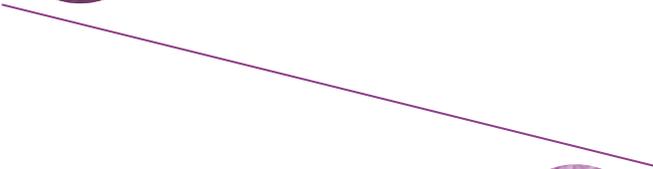


# MAP

MAESTRÍA  
EN ARTES  
PLÁSTICAS  
PRIMERA  
COHORTE

2017

ESCUELA DE ARTE  
UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ  
JORGE TADEO LOZANO





MAESTRÍA EN ARTES PLÁSTICAS



PRIMERA COHORTE



## CONTENIDO

- pg. 8** **Maestría en artes plásticas**
- 12** **Poética y pedagogía de lo desconocido**  
JAVIER GIL
- 16** **La creación y el arte**  
GUILLERMO CÁRDENAS FISHER
- 
- 22** **En sueños (FRAGMENTOS)**  
De la serie "El buey el soldado y los tres reyes magos"  
Por: 79.941.094  
ANTONIO PIEDRAHITA
- 26** **Detrás de la luz**  
JUAN CAMILO GARCÍA
- 28** **Intermitencias y profanaciones**  
LUIS FERNANDO ROZO
- 30** **Instantes**  
MAGALY RODRÍGUEZ
- 32** **Efecto contra causa**  
CATALINA MORA
- 34** **Tormentas, tormentos**  
CRISTINA ABAD
- 38** **Fuerza centrífuga**  
JUAN PABLO GAVIRIA
- 42** **Tropecé con el cielo**  
ALEJANDRA RINCÓN
- 44** **Cartografía emocional**  
DIANA BEDOYA
- 46** **Lugares donde no está la mirada**  
MARGARITA BESOSA
- 48** **Ciudad cámara**  
SANTIAGO PÉREZ
- 52** **Mecanismos derivativos**  
JUAN SUÁREZ
- 56** **Texturas urbanas**  
Siempre presentes,  
nunca observadas  
SERGIO MENDOZA
- 
- 62** **Jardín acosado**  
Un dispositivo de pensamiento en imágenes  
VICTOR LAIGNELET





# MAESTRÍA EN ARTES PLÁSTICAS

La Maestría en Artes Plásticas está centrada en la investigación, particularmente direccionada a los procesos de creación artística los cuales tienen su propio rigor y sus especificidades cognitivas y experienciales. Los procesos de creación artística requieren no solo de pedagogías coherentes con la dinámica creadora, también precisan de espacios particulares para desplegarse, por ello cada alumno dispone de un espacio propio.

Se considera que una pedagogía para la creación se centra en la experiencia y singularidad del alumno, por ello aparece como central el laboratorio como espacio de experimentación creadora. La intención es propiciar situaciones que provoquen y movilicen la exploración, la percepción, la imaginación, el pensamiento artístico y la reflexión sobre la práctica. La pedagogía no se fundamenta en una lógica de la explicación, se fundamenta

en una lógica de la experimentación, por ello el maestro más que explicar debe generar situaciones para que la acción del alumno profundice en sus propias dinámicas de creación.

El laboratorio se complementa con un seminario teórico y con dos áreas y con seminarios eventuales alusivos a diversos problemas y temas. Un área, *Escrituras*, asumida de una manera plural y también muy implicada en la creación misma. La escritura no se reduce a un medio para formular una verdad que le precede, en sí misma es creadora y dialoga intensamente con la producción visual. En consecuencia, desborda las lógicas racionales y discursivas de otras disciplinas. La otra asignatura, *El Arte y lo Público*, se entiende como el espacio para que los proyectos artísticos entran en relación con los contextos de lo público, es decir con dimensiones sociales, culturales y políticas.

Se asume que la creación y el pensamiento artístico es fundamental no sólo para el artista sino para proyectarla a otras áreas y prácticas del saber. Dicho pensamiento no necesariamente se traduce en "obras", también puede hacerlo en una diversidad de propuestas y proyectos que involucren el pensamiento artístico.

**INFORMACIÓN GENERAL**

**Dirección:** Calle 25 N° 4A-49 Módulo 18 Segundo Piso

**Teléfono:** 739-3636 ext.:3221-3222-3270-3280-3290

**Correo electrónico:** map@utadeo.edu.co

**Correo electrónico Coordinador:** franciscoj.gilm@utadeo.edu.co

**Correo electrónico Director:** guillermo.cardenasf@utadeo.edu.co

**Horario de atención:** 8:00 am a 6:00 pm en jornada continua

**Página web:** <http://www.utadeo.edu.co/es/facultad/artes-y-diseno/programa/layout-3/maestria-en-artes-plasticas>



## POÉTICA Y PEDAGOGÍA DE LO DESCONOCIDO

"Los modos en que ignoramos algo son tanto y a la vez más importantes que los modos en que lo conocemos"

GIORGIO AGAMBEN

Frente a otros saberes y disciplinas que pueden anticipar los puntos de llegada y los modos de llegar a sus objetos de conocimiento, en la creación artística estamos ante lo incierto e impreciso, ante algo mucho más borroso e impredecible. Ese otro lugar, propio del pensar artístico, implica valorar lo desconocido, ponerlo en libertad, como afirmara Blanchot. Lo único claro en los procesos de creación es la necesidad de arriesgar, de estar en el camino renunciando a toda certeza, y de hacer experiencia con todo el proceso para ir más allá de lo que ya sabemos y sentimos. El pensamiento artístico acontece de maneras no planificables ni previsibles, lo importante está en habitar algo largamente y con intensidad: ya sea una obsesión, una preocupación, un sueño, una pasión, una pregunta, un recuerdo, un dolor, etc.

Habitar algo es leerlo desde dentro, desde la afección. Esa presencia se acompaña menos de una intención que de una atención intensa, de una espera alerta. La espera, lejos de estar localizada en el futuro y -por tanto- de espaldas al presente, supone plena apertura a lo que sucede. Una parábola bíblica menciona a un grupo de vírgenes quienes debían mantener encendido el fuego de sus candiles ya que en cualquier momento el novio pasaría a desposarlas, parti-

cularmente a aquellas que lo tuviesen encendido. Como en los procesos de creación, algo puede ocurrir en cualquier momento, y si no se está absolutamente alerta ese algo no sucede. Algunas de las vírgenes, quizás porque su espera se localizaba en el futuro, descuidaron la atención dejando apagar el fuego. El novio al pasar no las percibió y, consecuentemente, nos las desposó. Otras, las que mantuvieron el fuego y la presencia encendida, accedieron al feliz encuentro.

Esa actitud de presencia, experiencia y espera alerta carece de método. Lo artístico es un modo de hacerse presente en lo que se hace, y lo que pueda ocurrir allí no es producto de las buenas intenciones o de los buenos procedimientos, tampoco el resultado lógico de una búsqueda, aunque todo lo sucedido sólo le ocurre a los buscadores. Es algo que tiene una temporalidad distante a la de un pensamiento ordenado, metódico y controlado. Esa presencia y ese pensamiento, eso sí, se ejerce desde y con algo que nos afecta, desde alguna pasión, desde un forzamiento vital, desde lo que merece la pena, (entendiendo éste término en su sentido literal: como aquello que nos causa pena, pasión e inquietud).

La Maestría en Artes Plásticas no enseña, incluso podríamos decir que no es pedagógica, si asumimos esta noción como un acto de conducción lógica hacia un resultado. La pedagogía, fundamentalmente en los procesos artísticos, no es algo que se posee y se aplica en toda circunstancia, se construye relacionamente, en cada situación y con cada persona. Lo pedagógico en la Maestría es una invitación a mantener la atención en ese algo que merece la pena, en hacerse presente sobre lo que se piensa sensiblemente. Más que enseñar pretende abrir una inquietud, la inquietud de



sí, para habitar desde la propia singularidad un mundo, con potencias e impotencias, con gozos y sombras, con encuentros y desencuentros. En suma, es una puesta en juego de la singularidad desde la fragilidad, pues no se hace arte a pesar de nuestros dramas sino gracias a ellos. “La creación siempre se produce sobre una línea de fuga, y no porque se fantasee o se sueñe, sino al contrario, porque uno traza sobre ella algo real y construye un plano de consistencia. Huir, pero mientras se huye, buscar un arma”<sup>1</sup>. Herido de vida y buscando la vida, por todo ello lo creado o expresado es “un decir de verdad” y no un “decir la verdad” (alguien afirmaba: “quien dice la verdad, dice poco”).

Dos tensiones sí se pueden definir como apuestas pedagógicas. Una, la establecida entre lo íntimo y lo público,



de suyo dos asignaturas (*El arte y lo público y Escrituras*) acompañaron todo este proceso procurando poner en relación dos aspectos propios del arte, la singularidad e intimidad del artista y la puesta en público de su trabajo. La segunda tensión se sitúa entre el pensamiento visual y las escrituras. Consideramos que estos son dos aspectos de una misma dinámica. Las escrituras, en plural, dada la singularidad de los procesos, apuntan a un ejercicio paralelo y simultáneo con el trabajo visual. En tal sentido, no ilustran, explican o justifican dicho trabajo; escritura y pensamiento visual devienen conjuntamente haciendo indiscernible los límites entre una y otro.

Agamben, con quien encabezamos estas líneas, nos plantea asumir una justa relación con aquello que se nos escapa: “dejar que un no conocimiento guíe y acompañe nuestros gestos”<sup>2</sup>. Todo lo mencionado se encamina en esa dirección, incluso los resultados de los procesos de creación. Estos son acontecimientos sensibles irreductibles a una obra o producto final. No se sabe dónde termina la creación, ni cuáles son sus límites, ni qué hace parte de lo que llamamos una obra (crear excede al hecho de producir objetos, es ir más allá de lo somos, inventar lo posible). Hay fuerzas y potencias no capturables en un producto final, por ello lo que se entrega es la huella de un amplio acontecer cuya potencia solo parcialmente se hace acto. Acerca de esas huellas son las palabras e imágenes que se presentan en las páginas siguientes.

**:JAVIER GIL:**

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, Claire Parnet. *Diálogos*. Pre-textos, 2013. p.154

<sup>2</sup> Giorgio Agamben, *Desnudez*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2011. p.168



## LA CREACIÓN Y EL ARTE

De un impulso, una duda o una pregunta,  
Contemplando el entorno ubicuo,  
Envuelto en una patina del  
tiempo que lo abraza,  
Surgen interrogantes abiertos  
A los que la plástica responde  
Sin pretender resolver la incertidumbre.

Los interrogantes que surgen en nuestras vidas, aquellos que generan inquietudes y alimentan nuestra curiosidad, son el detonante clave de un proceso de creación plástica. Esto pone al artista plástico en una posición de observador nato. Aquel que realmente se toma el tiempo para detenidamente observar su entorno, con calma y paciencia, sin apresurar los tiempos. Descubre en lo cotidiano y aparentemente superfluo detalles que le llegan a su sensibilidad, permitiéndole transformar lo insignificante en lo significado. Es en este proceso contemplativo y creativo que las artes plásticas generan conocimiento.

Lo complejo y lo bello de este proceso es que no es cuantificable, ni podemos hablar de un método artístico para generar conocimiento, como sí se hace desde las ciencias y el método científico. En las artes, por el contrario, tendríamos que hablar de las múltiples maneras de hacer y de observar, ya que en el multiverso de los artistas no existe una sola manera de sentir, percibir ni crear<sup>3</sup>. Sin embargo, a pesar de la multiplicidad de los procesos de creación artística hay un terreno común a estos: el de la percepción. Todo proceso artístico empieza por la manera en que cada artista percibe su entorno y cómo este le afecta. De tal modo el resultado final de dicho proceso, la obra

plástica, es una interpretación de lo que afectó al artista y cómo esta terminará afectando al espectador, quien a su vez hará una reinterpretación de lo que afectó al artista. Lo interesante es que lo percibido por el observador estará mediado por sus propias experiencias, convirtiendo de este modo el resultado de la obra en algo inesperado tanto para la persona que la observa como para el artista. Es así como podemos afirmar que el proceso de creación y la obra plástica son procesos fenomenológicos.

La condición fenomenológica de la creación plástica implica su surgimiento de un fenómeno sensorial con el entorno por parte del artista, generando una suerte de diálogo entre el espacio y el sujeto o artista que lo habita. En su transcurrir el artista cuestiona lo que ve, lo que siente y lo que quiere. Se transpone y traslada, logra empatías y genera diálogos con el otro: el observador de la obra. Esto es lo que podemos considerar un acto amoroso; a medida que las ideas fluyen sin un orden premeditado o determinado, las imágenes surgen y las conexiones se van fortaleciendo mientras la relación se profundiza. En todo este proceso el que crea se enfrenta, como en el proceso amoroso, a un abismo de dudas e incertidumbres que tan solo pueden ser resueltas parcialmente mediante la labor ardua, como en el

<sup>3</sup> El concepto de multiverso lo desarrolló el físico cuántico Hugh Everett en 1958. De acuerdo a la interpretación de Everett basada en la mecánica cuántica, hay muchos mundos paralelos en los que los efectos de la cuántica generan múltiples ramificaciones del universo, o universos, con diferentes efectos en cada uno. Esto se puede reinterpretar en las artes, en las que cada proceso es singular debido pero puede surgir de otros procesos, creando así la posibilidad de generar multiversos de arte.

Byrne, Peter. *The Many Worlds of Hugh Everett*, Scientific American. <https://www.scientificamerican.com/article/hugh-everett-biography/> Publicado en 21/10/2008, consultado 10/10/2017



cortejo, de crear la obra<sup>4</sup>. Esto exige una determinación y disciplina recia así como el poderse exponer o desnudar frente a esta pareja de la creación que es la obra misma. Es un acto de honestidad en el que el intento de complacer el gusto del público, sin satisfacer las inquietudes y necesidades mismas del creador y de la obra, se vuelve en un acto de deslealtad, un desliz amoroso que le puede costar al artista su credibilidad.

Gracias a la singularidad de los procesos de creación y a la necesidad de los seres humanos de comunicarnos y de cuestionar el mundo, cada obra se convierte en una revelación de un universo nuevo, lleno de posibilidades y razonamientos que nos abren las puertas a nuevas maneras de comprendernos a nosotros mismos y de entender un poco más nuestro entorno. En estos procesos el mundo se nos va revelando, evidenciando que los objetos en él no son tal como creemos que son. Al ir observando e indagando, los artistas van desarrollando la sensibilidad que les permite cuestionar su entorno, alimentando la eterna incertidumbre acerca de la existencia que sin pretender resolver algo terminará siendo el aliciente de la creación plástica.

**:GUILLERMO CÁRDENAS FISCHER:**

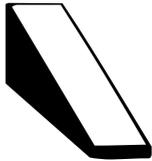
<sup>4</sup> En Fragmentos de un discurso amoroso Roland Barthes dice:  
"ABISMARSE: Ataque de anonadamiento que se apodera del sujeto amoroso, por desesperación o plenitud." Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo Veintiuno Editores, página 23.

El Diccionario de la lengua española define ABISMO:

1. m. Profundidad grande, imponente y peligrosa, como la de los mares, la de un tajo, la de una sima, etc.
2. m. Realidad inmaterial inmensa, insondable o incomprensible.
3. m. Diferencia inmensa.

*Abismo*. Diccionario de la lengua española, DLE, <http://dle.rae.es/?id=060008I>, consultada 20/10/2017





**PRIMERA**



**COHORTE**

**MAP**



# EN SUEÑOS (FRAGMENTOS)

DE LA SERIE  
"EL BUEY EL SOLDADO  
Y LOS TRES  
REYES MAGOS"  
POR: 79.941.094

:ANTONIO PIEDRAHITA:

## D.7 HOMÚNCULOS

El sol enuncia el acontecimiento de un paisaje lluvioso. En la calle un enano de apariencia siniestra pasea por las calles.

En la sombra, la visión hecha carne dentro de mi taller trasciende como espectro del índice del buey, Maximiliano es ahora un ídolo que se erige frente al encuentro entre la oscuridad y luz.

De nuevo, las metáforas renacentistas contemplan el egocentrismo como la verdad. En la oscuridad el diafragma se adapta, en la luz, en cambio, el mismo iris se sobreexpone hasta encegucer. La caverna idealizó ortodoxias, falacias, proyecciones.

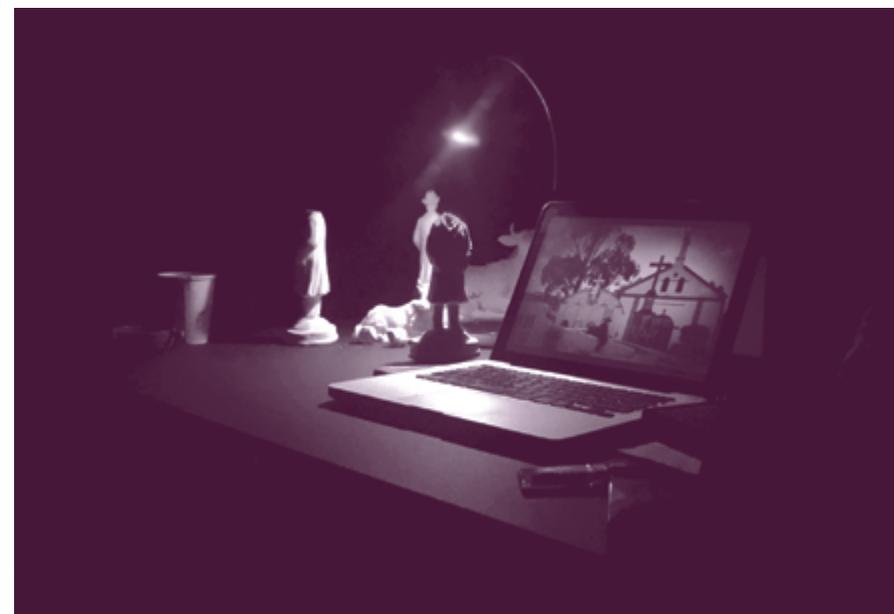
El retorno a lo gutural se manifiesta entre fragmentos.

-¿cómo dilucidar entre el engaño de la luz?-

Los homúnculos sin vida y totémicos exponen una respuesta. Allí la figura de esta bitácora sin razón escrita por **79.941.094**, tres piezas, tres espectros, tres ídolos que se excitan a través del duelo vacío que anuncia el tambor del oráculo.

El Buey, el Soldado y Los Tres reyes Magos.

- Tres,  
tres,  
tres.-





Al caer la noche el silencio invade mi espíritu con ímpetus, marginal y solitario, no encuentro otra forma de encarnar mi suerte. Solo se materializa en estos textos descontrolados, inconexos unos de otros, anacrónicos y videados.

"Entonces apareció en primer plano la golová del veco starrio castigado. El corobo le brotaba con un hermoso color colorado. Es raro que los colores del mundo real parezcan reales de verdad solo cuando se los ve en la pantalla".

Esta fue la proclama del nadsta "6655321" en el Film de Stanley Kubrick "A Clockwork Orange" en el año de 1971.

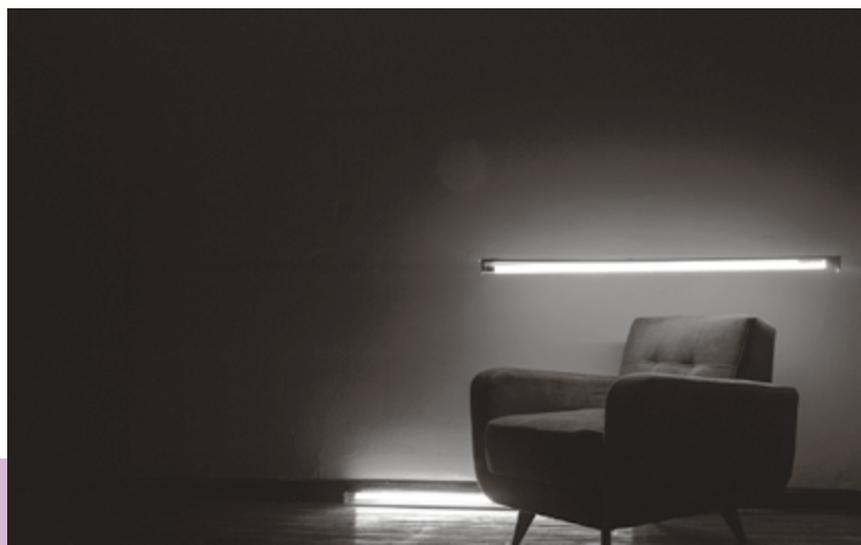
Un retorno que fractura este ciclo para dar inicio a otro, una visión promiscua embadurnada por tres fetiches que dan parámetros para la construcción de un nuevo orden.

El renacimiento de lo primordial, de lo primitivo, el encuentro con mi propio cuerpo, el regreso a la caverna.



# DETRÁS DE LA LUZ

:JUAN CAMILO GARCÍA:



:26



La luz no clarifica,  
Sino que es la demostración de una imposibilidad  
De mirar a través de la claridad.  
Una tristeza, una especie de vacío,  
De pérdida; una herida profunda  
Que busca constantemente resolverse.

Tengo el deseo de encontrarme en el tiempo y mi memoria; lo  
que está profundamente oculto, a mis espaldas, en medio del  
silencio que desprende una necesidad absoluta de acumular  
lo inolvidable.

Mis imágenes son bordes, textos, maneras de decir. Ideas  
seltas, metáforas que establecen relaciones y conexiones;  
un ahora extendido.

-2017-

27:

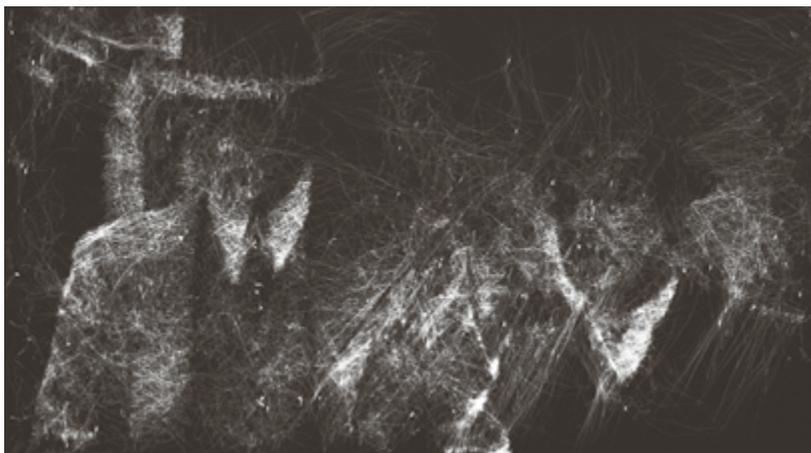
# INTERMITENCIAS Y PROFANACIONES

**:LUIS FERNANDO ROZO:**

DETECTIVE:

/ DE-TEGERE /

S. Icono de una ficción que interviene en el tiempo y re-escribe la historia para descubrir todo aquello que la verdad oculta.



**:28**



Soy un sobreviviente,  
un relato desconocido,  
una imagen que desaparece.

Un negativo desvelado.

Soy una no historia,  
un hecho,  
una ondulación del espacio-tiempo,  
una latencia.

Soy una forma que aparece,  
una presencia de la ausencia,  
una no memoria.

Soy un detective,  
un signo,  
un síntoma,  
una no cita.

Soy un sobreviviente al tiempo,  
Soy un cuerpo sin rostro,  
soy una luz,  
soy una intermitencia.

**:JUAN GUTIÉRREZ DE ARCE:**



-2017-

**29:**

# INSTANTES

:MAGALY RODRÍGUEZ:

"El arte de vivir es la capacidad de  
mantenerse en relación armónica  
con lo que se nos escapa"

GIORGIO AGAMBEN

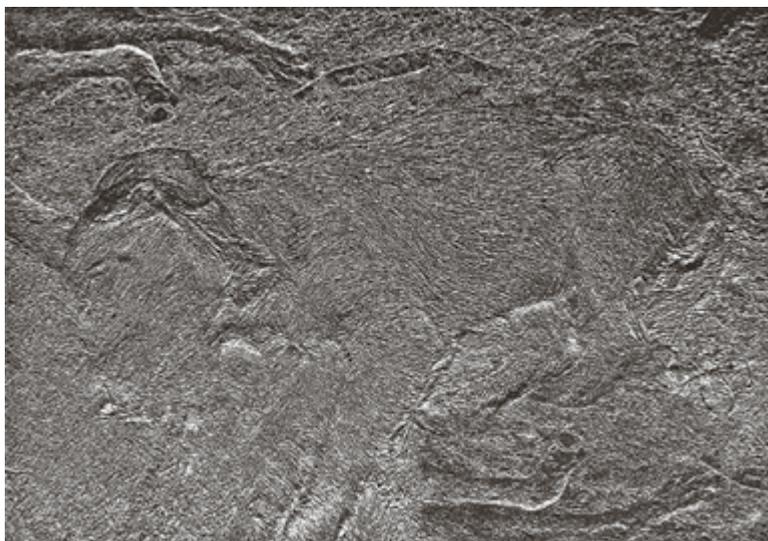
La relación con la intensidad "animal", a partir de la búsqueda de singularidades, afectos, gestos, rastros sensibles... en un intento por arañar los límites que la separan de lo humano, buscando otras posibilidades de encuentros entre lo viviente.

La mirada profunda e inmóvil de una res blanca, en medio de una masa de reses blancas, agitándose de forma imprecisa y caótica dentro de un camión rumbo al matadero.

Un cucarrón mirando al cielo, su caparazón estático en oposición a la angustiada agitación de sus patas, esfumándose junto con las volátiles nubes.

Millones de luciérnagas que dejan de brillar y se apagan junto con las estrellas, para darle paso al estallido fatigante y enceguecedor de las luces de la ciudad.

Mi perro nota mi ausencia. Me busca, me encuentra, camina hacia mí, sin dejar de mirarme, salta a la cama y se enrosca justo en el espacio vacío que configura mi cuerpo cuando estoy acostada de lado. Pone su hocico sobre mis muslos y suspira.



# EFFECTO CONTRA CAUSA

:CATALINA MORA:

La cuenca del río pauto,  
en la mitad del territorio,  
inundan las planicies,  
nos desplazamos.  
Caudal de entradas aguas arriba,  
precipitación local,  
efecto de remanso,  
nos desplazamos.  
Sigue el pulso de inundación,  
En invierno es más fuerte,  
nos desplazamos.  
En verano es más débil,  
aún seguimos navegando.



Fotografía del álbum  
familiar de los llanos  
orientales. 1990.

# TORMENTAS, TORMENTOS

:CRISTINA ABAD:

Tuve un sueño. Viajaba a Medellín en mi carro y llegaba a una casa que había alquilado por internet. Cuando entré, los dueños me estaban esperando para entregármela. Me mostraron el espacio, les dije que todo estaba bien y se fueron. Pero pronto, ellos, que además vivían en la casa del lado, empezaron a poner sus objetos en mi espacio. Entraban muy tranquilamente por una puerta abierta que comunicaba mi casa con la suya, y ponían sus cosas: sofás viejos, camas con tendidos, cajas, mesas, sillas, bolsas con basura. Mi lugar cada vez se saturaba más de desorden, ya no se podía caminar con facilidad. Los baños se empezaron a llenar de manchas cafés, cada vez más, al punto que me daba asco entrar. Ya no me interesaba nada de esa casa, pero quería recuperar el dinero del arriendo. No sabía cuánto les debía pedir a los dueños de reembolso. Mientras hacía las difíciles cuentas, me desperté. Anoté el sueño.



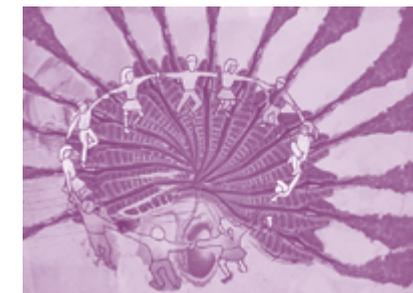
Un mes después lo entendí: la casa del sueño es mi mente, de ella no se puede huir, es decir, no sin recuperar el dinero. Las cosas que ponían los vecinos, no dejaban que yo caminara con facilidad por mi casa, me estorbaban; así como lo hacen algunos pensamientos en mi mente: los del infierno del que tanto me hablaron. El

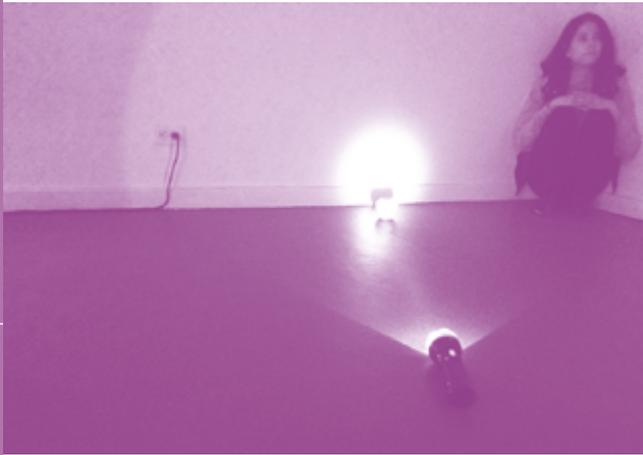


mugre que invadía los baños de mi casa, lo interpreto como las invenciones que se repiten hasta por siglos y se incrustan en la sociedad. Los vecinos ponían sus creencias en mi espacio, sus verdades; yo tenía las puertas abiertas y los dejaba pasar.

Los sueños son una puerta para entrar a la dimensión del inconsciente, un mundo borroso e incoherente que no recuerdo, pero que influye en mi manera de actuar, de reaccionar, de tomar decisiones. El agobio que sentí en el sueño, lo identifiqué como un mensaje enviado por mi inconsciente para limpiar mi espacio mental, para sacar verdades que me pesan. Empecé por identificar las primeras creencias que pusieron en mi vida cuando era niña. Compré varios textos religiosos escolares para niños, Historia de América y Ciencias Naturales. Los miré, me devolví en el tiempo, me burle de mí por haber creído algunas verdades que ahora identifico como invenciones de la sociedad.

Nacen entonces unas animaciones que hablan de las creencias que han entrado a mi vida, del caos que generan, de la educación en mi infancia, de mis sueños. Son pequeños relatos de lo que antes percibía como verdades. Verdades que ya no creo pero que aún influyen en mí.





## FUERZA CENTRÍFUGA

:JUAN PABLO GAVIRIA:

Más allá de pretender finalizar un proceso de creación académica con una conclusión concreta he decidido proponer este espacio -entendido en un principio como término- desde la incertidumbre abordada como problema artístico. Plantear la posibilidad de generar preguntas con la premisa de preservar las potencias de movilidad que se presentan en los procesos, me ha dejado claro que mi interés está puesto en los puntos medios irresolutos y no en las extremidades concluyentes.

*Las decisiones se han tomado siendo consciente de las repercusiones a futuro. El abandono de lo aparentemente recorrido ha sido una forma de afrontar la desazón de creer haber tenido respuestas. El empezar a concluir el proceso solo me brindó la oportunidad de liberar cargas concretas y empezar a acarrear con otro tipo de responsabilidades, responsabilidades que no logro describir completamente y que solo puedo sugerirlas desde el simple hecho de la imposibilidad al tacto. Claro está, siendo consciente de mi reticencia al empuñar y dándole el lugar indicado a lo que entiendo como roce, un contacto suficiente para la aparición de preguntas.*



*Luego de un tiempo, dar inicio con una introducción pertinente empieza a ser un peso. Habiendo aceptado el abandono de las imágenes habré podido llegar a entender que jamás las dejé. Ahora emergerán de forma distinta y me harán entender que abandonarlas fue solo una de tantas posibilidades. Desearía poder llegar a decir en algún momento aquello que se presentará como desgaste. Que trotar es más que velocidad impuesta a un pie seguido de otro y que resistir es suficiente. Las cosas no terminan, teóricamente. Aguantaré la mirada como se aguanta la respiración.*

*Espero jamás encontrarme -con satisfacción duradera- algún tipo de respuesta.*

*Espero, fielmente, qué llegar al final sea una mezcla de desilusión y encanto.*

*¿En que punto del proceso me encontraré ahora?*

-



Dentro de un sistema de rotación  
habrá mínimo dos cuerpos.  
Dentro de un sistema de rotación  
habrán hechos y apariencias.  
Será un hecho el desgaste.  
Aparentemente algo  
estará sucediendo.  
Será un hecho.

Algunas fuerzas serán fantasmas.  
No sé como explicárselo.  
De pronto no habrá necesidad.  
De pronto, igual que yo,  
usted sentirá que se aleja.  
Del centro.  
De pronto no, de pronto  
simplemente la inercia  
impida que sienta,  
igual que yo, la lejanía.

La fuerza centrífuga no existe.  
Es un hecho que aparenta.

¿Cómo explicarle que hay  
fuerzas que no existen?

Habrà en teoría infinidad.  
Eso no querrà decir que exista.  
Ficticio será el adjetivo  
para describir eso que no  
logrará ser cierto.



La fuerza centrífuga no existe  
y aún así siento que me alejo.

La fuerza centrífuga –insisto– no  
existe. Esto es lo que entenderé  
como punto de partida de una  
investigación sensible.

Habrán quinientos veinticinco mil  
seiscientos minutos en el año.  
En promedio, trotaré a seis  
kilómetros por hora.

La traslación es distinta a la  
rotación. La diferencia radicarà  
en la fijeza y el movimiento.

Unos cuerpos rotan,  
otros se trasladan.

El sol parecerà inerte.  
En teoría rota.

Desde luego es un hecho  
que aparenta.



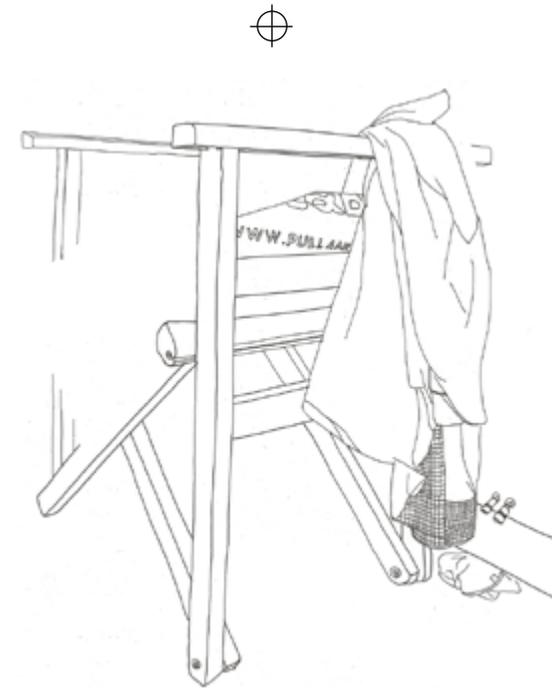
# CARTOGRAFÍA EMOCIONAL

:DIANA BEDOYA:

Un cuerpo puede ser desplazado.  
La materia de un cuerpo tiene un límite, una forma.  
El lugar no tiene cuerpo, es independiente de él.  
El lugar es un receptáculo encargado de recibir un cuerpo.  
El tiempo y el lugar conforman una serie de coordenadas donde la experiencia sucede.  
Es la experiencia de contener un cuerpo lo que desencadena la imagen.

“Observad un día, no en uno de esos restaurantes de lujo, en los cuales la intervención arbitraria de los camareros y de los *sommeliers* destruye mi poema, observad en una pequeña taberna popular, dos o tres comensales que han acabado de tomar su café y están charlando. La mesa todavía está llena de vasos, botellas, platos, la aceitera, la sal, la pimienta, la servilleta y el servilletero, etc. Ved el orden fatal que pone todos esos objetos en relación los unos con los otros; todos han servido; han sido cogidos con la mano de uno o de otro de los comensales, las distancias que los separan son la medida de la vida. Es una composición matemáticamente arreglada; no hay ningún falso lugar, ni un *hiatus*, ni un engaño. SI un cineasta no alucinado por Hollywood se encontrase ahí, filmando esta naturaleza muerta “en primer plano” tendríamos un *testimonio de pura armonía.*”

LE CORBUSIER, 1930.



## LUGARES DONDE NO ESTÁ LA MIRADA

:MARGARITA BESOSA:

Debido al documental de netflix *chefs table*, me di cuenta que la cocina cuenta con formas de operar muy similares a las del arte. La "única" cosa distinta entre las dos es que la cocina cuenta con una constante: comida que sepa bien. No importa como se juegue con las tradiciones o como se mezclen las reglas, siempre se busca que el resultado sea comida que sepa bien.

Esto me llevó a preguntarme por esa constante en el arte, ¿porqué no la hay? o ¿cuál sería?, caí en cuenta entonces que lo "visual" (el sentido de la vista-el acto de ver) tiene unas características bastante peculiares:

- Se necesita de un instante muy corto de tiempo para que algo no visto sea "visto", todo se ve, incluso sin haber tomado la decisión de "querer ver".
- Las cosas no piden permiso para ser vistas, no se puede *des-ver* algo visto.
- No se puede decidir en lo que se ve. Solo hasta después de visto se sabe si "quería verlo-no quería verlo".
- En la elección de ver o no ver no hay garantía de que lo que se ve se quiera ver o lo que se decide no ver, se quiera realmente no ver.

Pg. 45  
Rothko, de la serie "Pinturas robadas"  
Arriba. Pintura original encontrada  
en aeropuerto. Abajo. Recreación de la  
imagen en espacio. 2017



## CIUDAD CÁMARA

:SANTIAGO PÉREZ:

El trabajo plástico que fundamenta esta obra nace de la relación de los habitantes de las principales ciudades colombianas con sus entornos urbanos: sus dinámicas, formas de vida, las tensiones que un habitante de ciudad puede tener con el espacio público, el aprovechamiento de sus recursos, la indiferencia ante sus cambios, o la llamada "Agorafobia": el miedo a la ciudad. El ciudadano, el transeúnte, siente temor al encuentro con otro, el imaginario de "un otro peligroso" que agrede es un pensamiento recurrente cuando se ocupa la calle, y se expresa mirando atrás para ver quien se acerca, cambiándose de acera, empuñando la mano, caminando más rápido, llevando el bolso en el pecho, o sujetarlo fuertemente. Es el miedo a la urbe, el miedo a ser vulnerados.



La obra ha sido forzada de muchas maneras para nombrar lo que la investigación propone, pero se resiste y se niega rotundamente a ubicar este objetivo como su eje central plástico. Su manifestación teórica apunta a otras direcciones que comprometen la idea de lugar y espacio en términos de contener y acotar la ciudad. Si bien incurre en conceptos puntuales sobre la agorafobia, su voz tiene una entonación distinta, se encuentra más cercana a los tiempos de la percepción y la contemplación.

*Ciudad Cámara* es una propuesta que se emplaza en el interior de una arquitectura vacía, despojada de su función original: no hay puertas interiores, cocina o baño, solo las divisiones y la puerta principal son testigos de sus cualidades domésticas, las ventanas por su parte están clausuradas bajo las necesidades atmosféricas que busca la obra. La vivienda, que por



lo general es entendida como un lugar de seguridad, descanso, sueño e intimidad, es quebrantada y distorsionada en un espacio mixto que se mueve entre el interior y el exterior, donde un piso de esquirlas de vidrio hace un llamado al peligro y cuestiona sobre la fragilidad, la fuerza, el abandono y la incertidumbre.

Para activar la obra es necesario enclausrarse en la inexplorada y oscura residencia, esperar que pase la cerrazón, permitiendo al ojo observar los objetos y efectos ópticos que habitan en las recamaras. En ese momento la ciudad se revela en una imagen ambigua entre lo acelerado y lo sereno. Se movilizan otros tiempos, emergen pausas prolongadas que permiten la observación y el detalle, aparece una ciudad controlada, dosificada y domesticada.

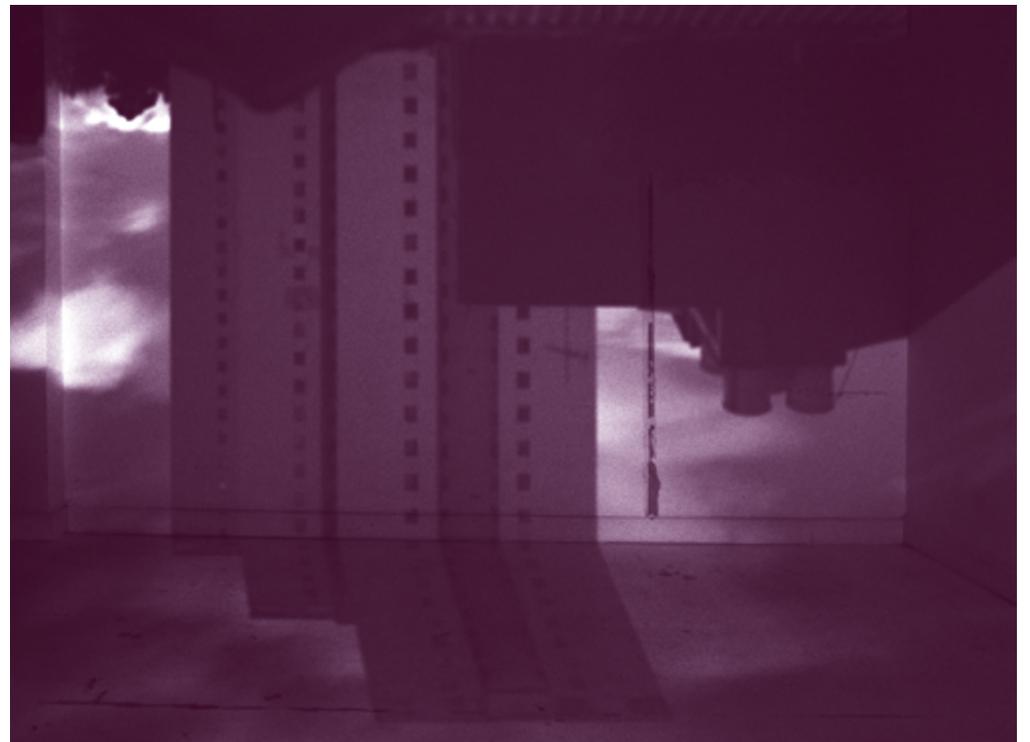
*Ciudad Cámara* es una estructura panóptica donde todo se vigila y es vigilado, quienes la habitan se encuentran bajo una tormenta de flashes que matan y capturan la imagen simultáneamente; ella tomará presos sus nuevos pobladores situándolos entre un mundo carnal y un mundo espectral, sofocando su existencia fugazmente entre ambos mundos, mientras la padecen y contemplan.



*Ciudad Cámara* es una propuesta que resalta la relación entre el ciudadano colombiano y su entorno, en donde la premura y la inmediatez del tiempo reducen la habitabilidad a una ocupación fugaz, convirtiéndose la persona en un espectro de la misma ciudad dando la sensación de que nadie vive en ella.

*Ciudad Cámara* presenta una inhabitabilidad, los edificios son ruinosos y están abandonados, los ciudadanos pasan fugaces, son escasos, caminan sobre los cielos quebradizos y por las paredes. Para ellos parece que el piso estuviera en las alturas y fuera inalcanzable.

*Ciudad Cámara* propone devolver la mirada sobre la ciudad. Que cuente la historia y otorgue sentido a la existencia del habitante para que la misma ciudad no pase desapercibida. Que pueda ser contemplada y disfrutada, que se logre apreciar su esplendor y que sus ciudadanos no sean fantasmas que la moran a medias.



# MECANISMOS DERIVATIVOS

:JUAN SUÁREZ:

Ante usted, una decisión.

Si llega a ver esta máquina, su deber es usarla. Así de sencillo. No podrá solo verla, pues he ahí el problema que encierra el artefacto. Sólo puede ser vista por quien esté dispuesto a usarla.

¿Cuánto está dispuesto a sacrificar por ver algo que sólo usted va a poder ver?

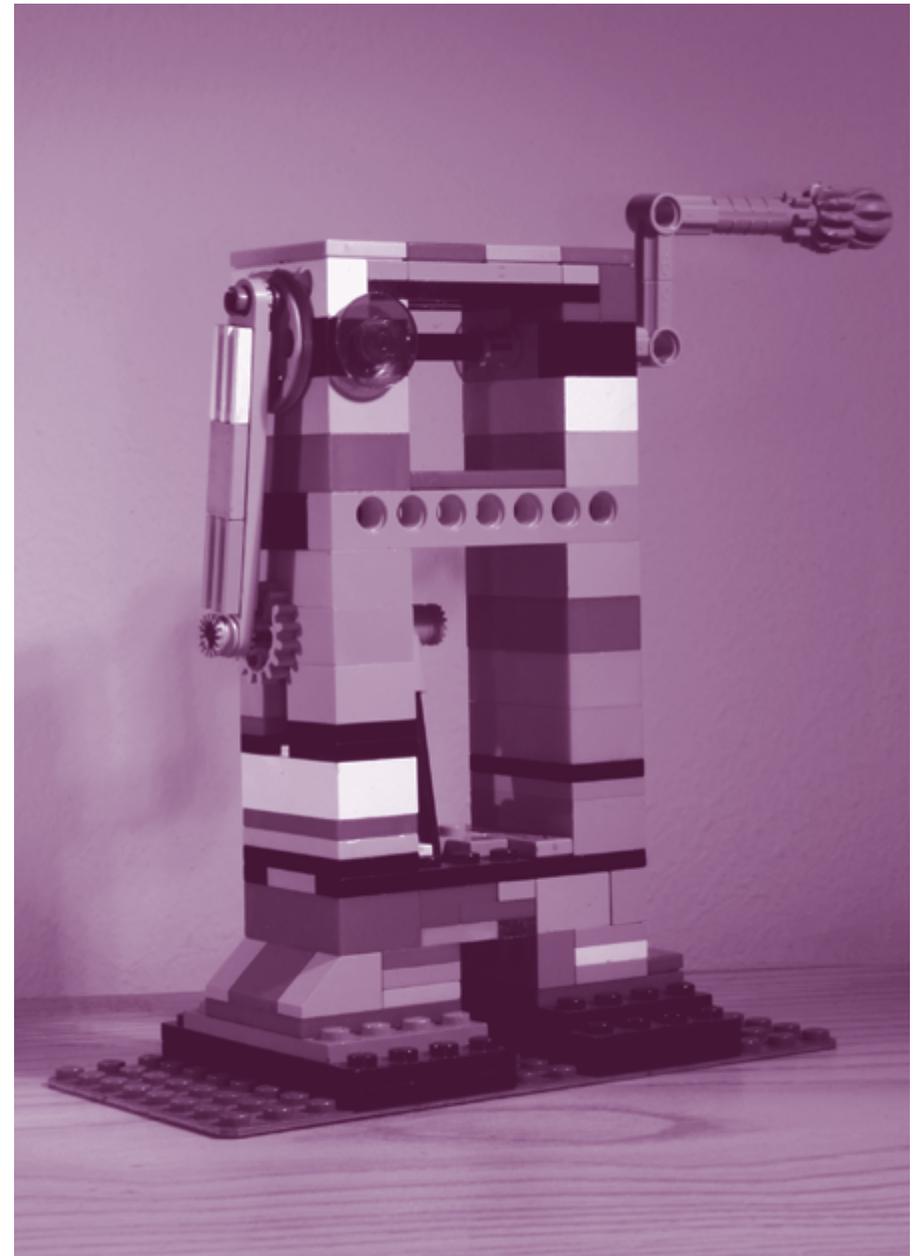
Es un problema. Tan solo Ver no implica sacrificios, ve aun cuando tiene los ojos cerrados. A menos claro que el ver se presente como un impedimento para usted. Pero piense ¿Cuanto estaría dispuesto a pagar por ver lo que ve? O mejor, ¿estaría dispuesto a pagar algo por lo que ve? ¿Tendría un servicio de pago por tener la capacidad de ver? Una suscripción mensual al órgano del ojo, con programación, con capacidad de ver en tiempo real lo que sucede a su alrededor. No se incluye el servicio de retransmisiones.

Pay Per View Life Live Streaming.

Y si compartiera esa capacidad con otras personas.

Una vez habian tres hermanas Grayas: Dino, Eno y Pemfedro. Las tres vivían juntas. La tres veían juntas.

Ninguna de ellas tenía ojos, mas que uno solo que compartían entre las tres, pasándoselo de una a otra para así poder ver el mundo. Por turnos. Mientras una veía, las demás dormían. Un día ese ojo se les perdió, alguien lo robó. Algún desconocido tomó el único ojo de estas ancianas para tener el beneficio de la extorción.





El ojo, a pesar del constante manoseo, y el polvo que se le pegaba cuando lo dejaban caer por accidente, nunca dejó de ver. El ojo siempre estuvo allí, viendo lo que pasaba, sin entender porque veía. El ojo sin cuenca, el desamparo de la ceguera.

Para que ellas pudieran ver, tenían que sumergirse en el sueño, repitiendo entre pesadillas lo poco que podían haber visto.

Su labor era cuidar una puerta. La puerta que daba paso a las instancias de sus hermanas, allá donde ya no caía el sol. Así que lo que veían no era más que brumas, sombras y reflejos, oían cuanto podían, pero todo estaba en silencio. Un goteo, la respiración de alguien durmiendo. El tacto de otras arrugas. La suave y tranquilizante succión que ejercen los parpados, cuando el ojo mugriento es empujado cuenca adentro, humedo, fibroso, placentero. Dormir y vigilar, no tienen mucha diferencia.

La vision estaba limitada a momentos cortos, daban paso al sueño, y luego de nuevo despertar, vigilar, ver, dormir.

Esta máquina se encargará de darle visión, o darle reposo. Eso sólo podrá saberlo luego de que tome la decisión que tiene ante usted.

Esto es lo que hará:

Primero depositará su dedo en el sócalo destinado para ello. Es importante que la palma esté orientada hacia arriba. Seguidamente, y sin retirar su dedo del receptáculo, con la otra mano girará la manivela que tiene frente a usted. La manivela mediante un mecanismo de transmisión hará que una aguja suba y baje en el espacio de la concavidad del sócalo. Ahí donde esta su dedo. La aguja va a entrar a

traves de su piel, hasta alcanzar las carnicidades que se encuentra bajo su huella. Se dará cuenta que para salir la aguja hace un retroceso con un giro algo extraño. No se alarme. Va a doler tanto como se imagina, pero no se preocupe, la herida es mínima, y su vida en este momento habrá cambiado. Va a sentir por unos días que su dedo esta inutilizable. Que todo lo que toca con esa yema, arde. Incomoda. Debo comentarle que la aguja no está limpia. Esta máquina no se trata de ascepcia. Esta máquina se trata de sacrificio, como ya le dije antes.

Debo comentarle de las características de esa aguja. Es una aguja cualquiera, una aguja hueca, de jeringa. No sé cuantas personas antes que usted habrán visto la máquina, es decir, no se cuanta gente la ha usado, y no se cuantas personas han dejado su sangre en el espacio hueco de las paredes de la aguja. No sé de quien está untada la aguja. No sé de que se pueda contagiar.

No tiene que pagar nada por lo que consierne a la experiencia relacionada con esta máquina. De su experiencia, solo quedará una cicatriz, y de souvenir tendrá lo que el anterior usuario le haya querido legar.

La idea es sencilla, para verla, el unico precio a pagar es usarla. La máquina no tiene mucho más que eso. Es un aparato oscuro, anodino. Pero esta hecho con gran cuidado. Con bastante dedicación, por lo que no esta ante uno de esos objetos de arte conceptual. Esto no es arte para pensar. Esto es un ser hablándole a otro ser. Un ser cambiando la vida de otro ser. Esto no se trata de intercambios, esto es un reencuentro.

Su experiencia será unipersonal, única, a lo mejor angustiante.

Encontrará con que limpiarse el dedo al lado del pedestal.

# TEXTURAS URBANAS

SIEMPRE  
PRESENTES,  
NUNCA  
OBSERVADAS

:SERGIO MENDOZA:

Desde el lugar itinerante,  
emprendo el camino de la  
búsqueda obsesiva  
de hallar esa imagen que nunca vemos,  
y sin embargo siempre está.

Mi formación y experiencia profesional es la arquitectura. El trabajo artístico siempre fue empírico e intuitivo en diferentes técnicas pictóricas llegando hasta el uso del óxido sobre metal.

Durante la maestría he tenido la oportunidad de trabajar interdisciplinariamente mi conocimiento en arquitectura y mi práctica artística; poniéndolos en tensión y buscando la forma de operar ambas disciplinas articuladamente.

El proyecto de grado partió del ejercicio pictórico buscando trabajar en torno a aquellas imágenes que, aunque siempre presentes, nunca son vistas; aquellas imágenes que suelen constituirse en los telones de fondo de nuestras vidas y del transcurrir en los espacios urbanos donde vivimos: sus calles, sus parques, texturas urbanas. Todo ello no suele ser parte de nuestra observación consciente, pero sí va quedando registrado en nuestra memoria e inconsciente.

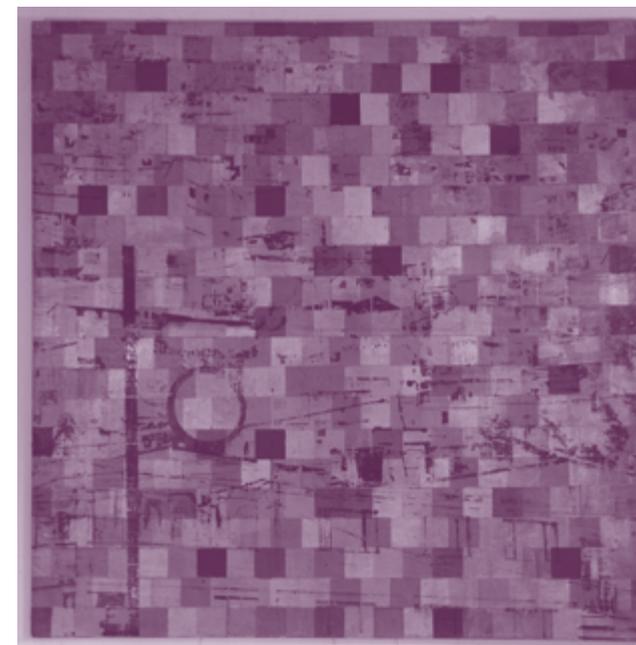
Este ejercicio pictórico me llevó a reflexionar sobre el ladrillo como pixel urbano y como átomo constitutivo de la arquitectura. Además el ladrillo tiene un sinnúmero de formas y tamaños, cada producción es diferente, depen-



diendo de la arcilla que se utilice en su fabricación.

Esto le da al ladrillo una fuerte relación con el territorio, ya que depende directamente del lugar. Tanto su materialidad, como su formato y tradición constructiva, lo hacen un material con el que tenemos una relación muy cotidiana y natural, más si se es bogotano.

La forma como se disponen y se “traban” los ladrillos para construir muros tienen infinitas posibilidades y cada uno tiene un nombre: “a tizón”, “a la española”, por ejemplo, y se usan según la tradición constructiva del lugar. Cada “traba” de ladrillo tiene un nombre que usualmente responde a un origen local.



Acrílico sobre lienzo  
y transfer  
100 x 100 cm



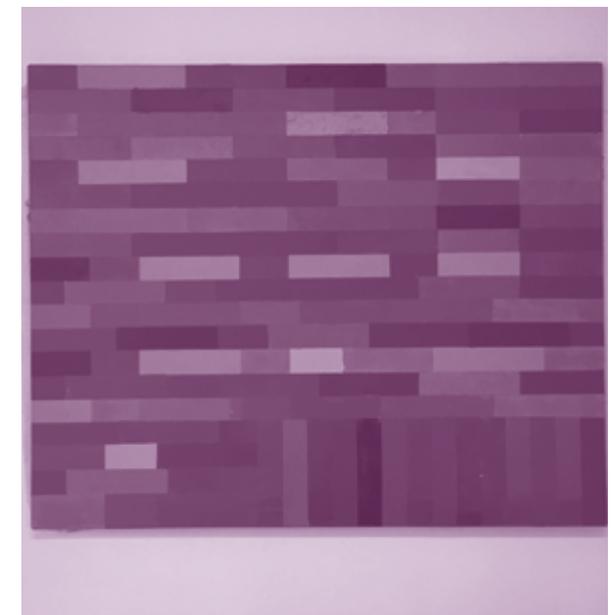
A partir de estas reflexiones comencé a trabajar composiciones pictóricas inspiradas en el manejo del ladrillo como pixel urbano, procurando representar sus diferentes posibilidades.

Posteriormente comencé a trabajar las texturas urbanas directamente sobre los ladrillos, buscando crear experiencias exógenas a la experiencia pictóricas. Encontré una fuerte relación entre las texturas urbanas y su material de construcción, lo cual me permitió situar una manera de revelar esas composiciones arquitectónicas que, aunque expuestas, pasan inadvertidas a la observación cotidiana del ciudadano.

En este contexto *Texturas urbanas, composiciones siempre presentes, nunca observadas*, se presenta como un proyecto que busca revelar y hacer "aparecer" aquellas composiciones intrínsecas a la arquitectura pero que permanecen invisibles o inadvertidas. A partir de un proceso básico de inspiración infantil como es el "frottage", utilice lápiz y papel para revelar las texturas, cómo solíamos hacerlo de niños con las monedas.

Este proyecto se plantea como un inicio, como un punto de partida de un proceso más amplio que busca crecer la noción de territorio con nuevos lugares geográficos, a partir de la construcción de un archivo de texturas urbanas con registro de características técnicas y respondiendo a un proceso interdisciplinar entre arte y arquitectura.

Con la única pretensión de hacer visibles dichas composiciones arquitectónicas, y utilizando la técnica de "frottage" en pliegos de edad media con grafito, se revelan dichas texturas a la manera de las "huellas digitales" de la ciudad. Un proceso que nos recuerda la arqueología urbana.



Arriba  
Ladrillos y transfer  
100 x 100 cm  
-  
Acrílico sobre lienzo  
140 x 100 cm



# JARDÍN ACOSADO

## UN DISPOSITIVO DE PENSAMIENTO EN IMÁGENES

:VÍCTOR LAIGNELET:

*Jardín Acosado* es un proyecto que se inscribe en un dispositivo de pensamiento en imágenes que tiene cuatro componentes: *Ergo*, *Exergo*, *Ánemos* y un *Exergo Virtual*.

El dispositivo opera como un sistema estratégico de desmontaje y remontaje a partir de archivos heterogéneos de imágenes, textos y otros componentes en diverso grado de elaboración. Los modos como imágenes de diversa procedencia se disponen, migran y toman posición, en ciclos sin fin, desnudan un proceso continuo, inacabado y en constante redefinición formal y de sentido. El dispositivo posibilita, de este modo, encuentros y desencuentros que no definen o fijan el sentido de forma permanente, reclaman una mirada constelar, no-lineal, o, en una palabra, poética.

*Ergo*, “trabajo” u “obra”, consiste en secuencias de rollos (rótulos) de papel con dibujos, pintura y textos que se disponen en pizarras grises, subdivididos en folios, que en su conjunto van formando capítulos de un extenso libro a manera de codex.

*Exergo*, “fuera de obra”, es una zona adyacente y por debajo del *Ergo* que contiene material heterogéneo y fragmentado dispuesto de forma cambiante sobre pizarras grises. Los



imanes que sostienen las imágenes y otras materialidades, posibilitan que se dispongan de forma cambiante y migratoria tanto de relación como de sentido. Dejan ver el trabajo relacional en distintas fases de desarrollo, y la producción de encuentros y desencuentros en distintas posibilidades de significación.

*Ánemos*, el tercer componente, presenta en tres monitores sincronizados la emergencia de las imágenes en la medida que se van configurando en los rótulos, acompañadas de microanimaciones y otras formas de imágenes en movimiento que despliegan la escritura visual en el tiempo.

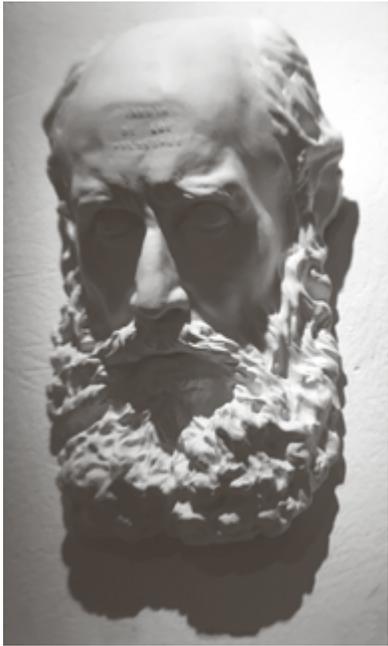
Finalmente, el *Exergo Virtual*, un dispositivo análogo al *Exergo*, acontece en la red, en el formato de una página *web* que no responde a un mero catálogo de obras, sino que dispone de una plataforma virtual que permite tratar el texto, las imágenes y los hipervínculos como una zona de pensamiento visual y de construcción de texto que también ofrece la posibilidad de migración espacial y de sentido. Una forma de escritura móvil en el espacio y el tiempo que difiere el sentido sin fijarlo del todo, y hace público el propio proceso de elaboración y de pensamiento en la misma medida que se va construyendo. Es una propuesta escritural que desborda el marco de las escrituras lineales en el espacio y fijas en el tiempo.



Las imágenes son el corazón del dispositivo. Sólo lo que somos capaces de imaginar lo podemos transformar o crear. Toda destrucción y toda creación en el mundo ocurre previamente a nivel de la construcción de imaginarios. Los imaginarios son constructos colectivos que configuran lo real manifestado en la sociedad y la cultura. El jardín, en tanto matriz de imágenes, antes que presentar temas políticos pone en juego una “política de las imágenes” estrechamente asociada a una “poética de las imágenes”. De esta manera poetiza lo político, convirtiéndolo en objeto de transformación para señalar que hay otras fuerzas por encima de lo político en el orden de la causalidad del mundo, fuerzas inmanentes a la vida. La tensión fundamental entre poder-resistencia que caracteriza la política y la inmoviliza, se relativiza al hacer de toda fijación posicional -una disposición de significado- una posibilidad de descristalización, de irrupción, de silencio, de cambio y de flujo constante de sentido. El dispositivo permite desmontar algunos modos como los sistemas culturales de producción discursiva y de imaginarios controlan la producción de significados. Su escritura visual es relacional y su régimen poético se abre en capas que cambian según la movilidad del dispositivo y la participación del observador.

No pide descubrir significados ocultos, ni pretende comunicarlos, sería un malentendido de la función poética del pensamiento visual, el cual es lo contrario a la convencionalización de significados fijados por la cultura respecto a cualquier clase de signos. El lenguaje poético-simbólico, propio del inconsciente, se resiste a semejante control. El dispositivo facilita migrar y transmutar logocentralidades respecto a los signos que convoca, volatilizándolo significados fijos y liberando sentido según una máxima de la alquimia referida al acto de creación: *Solve et Coagula* (en ese orden). La alquimia transmuta en la matriz de lo inconsciente los imaginarios que nos construyen; es una arte, una ciencia y una filosofía de la transformación de lo real manifestado. La alquimia ahonda en la vida individual e interior y en la colectiva, política y cultural, descubriendo los mecanismos ocultos de su relación causal. Las imágenes son el medio para la transformaciones que parten de lo mental, reorganizan lo biológico a nivel individual y construyen el edificio social a nivel colectivo. Lo biológico transmutado transforma a su vez lo mental. Cambiando el cuerpo cambia la percepción y se despliega el *sensorium*, va creciendo la videncia a la par de la intuición. En esto consiste el jardín, en un sembrar y cosechar lo sembrado.

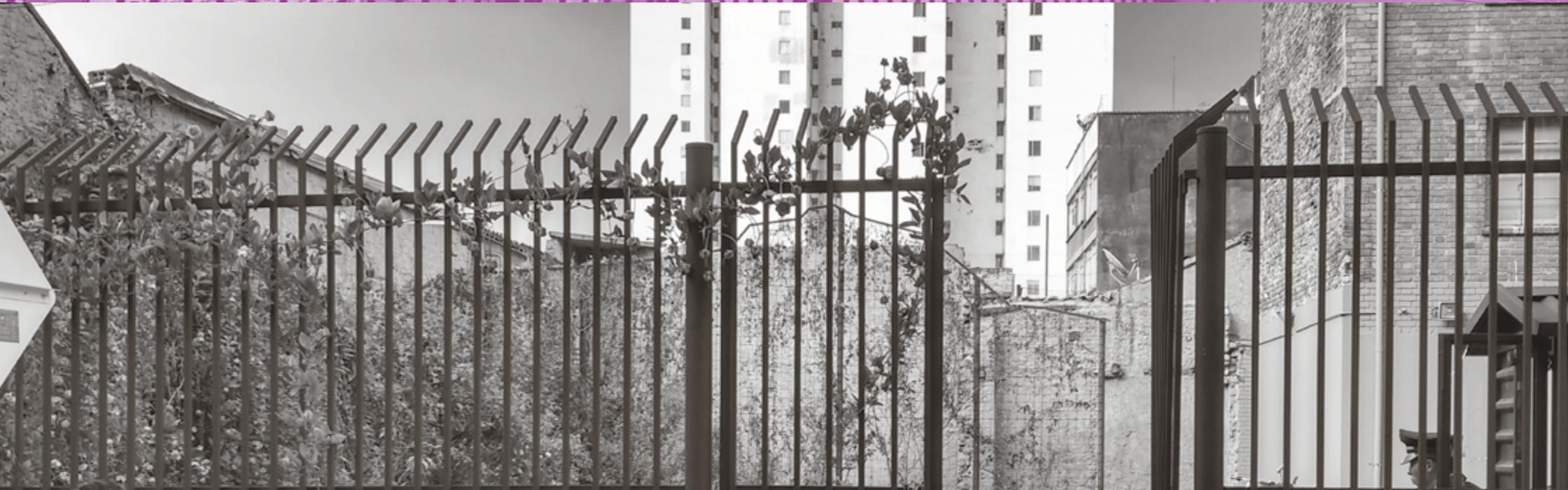




El dispositivo invita a desligar y religar, a deconstruir y reconstruir, a observar, contemplar o meditar, o a indagar oracularmente, pero en todos los casos exhorta a asumir un papel confiadamente vidente. *El Jardín Acosado* tiene una connotación político-alquímica en tanto sus imágenes se centran en la capacidad de transformación de cualquier condición cristalizada. Un flujo de imágenes parece seguir el curso de la historia en su linealidad, sus utopías progresistas, y los conflictos derivados de sus luchas simbólicas o semióticas para transformar la sociedad humana. Otro flujo responde a la inesperada irrupción del orden de lo vertical, imágenes de lo arquetipal, lo que acontece fuera de la localización espacio-temporal, y es su fuente y génesis. Se trata de un jardín, o, si se prefiere, de una matriz de un flujo más cercano a los procesos inconscientes individuales y colectivos. Lo que se insemna en ella se recoge como fruto. Esa es su ley inexorable. Matriz o jardín que en últimas todos portamos, pero muchos, por no saberlo, ignoran las singulares artes del acosador del jardín.







**UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO**

**Rectora**

Cecilia María Vélez White

**Vicerrectora Académica**

Margarita Peña Borrero

**Vicerrectora administrativa**

Nohemy Arias Otero

**Decano Facultad de Artes y Diseño**

Alberto Saldarriaga Roa

**Director Escuela de Artes**

Francisco Javier Gil Marín

**Coordinador Académico Escuela de Artes**

Manuel Santana

**Gestor docente**

Luz Dary Avila

**MAESTRÍA EN ARTES PLÁSTICAS**

**Director**

Francisco Javier Gil Marín

**Coordinador Académico**

Guillermo Cárdenas Fisher

**Docentes permanentes**

Natalia Gutiérrez

Mariana Dicker

Víctor Manuel Rodríguez

**Tutores proyectos de creación**

Miguel Cárdenas

Juan Mejía

Mario Opazo

Alberto Bejarano

Andrés García La Rota

Natalia Kempowsky

Ximena Díaz

Mariana Dicker

Felipe Arturo

Guillermo Cárdenas

Javier Gil

**Diseño gráfico  
y coordinación editorial**

Ángela Peña

**Impresión**

TORREBLANCA

250 ejemplares de este  
libro fueron impresos el  
mes de diciembre de 2017  
en Torreblanca  
(Cr. 25A bis N° 5A - 24)

