



CONSTELACIONES

Muestra de Grado 2017-1/Facultad de Artes



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

Facultad de Artes

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales
Medellín – Colombia

CONSTELACIONES

Primera edición
Junio 2017, Medellín

Isbn
978-958-5413-38-2

© Universidad de Antioquia
Facultad de Artes

© Lindy María Márquez Holguín

Preprensa
Andrés Felipe Arango González

Impresión
Sitiocreativo
Cll 32AA N°69-58, Medellín

Rector de la Universidad de Antioquia
Mauricio Alviar Ramírez

Decano de la Facultad de Artes
Gabriel Mario Vélez Salazar

Vicedecano de la Facultad de Artes
Alejandro Tobón Restrepo

Jefe del Departamento de Artes Visuales
Bernardo Barragán Castrillón

Coordinador Área de Integrado y Grado
Armando Montoya López

Coordinadora Muestra de Grado y editora de textos
Lindy María Márquez Holguín

Correctora
Diana Vélez Salazar

Diseño y diagramación
Luis Felipe González Giraldo y Lindy María Márquez Holguín

Fotografía (portada)
Carolina Londoño Mosquera

Sede
Edificio Antioquia (Antigua Naviera Grancolombiana)

CONSTELACIONES

Muestra de Grado 2017-1 / Facultad de Artes



Para el Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, que tiene dos programas de formación para artistas y licenciados en Educación en Artes Plásticas, es necesario arrojar una pregunta que últimamente hace parte de los debates de las artes: ¿cuál es el sentido de la producción de objetos en el arte contemporáneo?, es más, ¿cuál es el proyecto de formación que esta pregunta encarna?

Por supuesto que la primera pregunta tiene una materialidad que la justifica plenamente en tanto tenemos galerías, museos, salas de exposición, incluso una historia del arte de los objetos artísticos y de sus creadores, una crítica que se esfuerza en mantener su valor con exposiciones que rinden culto al objeto y comerciantes que convierten las artes en un objeto que puede ser puesto en la bolsa de valores.

Hacer estas preguntas en el marco de una muestra de grado que reúne trabajos de estudiantes de artes plásticas y licenciados en educación en artes plásticas es importante porque definen algunos aspectos de una práctica naturalizada en las artes, como lo es una exposición, donde se ponen en evidencia, no solo los procesos artísticos inherentes a la disciplina de formación con un producto que puede ser expuesto, sino el sentido mismo de la formación en su condición social.

Desde el punto de vista de la relación entre “arte y sociedad” siempre es necesario preguntarse de qué tipo de relación estamos hablando, sobre todo porque se piensa que el arte es social pues ocurre en lo social y sus manifestaciones son importantes por el valor social que alcanzan cuando son reconocidas, vendidas y puestas

en los museos para la admiración de los públicos que lo consumen. Sin embargo, eso no parece suficiente y es necesario orientar la relación hacia el impacto social que producen las artes; esto es, la formación de públicos para que puedan tomar el arte como una herramienta que produce subjetividades y produce sociedad. En conclusión, volver a darle a las artes su función política.

Esta perspectiva que define el quehacer del artista o educador artístico, así como el campo de formación y el tipo de formación que requieren, se perfila en lo que algunos han denominado el *giro de la educación artística*, que en palabras de la profesora María Esther Aguirre refiere lo siguiente:

Sobre el “giro de la educación artística” se plantean varios antecedentes que no intentan

ser una justificación de una causa, sino más bien la presencia de una actitud insistente en muchas manifestaciones artísticas del final del siglo XX. En primer lugar, la tesis central en la obra del artista Joseph Beuys “todo ser humano es un artista” (1921-1986) obliga a revisar la actitud creadora en la relación artista-espectador, en esta perspectiva una concepción ampliada del arte desató, a nivel mundial, debates sobre la relación arte y educación que consecuentemente introdujeron nuevas reflexiones a la dimensión política del arte. También es necesario acotar que un giro de la educación artística es consecuencia de la dimensión ética-estética que comienza a ser objeto de

preocupación en el arte latinoamericano y que registra con gran insistencia a finales de la década de los noventa del siglo XX. (Aguirre M. E., 2016, p. 12).

Este llamado de atención de la profesora Aguirre evidencia la necesidad de que el arte se ubique más allá de los objetos y comience a ponerse del lado de las subjetividades como condición capaz de modificar prácticas que objetivan, individualizan y mercantilizan la función creadora. Además, nos arroja a la pregunta por la formación en la perspectiva del *giro de la educación artística*, una formación que tendría como condición necesaria la dignificación del sujeto a través de las prácticas artísticas y culturales.

Quizá estamos hablando de una *tercera cosa*. “Es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que

ninguno posee el sentimiento, el sentido, que se erige entre dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto”. (Ranciére, 2010, p. 21).

Precisamente, eso es lo que pretende la muestra de grado CONSTELACIONES, un giro de luces, de colores, de formas, de líneas, de cuerpos que pretenden inaugurar una nueva manera de entender la función creadora y la función formadora.

Referencias bibliográficas

Aguirre, M. E. (2016). Artes la revista: foro abierto para pensar la educación artística. *Artes la revista*, 12-260.

Ranciére, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.



Andrés Felipe Ospina Ochoa

Medellín, 1989
andres.ospina2@udea.edu.co
www.behance.net/andresospie71c

12



Daniel Santiago Muñoz Marzola

Medellín, 1990
marzola.santiago@gmail.com
www.vimeo.com/santiagomarzola

14



Yamith Quiroz David

Medellín, 1990
quirozdavid.art@gmail.com
www.instagram.com/yamith_quiroz

16



Sirley Yuliana Ramírez Giraldo

Medellín, 1994
sirley.ramirez11@gmail.com
www.vimeo.com/sirleyramirez

18



Gloria Estela Restrepo Lotero

Medellín, 1961
gloriarpo2017@gmail.com
gerestrepol.wix.com/gloriae

20



Juan Diego Trujillo Gil

Medellín, 1989
draculdeacor@hotmail.com
www.behance.net/draculdeacae0f

22



Ana Carolina Pabón Sepúlveda

Medellín, 1991
anacarolina551@hotmail.com
www.vimeo.com/acarolina

24



Javier Alonso Sierra Mesa

Medellín, 1984
javierramesa@hotmail.com
www.instagram.com/javier.sierramesa

26



Luis Felipe González Giraldo

Rio negro - Ant., 1986
felipezetazeta@gmail.com
www.vimeo.com/felipegonzalez

28



Laura Martínez Tobón 30
 Medellín, 1990
lauramartineztobon@gmail.com
www.instagram.com/laura.mato



Katherine Sánchez Alandete 32
 Planeta Rica - Córdoba, 1988
superkt88@hotmail.com
www.instagram.com/karte_artistico



Camilo Esneider Manrique Cardona 34
 Medellín, 1982
camiloarts333@gmail.com



Sara Echeverri Duque 46
 Medellín, 1994
sara.echeverrid@gmail.com
sara-echeverri-duque5.webnode.es



Angelina Londoño Castaño 50
 Medellín, 1993
angel-londo@hotmail.com
www.behance.net/angelinalondoñoc



Ronald Estrada Rendón 50
 Cartago - Valle, 1981
remiendotrece@gmail.com
remiendo13.wixsite.com/misitio



Tatiana María Castrillón Velásquez 36
 Medellín, 1989
tatieme28@gmail.com
www.behance.net/tatieme



Kelly Johana Varela Cardona 38
 Medellín, 1993
cardonakel@hotmail.com



Juan Simón Cano Arboleda 40
 Medellín, 1990
jusica@gmail.com
www.behance.net/jusica



Juan Esteban Avalo Valencia 52
 Pereira - Risaralda, 1993
valenciavalogmail.com
juanavalowordpress.com



Katherin Gutiérrez Herrera 54
 Pereira-Risaralda, 1993
katherin620@gmail.com
katheringutierrez.wixsite.com/portafolio



Osmer Martínez Caballero 56
 Tierralta - Córdoba, 1994
osmer.martinez@udea.edu.co



Daniel Camilo Serna Henao 42
 Medellín, 1988
danielcernah@gmail.com
www.vimeo.com/oulebizarre



Mary Luz Ochoa Bedoya 44
 Medellín, 1977
mary8ab@gmail.com
mary8ab.wixsite.com/mary8ab



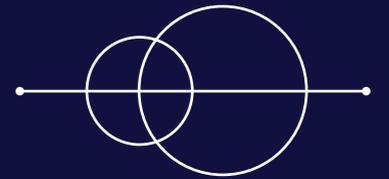
Martha Liliana Zapata Calderón 44
 La Dorada - Caldas, 1988
malizzza@hotmail.com



Duván Oswaldo Acevedo Vélez 58
 Barbosa - Antioquia, 1991
duvan-av@hotmail.com



Gersson Camilo Tamayo Gómez 62
 Medellín, 1990
gerssontamayo@gmail.com
www.vimeo.com/fundacionandreighislainka



CONSTELACIONES 10
 Medellín, 2017
constelacionesmuestradegrado@gmail.com
www.vimeo.com/constelaciones2017

Desde tiempos antiguos, el hombre se ha visto atraído por el universo, se ha cuestionado por sus cambios, se ha impactado con sus fenómenos y se ha maravillado por la forma en que lo abarca todo. En su afán por conocerlo, los egipcios se dedicaron a observarlo, a darle una explicación mágica-religiosa y llegaron a nombrarlo *La Diosa Nut* y le otorgaron un cuerpo conformado por grupos de estrellas denominadas *Constelaciones*. Dicha observación derivó en una especie de sospecha: las estrellas dibujaban cuerpos ante sus ojos, mediante conexiones que luego ellos mismos trazaban. Así fue como luego los griegos identificaron al cisne, al león, al dragón, a unos gemelos, y a otros los bautizaron con los nombres de sus figuras mitológicas: Orión, Perseo, Andrómeda, entre otros.

Pero, ¿qué indicaban estas constelaciones?, ¿formas reales o la dominación de la imaginación humana? La

respuesta la dio *Galileo Galilei* en 1610 con la primera prueba pública de su telescopio, cuando dio a conocer que las estrellas no están físicamente asociadas porque, incluso, pueden estar a años luz unas de otras. Lo que verdaderamente hace que las constelaciones se agrupen es la gravedad, aunque es el hombre el que tiene el poder de reconocer sus “invisibles” enlaces, aquello que las hace tener posiciones recíprocas y ser parte de un sistema, a pesar del tiempo o la distancia.

Siglos más tarde *Walter Benjamin* comprueba estos enlaces, no en la bóveda celeste, sino en su teoría histórica que indica que los conceptos y las ideas se relacionan unos con otros bajo la imagen de la constelación, donde sus experiencias más particulares y su pasado aspiran al presente y a emplazarse en lo universal mediante la escritura y las imágenes, porque finalmente “el universo

no es nada más que una tienda de imágenes y signos” (Baudelaire, 1980, p. 755) que creó y en los que está inmerso. De esta manera, su infancia, la guerra, la ciudad, la modernidad, la industrialización, la obra de arte y la técnica forman un conjunto de reflexiones y a la vez narraciones “visuales” (al evocar imágenes) por las que se puede transitar de diversas formas.

Al igual que el hombre antiguo, me siento atraída por el universo, pero así como *Benjamin*, sé que este universo es particular, creado por mi mirada y mis asociaciones; por lo tanto, he empezado a entender lo que oculta y lo que muestra mediante la luz de sus estrellas, que en este caso no configuran animales, sino formas subjetivas, complejas y variadas que puedo identificar como imágenes provenientes de **26 estudiantes de Artes Plásticas y de Licenciatura en Educación en Artes**

Plásticas, quienes mediante sus experiencias en relación a una técnica, logran que “lo acontecido se una (...) con el ahora para formar una constelación” (Benjamin, 2005, p. 459) emplazada en el porvenir; en otras palabras, son imágenes que sucederán... sucederán como dibujos, pinturas, esculturas, fotografías, performances, videos, instalaciones, en definitiva obras.

De esta manera, presento una serie de CONSTELACIONES agrupadas en tres zonas: objeto, cuerpo y espacio-tiempo que he rastreado desde hace meses con el fin de escribir algo sobre ellas, pero me doy cuenta de que “no tengo nada que decir, sólo que mostrar” (*Ibid*).

Zona 1: Objeto

En esta primera zona existen constelaciones que evidencian objetos muy cercanos a los cotidianos, pero irradian una luz diferente, quizá porque la manera en la que han sido conseguidos y valorados me recuerda la manera de actuar de un coleccionista, para quien los objetos no están simplemente ahí, en un lado u otro, ellos también lo abarcan. “Cuando camina y reconoce el objeto se introduce en la obsesión que lo hará avanzar hacia su posesión de la que saldrá con mirada renovada en busca de otro” (Martin V. C., 2010, pág. 9). De este modo, el coleccionista busca, visualiza y ordena los objetos siempre indefinidos que convergen y divergen de sí mismos. Un ejemplo claro de ello es **Andrés Ospina**, quien sabe del gran poder que encierran los *objetos-testigos* -como me atrevo a llamarlos-, ya que han sido precisamente testigos de sus tristezas, sus alegrías, sus pérdidas, sus encuentros,

sus amores y sus desamores y, a su vez, le explican que de eso está constituida la vida. Esta es la gran lección que él aprende y la repasa mediante apuntes o dibujos realizados como un ejercicio de gramática “sensible”, donde cada línea es un gesto y también un sujeto con quien él está unido, al igual que los objetos.

Entonces, los dibujos dialogan con cartas, con insectos, con mariposas, con esqueletos de animales y con fotografías que luego son tomadas por este coleccionista para verterlas en urnas o en el espacio que pasa de ser real a ser simbólico, debido a que todo lo emplazado allí es ya un territorio interior de Andrés; ahí está su pasado, sus recuerdos, sus olvidos, su dolor, sus miedos y sus vacíos, pero también está su amor, ese que entre objeto y objeto late con fuerza al descubrir las infinitas maneras de amar lo que no tiene, lo que tiene y lo que tendrá.



Sin título / Dibujo instalado (lápiz sobre papel, esqueleto de tórax animal, mariposas) / 40 x 40 x 20 cm / 2016

Retrato de mi mamá / Dibujo instalado (lápiz sobre papel, plumas de halcón, orquídeas, tejido en croché) / 45 x 45 x 10 cm / 2016

Sin título / Dibujo instalado (lápiz sobre papel, esqueleto de gato doméstico, mariposas) / 57 x 38 x 36 cm / 2016

De esta manera, el coleccionista despoja a los objetos de su utilidad e irrelevancia cotidiana para darles la condición de tesoros o reliquias singulares al poseer un poder que antes no tenían: la idea. Es así como lo demuestra **Santiago Marzola**, quien mediante una máscara de conejo y una calabaza señala las ficciones que la era digital y sus avances crean de la realidad en el hombre actual, donde “todo es lo que no es. Y entonces al revés, lo que es, no sería y lo que no podría ser si sería” (Geronimi, 1951).

Es decir, para él los objetos son las puertas a la ficción, por eso la máscara se convierte en el conejo mismo para contarnos con un dialecto extraño, *conejes*, que viene de un lugar remoto llamado *Faradise: F de falso*, un territorio prometedor, bello y tan irónicamente idealizado que es inexistente para la realidad, pero existente para la imagen, la cual funciona como *simulacro*, término que gracias a **Baudrillard** se podría definir como la “contaminación viral

de las cosas por las imágenes, siendo esta la característica de nuestra cultura” (Baudrillard, 1999, p. 31), eso es lo que ha construido con sus avances tecnológicos y el consumo de los medios de comunicación; por tal motivo, no hay origen, original, lugar, paraíso... tan solo hay imágenes y *Faradises*.

Sin duda, esto es lo que también prima en la videoinstalación que tiene como protagonista a una calabaza capaz de irrumpir en la cotidianidad de la calle, del tren y del paisaje modificando su propia noción de calabaza gracias a que la narrativa dada por su imagen crea la sospecha de que es algo más, que incluso puede ser una carrosa. Eso es lo que precisamente Santiago llama el *efecto cenicienta*: un instante de apariencia posible por el simulacro, que después de las doce o más bien de la ausencia de la imagen, vuelve a la normalidad y entonces lo que nos queda de la realidad es su desencanto.



— Santiago Marzola —

Faradise-F for Fake / Video-Instalación / 00:15:26 / 2016

El efecto cenicienta / Video-Instalación / 00:09:30 / 2016

Lo anterior evidencia que tanto el conejo como la calabaza configuran un tejido de relaciones (otra constelación) entre su carácter tangible y lo intangible de las imágenes, de la cotidianidad y de la narrativa, el espacio in situ y el espacio especular, entre la realidad en la que se mueven ellas y nosotros y la ficción en la que todos entramos; entonces, ¿dónde estamos?... -Santiago sabe-...

Por otra parte y lejos del simulacro, la constelación que presentaré empieza en el espacio al reflexionar sobre el habitar, en ese lugar que crea el hombre para tener estabilidad, resguardo, propiedad e incluso identidad, pero este proceso de creación solo puede ser posible mediante el cuerpo y diversos objetos que funcionan como su extensión: las herramientas.

Yamith Quiroz se concentra en las herramientas y las entiende como una sola entidad que construye y a la vez se destruye a sí misma, al ser inminente su deterioro

tras asumir el hacer de cimentaciones, armadura para hormigón, cerramientos perimetrales, pilares, cubiertas, aislamientos y acabados, etapas de una construcción común que emprendería un obrero, pero que Yamith lleva a su propuesta artística para disolver lo que se entiende como mano de obra y exponer la ruina del cuerpo y de las herramientas mientras prospera un lugar de experimentación entre la arquitectura y la escultura.

Así surgen *Espondilosis cervical*, *Raquis de carga* y *Hábitat de paso*, piezas escultóricas realizadas con herramientas y materiales de construcción y que aluden a lesiones articulares y vertebrales del cuerpo, pero que recaen en fragmentos de edificaciones improbables que desafían el espacio y la técnica para llevarnos a la definición más primigenia de habitar: tomar una piedra y acomodarla en la tierra, así es como desde la antigüedad “el hombre otorga lugares” (Duque, 2001, p. 15) y hoy Yamith otorga un lugar que deviene en cuerpo.



Contrafuerte / Escultura (pala, cabo de madera, mina de grafito 2mm, borradores) / 102 x 23 cm / 2016

Raquis de carga / Escultura (palas, cabos de madera, estribos de hierro, alambre quemado) / 322 x 33 x 33 cm / 2016

Espondilosis cervical / Escultura (carreta de construcción, hierro, madera, alambre quemado, tierra de capote) 322 x 80 x 22 cm / 2016

Zona 2: Cuerpo

Como ya lo mencioné, el cuerpo fue el universo mismo, así lo concibieron los egipcios (al representarlo con la *Diosa Nut*), lo acogieron los griegos al personificar las constelaciones y yo lo constato al apreciar en esta zona una serie de cuerpos que gravitan entre la presencia y la ausencia. El primero de ellos me recuerda a la constelación de géminis, donde los dos cuerpos que la constituyen están tan próximos que son una unidad, es así como *Sirley Ramírez* y su abuela *Esperanza* conforman, no solo un cuerpo de estudio, sino también de obra, capaz de presentar al cuerpo como un estado mental o, mejor aún, como memoria y olvido.

Todo comienza por el miedo que cada día y cada noche le produce a Sirley la memoria de su abuela, a la que muchos tildan de enferma o diagnostican con un desorden, por eso emprende una búsqueda para saber

por qué su abuela no se recuerda y a la vez no la recuerda. ¿A dónde van los recuerdos?, ¿será posible recuperarlos con medicinas, con terapias, con controles?, se pregunta Sirley. Esperanza se somete a todo ello, pero su nieta sigue sin respuestas, quizás porque la memoria siempre va a ser una pregunta abierta -como una herida-, donde todo la afecta y también la pone a prueba.

Por esta razón, ambas se ponen a prueba mediante acciones performativas que graban en video, donde nos presentan la memoria que comparten incluso en el olvido: *la memoria creadora*, que no traerá de vuelta los recuerdos perdidos, pero sí creará otros mediante encuentros, repeticiones, pausas y juegos silenciosos en los que se diluyen los límites que las separan y se fortalecen los lazos que las unen.



— Sirley Ramírez —

Antiguos sentimientos / Instalación (video, marquillas de papel y papel carbón, frascos con materiales orgánicos y ambientales del Hospital mental de Antioquia, Bello) / Dimensiones variables / 2016

Es así como finalmente Sirley supo que “los días y las noches están entretnejidos de memoria y de miedo, de miedo, que es un modo de la *Esperanza*, de memoria, nombre que damos a las grietas del obstinado olvido” (Borges, 1996, p. 512).

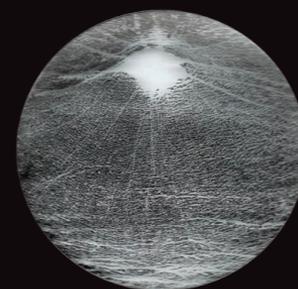
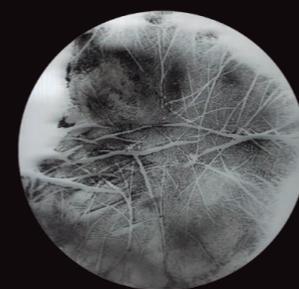
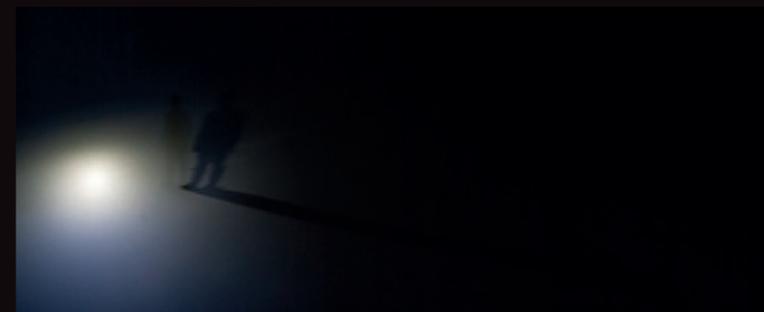
Con ellas concluyo, entonces, que la memoria y el olvido también son cuerpos y por ende constelaciones -difíciles de visualizar, por cierto- porque ¿cuándo la memoria y el olvido han sido nítidos?, ambos aman los desenfoces, las imprecisiones, las borrosidades que, por ejemplo, *Gloria Restrepo* se esfuerza por captar y capturar con ayuda de la lupa.

Este objeto le ha permitido amplificar y a la vez visibilizar una realidad trastocada en el tiempo, seleccionada, encajada en un lente por el cual aprecia a su madre inmersa en una cotidianidad solitaria en la que su pasado, cada vez más frágil y furtivo, le hace compañía.

La lupa funciona entonces como un umbral entre lo visible de su presente y lo invisible de su memoria que es más olvido y da como resultado una imagen que, a pesar de adquirir dimensión y cercanía, continúa siendo una distorsión, un reflejo que enmascara la ausencia de representación fidedigna de la realidad y entiende a la imagen como una realidad subjetiva, por eso en la pieza fotográfica *Selenidad*, la imagen es lo que la persistencia de la mirada permite.

Lo mismo sucede con el diorama *Encuentro*, donde la silueta de un hombre que transita por un espacio vacío se encuentra con su propia sombra, o por lo menos eso es lo visible, porque sin lugar a dudas Gloria nos hace reconocer que es en la invisibilidad, en lo perdido, en el olvido donde se encuentra la verdadera imagen.

Por tal motivo, la siguiente constelación es una sospecha de imagen, intuyo que es un abuelo, una anciana,



Recuerdos en el olvido / Caja de luz /
42 x 90 x 12 cm / 2015
Encuentro / Caja de luz / 42 x 90 x 12 cm / 2016

Geografías longevas / Improntas sobre lentes/
90mm de diametro c/u / 2015

Selenidad / Fotografía / 49 x 90 x 12 cm /
2014

una niña, ¿o varias?, no lo sé, quizás *Diego Trujillo* pueda guiarme mejor en este señalamiento.

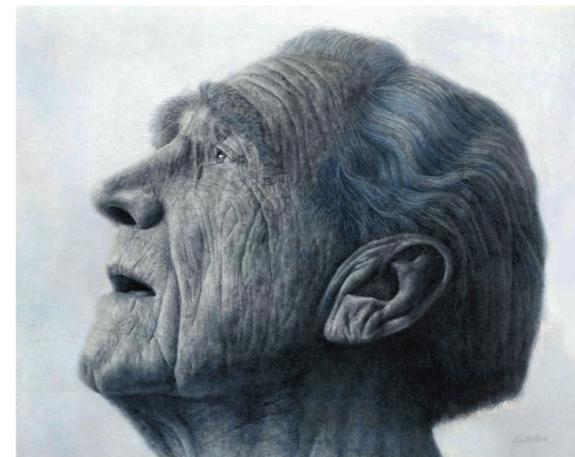
Él asiste a un centro de adultos mayores en busca de su abuelo y de su cotidianidad; lo sigue con la mirada para saber cómo se relaciona con las sillas, con el sofá del corredor, con su cama, con el nochero y con las nimias pertenencias que posee, las cuales funcionan como recordatorios de otros días, de su familia, de un pasado que aún le puede hacer compañía en su presente, hecho que también se replica en los otros ancianos con los que convive y para quienes los objetos son portadores de algo de ellos mismos que saben que no pueden olvidar.

Precisamente, Diego les ayuda con esta tarea y los retrata mediante el dibujo con crayolas y tiza sobre papel, haciendo de su imagen un objeto más que se cuelga entre sus objetos cotidianos; así esperan, luchan ante la soledad y el paso del tiempo, tienen fe en que quizás en el futuro puedan ser recordados. Pero su labor no termina ahí, él

también se propuso llevar a la imagen los recuerdos que una mujer tiene de su nieta gracias a las cartas que le escribe como una forma de enfrentar el paso del tiempo y la distancia que las separan. Cada palabra es una cita narrativa a la que ella acude con el ánimo de encontrar a la niña que conserva en su interior y que, sin darse cuenta, se diluye en su memoria y en el olvido. Él es testigo de eso y en vez de retratar en pinturas detalladas a su nieta de una sola manera, decide retratarla de todas las formas que arrojan sus cartas.

Entonces, la niña es muchas niñas, ninguna falsa, todas verdaderas, porque:

...Cuando se ama a una persona, o incluso se piensa intensamente en ella, casi no hay narración en la que no se descubra su retrato, (...) reaparece siempre nueva. Y de esto se deduce: la capacidad de (...) inventarle una plenitud nueva a cada (...) imagen, como si



Abuelo / Instalación (dibujos: crayola sobre papel, cajones con pertenencias personales) / Dimensiones variables / 2015

Antesala de un alma desnuda / Pintura al óleo / 80 x 60 cm / 2016

Toda la esencia de lo que soy / Instalación (dibujos con cartas y anotaciones personales) / Dimensiones variables / 2016

fuera un abanico cerrado que solo toma aliento al desplegarse y en su nueva dimensión, exhibe los rasgos que de la persona amada, se posee en el interior (Benjamin, Dirección única, 1987, pp. 57-58).

De esta manera, podría decir que la serie de pinturas titulada *Si todavía estuvieras*, es el aleteo de este abanico en el que Diego, mediante un ejercicio de interpretación, de traducción y de representación, nos muestra a la más primigenia e insospechada *Catalina*, y también a una narración que no trae de vuelta lo que alguna vez estuvo presente, pero sí hace retornar su imagen como un abrazo o un consuelo para enmascarar su ausencia.

Algo parecido sucede con *Carolina Pabón*, a quien desde niña le ha encantado ser la narradora de sucesos ajenos y propios, ya que sus narraciones le ofrecen versiones -no sé si menos agrestes o más fáciles de entender- de la realidad. Ella sabe que la "realidad real" es difícil de

ver a los ojos, por eso la ve oblicuamente y la narrativa le da esa posibilidad, así lo evidencia *Meteoro*, un video-instalación compuesto por noticias de diversos diarios mundiales donde informan la caída de meteoritos en la tierra. Estas noticias funcionan como indicios para el falso documental realizado con el registro en video de un viaje por carretera a *Malyaruw*, un pueblo inexistente pero que la narración hace real, con el que descubrimos que un meteorito ha caído en la tierra. Así, lo inesperado siempre es el impacto, la transformación que él produce al atacar al cuerpo para evidenciar su fragilidad y a la vez su fuerza; de hecho, esta fuerza es la que emana del arrume de latón que se encuentra al lado del video, mediante el sonido de un corazón que insiste en latir.

Es así como esta obra nos deja en la sospecha, sabemos del meteorito pero intuimos que hay algo tras él, una tragedia, una pérdida, un cuerpo que con dificultad nos demuestra que sigue ahí entre la ruina. Quizás la



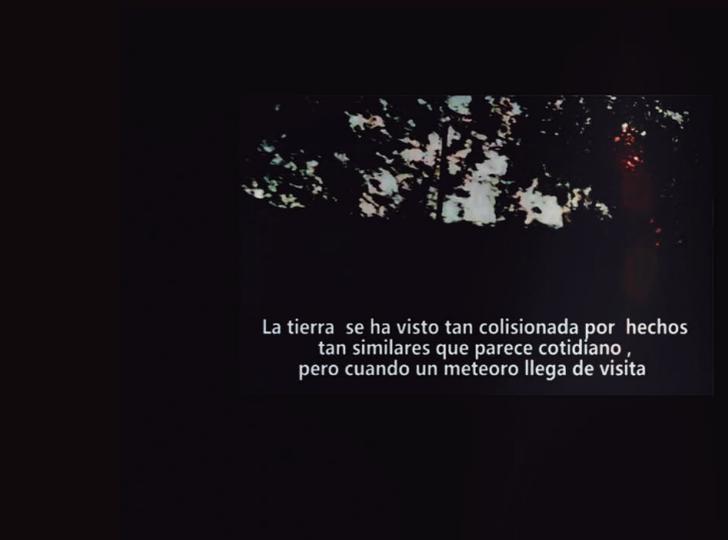
"El suceso no pudo ser más ruidoso. El resplandor vivísimo que se ve durante un segundo con la luz del Sol, pareciendo como si se incendiara la atmósfera; el estruendo intenso y prolongado que hace palpitir paredes que se estremecen y cristales que se rompen; la muchedumbre de las calles que corre y se atropella y gime como un día siniestro de la historia"

No es costumbre de todos los días ver algo así, la luz fue casi ennegrecedora, el fuerte estruendo hizo vibrar la tierra



Todo se fue oscureciendo, solo podía ver las siluetas de lo que me rodeaba

La tierra se ha visto tan colisionada por hechos tan similares que parece cotidiano, pero cuando un meteoro llega de visita



La tierra se ha visto tan colisionada por hechos tan similares que parece cotidiano, pero cuando un meteoro llega de visita

La tierra se ha visto tan colisionada por hechos tan similares que parece cotidiano, pero cuando un meteoro llega de visita

Carolina Pabón

Meteoro / Video-Instalación / Dimensiones variables / 2016

narrativa que funda Carolina es similar al gesto *Angelus Novus* de Benjamin, quien se aterra ante la ruina porque sabe que esta evoca “algo humano que fue vencido, [...] pero también sabe que ese algo [...] luego será vencedor del paso del tiempo” (Zambrano, 2007, p. 253), solo si su mirada lo proyecta al futuro y precisamente esta proyección tendrá algo que ver con la manera en la que se recuerda, se cuenta, se hace narrativa e imagen.

De hecho, la ruina no es ruina para siempre, es redimida, entonces *meteorito* redime al cuerpo y en el caso de *Javier Sierra*, con su proyecto *Buscando bajo las latas* también redime a los cuerpos. Él se aleja de la narrativa, no desea contar, sino en principio señalar la accidentalidad como un problema de gran impacto social y económico a nivel mundial y luego lidiar con la crudeza de la realidad que este acarrea, al rastrear casos de accidentes de tránsito que arrojan, aparte de las víctimas, a sus familias, quienes finalmente reciben las secuelas de estos impactos; es

como si los accidentes “inesperados” se metieran al hogar y lo invadieran todo: la cocina, la habitación, el comedor, la sala para modificar al cuerpo de familia que allí habita.

Es como si los cortes, los raspones, los dobleces, los fruncidos y las fisuras del automotor se expandieran en el interior de este gran cuerpo, porque de hecho la ruina se lleva adentro, allí encuentra una forma de permanencia, donde puede seguir espantando y doliendo. Por esta razón, Javier se encarga de exteriorizarla y de alguna forma amoldarse a su daño (esta es la redención), mediante mobiliarios domésticos realizados con piezas de automotores accidentados, con estas es posible escapar de la pérdida, al ser más que un recuerdo, algo que sobrevivió para advertir la presencia de la inesperada fatalidad.

En resumen, percibo que tanto *meteorito* como cada una de las piezas de *Buscando bajo las latas*, configuran unas constelaciones de imágenes accidentadas, abruptas



— Javier Sierra —

Camisa de lata de la serie: *Buscando bajo las latas* /
Escultura (lata de carro) / 80 x37 x 42 cm / 2016

Comedor familiar de la serie: *Buscando bajo las latas* /
Escultura (lata de carro, madera y objetos
encontrados) / 80 x 200 x 150 cm / 2017

pero dignas y heroicas, al comprender su ruina como una promesa de transformación o acto resiliente, acto que sin duda me lleva a mirar la siguiente constelación que se presenta ante mí de manera intermitente, pues su ir y su venir me indican la ausencia del cuerpo.

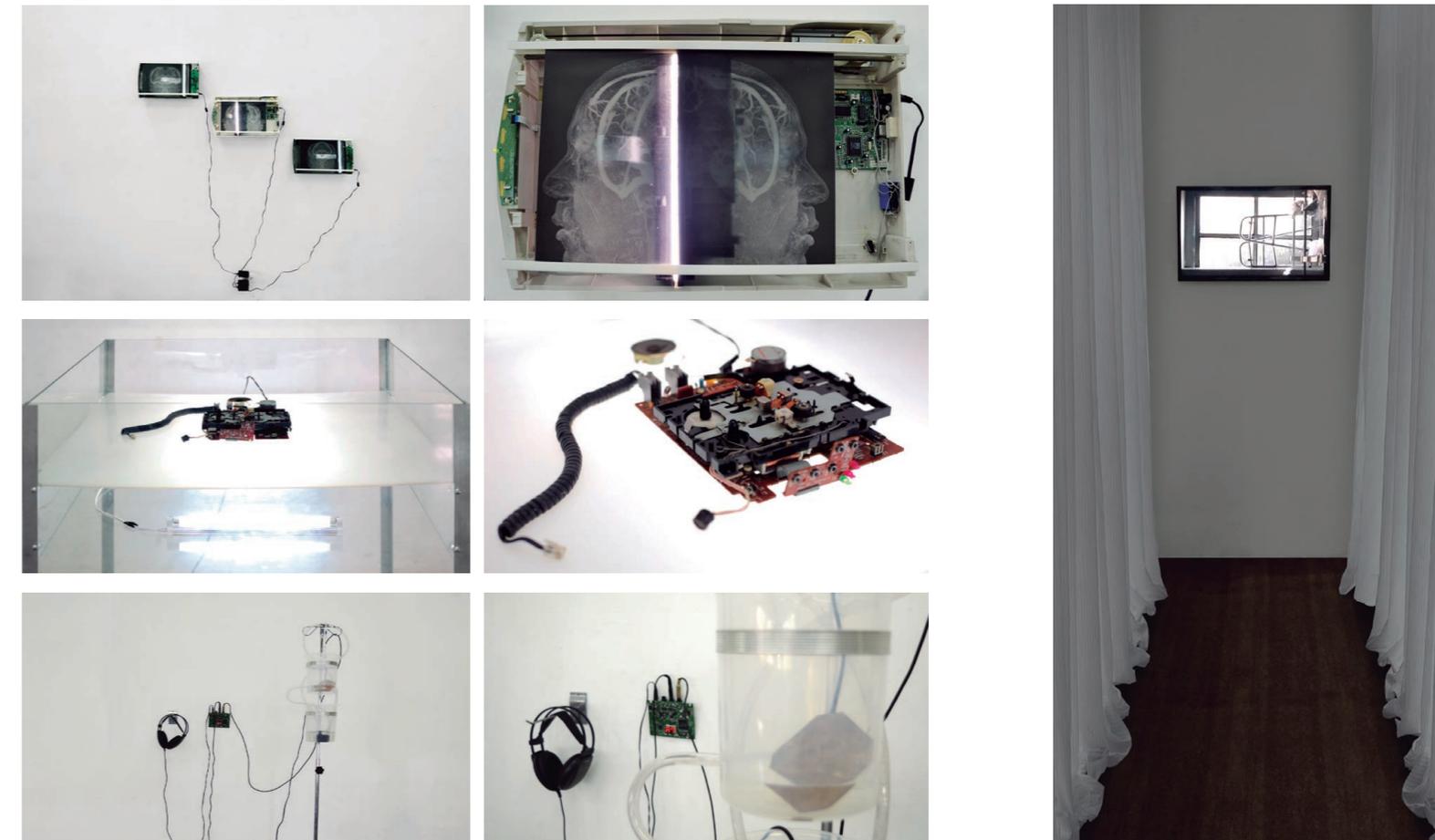
Estoy, pues, frente a la obra de **Felipe González**, compuesta por una serie de aparatos tecnológicos obsoletos, ensamblados en mobiliarios médicos, donde reposan los vestigios de un cuerpo hecho de imágenes diagnósticas y sonidos con los cuales podemos percibir una especie de malestar insospechado que lo aquejó, lo “mermó, lo volatilizó, quedando de repente despojado de su cotidianidad, de su voz y de su dominio al moverse, para transformarse en una *imagen muda o en un ruido blanco* que tiembla al instante en los aparatos” (Pierre-Quint, 1927, p. 14). Finalmente, estos son los que actúan: suenan e iluminan una herida que el tiempo no curó, pero sí transformó, hizo que perdiera sus límites reales

e incluso hizo que abandonara el cuerpo, “entonces, lo que queda es una herida sin cuerpo” (Marker, 1982, Fragmento: 00:28:10 - 00:28:14), herida que todos poseemos.

De ahí que tanto en *REC*, *Fluir*, como *Transfiguraciones*, ese cuerpo contingente nos permita ocupar su lugar, somos ahora quienes palpítamos, fluimos, cambiamos y habitamos en la duda, en el extrañamiento, al no saber qué nos pasa en la vulnerabilidad, aunque quizás este desconocimiento sea propicio para aceptar el “comportamiento incierto o desconocido”¹ de nuestra propia humanidad.

Entonces, lo humano habita en el intersticio, aquella hendidura que revela el interior emplazado en el exterior y viceversa, por la cual se puede ingresar y salir de diversos estados que van de lo intangible a lo tangible,

1. Diagnóstico médico.



— Felipe González —

Transmutaciones / Instalación (imágenes diagnósticas, escáneres) / 10 x 42 x 8 cm / 2015
REC / Instalación sonora (contestadora, vidrio, aluminio, luz) / 100 x 70 x 70 cm / 2016

Fluir / Instalación sonora (hidrófono, sistema de audio, hidromotor, base y equipo venoclisis, recipientes, agua) / Dimensiones variables / 2016
Intersticios / Video-Instalación (televisor, tela) / Dimensiones variables / 2016

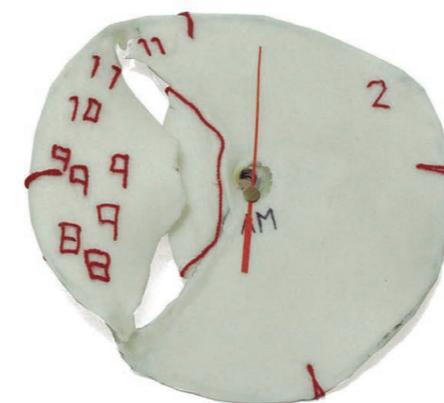
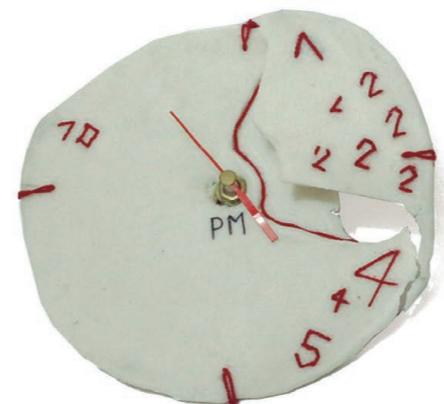
de la fragilidad a la fuerza, de la sospecha a la certeza, del dolor al alivio. Esto sirvió de base para el videoinstalación *Intersticio*, donde una serie de ventanas de hospital muestran el exterior desde su interior, que bien podría entenderse como otra realidad al estar tan distantes de lo que sucede adentro, pero no hay otra realidad, así nos lo puede explicar Lewis Carroll con Alicia:

Supongamos que el cristal se volvió tenue como la gasa (...). En un instante Alicia había pasado a través del cristal. (...) Entonces empezó a mirar atentamente a su alrededor y se percató de que todo (...) era bastante corriente, [...] igual [...] pero todo sumamente distinto (Carroll, 2010, pp. 86-87).

Por lo tanto, Alicia comprende que su “ser ahí” está en la realidad de ambos lados del espejo, lo que me lleva a concluir que, en este caso, el cuerpo inmerso en la obra de Felipe: el ausente, el contingente, el cuerpo que somos todos, siempre estará atravesando el cristal de lo humano.

Precisamente, a este mismo cristal alude **Laura Martínez**, quien entiende el dolor como una manifestación por la cual tomamos conciencia del cuerpo, está ahí, se hace real en su quebranto y nos aparta del mundo exterior para encerrarnos en el interior. Entonces, ¿cómo explicar el dolor?, ¿cómo llevarlo a acortar la distancia que tiene con la exterioridad? Bien podría decirse que el dolor es lo no comprensible, lo no visto que la medicina y el mismo hombre siempre han buscado para reparar.

Pero lo que Laura busca es darle imagen, ofrecerle al dolor otro cuerpo que represente al inicial y se acerque al cuerpo del espectador, así es como configura una serie



Laura Martínez

Sin título / Mixta (porcelana fría e hilo) / Dimensiones variables / 2016

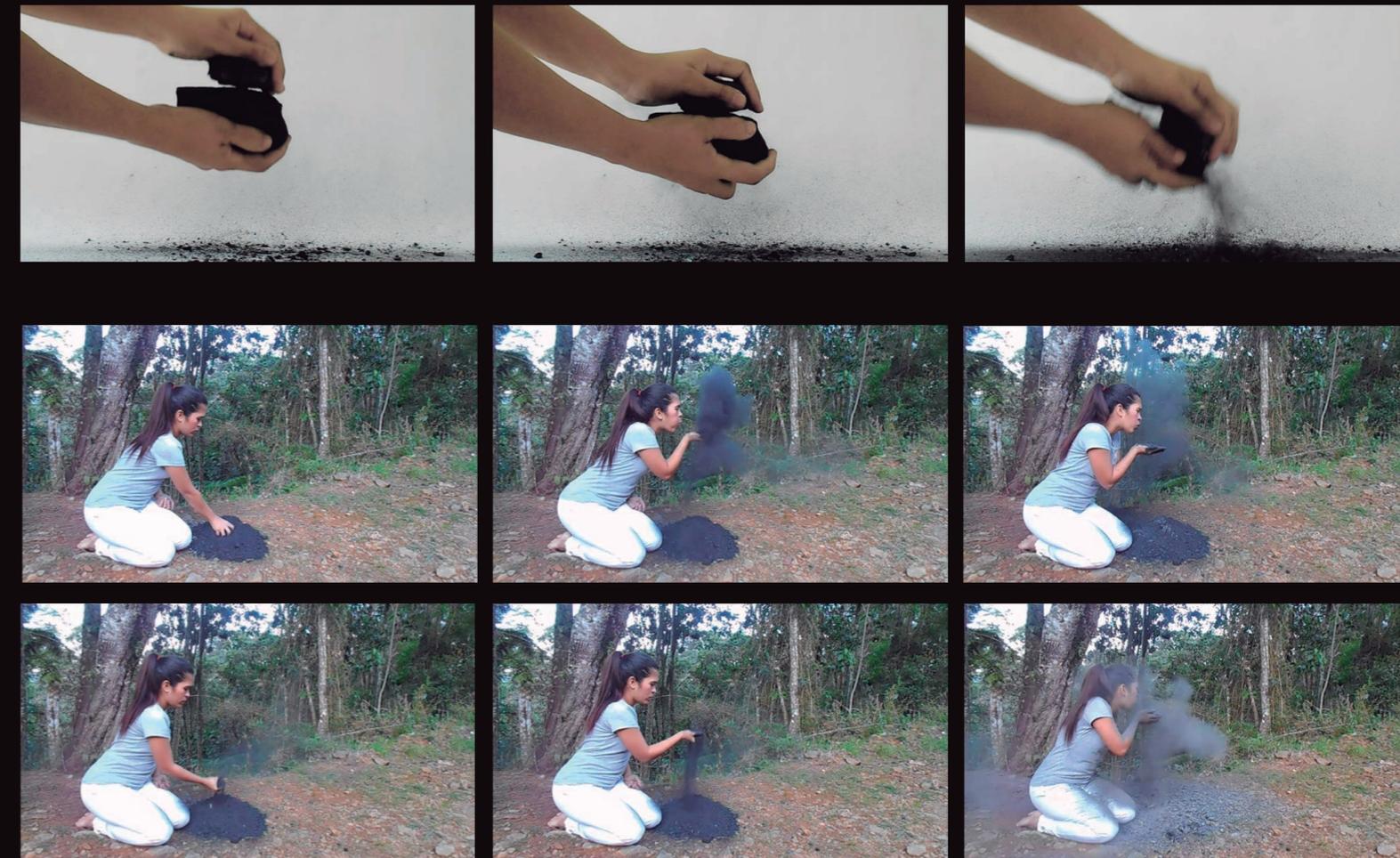
No tiempo / Mixta (porcelana fría, hilo, mecanismo de reloj) / Dimensiones variables / 2016

de dibujos efímeros y frágiles piezas escultóricas que parecen lamentarse en silencio ante un alivio incierto y un tiempo que lo prolonga y trae consigo la espera en la que los segundos, los minutos, las horas, los días y los años significan lo mismo: padecimiento, el cual evidencia no una enfermedad, sino cómo el dolor quiebra la calma eventual en la que acontece la vida y confronta la existencia misma del hombre en su acto decisivo y constante de huirle a la muerte.

Pero nada de lo que él haga logrará este cometido. De hecho, eso lo tiene bien claro **Katherine Sánchez**, quien entiende que la vida y la muerte como una unidad, son parte de su proceso natural de cambio. Todo esto se dio gracias a la funeraria que tenían sus padres en casa, experiencia que le permitió convivir con cuerpos inertes desde que era una niña, con el dolor de desconocidos, con adioses inevitables y con esa extraña sensación de que la muerte no era algo definitivo; por eso nunca

le ha tenido miedo, es más, aprendió rápidamente el oficio de la tanatopraxia, así que abrir, sacar, acomodar y coser se convirtieron en una especie de edición de la representación de lo que antes estuvo vivo.

De esta manera, al estar presente en tantas muertes, Katherine concluye que es por ella que el hombre adquiere otro cuerpo, el recuerdo, que habita en la memoria de otros y que solo el olvido extingue su vida; en otras palabras: “No hay otra muerte que el olvido, no hay otra vida que el recuerdo” (Henestrosa, 1996, p. 155). Esta reflexión la lleva a su video *Fuerte olvido*, donde sus manos contienen dos pedazos de carbón que con fuerza hace chocar; los carbones se fragmentan, disminuyen de tamaño, se hacen polvo, pero no desaparecen -así como los recuerdos-. Luego, en el video *Ausencia*, se visualiza mejor su constante presencia o, más bien, “su nueva vida” en vida. Allí, Katherine sopla insistentemente varios puñados de ceniza que recoge del suelo; la ceniza vuela



Fuerte olvido / Video / 00:00:52 / 2015

Katherine Sánchez

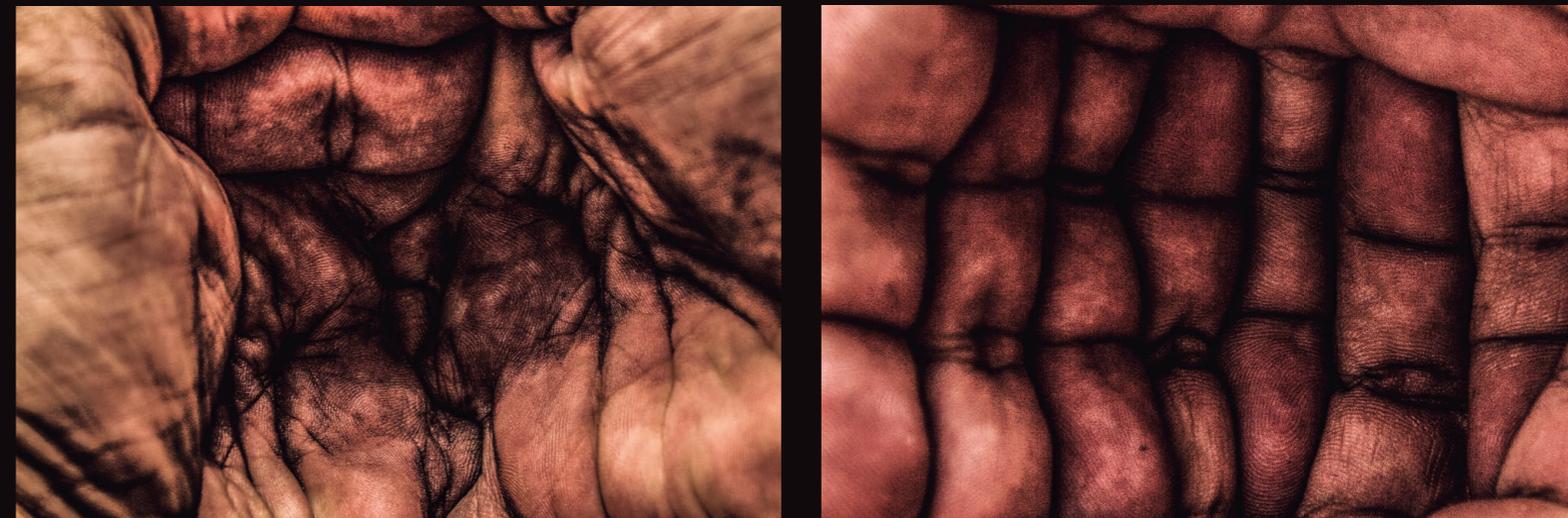
Ausencia / Video / 00:15:20 / 2015

por los aires, pero también la cubren y hacen de este gesto de desprendimiento o de olvido algo imposible, la muerte se posa sobre su cuerpo y los recuerdos persisten en la vida.

En resumen, todas las constelaciones mencionadas en este apartado demuestran que el cuerpo es algo más, en la medida en que es vulnerable, que se desdobra, que no se posee control sobre él. Incluso, se entiende como un territorio lleno de enlaces por los cuales transitar y a la vez introducirnos en una geografía personal que nos conduce directamente a la identidad. Es más, podría decirse que esta es la funda del cuerpo, así como lo ejemplifica la constelación creada por *Camilo Manrique*, quien al interrogarse por lo que configura su yo, llega a la conclusión de que son las relaciones con el otro las que lo hacen ser él, las que cada día lo modifican, lo arman, lo desarman y le permiten pensarse de otra manera, incluso como un accidente, entendiendo este término como

aquello que funda o hace nacer lo que existe. Así como el Big Bang, antes de él no existía el universo, fue solo después de su choque que este se formó; en otras palabras, el accidente “descubre la raíz de lo que conocemos y de lo que somos, no hay ni el ser ni la verdad, sino la exterioridad del accidente” (Foucault, 2004, p. 27-28).

Esta exterioridad siempre va a dejar evidencias en el cuerpo, como lo demuestra Camilo en su serie fotográfica *Destino*, donde considera sus manos como el primer punto de contacto con el otro y con lo otro; sabe que en ellas se posa el accidente y por eso les toma fotografías de acercamiento para luego ampliarlas en gran formato. Este proceso logra que el imperceptible accidente sea algo visible, donde las hendiduras, los pliegues y los volúmenes marcan un territorio propio pero desconocido que, de hecho, ni él ni nosotros terminaremos de conocer porque los accidentes no cesarán.



Camilo Manrique

Serie *Mi destino* / Fotografía (impresión digital sobre poliestireno) / 93 x 140 cms c/u / 2016

Dentro de esos mismos intereses sobre la influencia del otro en el yo, encuentro a *Tatiana Castrillón*, hija y hermana menor, distinciones comunes para cualquier mujer, pero remarcadas con acciones de obediencia y servicio, debido a la dominancia patriarcal que ha vivido desde su infancia. Hoy cuestiona por qué las sigue haciendo, no como un acto de autorreproche, sino como una forma de entender las repercusiones que esto ha tenido en ella misma. Así lo demuestran las piezas *Sujeta-sujeto*, un performance para cámara donde su padre la carga y la deja caer; luego, en *El vaivén*, él y sus hermanos participan del gesto de sostenerla, balanceándola entre sí, de esta manera ella es vulnerable y completamente dependiente al control que ellos ejercen.

Pero en dicha dominancia patriarcal no está sola, también está su madre, quien participa en *Equilibrio*, un performance realizado en la sala de su casa donde en un balancín se gesta una particular reunión familiar. Tatiana,

para dar cuenta de sus desequilibrios y a la vez buscar su estabilidad, se mueve lentamente, se esfuerza por no caer y hallar un punto de igualdad entre sus padres con el que pueda diluir las nociones de poder, de control y de sometimiento y hacer de este gesto una posibilidad con la cual asumir el presente.

Luego, al mirar la siguiente constelación, percibo que el control sigue presente, pero de una manera más amplia y sigilosa; ya no es gestado por el padre o por el hermano, sino por la mirada de quien me vigila y me genera una experiencia panóptica de control en la que soy registrada, almacenada y monitoreada, hecho que me produce escozor, no por convertirme en imagen, sino por no dejarme alternativas para ocultarme.

¿Quién me mira?, ¿qué busca?, ¿qué encuentra?, son las preguntas que me planteo, pero que también me hacen consciente de que no soy la única, todos somos vigilados por políticas de seguridad y control que buscan nuestro



— Tatiana Castrillón —

Sujeta-sujeto / Video-Performance / 00:00:35 / 2016
Pertenencia / Video-Performance / 00:15:43 / 2015

El Vaivén / Video-Performance / 00:08:57 / 2016
Equilibrio / Video-Performance / 00:06:34 / 2016

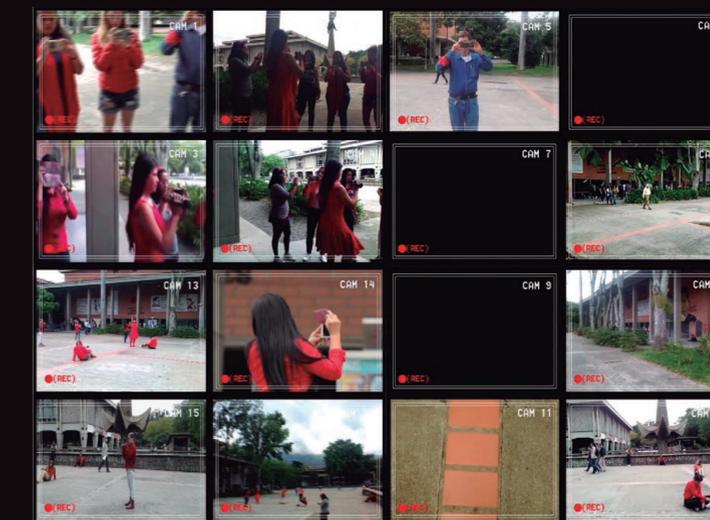
dominio y encasillamiento en normas preestablecidas, por esta razón más que imágenes, todos nos hemos convertido “en casos, archivos abstractos, perfiles de riesgo” (Whitaker, 1999, p. 37) que omitimos o que incluso aceptamos por un deber ser, cosa que no le sucede a **Kelly Varela**, quien cuestionando el hecho de ser vigilada decide asumir el papel de vigilante y se convierte en una cámara más, así como lo evidencia *Camuflaje*, donde ella selecciona diversos lugares que no tienen sistemas de seguridad privada, pero con la cualidad de tener un color predominante en sus fachadas y los toma como referencia para vestirse y así lograr que su gesto imitativo se oculte.

Dicho gesto es expandido a otros en *Todos somos vigilantes*, una acción colectiva donde en un trayecto específico, dieciséis personas vestidas con algo rojo graban con sus celulares y cámaras todo lo que sucede; de esta manera, los vigilantes también son vigilados y se hace evidente que en la actualidad, la soberanía de la

vigilancia no solo radica en las políticas de seguridad pública, sino que también está en nosotros mismos, en nuestra naturaleza de insaciable curiosidad y anhelo de poder sobre el otro. Bien lo mencionó Foucault “nuestra sociedad no es aquella del espectáculo pero sí de la vigilancia, no estamos ni sobre las gradas ni sobre la escena, pero sí en la máquina panóptica” (Foucault, 1975, p. 220).



Camuflaje / Video-Performance / 00:29:44 / 2016



Kelly Varela

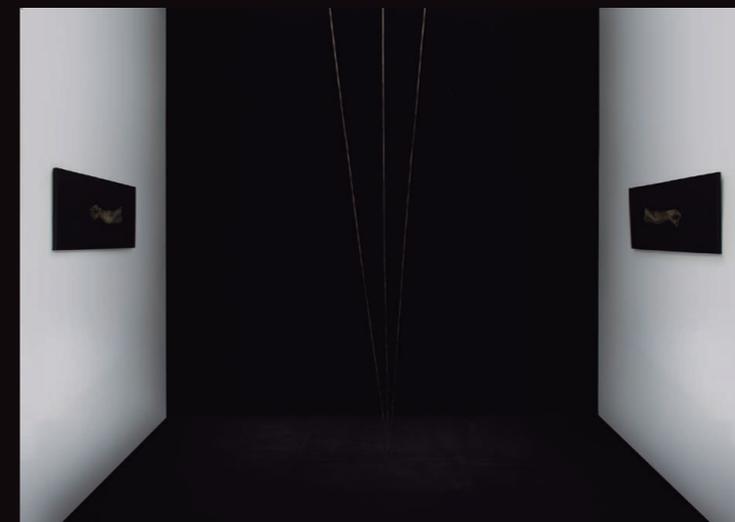
Todos somos vigilantes / Performance / 00:17:25 / 2016

Zona 3: Espacio-Tiempo

Llegamos pues a la última zona y me atrevería a decir que está fundada por el cuerpo, porque “no es solamente que nosotros ocupemos un espacio (un lugar) [...] y un tiempo [...], sino que estos [...], desde el principio y de antemano nos ocupan. (...) Nuestro cuerpo mismo es espacio [...] y tiempo [...].” (Pardo, 1992, p. 15). Entonces somos un territorio temporal de intercambios y prolongaciones que va de nuestra interioridad a la exterioridad y viceversa. Precisamente eso es lo que enuncia la obra de *Juan Simón Cano*, una constelación en sí misma que se origina en el cuerpo y se extiende al infinito, al universo.

Podría decir que él parte de una serie de preguntas sobre sí mismo en relación con los demás: ¿quién soy y quiénes son ellos?, ¿por qué nos relacionamos?, ¿qué nos

hace estar aquí y ahora? En otras palabras, se funda un cuestionamiento por la existencia, pero él, inconforme con respuestas filosóficas o tradicionalmente religiosas, busca una respuesta alterna: la suya, que empieza en su interior al entender el origen de la vida como un acto creador, pasando por la experiencia de ser y estar, luego por la comprensión de que el tiempo que nos constituye nos hace perecer y termina al borde del porvenir. Todo esto es llevado a la exterioridad mediante pinturas y esculturas de un cuerpo presente pero a la vez ausente, ya que de él solo tenemos la representación de algunos fragmentos de sus extremidades, de las cuales se desprenden hilos dorados para entretrejer y configurar un espacio... ¿cuál?, el suyo, el mío, el del otro, el de todos, el universo mismo “hecho a nuestra medida, para nuestra mano y por ella” (Pardo, 1992, p. 116).



Creación / Instalación (yeso, aerosol, hilo dorado) / Dimensiones variables / 2016



Abrazo / Instalación (acrílico sobre lienzo, vinilo sobre pared, hilo dorado) / Dimensiones variables / 2016

Dualidades / Instalación (acrílico sobre lienzo, vinilo sobre pared, hilo dorado) / Dimensiones variables / 2016

De la misma manera, *Daniel Serna* siente las raíces del universo creciendo en él, haciendo de su cuerpo un tonel tan basto que empezó a cuestionar si habría otro espacio que lo pudiera contener, entonces recorrió, buscó, “miró en el entorno, (...) creyó descubrir en la naturaleza, la animada y la inanimada, algo que sólo se manifestaba”(Benjamin, Libro I, 2008, p. 100), a la medida de sus pasos: la pérdida de la montaña, del suelo, del cielo y por ende de él mismo.

Ante él está la desilusión, entonces lo que en su momento consideró soporte de su cuerpo y de su espacio interior, se convirtió en un espacio político, de enfrentamientos entre la privatización y la libertad, donde batalla blandiendo una bandera con la esperanza de conquistar lo que alguna vez le fue arrebatado.

Es así como Daniel se convierte en la imagen

primigenia del hombre actual, sin patria, deslocalizado, habitante de un vacío que llena su interior y lo hace ser un volumen, un cuerpo que lidia con su permanencia en la zozobra o en el video, porque es a través de este medio que se registra lo anteriormente mencionado y que, finalmente, parece ser lo único capaz de contenerlo todo.

De este modo, *Cuerpos al vacío*, *El tártaro de Narciso* y *La íntima oscuridad del paisaje* son video-instalaciones que nos permiten ver los recorridos, las luchas y las fluctuaciones de un hombre y a la vez de un cuerpo por el espacio que desconoce, aunque surja de su interior, por eso lo quiere asir, aunque sea a través de unos cuantos vestigios: las piedras, la tierra, la bandera y la imagen.

Esta obra deja al descubierto que para tener una noción propia del espacio en un tiempo específico es necesario recorrerlo, acción que a su vez lleva a



Daniel Serna

Cuerpos al vacío / Video-Instalación / Dimensiones variables / 2016

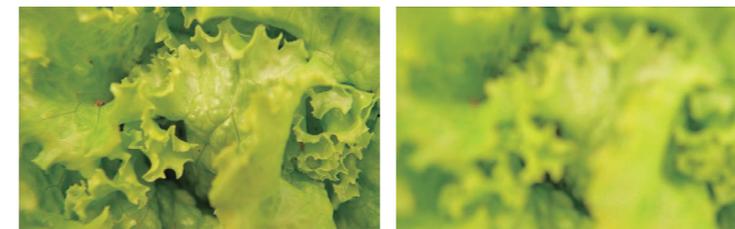
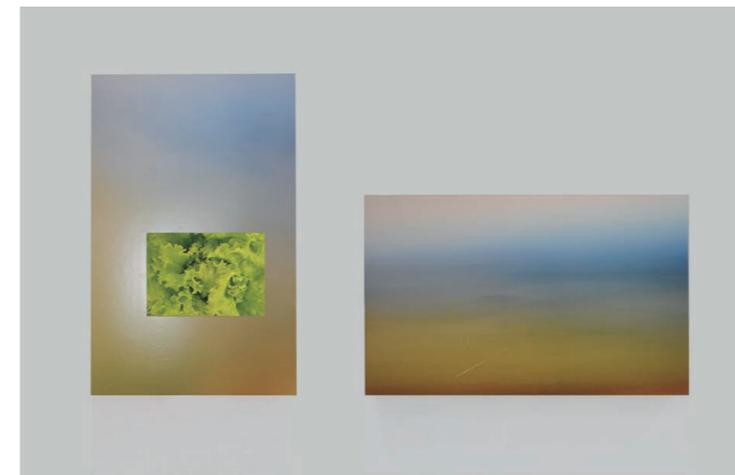
El tártaro del Narciso / Video-Instalación (video monocal, barriles, dispositivos electrónicos, agua) / Dimensiones variables / 2016

La íntima oscuridad del paisaje / Video-Instalación (video monocal, tierra y tela) / Dimensiones variables / 2016

conformarlo, a cambiarlo, a reclamarlo, este último es el que **Mary Luz Ochoa** emprende con su obra fotográfica y audiovisual, al cuestionarse por la pérdida del paisaje y de la naturaleza en sí misma debido a la industrialización y al crecimiento urbano. Pero, ¿a quién le reclama? Al progreso y su necesidad por colonizar territorios, a la contaminación, a la explotación de los recursos naturales, a las diferentes prácticas agrícolas; en definitiva, tantos factores económicos y políticos que desembocan en un solo responsable: el hombre. De esta manera, *Infinita expansión* y *Paisaje en transición* son una especie de apelación silenciosa y rotunda que poco a poco evidencia el decaimiento del paisaje, donde el verde intenso y vivo de grandes hectáreas de siembra pasa a ser solo una mancha, donde las flores y los productos agrícolas simplemente son una especulación: existieron en un pasado que el presente continuamente aniquila.

Por lo anterior, me es preciso citar al pintor alemán **Gaspar David Friedrich** y a sus pinturas melancólicas, donde plasmaba el poder y la inmensidad del paisaje en relación al hombre, quien era su pequeño espectador. Ahora, siglos después, me atrevería a mencionar que en la obra de Mary Luz reina también la melancolía, pero esta vez el hombre no mira el paisaje, sino el vacío en el que lo ha convertido.

En la siguiente constelación, dicho vacío es reemplazado por la urbe, específicamente por la ciudad de Medellín, donde **Martha Zapata** confirma el caos y la saturación de las dinámicas urbanas. Ella percibe la ciudad como una intersección de movi­lidades que se apartan de ese imaginario de estabilidad, de permanencia y de arraigo que alguna vez tuvo, lo que la llevó a buscar una manera de permanecer en sus discontinuidades y ritmos.



Mary Luz Ochoa

Infinita expansión / Fotografía con video /
80 x 50 cms y 50 x 80 cms / 00:10:12 / 2015

Paisaje en transición / Video / 00:14:48 / 2016

Así fue como tomó de referencia la figura de la bailarina, quien conquista un espacio y tiempo en la medida en la que se moviliza, pero que me atrevería también a relacionar con la figura del *Flâneur* de Benjamin, el paseante observador que penetra en una naturaleza de asfalto creada para el progreso, en el tráfico y la multitud de las calles con el fin de entender sus transformaciones y sus movimientos.

Pero, ¿cómo hacer visible el movimiento de esta bailarina o *Flâneur* en medio de otros movimientos?... Bien lo decía *Mario Opazo*: “el movimiento sucede a nuestras espaldas” (Opazo, 2012, p. 18), de ahí su dificultad, por eso Martha se da la vuelta y empieza a contabilizar todos sus pasos mediante un proceso de dibujo y bordado sobre telas, en las que traza líneas, hace nudos o diversas puntadas, como testimonio de sus éxodos en el espacio, toda una cartografía personal que no se detiene porque continuará siempre en el próximo paso.

Lo anterior enuncia una obra abierta, sin término, que se acrecentará conforme pase el tiempo, de ahí que *Sentir cada paso* y *Recorrido tejido*, sean una reflexión en proceso, que empieza en los pies, continua en las manos y sigue en un espacio por recorrer.

Justo en esta misma ciudad frenética llena de ires y venires, otra *Flâneur* se dedica a rastrear entre la multitud una clase diferente de habitantes de la ciudad: los animales, específicamente los pájaros, y encuentra los detalles que ellos mismos esconden y adosan dentro de la arquitectura urbana con el ánimo de tener un espacio propio.

De este modo, *Sara Echeverri* se enfrenta a un dilema: el espacio urbano es infringido por los pájaros o más bien el espacio de los pájaros fue infringido por el hombre y su urbanización. Sin duda, una es consecuencia de la otra, por eso Sara se apoya en leyes, en convenios y en litigios



—●— *Martha Zapata* —●—

Sentir cada paso / Instalación / Dimensiones variables / 2016

Recorrido tejido / Dibujo / Dimensiones variables / 2016

para defender de manera sarcástica y ficcional el espacio que les fue arrebatado a estos animales. La sentencia culpa al hombre, pero no hay manera de que este enmiende lo que hizo -no se pueden quitar edificios, derrumbar calles, convertir la ciudad en un entorno natural-, lo único que puede hacer es acoger a los pájaros dentro de sus mismos territorios de cemento.

Es así como surge *Nidos de interés social*, un proyecto urbanístico de casas para pájaros edificadas encima de árboles talados y que, emulando casas reales -para el hombre-, dejan al descubierto, no solo el desaforado crecimiento de lo urbano, sino también su afanoso impulso por domesticar y hacer encajar a los animales en un hábitat que no les pertenece.

Ahora la pregunta es: ¿esto es lo que quieren los pájaros?, ¿será que ellos preferirán estas casas a los nidos que ellos mismos pueden construir? La respuesta

se podrá encontrar en la pieza *La palomera*: una jaula convertida en una lujosa casa con techo a dos aguas, balcones y paredes prolijas en donde una de sus ventanas tiene un vidrio roto. Su habitante ha escapado...

Escapa ante un espacio impuesto y artificioso, bien lo decía Michelet: el nido es su cuerpo, “su forma y esfuerzo” (Michelet, 1867, p. 167) sin este se anularía su propia naturaleza y de nuevo surgiría su problema de desarraigo y errancia por la ciudad, que en muchas ocasiones termina en un impacto directo con ella: “Millones de pájaros mueren en el mundo al golpear un cristal. Crecen los choques de aves con ventanas durante época migratoria. *Glass Collitions. Bird imprint after hitting window*” (Sheppard, 2017). Estos son algunos de los encabezados con los que *The American Bird Conservancy* da cuenta de las trampas mortales en las que se ha convertido el crecimiento vertical de las ciudades con sus edificios y rascacielos para los pájaros.



Sara Echeverri

Nidos de interés social / Instalación (madera, cemento, hierro, ladrillos, documentos) / Dimensiones variables / 2016

Palomera / Escultura (jaula y mdf) / 74 x 84 x 80 cm / 2016
Palomera (detalle ventana)

De la serie Palomarios / Pintura (lápices de color sobre papel) / Dimensiones variables / 2016

Esto es lo que *Angelina Londoño* comprobó en sus recorridos por la ciudad de Medellín, y empezó a guardar los pájaros que encontraba tirados en el pavimento para luego configurar la obra *Emerger*, una instalación proveniente de un proceso escultórico entre estos inanimados cuerpos y el cemento, material que no solo sirve como soporte, sino también como contenedor de un impacto que cuestiona nuestras formas de habitar y de ir *contra-natura* y que, como lo diría Aristóteles en su obra *Física*, no es más que el acto de violentar la naturaleza, de forzarla a que emprenda un movimiento escabroso en contra de sí misma, razón por la cual el vuelo de los pájaros se ha vuelto en todo un desafío ante ese cielo que de repente se convierte en barrera.

En resumen, encontramos una similitud en las tres constelaciones antes mencionadas: la ciudad como escenario de transiciones, de encuentros, de adaptaciones

y de hostilidades que fundamentan diversas maneras de reconocerla y de habitarla. Así nos lo enseña la figura antes mencionada del *Flâneur*, quien con una aguda mirada, casi detectivesca, exalta cómo los valores y los cambios dados en la modernidad recaen en la arquitectura y en las dinámicas de la ciudad e influyen en sus relaciones con el espacio y con sus experiencias urbanas.

Dicha mirada la encuentro semejante a la que *Ronald Estrada* imparte en Bogotá (Colombia), debido a que presta mucha atención a los detalles, se interesa por las geometrías, los ángulos y las modulaciones en su arquitectura moderna, en la que busca la piel de una ciudad alejada de sí misma, enajenada, llena de silencios y pausas, donde pasajes vacíos e imponentes edificios parecen estar huérfanos en la calle, a merced de esa mirada que quiere atraparlos mediante la cámara.



Angelina Londoño

Emerger / Instalación (concreto) / Dimensiones variables / 2016

Así surgen las series fotográficas donde la ciudad pasa del espacio urbano a ocupar la imagen -su nuevo espacio-, allí parece una ficción, no solo porque muestra una desolación tan remota o imposible que es evidente únicamente como imagen, sino porque hay una relación estrecha entre lo mirado y quien mira; entonces, la ciudad atraviesa el cuerpo, está inmensa en los recuerdos y en las experiencias de Ronald por calles, por edificios y por avenidas que lo sorprendieron, no por lo que tienen, sino por la exuberancia que adquieren ante lo que les falta.

Es así como finalmente él crea una ciudad propia, que se revela en un pequeño instante de desolación, de vacío en medio de su caos, llamado *Silencio en las calles*, que, contrario a la ciudad real constituida como un espacio social, es construida para ser un espacio singular, compuesto por “lugares intangibles, intocados y casi intocables” (Perec, 2003, p. 139) capaces de develar una

imagen desconocida de lo que entendemos como ciudad.

Con lo anterior, podemos concluir que la ciudad se gesta en la mirada de quien la recorre, de quien busca en ella motivos para recrearla, motivos que han llevado también a **Juan Esteban Avalo**, no solo a adaptarse a cada ciudad por la que pasa, sino también a crear en ellas un hogar al construir diariamente una casa. Su proyecto, entonces, es tener una casa que pueda seguirle los pasos, donde cualquier lugar sea el propicio para edificar el baño, la cocina, la habitación donde pasar la noche y soñar... Quizás él sea una especie de “soñador de casas, [...] porque [...] todo le sirve de germen para sus ensueños de moradas” (Bachelard, 2000, p. 65), que luego nosotros podemos ver mediante la instalación *Habitación de ruedas*, donde Juan Esteban dispone de su pequeña maleta con sus pocas pertenencias y las acompaña con videos de micro acciones que realiza en diferentes lugares que



Ronald Estrada

Serie *Silencio en las calles* / Fotografía digital / Dimensiones variables / 2015-2016

empiezan ajenos y terminan propios, gracias a su errante y efímero, pero intenso habitar.

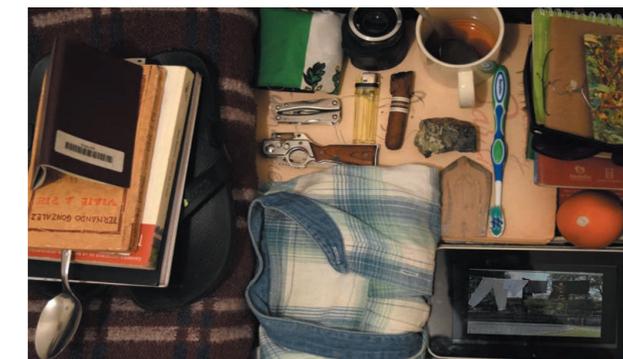
Es así como construye una serie de casas leves o casas de viento, como también las llamaría el poeta francés *Louis Guillaume*, las cuales llevan a pensar a su “arquitecto”: “¡Cuánto tiempo llevo construyéndote, oh casa! A cada recuerdo transportaba piedras, de la ribera a la cima de tus muros. (...) Casa de viento, morada que un soplo desvanecerá” (Guillaume, 1949, p. 60), y al hacerlo todo empezará nuevamente, por eso la casa de Juan Esteban siempre está en el porvenir.

Por tal motivo, la noción de habitar verdaderamente en un espacio que recae en la figura de la casa, sigue su curso en la imagen de otra casa que todo el tiempo se dibuja y se desdibuja, gracias a que sus cimientos están hechos de los sueños de *Katherin Gutiérrez*, una dibujante

innata y una madre amorosa, quien empieza a planear un proyecto de vivienda para darle un hogar a su hijo.

Todo empieza en una libreta de apuntes como un juego donde no escatiman detalles: techo a dos aguas, chimenea, sala de juegos, salón de baile, cocina, taller, habitaciones y un jardín que parezca bosque. Esto costaría en la realidad una fortuna, pero en los anhelos de Katherine solo cuestan dobleces y trazos, porque construye ladrillos de papel y dibuja en ellos todo lo que su casa tendrá para luego unirlos y emplazarlos en el lote que le ofrece la sala de exhibición o el arte mismo, porque sin duda es el arte el que permite que este sueño no se quede confinado en una libreta y salte al espacio.

De esta manera, *Vivienda en proceso* nos muestra la soberanía que tiene el dibujo sobre la realidad porque es capaz de desafiarla y vencerla con una dosis de los sueños-



Juan Esteban Avalo

Habitación de ruedas / Instalación / Dimensiones variables / 2016

ideas por las cuales ha sido creado. Esto me recuerda a Bernard Palissy, quien al desconfiar de la construcción de su imperio, decide irse:

... por los bosques, montañas y valles, para ver si encontraba algún animal industrioso que haya fabricado algunas casas industriosas. Tras muchas encuestas, Palissy medita sobre “un joven caracol que edificaba su casa y fortaleza con su propia saliva. (...) Desde entonces empezó a pensar que (...) el caracol saber hacer una casa construida y aplomada con tal geometría y arquitectura, que Salomón con toda su sabiduría no supo hacer cosa semejante (Bachelard, *Op cit*, p. 121).

Lo que antes era la saliva, ahora es el dibujo...

La siguiente constelación presenta también una casa –o varias–, todas caracterizadas por una tradición y a la vez un oficio familiar en el que **Osmer Martínez** aprendió a ser pintor rotulador; de esta manera, vistosos colores, letreros hechos a mano y la representación de diversos alimentos llevados a una estética popular hacen parte, no solo de las casas que pintó en su pueblo, sino también de *Kiosco é palo*, una construcción informal que, alejada de su contexto rural, evidencia una obra que se autopublicita al ofrecer productos inexistentes y generar transacciones secretas con el espectador, quien se acerca a este *Kiosco*, no en busca del bolis, el tamarindo o la cerveza, sino de una experiencia de antaño.

Esta obra propone, como lo menciona Benjamin, una tradición que aspira despertar en un presente desde la rememoración, a través de una pintura empírica,



Katherin Gutiérrez

Vivienda en proceso / Instalación (video, dibujo en 60 ladrillos de papel, grafito y cera) / Dimensiones variables / 2016

artesanal y hasta ingenua (término que resalto como una virtud), gracias a su particular poder estético en una contemporaneidad cargada de tecnicismos y precisiones con la representación de las imágenes y la realidad. Así, el contexto específico, el hogar, el oficio y el pueblo alcanzan una dimensión de actualidad y de universalidad.

En continuidad con el hacer pictórico, la siguiente constelación presenta un espacio engañoso, difuso y variable donde el color prima y lo único reconocible es la imagen de un hombre que paulatinamente se pierde en una bruma que poco a poco se aclara para evidenciar que es humo proveniente de él mismo. Así es como *Duván Acevedo* nos introduce en su interés por las problemáticas sociales, económicas y políticas que acarrea el consumo de estupefacientes y su legalidad o ilegalidad. Él va más allá de todo esto, por un lado cuestiona la manera en que la sociedad es presa de sus propias conductas de

conveniencia y ocultamiento frente al consumo, y por el otro se concentra en lo que estas sustancias producen, en las sensaciones que el cuerpo experimenta en un estado alterado de conciencia y en las imágenes internas que de allí surgen.

Es entonces cuando Duván empieza a encontrar puntos comunes: la dominancia del color, la borrosidad, la deformación y la extraña manera en la que todo se convierte en una ficción emplazada en un espacio indeterminado. Así lo evidencian, en principio, sus pinturas algo figurativas con tendencia al surrealismo que luego derivan en una animación realizada cuadro a cuadro para su video-instalación *Esfumados*, donde de una manera más cercana, experimental e incluyente permite que el espectador perciba la pérdida de los límites espaciales y hasta temporales al recorrer un laberinto de color que termina en una imagen inmersa en una cortina



Osmer Caballero

Kiosco 'é palo' / Instalación pictórica (madera, láminas de zinc, vinilo, laca, bombillas y audio) / 230 x 500 cm / 2016

de humo, desafiándolo una y otra vez a reconocerla.

Sin duda, a este mismo desafío es al que me he visto abocada al visibilizar tantas constelaciones, todas tan distintas pero a la vez con destellos tan particulares y comunes que me permiten relacionarlas entre sí, lo que me lleva a sentir cercana a la labor de *Galileo* o de *Benjamin*, así como a la de una especie de cineasta especialista en el *Found Footage*, un método audiovisual nacido a mediados de los años treinta, basado en la experimentación con material de grabación encontrado, donde su selección, su corte, su omisión y su adición transforman su narrativa inicial o, más bien, le dan una nueva vida. Así como lo ejemplifica el director *André Gheslainka* con su trilogía de películas *Árbol de sangre*, *Hocico de cerdo* y *Diego*, las cuales hacen referencia a la premisa del “deber ser” propuesta por el filósofo y poeta cubano *José Julián Martí*, que reza así: “Hay tres cosas que cada persona debería hacer durante su vida: plantar un árbol, tener un hijo y

escribir un libro” (Biblioteca Estatal de Baviera (Comp), 1863, p. 350).

De esta manera, *Árbol de Sangre* extiende el enunciado de “plantar un árbol” al mostrar cómo un escultor y poeta japonés se esfuerza por contradecir la naturaleza efímera de las flores de cerezo e idea la manera de hacerlas inmortales hasta, incluso, configurar un bosque para siempre, un bosque hecho de una promesa de amor eterna.

Por su parte, *Hocico de cerdo* alude a “tener un hijo”, aunque a lo largo de la película esto se transforma en ser el hijo en medio de un entorno familiar aparentemente correcto, pero profundamente mordaz, lleno de excesos, de ausencias y de desilusiones; de este modo, el hijo, el que se esconde, el testigo visualiza que todo, más que una ficción, es una farsa que debe aprender a encubrir, a disimular de la misma manera en la que el hocico de



Duván Acevedo

Esfumados / Instalación (pintura, animación y telas) / Dimensiones variables / 2016

cerdo sonrío a pesar de estar muerto. Finalmente el hijo sonrío...

En último lugar está *Diego*, relacionado con “el escribir un libro”, aquí se muestra la faceta como escritor de *Diego Armando Maradona*, sus poemas y sus párrafos que, alejados de las canchas y la popularidad de sus goles, también supo escribir con los pies, mediante los recorridos que emprendió por su otra existencia, la íntima, la que solo un libro extraviado es capaz de dar cuenta.

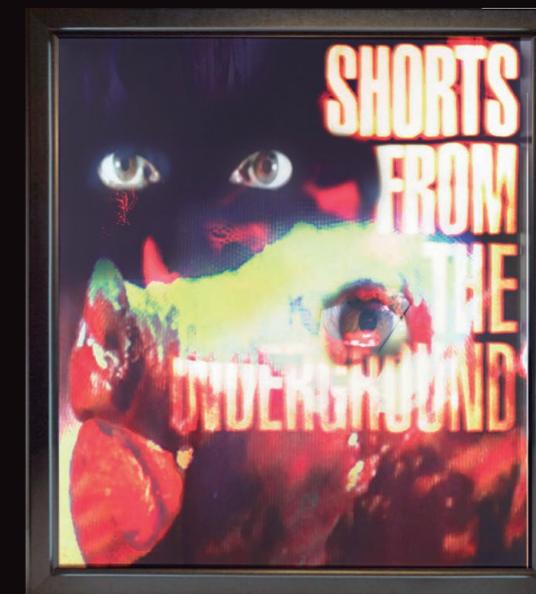
Al finalizar mi visualización de esta trilogía, encuentro que el montaje abre y junta fisuras de experiencias, de sentimientos y de impresiones ficcionales de la realidad o, más bien, de impresiones reales de la ficción, donde sé que detrás de todo ello hay alguien, el director quizás, o más bien un hombre que se expone a sí mismo a través de los otros porque, en definitiva, el montaje es la acción de “dirigir la mirada al interior propio y de la imagen, es un

latido del corazón” (Muñoz Gutiérrez, 2001, p. 101) que deja el corazón mismo para seguir latiendo en el corazón del espectador.

Con lo anterior, puedo concluir que el montaje es la acción que fundó este texto, es mi propio latido en busca de constelaciones; por lo tanto, las relaciones que constituí y a la vez visualicé con todas estas obras, no son más que mi edición, mi subjetividad y mis sentimientos reordenándolas, reescribiéndolas y entendiéndolas como “un conocimiento dialéctico” (Didi-Huberman, 2011, p. 7), o lo que sería lo mismo, un conocimiento esencial y móvil que empieza en la mirada y termina en lo insospechado. Por eso mirar es algo largo y difícil, ya que cada obra exige una forma de verla, así que he aprendido a mirar de veintisiete formas distintas para concluir que solo es el inicio de todas las miradas que estas recibirán y con las cuales se podrán seguir configurando infinidad de *constelaciones*...



Árbol de sangre (árbol) / Video (fotograma)
/ 00: 09: 08 / 2016



Hocico de cerdo (hijo) / Video (fotograma)
/ 00: 08: 25 / 2016



Diego poesía de amor escrita con los pies (libro)/
Video (fotograma) / 00:08:01 / 2016

Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Argentina: FCE.
- Baudelaire, C. (1980). *Obras completas*. París: Robert Laffont.
- Baudrillard, J. (1999). *Sur la photographie*. París: Sens & Tonk.
- Benjamin, W. (1987). *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de Pasajes*. España: Akal.
- Benjamin, W. (2008). *Libro I* (Vol. 2). Madrid: Abada.
- Biblioteca Estatal de Baviera (Comp). (1863). *El museo universal* (Vol. 7). Madrid: Gaspár y Roig.
- Borges, J. (1996). *Obras completas* (Vol. 2). Texas: Emecé.
- Carroll, L. (2010). *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. Argentina: Plutón Ediciones.
- Didi-Huberman, G. (2011). *¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: MRRS.
- Duque, F. (2001). *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (2004). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. España: Pre-Textos.
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar*. Argentina: Siglo XXI.
- Geronimi, C. (1951). *Alice in the wonderland*. [Película]. Estados Unidos: Walt Disney.
- Guillaume, L. (1949). *Noir comme la mer*. Francia: Les Lettres.
- Henestrosa, A. (1996). *Cartas sin sobre: Confidencias y poemas al olvido*. Texas: M.A. Porrua.
- Marker, C. (1982). Sans soleil. [Película]. Francia: Argos Films.
- Martin, V. C. (2010). Recordando a Walter Benjamin. *Walter Benjamín: el recorrido de un coleccionista*. Argentina: Universidad del Sur.
- Michelet, J. (1867). *L'oisseau*. Paris: L. Hachette et cie.
- Muñoz Gutiérrez, C. (2001). *El pensador vagabundo: estudios sobre Walter Benjamin*. Madrid: Entelequia.
- Opazo, M. (2012). 4a máquina de la duración (principio último). *Máquinas de la duración* (tesis de Maestría). Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá.
- Pardo, J. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pretextos.
- Perec, G. (2003). *Especies de espacios*. España: Montesinos.
- Pierre-Quint, L. (1927). Signification du Cinéma. Paris: *L'art cinématographique, II*.
- Sheppard, C. (27 de enero de 2017). *Glass Collisions*. Obtenido de <https://abcbirds.org/program/glass-collisions/>
- Whitaker, R. (1999). *El fin de la privacidad*. Barcelona: Paidós.
- Zambrano, M. (2007). *Las ruinas. En el hombre y lo divino*. España: FCE.



UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Facultad de Artes