es provocatico porque los colores que usas no se asocian con América; amarillo, rojo, verde que se podrían asociar con Brasil o con Haití, pero no con Estados Unidos, háblame de los colores.

A.S. —Quizás tiene que ver un poco con mi *background* como latino, tengo un sentido de color que es muy fuerte; por eso es que yo tomo fotos a color y no en blanco y negro, porque el color significa la vida y quizás mi trabajo sea más caliente que frío y en el *postmodern term* muchos artistas hacen un trabajo que es frío porque es *strategic*, es *theoretical,* pero esos no son mis intereses.

L.G. —Entonces hay algo que no han logrado leer todavia los críticos americanos sobre este trabajo que es ese color, digamos hispano, filtrado sobre los personajes que simbolizan América, probablemente todavía no lo han leído.

A.S. —Quizás, y también quizás tú sabes que en Brooklyn, en Nueva York, querían tener una exposición de *América* pero no consiguieron el dinero. Algún día van a ver *América*, se va a leer *América*.

L.G. —Ahora, un producto artístico cualquiera no se completa si no hay un espectador, un museo vacío no tiene ningún sentido; cómo sientes que es la recepción de tu trabajo en América, en Europa y ahora en América Latina, ¿cómo sientes que cambia?

A.S. —Depende, a mi me gusta cuando yo encuentro que muchas gentes que normalmente no van a los museos y a las galerías vienen a ver mi trabajo, que ven una cosa porque la piensan popular y no en las revistas de arte y que tienen una cosa que *makes them want to see it,* y por eso es que yo siempre *that´s my idea of* **…** porque me siento que soy un artista *for the people*, quiero ser *in a way*, aunque yo tengo coleccionistas que saben mucho de arte, pero también *you know I like to appeal*, quiero consentir personas que normalmente no saben nada de arte.

L.G. —A mí me interesa particularmente este punto, porque en latinoamérica los museos son muy baratos, no sé si te has dado cuenta paseando por Bogotá que realmente cualquier persona puede entrar a un museo porque lo mismo que cuesta un museo es lo que cuesta un café, pueden entrar niños, pueden entrar….

A.S. —Por eso es que yo nunca voy al MOMA porque vale 20 dólares, prefiero invitar a una mujer al cine que ir al MOMA.

L.G. —Pero el MOMA es barato, el Museo de Boston cuesta 23 dólares, entonces yo me pregunto cómo puede entrar un padre hispano con sus tres hijos al museo para ver tu trabajo.

A.S. —Pero no tiene que pagar el MOMA porque el MOMA nunca enseña mi trabajo, no tienen que ir allá.

L.G. —Entonces a mí me gustaría saber, en esta recepción ideal que tu estás buscando, en ese encuentro con ese público tan amplio, qué estrategias has pensado…

A.S. —Pues si yo veo que vienen y no pueden pagar, yo lo pago. No, a mí no me gustan las cosas que son sólo con invitación, me gusta tener una inauguración donde todo el mundo pueda venir.

L.G. —En ciudad de México se hacen exposiciones en el metro, en el *subway*, la exposicion es enorme, cada día pasan por el metro un millón de personas, personas jamás entrarían a un museo, ¿tu has hecho algún tipo de distribución así de alternativa de tu obra, de tu trabajo?

A.S. —No, porque *no one asked me*, pero claro, si vienen y *they ask me to,* si me invitan lo hago, claro que sí.

L.G. —Andrés realmente espero que alguien te proponga esto para saber qué pasa con esas obras tan interesantes que estás produciendo desde hace casi 20 años y que esperamos que continúen, y ver qué reacción tiene ese público amplio y que incluye a tus modelos.

A.S. —Ojalá que algún día alguien me invite.

L.G. —Muchas gracias.

A.S. —Muchas gracias.

Panorámicas / Esteban Pastorino

Fecha límite para la recepción de propuestas

16 de Marzo del 2007

Acta de selección

ANUNCIO de "EL MUESTREO"

Bogotá, 26 de Marzo de 2007

Apreciados participantes de "El Muestreo,"

Reunidos el día lunes 26 de marzo, después de acaloradas discusiones e interminables horas de reflexión, el comité curatorial de "El Muestreo" revisó con seriedad las 24 propuestas recibidas y notó con asombro que existía un reiterado interés por la crítica/burla institucional y la capacidad de reírse de sí mismos (y de otros) a través del retrato. Decidimos no hacernos los sordos y escuchar lo que estas propuestas sugerían, por lo que seleccionamos estos siete trabajos para el primer muestreo de arte y humor:

- "Love" por Julián Serna
- "Estreñimiento académico" por Rosi Vulat
- "En una Traba" por Nicolás Gómez
- "Perfil de un artista borracho" por Sebastián Fierro
- "El autorretrato del artista" por Nicolás Sanin
- "El Muestreo" por Diego García
- "El artista de El Muestreo" por Sebastián Arriaga

Gracias a todos por su participación.
Atentamente,

Lina Rojas

Laura Acevedo

Gustavo Niño Blanco

Mariana Murcia Arévalo

Angela Atuesta

Lina Castañeda Bonilla

Andrés Felipe Marín

Natalia Sánchez

Susana Eslava Sáenz

Comunicados de prensa

Chiste interno (1)

Curaduría: Un grupo de la clase de Curaduría y Eventos del Departamento de Arte, Universidad de los Andes. (Lina Rojas, Mariana Murcia, Lina Castañeda Bonilla, Gustavo Niño, Andrés Marín, Susana Eslava, Ángela Atuesta, Lina Castañeda Suárez).

Necesitando un espacio como el Salón Séneca de la Universidad de los Andes desaparecido hace varios años, los estudiantes del Departamento de Arte inauguran la primera versión de **El Muestreo**, una propuesta donde los estudiantes tienen la oportunidad de responder a una convocatoria en torno a un tema específico. En esta primera ocasión la convocatoria giró en torno al arte y el humor. Las obras fueron escogidas por los alumnos de la clase de Curaduría y Eventos quienes se encargaron de la labor curatorial y señalaron un tema más concreto que dio para el título chiste interno.

En esta versión, **chiste interno** expone las ideas de los estudiantes con respecto a la institución arte y a sí mismos, cómo se ven ante ésta y cómo parte de ésta. Estos trabajos no sólo reflexionan sobre aspectos formales sino que formulan preguntas entre lo que se da y lo que se recibe en la academia, entre lo que está definido y lo que se quiere discutir. Mas allá de ser una muestra de estudiantes del Departamento de Arte, **chiste interno** es una exposición que representa lo que indudablemente suscita el arte y el humor dentro de un contexto académico. Son reflexiones que merecen ser vistas fuera de la academia.

Chiste interno presenta siete obras, *En una traba* de Nicolás Gómez el juego del lenguaje hace burla a una importante crítica de arte; *Perfil de un artista borracho* de Sebastián Fierro se burla de la institución a través de la yuxtaposición de perfiles de un par de artistas. *El Muestreo* de Diego García realiza una subasta de material orgánico de algunos artistas y *Estreñimiento académico* de Rosi Vulat hace una crítica gráfica a la Academia. Finalmente, *El autorretrato del artista* de Nicolás Sanín, *El artista del muestreo* de Sebastián Arriaga y *Love* de Julián Serna, son propuestas en donde los artistas no están reflexionando sobre la institución directamente, sino por el contrario, la reflexión es sobre sí mismos, pero a través del autorretrato o de una relación amorosa imaginada. Estas obras de una forma u otra hablan de ciertas distancias, de ciertos diálogos y de las posiciones de las personas en un ambiente institucional y/o artístico.

Iluminación por Steinberg

Exposición abierta del 26 de mayo
al 24 de junio de 2007
Sala Alcárria - Galería Santa Fe
Centro Cultural Planetario de Bogotá
cra. 6 no. 26-07/tel: 2845225

Universidad de los Andes
Facultad de Artes y Humanidades
Departamento de Arte

Chiste interno (2)

Curaduría: Un grupo de la clase de Curaduría y Eventos del Departamento de Arte, Universidad de los Andes. (Lina Rojas, Mariana Murcia, Lina Castañeda Bonilla, Gustavo Niño, Andrés Marín, Susana Eslava, Ángela Atuesta, Lina Castañeda Suárez).

Burlarse de si mismo, del arte, de ser artista, de sus figuras y de sus instituciones, es un acto reflejo ante la ecuación arte y humor en un contexto académico. Sin proponérselo, **El Muestreo*** en su primera versión convocó esta vieja relación de términos que supone un método, el humor y un objeto de estudio, la institución artística.

Chiste interno es una curaduría realizada a partir de la convocatoria El Muestreo que tuvo como tema “arte y humor”. La exposición presenta siete trabajos que se burlan de su contexto académico a través de la caricatura, la exageración y el doble sentido. Con la obra *En una traba*, Nicolás Gómez apela al juego de palabras para referirse a las diatribas de una importante crítica de arte, mientras que Sebastián Fierro, por medio de la yuxtaposición de perfiles de un par de artistas narizones, crea el *Perfil de un artista borracho*. *Estreñimiento académico* de Rosi Vulat hace una crítica gráfica a la enseñanza del arte y a la manera como la academia entorpece y estriñe la mente de los jóvenes artistas y *El Muestreo* de Diego García, consiste en una subasta de muestras orgánicas producidas por personalidades del contexto artístico nacional, las cuales por confusión de conceptos, obtienen el mismo trato reverente que reciben las obras de arte. Por último, *El autorretrato del artista* de Nicolás Sanín, *El artista del muestreo* de Sebastián Arriaga y *Love* de Julián Serna, son propuestas que a través del autorretrato expanden el marco de lo que se considera institucional, para incluir al artista (el mismo sujeto que ejerce la crítica), en un rol institucionalizado del cual también es posible burlarse.

Para que un chiste interno sea gracioso, se necesita tener un conocimiento previo que nos permita decodificar los elementos, entenderlos y reírse, por eso chiste interno, más que una muestra indescifrable del humor de un grupo de artistas, es la respuesta habitual ante la invitación a pensar arte y humor dentro de cualquier contexto académico. Las cosas se dieron, el arquero se distrajo, el delantero hizo un pase y metieron el gol.

** El Muestreo es una convocatoria organizada semestralmente por estudiantes del Departamento de Arte de la Universidad de los Andes. En esta versión el tema de la convocatoria fue arte y humor, se recibieron 24 propuestas y los alumnos de la clase de Curaduría y Eventos del Area de Proyectos del Departamento de Arte, realizaron la selección y el montaje de los 7 trabajos aquí expuestos.*

Texto curatorial

Estudiantes aún son
los que en este muestreo están
pero como han de considerar
muy encriptado está.

Eh aquí una traducción
pues poco se ha de entender,
porque de academia, arte e institución
no todos pueden comprender.

Hasta con los grandes se metieron
Marta Traba gran crítica fue,
y ahora la cabeza le vaciaron
y su traba se muestra en la Santa Fe.

Duchamp, artista es,
en sus tiempos hizo un autorretrato
como si fuera tan grato,
y ahora en su lugar
a un “narizón” han de poner,
porque artista y profesor es.

Las artistas y los Caballeros
para hacer sus nombres mas duraderos
material orgánico donarán
y una subasta se hará
falta ver que precio tendrán.

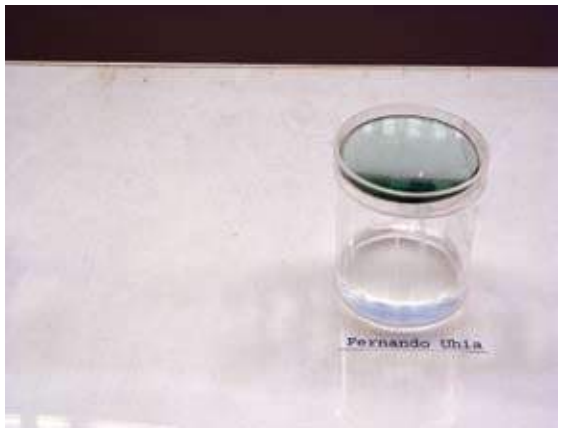
Los jóvenes se retrataron
con gran estilo y precisión,
como grandes artistas se dibujaron
y hasta desnudos tomaron la decisión.
En video también se mostraron
y así se institucionalizaron,
¡miren como quedaron!

Y ya para terminar,
dentro de un baño se ha de considerar,
la misma academia
y el estreñimiento que da.

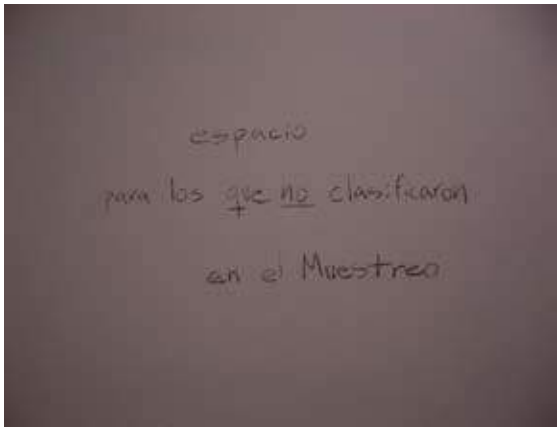
Por Lina Castañeda

Al lado de ese vocabulario de cocina y mesa de pobre que goza de las preferencias de toda la pintura moderna, Obregón, además ha creado un prodigo y exuberante mundo de símbolos, de cosas compuestas, de formas imaginarias." Obregón abandonó transitoriamente su estilo paralelo a la poesía lírica para abrazar con mayor decisión una épica, es decir, una acción desarrollada pantalinamente hasta llegar a un clímax, a un desenlace poderoso donde culmina un proceso de desencadenamiento de fuerzas (...) Ese hecho sin resolver del todo que es su pintura, delirante, donde las cosas bellas, pasan y perecen sin poder estabilizarlas, donde no existe un status estable par nada ni para nadie, donde se desdeña la civilización como un artificio y todo se mueve aún dentro de fuerzas primarias, irracionales, corresponde al proceso equivalente de un sociedad que muestada en el arcaismo en pleno siglo XX, se manifiesta, no por conductas previsibles, sino por estallidos fugaces y por largos, imprevisibles, eclipses." A sus bellas trasposiciones sigue, pues, una convulsionada indagación de mayores significados. Es el pasaje de un hombre joven, que se limita a creer gloriosamente, a un hombre maduro, que busca cosas más ciertas y terribles detrás de los telones de fiesta. El pasaje de un pintor que ensaya a un pintor que domina sus medios; de un auténtico feriante de gran tinglado barroco a un personaje épico que se lanza a una aventura más profunda que la de la de maravillar y desconcertar al público con la rapidez de su ingenio (...) Obregón parceló estos cimdores enormes posados sobre Andes Imaginarios y, como los auténticos colonizadores, fundó pequeñas ciudades de fragmentos trabados con ardor inextricable, alrededor de los cuales libró las batallas luminosas, dejó grandes claros, vacíos desconcertantes, sombras profundas y cavernas."""

"Marta Traba, "Obregón y la pintura colombiana", *El Tiempo*, Bogotá, 1959.""Marta Traba, "Comienzo de la pintura moderna: Alejandro Obregón", *Historia abierta del arte colombiano*, Bogotá, Colcultura, 1984.""Marta Traba y Hernán Díaz, Seis artistas contemporáneos colombianos, Bogotá, Alberto Bueo ed., 1963.


Fernando Uhia

"El artista de El Muestreo"



ENVIADO A hojagonzalez@gmail.com **POR** natalia suarez

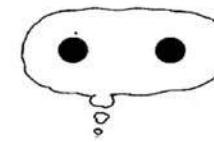
Señores González, estudio arte pero no participé en la convocatoria de *El Muestreo*. Tengo un amigo, que también estudia arte y él participó. Mi amigo no quedó seleccionado. Él estaba algo molesto por haber quedado excluido, se había entusiasmo al hacer la propuesta, soy testigo de ello, yo lo ayudé. Sin embargo le dije que hay que insistir, ya habrá otros sitios para mostrar sus cosas, inclusive puede haber otras versiones de *El Muestreo*. También le dije que seguramente el comite de selección de *El Muestreo*, que es la clase de curaduría, debe tener el mismo estusiasmo de él con la exposición —pues de no estarlo, ¿para qué inscribir la clase?— y que así como él había sido serio con lo que hace, ellos, los de la clase, seguramente harán lo mismo. Él me dijo que tenía sus dudas. Yo le dije que la otra semana, cuando se haga la exposición, fueramos juntos a verla y que si vemos que los noveles curadores no hicieron con cuidado las cosas, yo lo invito a almorzar, pero que si vemos que los detalles fueron tenidos en cuenta y la escogencia de la muestra revela algo de consistencia, él me va a tener que invitar a un suculento tentenpié. Amanecerá y veremos.

—Natalia Suarez

ESTA SEMANA

El MUESTREO

CONVOCATORIA



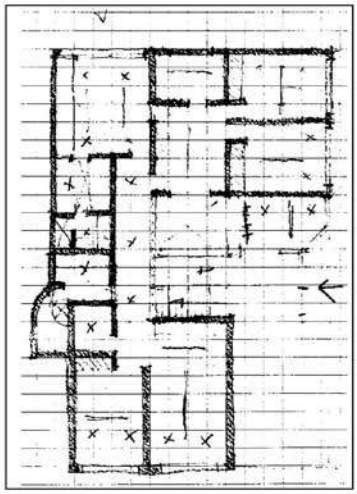
SE ARRIENDA

Calle 92 N 16 - 11

Se arriendan 7 habitaciones y una tipo sauna, tambien un baño, escalera, una pequeña sala, una cocina.

Para mayor información visite:

www.elmuestreo.blogspot.com



SUEÑO

Convocatoria Estudiantes de Arte Universidad de los Andes 2007 - 2

- Ser alumno de Arte de la Universidad de los Andes y diligenciar la ficha de inscripción.

- El envío de su proyecto significa la aceptación de las bases de esta convocatoria.

- Un texto en formato PDF que describa brevemente la obra o proyecto, y los requerimientos necesarios para su montaje e imagen/es

-Todos los formatos
-Todos los medios

www.elmuestreo.blogspot.com

A QUIEN INTERESE

muestreo2007.2@gmail.com

Delirios de realidades inconscientes y realidades conscientes de delirio.

sonámbulos que jueguen entre quimeras y obras que sueñen con la vigilia. Visiones de pesadillas apocalípticas y jinetes que auguren

SE ARRIENDA

para artistas

Calle 92 N 16 - 11

Tome 2 en caso de no poder dormir.

TODAVÍA ES TIEMPO

Buscamos artistas, no os preocupéis si aún sois aprendices, queréis matar quimeras con vuestro pincel, pues os advierto, el mundo del arte es un universo apocalíptico, donde no solo debéis usar tu ímpetu sino la razón...

muestreo2007.2@gmail.com

SERVICIOS

DON COLCHON

Para que los sueños se le hagan realidad.... Usted tiene a

CONVOCATORIA

SEPT 3 - SEPT 18

PUBLICACIÓN DE RESULTADOS

SEPT 21

ANUNCIO de
“EL MUESTREO”

Bogotá, 28 de septiembre de 2007

Apreciados participantes de “El Muestreo,”
Después de reunirnos durante tres días y tras noches de gran desvelo, el comité curatorial de “El Muestreo” revisó las 29 propuestas recibidas para participar en la convocatoria de 2007.2. Para la selección tuvimos en cuenta las afinidades de algunos trabajos en relación con el tema de los sueños; unas propuestas abordan el tema desde su opuesto que son las pesadillas, otras son recreaciones de sueños, alucinaciones o experiencias surreales imaginadas y algunas abordan el sueño como esa actividad que tanto nos hace falta a los estudiantes: poder dormir. Así mismo fue interesante ver como el tema del sueño estaba en el aire, pues paradójicamente muchos de los trabajos inscritos ya están realizados. Por último quisiéramos destacar que la calidad de los trabajos presentados fue muy buena y que la selección a continuación no fue tarea fácil, esperamos con esta selección cumplir 16 sueños:

1. Tomas Silva Luna “...nidea” (video)
2. Alexandra Viteri “Composición Somnífera”
3. Maria Victoria Muñoz “Ridículo” (Video proyectado sobre closet)
4. Nicolás Rojas, Lorena Ortiz y Sergio Granados. “Benigna”
5. Camilo Vivas “Un sueño profético desde los estudios visuales”
6. Gustavo Niño “Mi Sueño”
7. Lina Maria Alfonso “Vigilia”
8. Rafael Andrés Díaz “Lullaby”
9. Alexandra González “la pesadilla”
10. Maria Posada Mylott “Desideratum”
11. Santiago Reyes “Muestra” (convocatoria de artistas brasileros)
12. Juan Camilo Rodríguez “paranoia belleza” (selección de algunos dibujos)
13. Laura Trujillo “la cocina de tus sueños” o “si las Paredes hablaran” (depende del espacio).
14. Sebastián Fierro “Del otro mundo”
15. José Antonio Covo Meisel “Sin titulo” (instalación)
16. Laura Acevedo “El silencio de las instalaciones” y “Sin Titulo”

Gracias a todos por su participación.
Atentamente,

Obnisna

Metro Cuadrado / Curaduría: Diana Camacho

¿Por qué metro cuadrado?
Los seres humanos hemos creado diferentes instrumentos para medir lo que nos rodea. La invención del metro como unidad hizo historia y ahora es usado en la vida cotidiana para cualquier acción que tenga que ver con la medida.

Al hablar de *metro cuadrado* se habla de área y de construcción, de un término básico que tiene una relación práctica con el costo de la finca raíz.

Metro cuadrado es la idea base para la exposición, de alguna todos tenemos una relación con este símbolo de espacio y fue interesante ver la manera como diferentes personas llenaron el área que la exposición propuso.

¿Una curaduría?
El espacio de la Sala de Proyectos sirve para hacer preguntas: ¿Qué se quiere montar? ¿Quiero exponer algo mío o dejo que otros expongan? Decidí organizar una exposición donde varios estudiantes de arte pudieran participar, envié invitaciones vía correo electrónico con el siguiente texto:

> La exposición se va a llamar *Un metro cuadrado.* La idea es que en un espacio de un metro cuadrado —ya sea en la pared, el techo, el piso, la columna o cualquier otro lugar de la sala— vaya expuesto un trabajo artístico, en cualquier medio, que de alguna manera tenga relación directa o indirecta con *Un metro cuadrado*.

Recibí como respuesta a mi correo veinte propuestas, todas pensaban en el metro cuadrado, a algunas les sugerí modificaciones; todo lo recibido fue aceptado pues quería cubrir con obras varios metros cuadrados de la Sala de Proyectos.

El montaje
Durante el montaje fue difícil definir donde iban las cosas, unas estaban pensadas para poner en el piso, otras en la pared y sólo una en el techo. Mediante la sucesión y continuidad entre las obras quería buscar relaciones para que la exposición como conjunto fuera capaz de generar otras lecturas.

Otro punto importante fue pensar en la existencia o no de fichas técnicas; a veces, en las exposiciones, estos datos son como un título de propiedad que indica de quién son las cosas, los materiales usados y una fecha, una lectura necesaria, pero para muchos lectores se convierte en una pronta solución que frena la interpretación de una obra. La opción fue poner números al lado de las cosas y en una pared de la sala relacionarlos con la totalidad de las fichas técnicas; este método fue algo problemático pues algunos espectadores no se daban cuenta de que los números tenían relación alguna con lo escrito en la pared, pero este equivoco generó un juego y en el ir y venir entre los números, los datos y las obras, muchas personas, así su interés fuera parcial, terminaron por ver toda la exposición.

La exposición
Al montar una exposición con un tema especifico es interesante ver como cada persona transa con las ideas propuestas a partir de una iniciativa propia; en algunos casos adaptan obras anteriores a la convotaria, otras veces generan nuevas obras a partir de lo sugerido, pero lo interesante para la audicencia, para la curaduría y para los artistas, es la posibilidad de ampliar, generar e intensificar el sentido de las obras, establecer relaciones que por fuera del es-

pacio del laboratorio de la exposición no habrían podido ser pensadas.

Reflexiones que quedan

A la hora de montar una exposición hay que tener en cuenta varios parámetros, el primero, y más importante, es una idea hacia la cual se dirige el sentido las obras; esto depende de lo que el curador quiera plantear con su exposición, pero también debe provocar sugerencias en el espectador.

El montaje es una herramienta importante para el curador, la puesta en escena de las obras hará que se generen relaciones que sólo una exposición curada puede potenciar.

El público no es uno sólo, esta compuesto por una variedad de individuos; algunos espectadores desean ver un texto a la entrada que haga explícito lo que van a ver, otros sólo quieren ver las obras y piensan que cualquier explicación es una intromisión indebida; es importante pensar en la función que cumple el texto a la entrada de las exposiciones, un texto explícito o un texto críptico termina por hacer lo mismo, impedir que el espectador haga relaciones posibles gracias a la conjunción de una serie de obras en un espacio.

Aunque los puntos expuestos atrás resulten sencillos no es fácil delimitar lo que se quiere comunicar al espectador, así se arme un guión y se piense en un patrón de circulación, es posible que las personas transiten la exposición por diferentes caminos; unos me contaban que no era clara la existencia de los números de las fichas técnicas y sugerían ponerlas al lado de cada obra, otra comentaban acerca del montaje y decían que no había mucho espacio para la circulación; por más que un curador le ponga límites a la exposición y haga su *metro cuadrado* de desiciones, la curaduría es una actividad práctica que exige la capacidad de poder aprender a través de la atención por los detalles.

—Diana Camacho

Participantes

Juan Sebastián Añez, Juana Anzellini, Camila Barrera, Juliana Capasso, Juan Pablo Castiblanco, Juan Camilo Chaves, Alejandro Corredor, Alicia Daza, María Esmeral, Angélica Henríquez, Juanita Maldonado, María Paula Maldonado, José Rodrigo Moreno, Camilo Morris, Andrés Pardo, Andrés Ribero, Nicolás Rodríguez, Jorge Vaca, Laura Vargas, Diana Velásquez, Yaco Roca, otros....

Exposición Talleres de Pintura / 2005—2006—2007

Condescender

Definición de *condescender*: acomodarse por bondad al gusto, deseo y voluntad de otro. Y algunos sinónimos de *condescendiente*: consentimiento, anuencia, beneplácito, tolerancia, bondad, blandura, aprobación, merced, gracia, favor, acceder.

Busqué en el diccionario la definición de *condescender* porque esta fue la palabra que me vino a la mente con ocasión de la exposición de los *Talleres de Pinturas 2006-1*. Participé en la exposición, llevé dos de mis trabajos. Tengo algunas opiniones acerca de este ejercicio.

Una muestra de los *Talleres de Pinturas 2006-1* debería incluir los trabajos de los estudiantes de los talleres de pintura, seleccionados y escogidos para tal efecto. No creo que la exposición que muestra el resultado de un área durante un semestre se pueda hacer de forma natural, por generación espontánea, y que sólo aquellos que quieran "buenamente" mostrar su trabajo lo hagan y que los demás se autodescabecen. Si unos estudiantes obtuvieron buenas notas y otros sólo aprobaron el curso ¿por qué no están en la exposición esas pinturas que el profesor fue capaz de señalar y argumentar, así fuera sólo con una nota, como mejor logradas?

¿Por qué no hay un criterio de paridad entre los diferentes cursos de pintura? La muestra de algunos cursos tenía un solo trabajo, aunque en cada taller hay entre 15 y 20 estudiantes. La crítica va en relación al liderazgo de los maestros y como podrían darle al evento cierto perfil e importancia y también motivar el compromiso por parte de los estudiantes.

El espacio de exposición estaba dividido de acuerdo a cada uno de los talleres de pintura, los expositores colgaron su trabajo dentro de esos límites como quisieron; los trabajos no estaban señalados con fichas técnicas ni enmarcados en el contexto de una propuesta hecha a partir de un ejercicio de clase, estaban allí defendiéndose solos; este aislamiento no tenía relación alguna con su calidad o trascendencia, sino como una fórmula de "todo vale" con el fin de no tener que complicarse ni argumentar o pensar en un proceso de selección. Ante esto, entre otras cosas, uno podría excusar al artista extranjero que fue invitado a comentar la exposición y señalar que, ante tanta falta de criterio, este convidado de piedra no tenía mayor cosa que decir y que por eso no tuvo más remedio que actuar acorde a la actitud imperante, es decir, condescender.

Todos fuimos condescendientes y eso, en mi opinión, no nos va a llevar a ninguna parte.

—Juana Hoyos

Ver Pintura

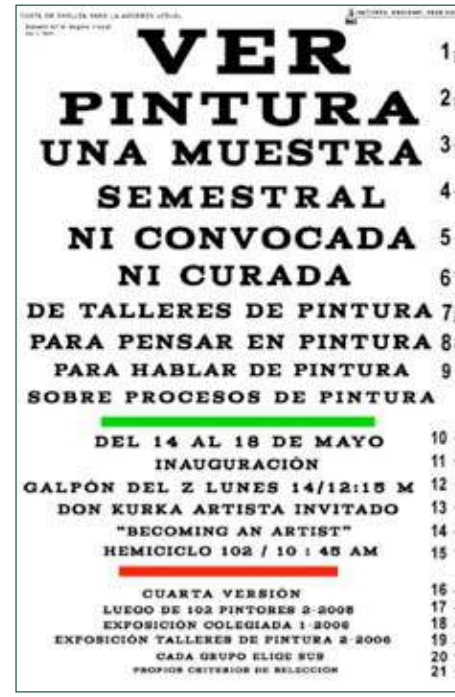
Esta es la cuarta versión de la exposición semestral de talleres de pintura del Departamento de Arte. La primera se realizó en el segundo semestre del 2005, *102 pintores* y el entusiasmo que generó en los estudiantes, nos llevó a los profesores y estudiantes del área a persistir en la iniciativa en el año 2006, realizando la *Exposición colegiada* en Agosto del 2006, la cual contó con la presencia de la artista visitante Michiko Itatani, profesora de The School of the Art Institute of Chicago. Al final de ese semestre, se organizó la *Exposición Talleres de pintura 2006 /2*.

Ver Pintura es de nuevo una muestra abierta a todos los estudiantes que están tomando talleres de pintura en el Departamento de Arte. Una muestra sin competencia ni curaduría, una exposición de trabajos del semestre, en donde cada grupo elige los criterios para la selección de trabajos. Los estudiantes mismos son los que le han dado el nivel a esta muestra, y semestre tras semestre, le han ido subiendo las exigencias a los trabajos realizados. Esta es una invitación a mirar pintura, a pensar en pintura y a hablar sobre procesos e ideas pictóricas, que es lo que hacemos constantemente en los talleres de pintura.

En esta oportunidad la exposición *Ver Pintura*, estará acompañada de la visita del pintor y fotógrafo Don Kurka, profesor emérito de la Universidad de Tennesse donde dirigió la Escuela de Arte por más de 15 años. El maestro Kurka visitará la muestra con los estudiantes y nos acompañará con una charla sobre su vida y trabajo en Nueva York, en la época en la que se dieron importantes cambios en el arte del siglo XX, como el expresionismo abstracto, el minimalismo, el arte pop, el arte conceptual, el performance y otros nuevos medios. En la charla él aludirá también a la incertidumbre que experimentan algunos estudiantes de arte, a través de los procesos involucrados en la formación artística.

Queremos agradecer la acogida que esta iniciativa ha tenido entre profesores, estudiantes y público. Estamos seguros que este espacio se está consolidando como un estímulo importante dentro del desarrollo del área de artes plásticas en el departamento y esperamos que lo siga siendo. Cada muestra plantea nuevos retos y trabajos que hacen ver que el campo de la pintura crece y se transforma en manos de nuestros estudiantes. La pintura en este espacio de aprendizaje, produce conocimiento, evoca imágenes e ideas, plantea cuestionamientos y se convierte de nuevo en vehículo de expresión de inquietudes contemporáneas, de la mano de la exploración de nuevos medios y técnicas.

—Lina Espinosa



El semestre pasado (2007-II) corrió la voz de la cancelación del salón de pintura estudiantil. Por la demolición del edificio W se abrió la entrada por el Z y desaparecieron dos de las paredes que cerraban el galpón como lo conocimos durante muchos años y que era donde tradicionalmente se realizaba la exposición al final de cada semestre.

Examinando el lugar decidimos que sí se llevara a cabo, el espacio lucía más abierto, se conservaban dos largas paredes y un piso reluciente como espacio exhibitivo, y con la nueva entrada principal ubicada allí, se ganaba todo el público de la universidad.

Se procedió entonces a dividir el espacio en ocho partes iguales, correspondientes a los talleres de pintura del departamento, y cada curso hizo sus selecciones y aprovechó su metraje como pudo y quiso. Anteriormente tenían cabida todas las pinturas hechas en el semestre, ahora forzosamente hubo que restringirse y escoger.

La idea de que todo habría de exponerse, sin ningún tipo de selección y en abierta oposición a todo proceso "curatorial", suena muy bien, pero también es posible considerar que el *Gran Salón de Pintura Fresca*, anunciado por el afiche de la vaca, ganó en visualidad y en visibilidad. Las necesidades van moldeando las formas de hacer.

Pero ¿cuál es la necesidad de mostrar en la universidad el trabajo de los estudiantes? La universidad es un marco de procesos formativos y educativos de los cuales todos hacemos parte. La exposición es una forma de hacer visible ese proceso y nos reconocemos en esa visita. Los participantes están contentos de presentar su trabajo, ya que una pintura es un objeto que se hace con la única intención de que sea visto, esa es su naturaleza, pero el trabajo de los estudiantes, por pertenecer a esta categoría, está condenado generalmente al ocultamiento o al olvido. En un espacio como este, por lo menos por unos cortos días, encuentra su lugar ante la mirada del público, sin perder nada a cambio. El trabajo de los estudiantes suele ser muy interesante precisamente por aquello de lo que se le acusa, por inmaduro, por errático, por intuitivo, por desesperado, por loco. Pero estas características son propias de todo arte, sólo que el "profesional" va tratando de sublimarlas.

A sus maneras, es fascinante ver un embrión o ver un desnudo, pero lo es mucho más ver el embrión de un siamés, o de un elefante. Y los defectos del desnudo.

—Juan Mejia

Diálogo entre un pintor y un literato

Final de tarde. Interior: por los vidrios opacos de un cuarto blanco se ve el color azul de la noche entrando. Dos bombillos, uno rojo y otro azul, tornan algo rara la luz que tiñe la ventana. Piso blanco, dos sillas de cojín rojo, un escritorio blanco y negro, una mesa blanca con una estufa negra y objetos de cocina. Un colchón con sábana de rayas coloridas cubierta de pintura blanca, como el piso de papel. Al fondo, por dos parlantes, uno vino y otro ceniza, se escucha Thelonious Monk, solo en el piano, difundido por una emisora local.

LITERATO —¡Oiga! Usted si es mucho ascético.

PINTOR —Yo, no. ¿Por qué?

L —Pues porque en este cuarto sólo entra lo que usted quiere.

P —Obvio, es mi cuarto. Además hay mucha cosa traída de la calle, todo el piso está hecho de periódicos y te dejé entrar con zapatos. Me gusta la jarra azul…

L —Tanto que la pintó de blanco por fuera, como el escritorio y los periódicos.

P —Justamente, lo bonito de la jarra es el azul que se ve por dentro, el blanco de todo el espacio resalta el color de los objetos. Los periódicos los pinté y todavía veo lo que está debajo; toda esa basura de publicidad y de mentiras sirvieron de cama para la pintura.

L —¿Cama? No entiendo esas expresiones de pintores, prefiero las metáforas de Lorca, de Kafka, de Borges y sinceramente cuestiono si esta superficie es pintura o escenario.

P —Pues puede verla como un dibujo o como una tautología o como quiera. Yo sí la veo como pintura, pero sin aislarla de todo lo demás. El cuarto es la pintura…

L —Posmoderna.

P —Humm…

L —Ustedes los pintores tienen complejo de Van Gogh. Quieren, como nosotros y los argentinos, estar solos para sentirse interesantes. Yo (*citando Brecht con voz engolada*) "En la ciudad de asfalto estoy en casa. Desde siempre provisto de toda extrema unción: periódicos. Tabaco. Y aguardiente. Muy vago y receloso y contento al final".

P —¡Muy bien! Pero no es esto. Nunca estamos solos y siempre lo estamos. ¿Tomamos café?

L —Yo no, gracias, suficiente café por hoy. Déjeme ver sus libros. ¿Sabe? Me gustaría vivir en un cuarto así, beckettiano.

P —No creo que mi filtro sea tan extremo, a mi sí me gustan los colores.

L —Todo esto es muy extremo. Una caricatura, como el cuadrado negro de Malevich.

P —O el rojo... Interesante, usted es muy asociativo, gracias por la comparación. ¿Un aguardiente? Mejor tomemos *cachaça*; mucho más rica y sin anís.

L —¡Perfecto! Este trabajo está chévere, no creo que la gente lo vaya a entender, pero muy bonito. Yo si veo muchas cosas. ¿Sabe qué? Colombia está tan mal que nos toca mirar con atención los detalles que nadie ve. Nos toca hablar de árboles.

P —No entiendo, para mi los detalles siempre fueron todo. Si, es cierto que pocas personas se detienen... ¿Está buena la *cachaça*, no? Envejecida en barril de *carvalho*. Es de Minas.

L —Ajá.

Los dos se emborrachan. El literato en su necesidad de abstracción pasa al estado liquido, se evapora y deja solo al pintor que se mantiene unido a la materialidad del mundo sólido. Contempla, ebrio y lentamente, la maravillosa disposición de las cosas. Cambia algo, recoge las cenizas y se queda pensando en las nuevas lecturas que hizo su amigo.

—Danilo Volpato

La pintura y la imagen

"La forma no es la expresión del contenido, sino su poder de atracción"
—*Conversaciones con Kafka* / Gustav Janouch

Praga, septiembre 4, 1906. Animado por un cartel que, con un balde de pintura, anunciaba una exposición de estudiantes de pintura, asistí a ver pinturas. Al llegar al lugar de la muestra, un galpón, con paredes blancas y buena luz, vi que había llegado tarde: la exposición había terminado y en la pared los espacios irregulares entre pintura y pintura eran señal de que ya muchos cuadros habían sido retirados de la exposición. Me animé a ver lo que había que ver y esto fue lo que vi: vi muchas imágenes, pero grande fue mi decepción, no había casi pinturas. ¿Habrá que decir que el mundo esta lleno de imágenes? ¿Qué basta el compendio que hace cualquier revista ilustrada de periodismo semanal para ver, en un periodo de cinco minutos, más imágenes que las que pudo haber visto cualquier campesino medieval durante toda su vida?¿Qué si lo que se quiere es hacer imágenes, no solamente se tiene que recurrir a la vieja y noble pintura, sino que ahora, en este día y hora, hay otros medios para la creación? No, no hay que decir todo eso; eso ya lo sabemos, lo que pasa es que hay que repetirlo porque somos porosos, oportunistas y hasta ávidos para el olvido; y a veces, románticos por naturaleza, atávicos por costumbre, rápidos para el autengaño y por fortuna, mentirosos. A todos nos han regalado una cajita de cartón con óleos polacos y un marco de lienzo con lona mezquinamente imprimada de blanco; a todos nos dieron un libro de alguno de los maestros antiguos y a todos nos han preguntado "¿y usted, señor artista, díganos qué cosas pinta?". Y por supuesto que pintamos cosas, sólo que ahora lo podemos hacer de otras maneras, y lo hacemos con el cinematografo y con acciones (por ejemplo, un señor pintaba el cuerpo de mujeres preciosas de azul y las recostaba contra un cuadro como si fueran un sello), o lo hacemos con la *pinta*: y tenemos pinta de hombres de gusto y somos grandes y pequeños teóricos, y somos críticos y escogemos obras con el mismo criterio de un pintor que escoge colores para ponerlos sobre un lienzo. Y es este obrar el que me interesa: ese acto de poner color sobre una superficie y luego ver las variaciones que este ejercicio produce, porque eso fue lo que casi no vi en la exposición de los estudiantes de pintura, no vi conciencia de la acción de usar la pintura para hacer imágenes a *través* de la pintura: usar un pincel (o algo parecido) y de manera —rápida o lenta, precisa o casual— hacer una capa de un color —gruesa o delgada— sobre una superficie. Muchos me hablaran de técnica, de que largo es el camino y de que bastante les falta a nuestros estudiantes para llegar a una de esas metas que indican los logros que justifican la existencia de nuestras escuelas de arte, pero el asunto no es por ahí; el arte no es cuestión de técnica, si así lo fuera, los pintores que ilustran la infinidad de libros de *aprenda a pintar* serían unos genios. El oficio del arte es sobretodo una cuestión del *cómo* y de cómo ese *cómo* se cruza con el *qué*, de manera que en una obra terminada ya no se puedan separar el *qué* del *cómo*. Y si hablamos de pintura, hay que partir de tener ideas y que esas ideas necesiten *específicamente* de la pintura para poder ser pintadas; que ese *qué* de las ideas demande, pida y exija cosas que solamente se dan en el *cómo* de la pintura; y al final, lograr una pintura donde esos detalles propios del *cómo*, es decir esos giros específicos al lenguaje de la pintura, estén ahí. Todos esos detalles, como lo pueden ser también esos detalles propios del cine o propios de la música, que son intraducibles a otros lenguajes y que por su carácter único justifican la existencia del medio al que pertenecen; es por eso que no se puede decir que "la pintura esta muerta" pues en la pintura se dan cosas que solamente se pueden dar en la pintura, un *algo* material que no se consigue con ninguna otra cosa y que precisamente es lo que da vitalidad y hace necesario a un medio; prueba de que ese *algo* es específico a la pintura, es la risa o insuficiencia que producen todas esas expresiones que intentan reemplazar con palabras los actos de la pintura y donde uno no sabe que hacer, si llorar o reír, al oír que "una veladura es poética" o que "el gesto violento de la pincelada es muestra de una gran contundencia estilística", tal vez la desaparición de la pinturas no se debe a la desaparición de los pintores sino a que los que escriben sobre este arte no tienen un lenguaje para hacerlo. Pintar es un reto, por supuesto que lo es; en un mundo donde todo es diseño y donde todos podemos emitir juicios sobre diseño, las torpezas de lo manual son cada vez más evidentes y pareciera que la única manera de justificar lo manual es haciendo evidente la torpeza (pero —¡cuidado con generalizar!— hay torpezas de torpezas: por ejemplo, hay una torpeza apologética, que es culposa y acomodada, y que compensa su falta de imaginación con cinismo y que dice "yo pinto mal para poner en evidencia la mala pintura" y hay otra torpeza, una torpeza magistral, que sabe que lo suyo no es copiar sino interpretar). Ante la posibilidad que da un máquina para eliminar el error o ante el encantamiento que provee el discurso para esconder la obra justificándola mediante un arrumaco teórico o un anecdotario sentimental, la pintura es inmensamente vulnerable: un cuadro es un momento y ya sabemos que todos estamos muy ocupados para pasar un tiempo ante algo que no se mueve o donde los errores están a simple vista. Tenemos un lenguaje pobre para hablar de pintura, lo único que podemos decir de una pintura es que es una imagen, o que es un cuadro, o hablar de lo que la imagen significa y lo que el pintor nos quiso decir con la imagen, pero entender de pintura, poco. Pen-

samos que lo único que se movió en una pintura fue el pintor y que más que un pintor, era alguien que quería expresarse a través de una imagen; pero de esta manera no se logra una imagen pictórica, como sucede en la mayoría de las imágenes que ví en la exposición de los estudiantes de pintura: se hacen imágenes pero estas no necesitan de la pintura para ser lo que quieren ser. Tal vez alguien estaba tomando una clase de pintura y ahí le hablaron de sentimiento, de política, de cómo los carteles nos bombardean con imágenes, y de toda una serie de buenas intenciones, pero rara vez de pintura; pero repito, cuando hablo de pintura no es de técnica, no es un profesor hablando —solamente— de espacios negativos, poniendo ejercicios de gradaciones de color o dando trucos para la mezcla del aceite de linaza y la trementina; es sobre todo un profesor que *no habla*, que simplemente se limita a señalar *fragmentos* donde hay pintura, y donde por supuesto también hay sentimiento, política, carteles y buenas intenciones, pero sobre todo es un profesor que *tiene ojo* para señalar esos lugares donde hay pintura y que puede discriminar la pintura entre las imágenes; ese profesor de pintura dice muy poco con su boca y deja que su dedo señale la pintura y confía en su ojo para dictar la clase. Hoy en día, por fuera de los parámetros del comercio, o de ese embrutecimiento colectivo que todavía cree que la mano, al estar unida al pincel, produce un acto espontáneo, original y verdadero, se puede decir, sin temor a equivocarse, y sin resentimiento, que ese contrato antiguo de la pintura no es tan importante; y digo esto, sobretodo, para demostrar y dejar clara la siguiente afirmación: la pintura —con óleo, con acrílico, con pigmento, y sobre lienzo, tabla, pared, papel, vidrio o metal— es importante. Este tipo de pintura es importante, pero siempre dentro de los límites modestos que le demarcan las posibilidades de la imagen pictórica y no hay derecho, entonces, a asistir a una exposición de estudiantes de pintura y ver, eso si, muchas imágenes —tal vez lo que son es estudiantes de imagen—, pero ver tan poca pintura. (Me niego a hablar sobre las tres o cuatro imágenes que vi en la exposición y que eran pinturas, lo hago porque no me gusta hablar de pintura, prefiero señalar y para eso me tocaría estar ahí, frente a las pinturas; y si no están las pinturas, no me sirve una imagen impresa o proyectada; tal vez los autores de esas pinturas saben de que estoy hablando y comparten mi reticencia a extenderme en esta diatriba, y saben que la mejor manera de pensar la pintura es pararse frente a un cuadro pintado y luego de ver la imagen, acercarse lo mejor posible para ver sus detalles —así suene la alarma del museo—, o irse a un estudio, coger un pincel y pensar pintando: los pintores no deben meditar sino con el pincel en la mano)

— Lucas Ospina

La pintura y la imagen

El día lunes 4 de septiembre se publicó un artículo en *González #29*, una publicación que circula en el departamento de arte. El articulo, escrito por Lucas Ospina, y titulado *La pintura y la imagen*, señalaba algunas problemáticas respecto al aprendizaje de la pintura; problemáticas que se señalan a partir de una muestra de pintura que se realizo en días pasados.

Para Lucas Ospina la muestra fue decepcionante porque en contradicción con lo que prometía, no había pintura, solo imágenes. La razón para afirmar esto es que "no hay conciencia de la acción de usar pintura para hacer imágenes *a través* de la pintura".[1] Se aclara, no obstante, que esto se hace visible no tanto por la falta de técnica, sino por la ausencia de elementos pictóricos tales como: pinceladas, capas de color, la superficie, etc.

Se aboga pues, por la recuperación de ciertos aspectos propios de la pintura, que para Lucas Ospina, se hacen presentes en una conciencia del medio. En su texto *La pintura modernista*, Clement Greenberg habla de la historia de la pintura desde Manet hasta el cubismo sintético y Matisse, y como esta historia es "el deslizamiento progresivo de una pintura dedicada a la representación de la realidad, a una que se preocupa sin cesar y sobre todo de los problemas que le son propios"[2]. ¿Cuales son estos problemas?

Para Clement Greenberg la pintura modernista tomó conciencia del soporte, de la superficie en la cual se estaba pintando, que los colores que se usaban eran producto de pigmentos y, sobre todo, la insistencia en lo inevitable de lo plano del soporte. Lo cual no sólo es un tomar conciencia, sino entender críticamente los límites propios de la pintura y en ese mismo sentido, lo que le es propio. "Lo plano, la bi-dimensionalidad, es la única condición que la pintura no comparte con ningún otro arte."[3]

El artículo escrito por Lucas Ospina se denuncia la falta de esta conciencia pictórica en el trabajo de los estudiantes de pintura de la universidad. Esto lo señala al decir que no se puede separa el *qué* y el *cómo* en la pintura, es decir, es importante que las ideas requieran de ese *cómo* específico de la pintura para poder ser pintadas. Esto es lo que, según Ospina, permite que el medio siga existiendo, que existan ideas que solo pueden ser expresadas en la pintura. La carencia de señalamientos precisos, a causa de la necesidad de que la pintura este presente, no permite ver claramente donde sitúa Ospina esas ideas que hablan a través de la pintura.

Aparte de la falta de conciencia en las ideas que se plasman, Lucas Ospina denuncia una "torpeza manual" que ingenuamente acomodada pretende dar

cuenta de lo manual, o que escondida bajo un discurso, "un arrumaco teórico o sentimental" subraya la ausencia de un pensar pictórico. Esta torpeza manual, dice Ospina, se da dentro de un contexto, un mundo en el que todo es diseño; lo que hace más evidentes, las ya mencionadas torpezas. Nuevamente, uno se pregunta a que tipo de torpezas se refiere, pues como se señalo antes, no se está hablando de técnica.

¿De qué se esta hablando entonces? El artículo concluye hablando de la importancia de la pintura y de la necesidad de que ésta sea pensada señalando o pintando. Esta conclusión me hace pensar que quizás el articulo se aleja de la pintura como ejercicio de diseño que trabaja y reflexiona sobre imágenes, para crear un composición, más o menos acomodada, y se acerca más bien a una pintura en la que lo propio se da en ese trato con la superficie, en una exploración, en una cierta intuición, pero no una intuición afectiva, sino más bien algo que se da en cierto desconocimiento de lo que le es ajeno a la pintura. Creo que Lucas Ospina se acerca más a este ejercicio del pigmento, de la pincelada en la superficie.

Para ilustrar un poco estas dos visiones se podría señalar el trabajo de artistas como *Dana Schutz* y *Glen Brown*. La pintura de Dana Schutz trabaja a partir de un imaginario, una serie de imágenes tomadas de los medios masivos, tales como comics, dibujos animados, etc. Una serie de narrativas que recrea para señalar como los medios invaden la realidad y la adornan creando realidades alternativas. Realidades que tienen una cualidad "irreal y concreta al mismo tiempo"[4]. Las pinturas de Dana Schutz, según un articulo de la revista *Parkett* #75, "son lo que Clement Greenberg habría llamado "plana" en lugar de ilusionista, como dijo él, la pintura no puede ser nunca otra cosa que pintura sobre un lienzo"[5].

La pintura de Glen Brown, reseñada de un modo muy general en otro artículo de la misma revista, titulado, *He paints paint* (Él pinta pintura) nos sitúa en otra vía. Glen Brown toma imágenes de la historia del arte, más exactamente reproducciones y le añade a estas un elemento que las "revitaliza" pintura, pintura en forma de pigmento, de pincelada. Glen Borwn reinventa estas imágenes, las apropia, pero lo hace a través de la pintura. Estos gestos, las pinceladas, no obstante no son un gesto creativo (en el sentido del genio romántico, creador de mundos a través de pinceladas), sino más bien recreativo, de hecho, para él, el "arte es una forma de entretenimiento"[6]. Y como dice el articulo de la revista *Parkett* "en sus pinturas lo que parece ser el residuo gestual de un pintor afanado, de cerca se revela como marcas aplicadas tan lenta y pensadamente, que cualquier impresión de afán se evidencia como una trampa al ojo." El articulo concluye señalando que en este acto recreativo no se puede encontrar una significado, ni una lógica perceptiva, sino más bien *niveles de atención*, una relación entre "lo que se quiere ver en la imagen, o lo que el artista quiere ver (por lo general dos cosas diferentes), acerca de lo que has visto antes y lo que esta en frente tuyo."

Ante estas dos perspectivas, pienso que el acto recreativo de Glenn Brown es más cercano a la insistencia de Lucas Ospina en su artículo, pues subraya la necesidad de abordar la pintura como un ejercicio de mirar y señalar, señalar con el ojo, o con el pigmento. Esto permite tomar distancia frente a la imagen, plana pero cargada de ejes significativos (la política, lo social, lo afectivo, etc.), de lo propiamente pictórico. Estando de acuerdo con lo señalado por Lucas Ospina creo importante, en todo caso, señalar que esto de subrayar la mirada y el pigmento, en ningún momento pretende dejar de lado los ejes sobre los cuales operan las imágenes, sino que consiste en poner en evidencia ese modo como la pintura puede y tiene la capacidad de intervenir sobre los hechos.

—Andrés Cuesta

NOTAS

1 OSPINA, Lucas. "La pintura y la imagen." Articulo Publicado en *González* #29.

2 FRIED, Michael. "Tres pintores norteamericanos" en *La practica de Pintura*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1974. Pág. 148.

3 GREENBERG, Clement. *Pintura Modernista*. 1965. La versión original en inglés se encuentra en *Art in Theory 1900-1990: an Anthology of Changing Ideas*. Massachusets: Blackwell Publishers, 1996. Págs. 371-378. La versión en español es una traducción inédita de Fernando Uhía y se encuentra en el libro oficial de *Pintura Interfaz* del semestre 2006-1 del departamento de Arte de la Universidad de los Andes de Bogotá. Pág. 2.

4 WITTNEVEN, Katrin. "Welcome to Neverland", Articulo publicado en la Revista *Parkett* #75, 2005, Pág. 36.

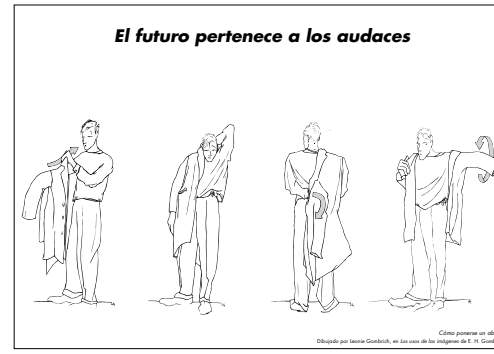
5 El artículo original en ingles dice lo siguiente: "her paintings are what Clement Greenberg world have called "flat" rather than illusionist because, as he once said, the painted picture can never be anything other than paint on canvas"

6 Cita tomada del articulo de Jennifer Higgie "He paints paint", publicado en la revista *Parkett* # 75 (2005) la cita original es la siguiente "Questionnaire: Glenn Borwn," Revista *Frieze* # 85 (Septiembre 2004), p. 132.

Cerámica Rakú / Exposiciones de Fotografía (todos los semestres)

Exposiciones de Proyecto Final de Grado
2005-2006-2007

PUNTO DE FUGA / 2005-I



EL FUTURO PERTENECE A LOS AUDACES / 2005-II

ESTO NO ES UNA TÉSIS / 2006-II

TODOS ESTÁBAMOS A LA ESPERA / 2006-I

MONITA / 2007-I

FARAMALLAS Y TRAPACERÍAS / 2007-II

anamariac123@hotmail.com

carmenelvirabrigard@yahoo.com

Aura María Marín

[fotografías]

Desaparezco

"La fotografía es huella, rastro de un momento, y aunque en ella no vemos quién la toma, la imagen es una ventana de su alma, un reflejo de su ser"

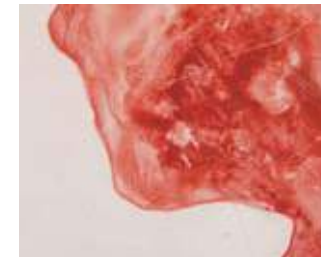
Ana María Carvajal

[videoproyección]

Proceso de Descomposición

"...una experiencia extraña y diferente a las que de manera repetida tenemos todos los días, puede transformar —aunque sea sólo por un instante— la forma de relacionarnos con el mundo"

Carmen Elvira Brigard



[cuadernos, dibujos]

Nudos: Concertaciones de Impresiones

"Los nudos los hila mi cabeza, una cosa lleva a la otra y no es necesariamente lineal. No es necesariamente real para alguien más. / Pura presencia - ausencia-presencia / Inconsciencia - conciencia - inconciencia / Un espacio donde narro, hago y evito / Entro en mí estando rodeada / El de afuera presente y yo ausente a mi manera / Es una forma de operar / Mentiras verdaderas / Ambas, línea y mancha son producto del deseo que alimenta la cabeza y puede que no sean lo que parecen."

lujosevicia@yahoo.co.uk

Clara Ruíz

[videoproyección]

Violencia Mental / Cosas Miserables

johanacastillo12@yahoo.es

Jhoana Castillo

[esculturas, objetos]

H—I—L—A

pipeg01@yahoo.com

Felipe González

[asesorías, publicaciones, conferencias, charlas, texto]

Pantera Rosa

La docencia como práctica del arte.

Laura Laurens

[dibujos, sculturas, objetos, texto]

Nuestra Obra

"Te confieso que me duele aceptar que sólo sobrevivirás a través de las diferentes interpretaciones en el tiempo; es tanto de mí lo que he puesto en ti que me enerva la idea de pensar que tal vez tu piel cambiará y ni yo misma te reconoceré como te construí, lamentablemente yo también habré cambiado."

Liliana Vélez

[videoproyección, publicaciones, texto]

"de vez en cuando me daban ganas de escribir alguna cosa. Cuando cogía el lápiz sentía cómo mis dedos blanditos se adherían a la madera y posteriormente al grafito, siempre terminaba con los dedos negros y con tres o cuatro renglones para mi amiga Verónica. Soñaba con escribir una novela o una obra de teatro, pero era tan pequeña que todavía no sabía cómo escribir todas las palabras, tenía muchas cosas en la cabeza, era muy elevada y sentía horror cuando la profesora en clase interrumpía mis pensamientos y me preguntaba porque no ponía atención."

Lina Pulecio

[cajas de luz, imágenes impresas, árbol]

Híbridos

"Híbridos presenta cinco situaciones distintas, en apariencia distantes pero que apuntan a una misma temática. Son cinco situaciones donde las barreras se desdibujan y se pueden apreciar dos presencias que no resultan antagónicas. Los conceptos de lo natural y lo artificial se confunden por un momento borrando el límite y abriendo puertas a otras posibilidades, híbridos con diferentes grados de naturalidad y artificialidad."

nimanri@hotmail.com sadekiu@gmail.com

María Sol Holguín

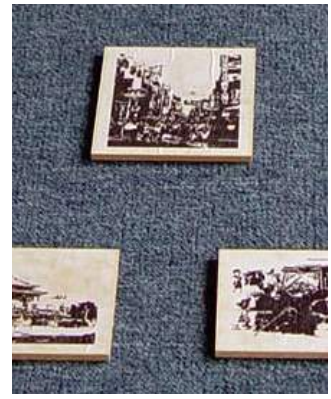
[luz, puertas, sonidos]

4/4

En esta instalación se trata de poner en escena las relaciones aisladas que tiene un grupo de personas que convive en un mismo vecindario y como no hay vecindad a pesar de la cercanía. En este escenario sólo hay mujeres, que viven ahí día tras día en un devenir que les parece eterno. Nada cambia. Cada una tiene una historia, una vida, una manera de ver y de sentir. Comparten un espacio unitario, un solo corredor, una sola puerta de entrada, una cocina, una casa y sin embargo ellas son 4.

4/4 o cuatro cuartos que aparentan ser la unidad de una casa y sin embargo son cuatro espacios sin unidad.

Nicolas Manrique



[dibujos]

"El trabajo consiste de una serie de diseños de fotografías hechas sobre papel. Los diseños son archivos de imagen de computador, en píxeles blancos y negros, hechos a partir de la simplificación tonal de fotografías a color."

Susana Marún

[escalera, abrigo hecho a partir de retazos, espejo, pintura sobre plástico, acción]

Dos que son uno, uno que son dos

"Para mí la diferencia entre vivir y sobrevivir se responde al contestar si uno ama o no"

cespedesaleja@hotmail.com

alegaisgreat@hotmail.com

Verónica Lehner

[instalación, sombras]

desdoblarse

"En el poco tiempo que he tenido la satisfacción de encontrarme cerca de usted, sí, varias veces —permítame que se lo diga—, varias veces he podido observar con inexpresable admiración la estupenda sombra que usted proyecta al sol, con una especie de noble desdén y sin prestar a ello la menor atención. Sí, esta soberbia sombra que ve usted a sus pies. Perdóneme usted una proposición bien temeraria sin duda: ¿tendría usted por muy inconveniente cederme esta sombra suya?"

—*El Hombre que Vendió su Sombra*
Adalberto de Chamizo.

Alejandra Céspedes

[videos, animación, postales, texto]

Marinero de Agua Dulce

"Era sencillamente deseo de viajar, deseo tan violento como un verdadero ataque y tan violento que llegaba a producirle visiones."

— La Muerte en Venecia
Thomas Mann

Alejandra Iriarte

[pinturas]

No todo lo que brilla es oro

Saturación, Hipnosis y Espectáculo.

"El cielo del este arde con goma de mascar, el del norte con cepillos de dientes y ropa interior, el del oeste con enaguas, los cielos enteros brillan con mujeres monstruosamente coquetas. Cuando das una ojeada a las revistas un torrente de texto discurre por las praderas de automóviles, polvos para hornear, corsés y Kodaks."

—*Drift and Mastery*
Walter Lipmann, 1914

"Because we're living in a material world and I´ m a material girl"

—Madonna

"En la sociedad capitalista sólo se reconoce la capacidad de adquirir. Todas las demás dificultades o necesidades humanas se subordinan a esta capacidad. Todas las esperanzas se unen, se homogenizan, se simplifican para convertirse en la intensa pero vaga, en la mágica pero repetible promesa ofrecida en cada compra. En la cultura del capitalismo es inimaginable ya cualquier otra clase de esperanza, de satisfacción o de placer".

—*Modos de Ver*
John Berger, 1987

andrealeitner@gmail.com diazarmando@cable.net.co

Ana María Cardenas

[imágenes]

Cuando el encantamiento se termina

Ahora disponible: historias de princesas de Disney. Volumen uno: un regalo del corazón. Ahora todas las niñas pueden entrar en el mundo de las princesas de Disney. Un reino donde los sueños empiezan, donde el encantamiento nunca termina y los "vivieron felices para siempre" pasan todos los días. Pero la carroza se convierte en calabaza, los caballos en ratones y el vestido en harapos y en este proyecto, cuando el encantamiento termina, el retrato de la sirenita se convierte en un cuadro opaco. Crecimos mirando las películas de Disney pero con el paso del tiempo "el reino donde los sueños empiezan" se difumina, el encantamiento termina y los "vivieron felices para siempre" son imposibles (nadie vive para siempre y menos aun "feliz todo el tiempo"). Sin embargo, este mundo ideal se puede materializar. Mi proyecto surge de la nostalgia, del paso del tiempo, del encantamiento que termina. El objetivo consiste en apropiarse de la imagen de una de estas princesitas, concretamente de Ariel *La Sirenita*, y someterla al tiempo, a que sufra su paso para liberarla de la imagen univoca del estereotipo.

Andrea Leitner

[latex, ganchos, objetos, texto]

Como se quita, se pone

¿Qué es realmente lo que induce a millones de personas a sentirse insatisfechas con partes de su cuerpo, a tal punto que deciden someterse a intervenciones quirúrgicas o estéticas? ¿Es influencia de los medios? ¿Es una cuestión cultural? ¿Es un problema de inclusión y exclusión? ¿Es un proceso escultórico?

Armando Díaz

[elementos de oficina, celador, traje de corbata, cámaras, luces, acción]

Poder y vigilancia

"Cave, cave, Deus videt" ("Cuidado, cuidado, Dios te esta viendo") es la inscripción puesta por El Bosco en *La mesa de los pecados capitales* (1475), para hacer un llamado ético y religioso que señala el poder de Dios. Michel Foucault, en su libro *Vigilar y Castigar*, indica que una sociedad puede ser analizada a partir de sus modos de ejercer el poder, sus sistemas de seguridad y los procedimientos normativos que usa para controlar la conducta de los hombres. La vigilancia y el control riñen con el derecho individual a la privacidad. La seguridad que anhelamos implica la aceptación tácita a ser vigilados, consentimos esta intromisión por el beneficio de tener un lugar seguro donde dormir o estudiar. La vigilancia total es una realidad, el fin de la privacidad es una apuesta segura.

spacefraser@hotmail.com

felipecovelli@hotmail.com

Bernardo Montoya

[pinturas]

El ojo pictórico

Me propongo como un mediador entre la imagen electrónica y la pintura, un artista que juega el papel de un decodificador o descifra un código y crea otro.

Evelyn Fraser

[ladrillo, cemento, pañete, pintura, cable]

El tacto es esencial, hay superficies ásperas y otras suaves, en algunas partes lo suave tapa lo áspero para definir una estética en el interior o exterior de la casa. La pared lisa, impecable, blanca, que le hace contraste al cemento duro y áspero. El cemento al tacto da una sensación desagradable. Al ensamblar estas estas dos partes se forma un obstáculo para la mente, los límites cambian inmediatamente, la simultaneidad entre la ruina abrupta con el peñete liso crea un escición. Los materiales que están ahí, rotos, en estado de descomposición, son unos escombros paradójicos.

> "La casa, la simple perspectiva del dominio, los helados muros, las desiertas ventanas semejantes a ojos, unos cuantos juncos vigorosos, algunos troncos de árboles blancos y secos —con un profundo decaimiento que solo puede compararse justamente, entre las sensaciones terrestres, con el despertar del fumador de opio, el amargo retorno de la vida cotidiana, la caída del velo. (una) grieta apenas visible antes, se extendía zigzagueando hasta la base de la casa… los poderosos muros partiéndose en dos… sobre las ruinas de la casa Usher."
>
> —*La Caída de la Casa Usher*
> Edgar Allan Poe

Felipe Covelli

[videoproyección]

San Gabriel Arcángel, llévanos con bien

Recuerdo ser niño y estar junto a ella, horas de viaje interminables por la carretera a La Palma, su pueblo natal; las salidas el domingo temprano en la mañana a la plaza de mercado, caminar de su mano en las procesiones de Semana Santa, el roble en el patio de la finca y la oración que todavía nos hace repetir antes de viajar: "San Gabriel Arcángel, llévanos con bien".

francescabellini@hotmail.com
javiesg@yahoo.com
julianleonc@gmail.com

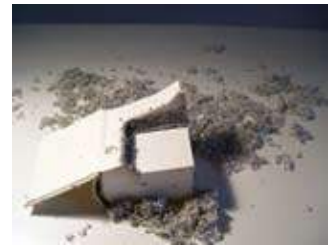
Francesca Bellini

[joyería, imágenes, objetos]

Credo moda

La raíz del problema no está en que creamos más de lo que debamos, sino en las características del mundo, en sus cimientos; ver como grandes sectores de esa construcción que nos da abrigo, abundancia y esperanza se han erigido a partir de la miseria humana de otros, y como todos engañamos esa hambre de justicia con el consumo de mercancías, promesas y expectativas.

Javier Gamboa



[videoproyección, libro, dibujo, atril, magia]

Nada por aquí, nada por allá

"*Manual del mago*

Mi siguiente consejo es que, luego de seleccionar un juego, ensayes repetidamente y con convicción, en soledad, con la ayuda de un espejo o una cámara de vídeo, todos y cada uno de los movimientos o partes del mismo. Cuando hayas dominado la técnica y el tiempo de cada acción incorpórale a ese cocktail, un ingrediente del cual dependerá que el público recuerde el juego o tu actuación por siglos o lo olvide instantáneamente: me refiero a la presentación con la inclusión de una adecuada charla, música acorde, gags o humor relacionado con el paso del juego, ver la necesidad o no de participación de espectadores, el buen trato a los mismos, teniendo en cuenta que nunca debes ridiculizar a quien gentilmente colabora; pues lo único que lograrás es que la persona comience a odiar la magia y a tu madre. A esta altura puedes grabarte una regla de oro en la magia:

"JAMÁS PRESENTAR ANTE PÚBLICO UN JUEGO QUE NO SE HA ENSAYADO Y SE ESTÉ PLENAMENTE CONVENCIDO DE SU ÉXITO"."

Julián León

[video, diapositivas, mesa de luz, objetos, textos]

Un intento anacrónico

VEO – VEO

¿QUE VES?

UNA COSA

¿DE QUE COLOR?

NEGRO

¿EL FUTURO?

lolekraus@hotmail.com

Lorena Kraus

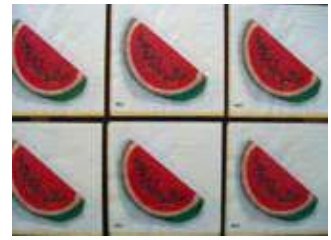
[videoproyección]

Paisajes de la memoria

Hace más de dos años que me encuentro en la tarea de traducir del alemán al español los diarios de viaje que escribió mi abuelo, Erwin Kraus, en sus expediciones por la alta montaña colombiana en la década de 1940. El objetivo inicial de las traducciones era su recopilación y publicación con la idea de divulgar y dar a conocer su valor histórico, geográfico y etnográfico. Manipular una fuente primaria es una acción artesanal que demanda tiempo, paciencia y dedicación, y que me llevó a ver la multiplicidad de dimensiones que implica el ejercicio de traduccir un diario de viaje: entablé un diálogo con mi pasado, reconstruí un presente con mi abuelo, traduje y elaboré un material audiovisual que evidencia ese ir y venir mental por los paisajes de la memoria que dejó Erwin Kraus.

carrifeliz@hotmail.com

Luz Adriana Sarmiento



[pinturas, impresos]

Entre el vacio y lo invisible

"Millones de ojos se alzan hasta ventanas, puentes, alcaparras, y es como si recorrieran una página en blanco. Muchas son las ciudades como Fílides que se sustraen a las miradas, salvo si las atrapas por sorpresa".

—*Las ciudades Invisibles*
Italo Calvino

Sebastian Carrizosa

[video, televisor, pintura]

Esencial en Espumas

¡Cómo ha querido la fortuna, oh río, que a tu destino fuera tan semejante el mío! […] Yo conozco tu historia: de aquella cima, juguetón, travieso, te desprendes; las flores se doblan de tu linfa bajo el peso, y pareces un niño: tus rumores son un canto infantil —igual al mío cuando, niño inocente, no lejos de la cumbre donde naces, con alegre bondad de rapaces me dejaba arrastrar por tu corriente…— y mi alma entonces era tan pura cual tu linfa transparente. […] y hoy estamos de nuevo frente a frente: tú no eres ya el arroyo ni yo el niño, que quiere la fortuna que, como tú distante de la fuente yo me encuentre ya lejos de mi cuna. Gigante vienes, sí; mas en tus ondas arrastras mucho lodo, y hondo dolor embarga el alma mía al ver cómo los dos hemos perdido todo los más hermoso que en nosotros había: tú, aquel cristal de hermosa transparencia donde coplarse el cielo se veía; yo, el tesoro sin par de la inocencia […] También cuando mi duelo cese por fin, se perderá en la fosa la mezquina porción que me ata al suelo; pero el alma gloriosa, libre del lodo ya, tenderá el vuelo. Y así por siempre la fortuna, oh río, hará que semejantes sean tu destino y el destino mío.

—*Canto al Funza*
Rafael Escobar Roa (1879-1954)
Premio de la flor natural, Juegos Florales de 1904.
Dedicado a D. Antonio Gómez Restrepo

amenosera@yahoo.com

Vanessa Rueda

[audio, camisa, audífonos, mueble, objetos]

Serendipite

La *serendipite* es el don o facultad de encontrar algo útil de forma imprevista al estar buscando otra cosa diferente; es el arte de encontrar lo que no se busca.

andrescuesta@gmail.com

Andrés Cuesta

[dibujos, textos, ilustración]

Lecturas espacios

"Dibujó tres líneas en un zapato para recordar tres cosas, luego lo olvidó todo, salvo las tres líneas."

Arcenio Zambrano

[fotografías]

El perro objeto

Asociar las mascotas a una cadena de manufactura es propio de un mundo materialista. En revistas, televisión y otros medios los animales vivos son un objeto más. Por ejemplo, los usos decorativos del perro van desde su implementación en espacios arquitectónicos como elemento de seguridad hasta su adaptación en forma y tamaño para que cumpla con los rasgos físicos y preferencias estilísticas de sus futuros amos.

caro-fernandez10@hotmail.com

cata-ram@hotmail.com

Carlos Hurtado

[*performance*, objetos]

Quiero que en este proyecto cada quién sienta e interprete a su manera sin ser influido por mi verbalización.

Carolina Fernández

[pinturas]

Dime con quien andas

Catalina Ramírez

[pinturas]

Una ruta

Un cuadro es un momento, la pintura como instante pasajero; una mirada desde la cotidianidad de Bogotá en el siglo XXI.

afelipe-v@yahoo.com

inchiguerrero@yahoo.com

Federico Uribe

[cabuya sobre edificio]

Proyecto cabuya

El proyecto consiste en acercarse a un edificio, de manera física, tocarlo, mirarlo. Un acercamiento visual, a partir de planos, maquetas y fotografíass, que analiza la forma y la totalidad de su composición. para usar la arquitectura con el único fin de hacer un dibujo.

Felipe Vega

[programas de datos, computadores, videoproyección]

Escribir código para escribir

Inti Guerrero

[pila de afiches con la imagen de una pelota fabricada por los porteros de la universidad con los carnets temporales de identificación usados por los visitantes]

Ruidos extraños

La parte teórica de este trabajo, que toma como eje los sistemas de seguridad de la Universidad de los Andes, busca demostrar como la construcción social del individuo surge a partir de una escenificación paranóica con una otredad, o en otras palabras, como somos a partir de lo que no somos, en este caso una "comunidad uniandina" que tiene poder para decir quienes son "los otros". A partir de una taxonomía a una serie de correos electrónicos enviados por el departamento de seguridad de la universidad se determina lo que caracteriza al "uniandino" y cuáles son sus deberes para con la comunidad.

kariestrada@yahoo.com

lauraescovar@yahoo.com

Juliana Vazquez

[fotografías, dispositivo publicitario de rotación de imágenes]

Super natural, chic expres your self

Karina Estrada

[videoproyección, pendones, asistencialismo estético]

Batalla de voluntades

Ejercicio crítico y teórico sobre la práctica artística, centrado en un principio de la investigación lingüística que determina pautas para el conocimiento a partir de la proximidad entre imagen y lenguaje.

Laura Escovar

[escultura, vidrio, arena, monedas, pasto, texto]

Pareciera

Una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa. Parecen la misma. Sólo en tránsito, cogidas por un hilo delgaditico; son dos cosas aparte.

pardolaura@gmail.com

Laura Pardo

[pinturas]

Etiquetas - Detalles en Amenaza

Reúno detalles, selecciono los que veo que está amenazado y tiende a desaparecer, luego los transfiero al lienzo. Me apropio de esos detalles, los amplío a una escala mayor que el tamaño original de los empaques. Muchos son símbolos que ya no simbolizan, y que con el tiempo la publicidad descarta o sólo usa como ornamento.

margis21@hotmail.com

Margarita María Rodríguez

[telecopios, fotos, seguimientos, detectivismo]

Playground love

Playground Love
by Air

I'm a high school lover, and you're my favorite flavor.
Love is all, all my soul.
You're my Playground Love.
Yet my hands are shaking.
I feel my body reeling, time's no matter, I'm on fire.
On the playground love.
You're the piece of gold that flushes all my soul.
Extra time, on the ground.
You're my Playground Love.
Anytime, anywhere,
You're my Playground Love.

Natalia Valencia

[audios, fotos, antropología urbana]

Pasarela

Este proyecto pone en evidencia la relación sentimental e identitaria del hombre con sus prendas de vestir; todo comienza dentro del *closet*…

verosantosruiz@gmail.com amvpava@yahoo.com makakomedina@hotmail.com

Verónica Santos

[mesa, pastel, velas, fuego, videoproyección, olor]

Momentos majestuosos

Un momento que se espera con expectativa y emoción; la ansiedad hace de la espera algo insoportable.

¿Qué será de ese momento majestuoso si no llega?

¿Qué será de esa ilusión llena de tules y flores, pastillaje y crema?

¿Qué será de la vida si es sólo espera de un momento majestuoso?

Momento majestuoso es una ruina.

Un objeto que se seca, marchita, que huele a muerto.

Un cuerpo que es un fantasma, que habita un lugar y un tiempo robado, pasado, vencido.

La eternidad del recuerdo que se materializa, que es metáfora, es poema.

Héroe caído, monumento de la derrota, cadáver insepulto.

Ausencia expuesta en la presencia.

Evidencia de un tiempo perdido, de un intento fallido, de un corazón roto.

Ana María Vallejo

[dibujos, mesas, rollos de papel]

Retomo
Tierra, Tiempo y Fuego

…imagino entonces la posibilidad de una mezcla de todas las cosas de mi casa; el color de la mezcla de las cosas licuadas, transmitiéndose afectos de un sistema de familiaridad a otro; imagino también al otro con quien vivo y su relación con estos regímenes.

Aquí vivimos con alguien.

Al encontrarme con un pedazo de papel sobre la repisa que soporta el teléfono, me percaté de que era ella la que vivía conmigo.

—¿Por qué había dejado esa nota ahí, ella, que nunca dejaba nada?…

Carlos Medina

[cerámica, tierra, cáctus]

Para mí, sólo recorrer los caminos que tengan corazón. Cualquier camino que tenga corazón. Por ahí yo recorro, y la única prueba que vale es atravesarlo a todo su largo… Y yo por ahí recorro, mirando, mirando, sin aliento…

cerolina@gmail.com
carolina.loaiza@gmail.com
cat.d12@hotmail.com

Carolina Cerón

[videoproyección, casa]

Había una vez —parafraseando— que ya no recuerdo

Tres imágenes se encuentran, dos no existen, solo está el registro. Una torta de la que sólo se obtienen migajas. No es una mirada que ve, sino una mirada que dispone. Procurando persuadirse, un ruido sordo, infundido, ahogado, cesante, contínuo, desesperante, que al reconocerse se hace más fuerte, sonoro, sobre todo más sonoro. El silencio de la vieja casa. Las verdades y las mentiras clásicas, persistiendo como ruido de fondo, sin poder prescindir del ruido de fondo, de tiempos largos, que nunca terminan de decir lo que tienen que decir. Hablaron de traición, de renuncia y de abdicación, la evidencia era inexorable. La maquina de retratar. No eran dos ejemplares del mismo libro sino dos veces el mismo ejemplar. Desidia. Aparatos de contrarrestar ausencias. Paralelismo entre los destinos de los hombres y las imágenes, de los papeles amarillos, el museo como casa y la casa como museo. Erigir grandes álbumes o museos familiares y públicos para estas imágenes. No les falta materia para convertirse en obsesiones. Pérfido. Suponer. Las imágenes no viven, sin embargo, uno vive con imágenes de personas que viven pero sólo son imágenes… Como si fuera la primera vez, sin recordar las anteriores.

Carolina Loaiza

[acción con proyector de acetatos, dibujos, texto, manos, 20 minutos]

Tengo un amigo que quiere ser profesor

Mi tía dice que la pedagogía es una enorme equivocación porque trastoca las leyes de la mente que lee por figuras y gestos y no por contenidos.

Diana Cardenas

[televisor, video, plástico, fotografías, luz]

Cry B

El Doctor Jeff Hall de la Universidad de Brandeis en Waltham, ha descubierto una proteína llamada *criptocromo* (*dCRY*) que actúa como fotorreceptora de la luz y contribuye a regular el reloj biológico de las moscas del tipo drosofila. Para comprobar si efectivamente esta proteína hace parte de dicho proceso biológico, ha trabajado con moscas que tienen un gen mutante defectuoso, a las que llamó *Cry b*, en alusión a una de sus canciones favoritas de Janis Joplin, *Crybaby*.

La mosca que llora, *Cry b*, es una mosca que se comporta arrítmicamente bajo ciclos alternados de luz y oscuridad. La mosca defectuosa que llora es una mosca misteriosa, presenta una respuesta aberrada a la iluminación intensa y constante pero no presenta tal arritmia bajo una iluminación constante de menor intensidad. Tal vez la mosca que llora busca una luz intermedia y vive en ese umbral para mantener así oculta su condición mutante.

d.rodriguez60@egresados.uniandes.edu.co sydbarret8@hotmail.com juanchitape1@hotmail.com

Diana Rodríguez

[secretos]

Te voy a contar un secreto ¿Quieres?

Hay secretos que se pueden guardar por una eternidad pero otros no por mucho tiempo. Contarle un secreto a una persona es un acto de confianza. Pero esta vez no se trata de confiar o conocer al otro, sino de un interés por contar los secretos de mi vida, de mi pasado y en especial de mi infancia. Quiero compartir lo que jamás había contado.

Felipe Uribe

[dibujos, recortes de papel, periódico]

Sin tema no hay título

Lo único que le importa desde hace algunos años es ordenar las colecciones; limpiar el polvo acumulado sobre los empaques plásticos, dividir las camisas por colores y los juguetes por temas y tamaños; ver todo en el piso del cuarto para después subirlo en las repisas; apoyarse contra la pared de fondo y mirar las cosas con orgullo; sentir cumplido su propósito del día y poder dormir; pero ahora las cosas se han vuelto diferentes: hay que comer y eso es frustrante. El hambre no lo deja concentrar y ese día, mientras ponía las camisas en el piso, reordenándolas, sólo podía pensar en tostadas.

Juanita Perez

[videoproyección, acción]

Simone de Beavoir —no se nace mujer, se llega a serlo

PRIMERA VOZ —Cuerpo erguido, fuerte y rígido, pelo que no podía ser cabello, voz gruesa, hombros anchos, piernas largas, fornidas, que querían ser delicadas… simple, mi otro yo soñaba con ser la mujer "Maravilla", pero mi otro lado me tiraba, para que yo fuera "Superman".

maria.cano@gmail.com

María Isabel Cano

[muebles, audio, conversaciones]

Juntos (pero no revueltos)

En la mesa, mientras se come, también se habla… pero no con la boca llena (lo que algunos quieren decir, otros no lo quieren oír).

mariaquirogamartin@hotmail.com

María Quiroga

[silla, marco, escultura]

La grandiosidad es etérea, pero esta muy bien delimitada

Emparedar hechos entre leyendas. Pulir comportamientos, afinar trucos. Mantener un estado de perpetua contemplación. Encofrar el momento divino de la transfiguración. Suspenderse en una imagen inequívoca, solemne. Unificar opiniones, homogeneizar rasgos en una sola descripción. Pañetar vacilaciones. Desaparecer detalles divergentes. El pendón de un estilo, pedestal de una causa, estandarte indestronable de la trascendencia de su propio existir. Una mancha indeleble gracias al tiempo. Ser una distancia próxima y a la vez inalcanzable, un horizonte que siempre se aleja. Erigirse eternamente sin dolor. Nublar la humanidad tras la lisonjera pátina de los siglos. Difuminar el límite entre lo alcanzable y lo imposible. Extender hacia el pasado su determinación. Sentenciar su causa retroactiva. Dormir junto a los más ilustres ciudadanos de la necrópolis. Infundir la cándida esperanza de su futura encarnación.

Mauricio Vega

[muros, pintura, dibujo]

Las paredes tienen oidos

Parto de un lugar llamado Prado, Tolima. Lugar que define mi relación con mi padre. Un lugar atravesado por la violencia en su ambiente. Un lugar en el que las paredes tienen oídos. Un lugar muerto de miedo.Un lugar muerto de tedio. Un lugar que no está. Sólo tengo su imaginario. Un imaginario que revela una situación cotidiana. Un imaginario que hace parte de una herencia popular; de una tradición oral de generaciones. Un imaginario transformado a causa de su historia. Un imaginario que grita en silencio sus heridas. Un imaginario que nos define a todos como parte de un mismo mundo viejo y torturado por tantos pasos recorridos y tantos otros olvidados.

npaillie@hotmail.com

paulismontes@hotmail.com

Natalia Paillié

[paredes, pintura, restos]

La distracción

Tal vez la mejor manera / de conquistar el tiempo y el mundo / sea pasar y no dejar huella… / pasar sin dejar una sombra / en las paredes…

—Marina Tsvietáieva

Paula Andrea Montes

[dibujos, plantas, agua]

Malezas

Los cuatro, el Botánico, el Biólogo, el Explorador y el otro, leyeron el diccionario y decidieron no darle importancia.

Las palabras a veces aparecen antes que las situaciones que describen, la situación se acomoda a la palabra y no la palabra a la situación.

Los cuatro pensaron en el cruce de redes que entablace una conversación; se demoraron horas, cada uno en silencio, pensando en lo complejo que era entenderse; al final miraron hacia afuera y todos vieron el cielo azul: era muy simple, sólo había que fijarse en los detalles y aprender a darles importancia.

Vanessa Villate

[latex, escaparate, denuncia]

Cambio extremo

Las mujeres, por inconformidad con nosotras mismas, por no cumplir los requisitos de un ideal y satisfacer un deseo lascivioso de perfección, cambiamos partes de nuestro cuerpo, recortando, poniendo, esculpiendo y haciendo un collage. ¿Qué pasa con la piel?

lauraneiv@gmail.com

arango_adri@hotmail.com

Veronica Tobón

[objetos]

Siendo objetiva

"…los buscaba en tiendas de objetos antiguos, como si, habiendo perdido su carácter de utilidad con el prolongado desuso, parecieran ya más aptos para contarnos cosas de la vida de antaño que para servir a nuestras necesidades de la vida actual"

—*Por el camino de Swann*
Marcel Proust

Laura Neiva

[videoproyección, dibujo]

Muros, ventanas, tiempo y soledades. Espacios que almacenan vidas.Vidas controladas por espacios.

Adriana Arango

[pinturas, textos]

Allí estaba yo, esperando el momento justo para entrar en escena y ser un protagonista de la historia. El amor había dejado de ser una mera ilusión para convertirse en realidad y exigía que encarnara a uno de los atormentados personajes de una novela rosa. En medio de las frases ridículas y las concepciones pasadas de moda de las relaciones entre hombre y mujer, descubrí el sentido de mis sueños y fantasías más ocultas, y entonces lo supe: hay amores imposibles que vale la pena vivir.

massenko@yahoo.com

Manuel D'Macedo

[animación]

Hace veinte años que llegué aquí, al barrio de las casas de colores y calles adoquinadas de corredores subterráneos y olvidados, de faroles estilizados y balcones de antaño que fueron escaparate de noticias para los habitantes del viejo Santa Fé. Este barrio en el que el tiempo caprichoso ya no andó más y dejó unas historias deambulando por calles empedradas que taparon las huellas mesuradas del Zipa. De vuelta en mi casa, me encontraba siempre con la imponencia de la mansión de enfrente y su misticismo particular. Una placa conmemorativa me indicada la presencia inequívoca de José María Vergara y Vergara. Lo imaginaba allí, asomado a los balcones techados de teja roja y madera, fumando pipa, viéndome entrar y salir. De cuando en cuando resurgía en mi un agudo escalofrío que tuvo origen en mi más tierna infancia cuando la casa abandonada de vidrios rotos, nido recurrente y lugar de protección para las aves en días de lluvia, fue…

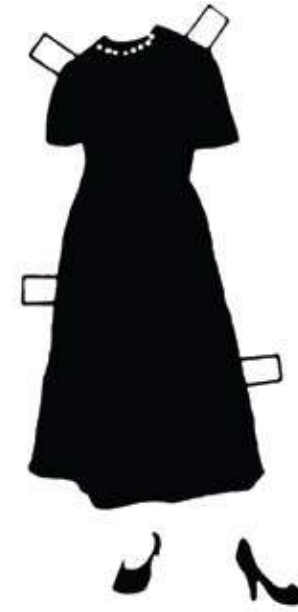
eka_x@yahoo.com

Erika Ferreira

[huellas, impresión, pinturas]

nicolago@hotmail.com

Nicolás Gómez



[documentos, postproducción]

Blanco y Negro

"Nunca he podido resistirme a la seducción que me producen las cámaras."

—Marta Traba en entrevista con Juan Peñalosa.

"También la pintura debe ser funcional: dice Marta Traba"

—Cromos, enero 23 de 1956.

juana.hoyos@gmail.com

Juana Hoyos

[fotografías]

Promesa rota

Yo quería pintar, era lo único que tenía claro. Entré a estudiar arte porque me gustaba pintar, así que lo natural era que mi trabajo final, mi empaque para este ciclo adadémico y la carta de presentación para el siguiente, fuera algo hecho en pintura. Pero como todo lo que uno espera no parece ser lo que resulta, y vivimos de promesas rotas, las expectativas, lo conveniente y lo pertinente cambió el proceso de desarrollo del trabajo y terminé por hacer otra cosa.

playthemovie@gmail.com

Santiago Leal

[esculturas, fotografías, dibujos]

Nada es para siempre

Nada es para siempre. Ya que todo, hasta las ilusiones a su debido tiempo, tiene que irse.

Camilo Molano

[dibujos]

Durante los últimos diez años, mi enfrentamiento con la carrera de Artes Plásticas se ha desarrollado a lo largo y ancho de diferentes estadios. El momento histórico que nos entregaron es, a mi entender, uno de los más confusos e inciertos para los profesionales de nuestro campo. Los artistas plásticos ya no sabemos dibujar ni pintar con verdadera proficiencia o especial talento. Nos tropezamos con los tarros de pintura y nos ahoga el olor a trementina, mientras las "Artes del Tiempo" rebotan contra satélites y proyectan su eco abrumador más allá de cualquier límite imaginable. Atrás quedaron las épocas de la maestría técnica en pintura y escultura y quienes insisten en dominar las formas pictóricas y escultóricas y empujar los límites del material, se ven cuestionados desde astutas posturas teóricas fuertemente estructuradas.

El público sale de las galerías y los museos lleno de incertidumbre acerca de un mundo que cada vez se hace más extraño y distante. La nostalgia por las vanguardias del arte moderno es un lamentable lugar común, y el desinterés generalizado nos convierte en especimenes de un medio cerrado, vanidoso y presumido compuesto por una caterva de intelectuales y filósofos artistas.

El trabajo que presento se estructura sobre una serie de imágenes reales y sinceras, que en principio no fueron concebidas para su exposición, pero que son el reflejo verdadero y puro de algunos de los momentos más importantes y trascendentales de mi vida en la tierra.

paucaco@hotmail.com

Paula Cabra

[imágenes]

Transmigraciones

…de ires y venires.

"Thus, the question of freedom is not the question of coming and going, but, rather, of remaining a stranger. Different from others."

—Vilém Flusser

elvarnei@gmail.com

Laura Rodríguez

[imágenes]

Tendencia Entropía

Caos como elemento regulador que complementa el orden y genera el equilibrio universal…

> "Alicia abrió la puerta y descubrió que daba a un pequeño pasillo, no mucho más grande que una ratonera: se arrodilló y, a través del pasadizo, vio el jardín más bonito que jamás hayáis imaginado. ¡Como deseaba salir de aquella oscura sala!, pero no podía ni siquiera sacar la cabeza por la puerta. ‹Incluso si mi cabeza pasase por aquí›, pensó la pobre Alicia, ‹no serviría de nada sin mis hombros. ¡Oh, ojalá pudiese encogerme como un telescopio! Creo que podría hacerlo, si al menos supiese cómo empezar›. (…) Esta vez lo que encontró fue una botellita sobre la mesa. Alrededor del cuello de la botellita había una etiqueta con la palabra "Bébeme" impresa en preciosas letras mayúsculas. (…) Alicia se atrevió a probarlo. (…) ‹¡Que sensación tan curiosa!›, dijo Alicia. ‹Debo estar encogiéndome como un telescopio›. Y efectivamente, así era: ahora solo medía diez pulgadas y su cara se iluminó al pensar que ya tenía la medida apropiada para pasar por la puertecita y entrar en el precioso jardín."
>
> —*Alicia en el país de las maravillas*
> Lewis Carroll

Nicolás Sanín

[pintura, estadística, postproducción, estética de la demografía]

1+1+1=1

El marketing es una cosa seria, racional, compleja, tensa. Se entiende: la vida de la empresa depende de él. La creación artística es ligera, irreal, simple, relajada. Se entiende: al público no le gusta que lo aburran. ¿Cómo pasar del indispensable registro del primero al necesario carácter de la segunda? ¿Cuál de los dos se habrá de preferir y anteponer? ¿Se hace escarnio de Descartes o se asesina a Rimbaud?

Esta alternativa no es fatal. Existe un proceder profesional que permite pasar de forma progresiva de los imperativos de la cifra de negocios y de la rentabilidad a las imágenes bellas y aparentemente fantásticas.

Ahora bien, la creación artística es un ejercicio que se practica sobre el filo de la navaja. Es fácil caer de cabeza en lo invisible y lo incomprensible. Se precisan marcos conceptuales, tablas de análisis, criterios de evaluación. Esto es lo que ofrece la presente obra.

serna.jul@gmail.com

Julian Serna

[pintura, video, valor]

¡COMO TODO UN VARÓN!

"El que no aparezca en este programa es porque no es nadie, no existe."

—Negra Candela

mellamoalejandra@hotmail.com

Alejandra Suárez

[pared, tiza, pintura, texto, castigo]

Javier Vanegas

[imágenes, luz]

Portaretrato neobarroco

zuniga@cable.net.co

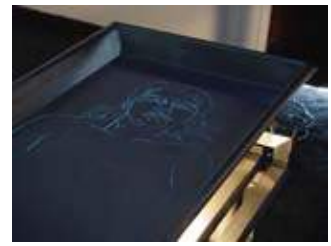
Camilo Zuñiga

[sonido, agua, objetos, luz]

Frecuencia Resonante

La música es como la luz blanca, luz que contiene todos los colores. Sólo un prisma puede descomponerla y hacer que los colores aparezcan. Este prisma es el espíritu de quien escucha.

Angélica Vanegas



[dibujos, láminas, camillas, luz, mercadeo]

Mirror Suite

Mirror Suite es una institución que se estableció en el año 2006 con el propósito de satisfacer las necesidades de las mujeres a partir de prácticas quirúrgicas que sugieran cambios en el cuerpo para que las mujeres pueden suplir esa ausencia que las aleja de una belleza completa. Como cirujana plástica puedo dar testimonio de que estas prácticas han generado cambios drásticos en el desarrollo personal de las mujeres. Es necesario preguntarse cómo las mujeres se relacionan con el otro a través del cuerpo y cómo se reconocen dentro de la sociedad en el rol de mujer, visto desde la construcción de un ideal de belleza a partir de una aproximación individual y otra colectiva. Por otro lado, nuestra sociedad se encuentra manejada por un mercadeo de imágenes impartidas de belleza que generan unos cánones establecidos en los que las mujeres desean encajar. Es por esto que el mercado se ha encargado de demostrarle a las mujeres que el método de las cirugías plásticas satisface la necesidad de modificar y alterar esas imperfecciones que se han convertido en el pavor de las mujeres. Nuestra clínica ofrece un soporte virtual que permite una simulación de las modificaciones físicas; a partir de fotografías tomadas a los pacientes, recreamos las alteraciones sobre la misma imagen del paciente, para que cada uno de manera individual se lleve una idea real sobre lo que puede llegar a ser su intervención quirúrgica. Ver: www.flickr.com/photos/mirrorsuite

paulazapata@gmail.com

Paula Zapata

[dibujo, mecanismos, luz, oscuridad]

Del papel al aire

Nunca pensé ver dibujos en el cielo. Las estelas de los aviones eran trazos blancos que aparecían, flotaban y desaparecían sobre mí. Las líneas pasaron del papel al aire. Eran trazos llenos de vida, movimiento y cambio. A partir de un avión, un punto, salía una línea definida, delgada, y blanca. Con el tiempo el trazo se engrosaba y el blanco se iba perdiendo. Desaparecía mientras muchas otras se formaban. El dibujo se creaba y el tiempo lo borraba. Dibujos pasajeros en el cielo. Fragmentos de un mapa se dibujaban momentáneamente con el paso de los aviones, se creaban y destruían. Una mano invisible dibujaba en el cielo un mapa efímero.

adelamanotas@gmail.com

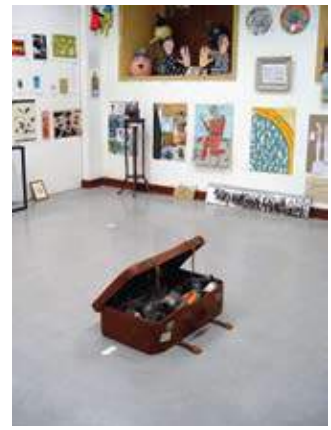
Adelas Manotas

[planta bioluminiscente, oscuridad, luz]

Hedonismo

No existía porque nunca necesitó existir. Su presencia late sólo con el potencial de ser, espera ser descubierta de una única manera: brillando.

María Carrasquilla



[dibujos, esculturas, pinturas, videos, objetos, cerámicas, fotos]

exposición retrospectiva

La obra de María Carrasquilla nos deja ver el espectro de posibilidades que aborda el área de la plástica (y de algunos cuantos medios electrónicos), es una muestra fehaciente del devenir artístico de la noveles generaciones. Esta restrospectiva deja al espectador conocer un mundo polifacético, dinámico y disoluto donde la artista se vió inmersa por muchos años de su vida. Su obra es un motivo de goce estético y de nuevos valores para mirar nuestro pasado y para —de pronto— marcarle un derroterro estético al futuro. El concepto, la forma y el color se vislumbran en sus obras como una eclosión diletante de intereses formales y conceptuales propios de su época. En cada serie o etapa las diferentes influencias y modos de plasmar lo plástico, rescatan la esencia multiforme de su trabajo y delatan un trasegar por diversas experiencias de vida y conocimiento, encuentros y desencuentros, donde la artista evitó algunos tecnicismos propios de los medios trabajados, como el *esfumato*, y se entregó, ante todo, a una lujuria autocomplaciente donde el arte señaló una práctica autónoma y delirante de riesgo, picardía y libertad.

—Daria Jaramillo Agudelo

Diana Coronado

[dibujos]

"… el acto de dibujar es el recuerdo que ha sido estampado en la mente"
—Henri Matisse

A partir de una necesidad momentána se dibuja. Se genera un entorno de respuestas para una audiencia. Así, en este espacio del dibujo, el recuerdo o la memoria de lo que se considera importante, sus relaciones y cómo se interpretan, es pauta para definir quienes somos. La *estampación* (o el dibujar), viene de la experiencia. Darle forma a lo vivido nos permite ser testigos de la construcción de nuestra vida y ser autores de la misma. Vivir una experiencia es estar presente, razonarla, exprimirla, estar ahí con conciencia y cultivarse a partir de sus objeciones. Los testimonios se vuelven icónicos, versátiles, gráficos, dan muestra de algo vivido que se padece, se transmite, no sólo como imagen sino como lugar capaz de desplegar más explicaciones, algo propio que traduce formas a pensamientos, argumentos y lecturas subjetivas.

juancosoriog@gmail.com

Juan Carlos Osorio

Dibujos

El sol

Una mañana un joven hizo unas líneas sobre un papel. Esa noche inclinó su cabeza hacia la derecha y permaneció horas viendo lo hecho. Después la inclinó hacia la izquierda mientras daba tres pasos atrás. Cada vez más se iniciaba en un nuevo encantamiento. Esa madrugada finalmente se acostó en su cama. Al día siguiente repitió el ritual, y seguía tan fascinado que ni siquiera sintió los temblores en la ciudad. Otra mañana se vio en un espejo, tenía canas donde todavía había pelo en su cabeza. Una ridícula mujer con una manta negra que no dejaba ver su cara, y una extraña arma, lo esperaba en la puerta de su casa. Mientras él salió del baño y fue al cuarto donde tenía un papel con unas líneas que hizo alguna vez, ella esperaba resignada. Giró la cabeza lentamente hacia la derecha mientras observaba, el encanto fue igual. La mujer asombrada de la indiferencia de este anciano, e indignada por su poca preocupación al sentirla llegar, decidió acostarse en su cama y esperarlo a que se fuera a dormir.

acostaviteri@hotmail.com

Nicolás Rójas

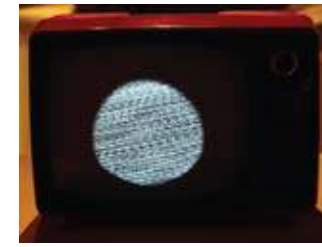
[videoproyección, objetos]

Ciclovideo, el video de la selva

Apartes del texto *La consensualización a través de la pantalla como objeto externo asociado a la visión humana*:

> "Por medio de la pantalla, es posible conocer la visión de otro individuo en lo que defino como una experiencia consensual: dos o más individuos compartiendo la misma visión mental." "La pantalla convencional está diseñada para dirigir nuestra atención hacia un evento específico y evitar distracciones, con el fin de comunicar de manera ágil, sin lugar para interpretaciones libres." "Para el caso en el que un individuo pretende comunicar su visión con otro, es preciso corregir la forma en la que se hace esa *consensualización*, para que la concepción que tenemos de visión y el sentido mismo sea expandido. Lo principal es transformar la pantalla, sus proporciones, la posición en la que esta se ubica, hay que conferirle nuevos límites o de ser posible, eliminarlos del todo." "Esta nueva pantalla debe ser cada vez una distinta, su forma debe ser una variable y no una constante. También hay que revisar cada elemento que influye en la visión y que finalmente construye la sensación."

Alejandra Acosta



[televisores, ondas, manchas]

Siempre me ha gustado leer, especialmente novelas o historias ricas en imágenes. Al leer puedo *crear* o *imaginar* lo que el libro cuenta de la forma que yo quiero, manipular y cambiar las imágenes a mi antojo. Creo que se trata de la forma en que uno procesa este tipo de información; lo que quieren decir las palabras y la manera cómo se crea una representación visual de las mismas; las palabras, los signos lingüísticos, se van convirtiendo en imágenes. Eso es lo que más me gusta de leer, la posibilidad que tengo de crear mis propias imágenes de la narración, no se recibe información visual, se *construye*. Con el televisor no pasa lo mismo.

kinetoscopio@gmail.com

paolita-alarcon@hotmail.com

Diego León

[televisores, ondas, manchas, cables, estudio, proyecciones]

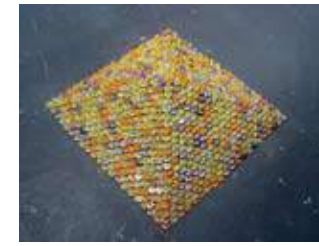
mm

Juan Pablo Pérez

[impresos, ampliaciones, paranoías]

Héroes, villanos y mártires

Paola Alarcón



[surtido de tienda, video, tapas]

El doce

pilisarmi@hotmail.com luistovar26@gmail.com perropelietas@hotmail.com

Pilar Sarmiento

[muebles, cama, colchón, calendario, audio]

Criada

…pero ellas tenían que irse, tenían sus vidas, estar conmigo era su trabajo pero para mí estar con ellas era mi vida.

Luís Carlos Tovar

[luz, papel]

"(…) La luz no absuelve ni condena, no es justa ni injusta, la luz con manos invisibles alza los edificios de la simetría; la luz se va por un pasaje de reflejos y regresa a sí misma: es una mano que se inventa, un ojo que se mira en sus inventos. La luz es tiempo que se piensa."

—O.P.

Natalia Loboguerrero

[latex, fotografía, cuerpo]

Piel

"Ninguna otra criatura es tan controladora con la apariencia de su piel como los seres humanos. Nosotros la marcamos, la pintamos, la desmanchamos, la pelamos, la cortamos y pegamos (…) para que adquiera el aspecto que nosotros le queremos dar."

—N. Jablonskinicolás

malejandra.ef@gmail.com
anilcob@hotmail.com
camiloleyva@gmail.com

María Alejandra Estrada

[videoproyección, performance]

Usted está aquí

Hace poco conocí a alguien que me habló de una ciudad fronteriza. Según lo que entendí la ciudad es atravesada por una línea imaginaria y ofrece la posibilidad de pertenecer a dos países de manera simultánea, lo único que hay que hacer es pararse en la mitad y ya: ni es de acá ni es de allá. Pero ahora está el muro sobre la línea y los ciudadanos del mundo ya no tienen lugar, o se es de acá o se es de allá. Nada más falta que le den la vuelta y, como dice el grafitti, lo vuelvan puente.

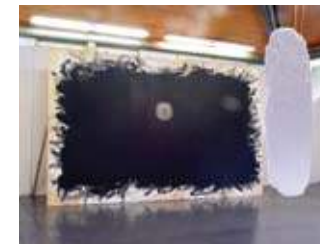
Lina Castañeda

[curaduría]

Sui generis

Pensar que los géner_s son mutables es terrorism_, a pesar de que l_s posibilidades de cambiar l_s disposiciones del géner_ es utopí_ (¿imposible?). Tod_ debe ser definible y clasificable, tod_ debe tener un_ nombre y un_ etiquet_, un_ géner_. Que _l_ limbo exista aunque l_s dos lugares sean _l_ ciel_ y _l_ infiern_.

Camilo Leyva

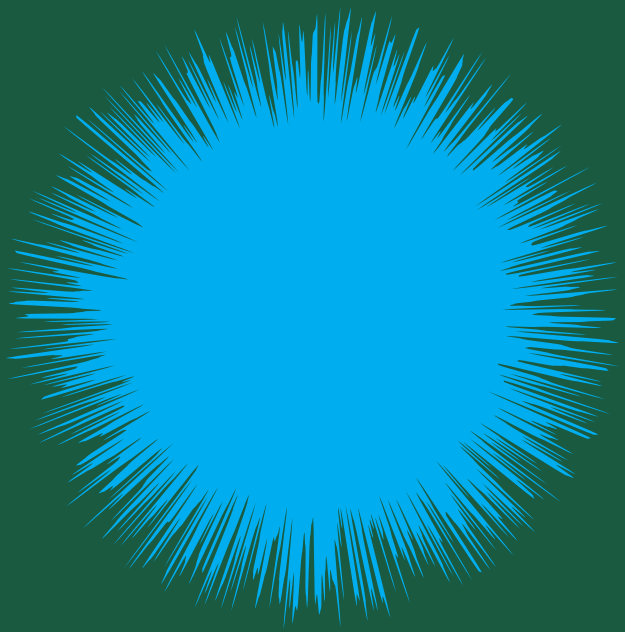


[yeso, lápiz, pintura, madera, cartón]

Nota al pie

"La idea ya está agotada, ya no vale para nada [...]. Es como el papel de plata que ya no puede alisarse una vez que ha sido arrugado."

—Ludwig Wittgenstein



Universidad de los Andes
Facultad de Artes y Humanidades