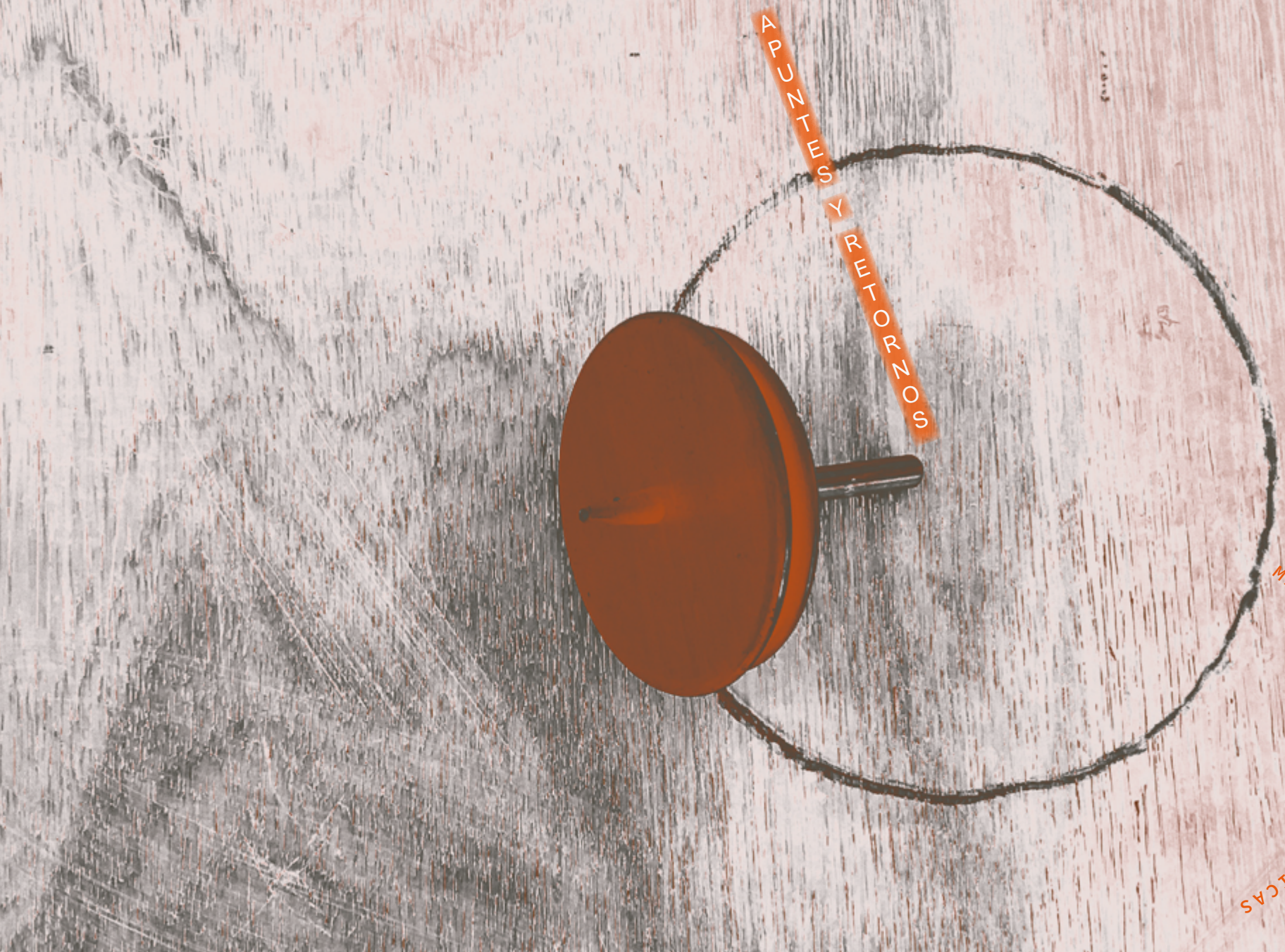


1940



ARTES Y REFORZOS

MAESTRÍA EN ARTES PLÁSTICAS

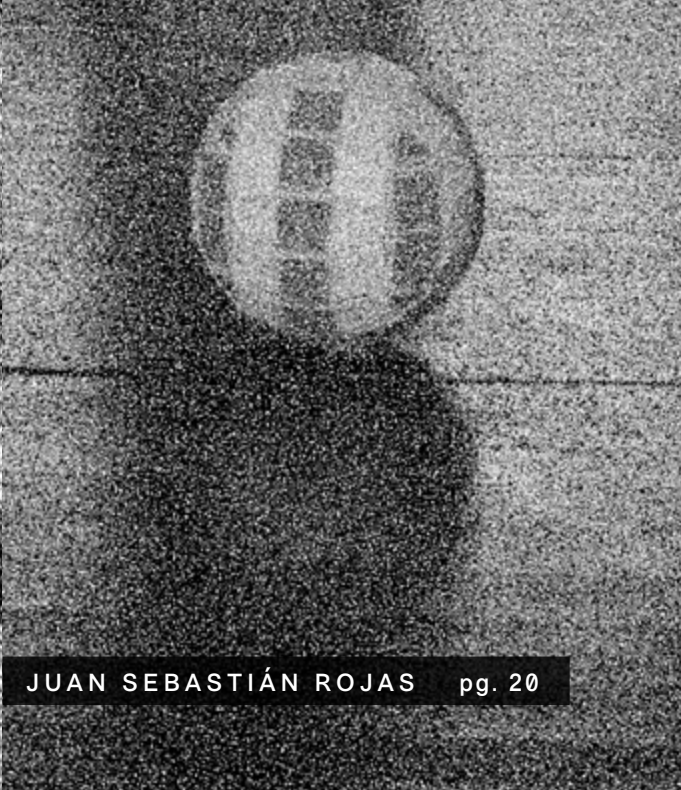
Escuela de Artes / Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

MAESTRÍA EN ARTES PLÁSTICAS



TANIA AUSECHA

pg. 10



JUAN SEBASTIÁN ROJAS

pg. 20

La creación
artística como
modo de vida

Javier Gil Marín
PG 08



ANA MARÍA MORA

pg. 28



ANA LUCÍA ROMERO

pg. 36



CAMILO USECHE

pg. 44

La creación artística como modo de vida

“Pensar no es poseer objetos de pensamiento, es circunscribir con ellos un dominio por pensar, que no pensamos todavía.”

M Merleau Ponty

Una Maestría en creación artística es –al mismo tiempo– una apuesta artística, pedagógica, vital y política. Habitar los procesos creación durante dos años continuos no apunta exclusivamente a entregar proyectos o productos artísticos, es, también, optar por un modo de vida. La apuesta implica anteponer el pensar artístico, un pensar necesariamente creador, por encima de la generación de obras o la adquisición de teorías o destrezas técnicas. Se trata de incrementar esa potencia la cual puede tener diversos destinos, la generación de obras es uno de ellos.

La creación artística implica otra relación con el tiempo, con la existencia, consigo mismo y con los otros. Y si eso es así, asumir ese modo de estar en el mundo equivale a optar por una posición completamente a contracorriente de una sociedad que enfatiza la velocidad, la eficiencia, la rapidez, la transparencia y la productividad.

La creación es un acto de resistencia inscrito en las complejidades del pensar artístico el cual, lejos de ser claro y predeterminado, enfrenta lo impreciso y ambiguo en tanto que enfrenta un objeto muchas veces inasible; también porque intenta decir lo indecible, lo inexpresable, lo impensable, lo desconocido, aquello que se resiste a ser significación y lenguaje. Del mismo modo, se presenta como resistencia en tanto que libera dimensiones de la vida que permanecen silenciadas. Generar un proyecto artístico, en consecuencia, necesariamente es indisociable de

una práctica sobre sí mismo. En el fondo consideramos que la vieja aspiración de algunas vanguardias para fusionar arte y vida mantiene todo su sentido: la creación, el pensar artístico, se articula con un forzamiento de la existencia, con modificar el campo de experiencias. Presupone redefinir la relación consigo con el mundo, con los otros y consigo mismo, (en tanto que pone en juego un cierto proceso de extrañamiento de sí para abrirse a otras afecciones).

Quizás Agamben nos ayuda a precisar lo señalado: “Puede sin duda significar que, desde el momento en que el sujeto no nos está dado de antemano, podemos construirlo como un artista construye su obra de arte. Pero igualmente legítimo es leerla en el sentido de que la relación consigo mismo y el trabajo sobre sí se vuelven posibles sólo si se ponen en relación con una actividad creadora”. Y continúa más adelante, en el mismo texto: “Y así como la creación recrea continuamente y destituye al autor de su identidad, igualmente la recreación impide que la obra sea forma y no formación”¹. Por eso el verdadero objeto de la formación no es generar obras sino intensificar la potencia de creación la cual puede, o no, condensarse en objetos. Es una potencia abierta a nuevos usos y

posibilidades; una potencia que deviene forma de vida.

Estamos convencidos que el tránsito de este pequeño grupo de artistas por la Maestría lo han experimentado como un inquietar la subjetividad, como una posibilidad de exponerse y confrontarse, como una opción de abrir posibles en la propia experiencia. Una pedagogía para la creación consecuentemente, hace indiscernible el adentro y el afuera, lo íntimo y lo externo, por eso mismo podemos afirmar que el pensar y la creación artística no se enseña, se encuentra, y desde la Maestría se propician situaciones para que –ojalá– ese encuentro tenga lugar. Tanto el trabajo de escrituras como las propuestas plásticas que realizan los estudiantes se presentan como huellas y rastros de esos encuentros.

Javier Gil

¹Giorgio Agamben. *El fuego y el relato*. Madrid. Sextopiso. 2016. p.105-106



Texere

T a n i a - C a m i l a - A u s e c h a

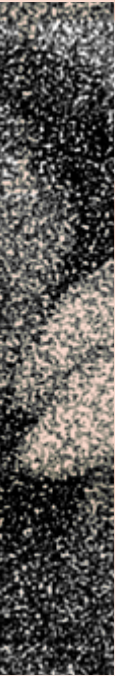
Me insertaré
 desde el centro hasta el final,
 conformando con mi cuerpo
 el propio centro y el final,
una puntada junto a la otra,
 un paso seguido del otro,
 cada paso agarrado
 al anterior.

Caminaré f i r m e,
 agarrado como la carne al hueso,
 tocaré su mano
 cuando ella desabotone su camisa,
 recibiré su sudor,
 su calor
 y su miedo.

Me apegaré a su cuerpo y tomaré su forma,
 me estiraré cuando ella estire sus piernas,

dormiré bajo la almohada de su amante
 y seré restregado en su nariz hasta saciarla,

hasta que absorba el último sorbo
 de aroma de piel
 impregnada en la tela,
 de la que soy un hilo.



Mi infancia transcurrió entre el Tambo Cauca y Popayán. Entre casas de tapia, bosques, vacas, gallinas y hormigas; una vida rural. A los 17 años viajé a Medellín a estudiar Diseño de modas y luego trabajé durante 5 años como diseñadora de planta. En esta experiencia aprendí sobre los procedimientos técnicos del vestuario; éstos inician con un dibujo de la prenda en un figurín. Luego el boceto se traslada a un dibujo técnico o patrón. En la producción masiva los moldes pasan por un sistema de unificación, las medidas se estandarizan en grupos de cuerpos que comparten anatomías similares, clasificadas por tallas y su producción se lleva a cabo bajo proporciones determinadas.



SATÉLITES

La industrialización de las prendas es difícil, cualquier movimiento errado en el programa de diseño, altera la forma o el tamaño de la prenda. Una equivocación causaba retrasos en las producciones o pérdidas económicas de magnitud. En la producción serializada y como producto del desgaste en la labor física, surgen accidentes e irregularidades: surge la singularidad en medio de lo repetitivo, acaso un síntoma que señala una incompatibilidad. Las encargadas de terminación eran supernumerarias¹. Revisaban cada prenda, las pulían con pulidoras plásticas, una tijera de ala corta muy cortante.

LAS MANOS

En una ocasión una operaria se enterró un broche en la uña del pulgar mientras trabajaba en la troqueladora, una máquina manual que al hacerle presión une dos piezas metálicas, una superior y otra inferior. Si un movimiento falla son los dedos los que sufren el golpe. Muchas de las confeccionistas que conocí también sufrían de dolores extremos en las articulaciones de las manos por problemas en el túnel del carpo a causa de las extensas jornadas y la manipulación constante de telas y la maquinaria textil.

Ponían broches de golpe, botones de golpe y remaches en el caso de la pantalonería o botones a mano en caso de las blusas; planchaban, etiquetaban y empacaban. Diariamente veía escurrir sudor a las mujeres en el sector de plancha a vapor que trabajaban de pie, de 6:00 am a 6:00 pm en medio de un calor infernal; planchaban de 200 a 300 prendas diarias y se les pagaba 200 pesos por unidad. Otras pegaban piedras adhesivas en planchas termofijadoras a 5 pesos la unidad; mis cálculos nunca dimensionaron la cantidad de piedras que debían pegar diariamente para solventar sus gastos.

6:00 am
6:00 pm
200
300
prendas
200-\$
5-\$

¹Empleado que trabaja en una planta de producción y no aparece en la plantilla. Excede el número establecido.

De la reflexión sobre la tecnificación de la vida humana surge lo que el cuerpo no resiste, lo patológico, lo que se desborda de la tecnificación; lo perecedero. Aquello que excede la homogenización del molde; una cualidad que nos recuerda lo vital y lo mortal del cuerpo: su fragilidad. La herida surge como vestigio, como puerta entreabierta que junta la vida y la muerte, una cerradura a lo informe; un cuerpo contingente y la costura como sellamiento. Una negación a la tendencia biológica a la desaparición y descomposición, a la pérdida de su dominio; lugar donde se evita el desangre del cuerpo y su condición perecedera.

La estandarización por medio de un molde pasó a ser una forma de proceder y reproducir la escultura, una forma de insistencia y -por su proporción abrumadora- una forma de reiterar el exceso de trabajo físico, de mercancía y de consumo. El amontonamiento borra el límite del cuerpo y lo convierte en masa uniforme, una masa amorfa de la cual se hace imposible encontrar el original. Solo un acercamiento y una mirada reflexiva logra la comprensión del detalle, del accidente que indica la singularidad del cuerpo como suceso. La repetición de mi mano derecha y de confeccionistas que sufren problemas físicos en sus manos, obedece a cinco movimientos constantes al manipular textiles: manipular el mouse del computador para patronar, pasar la mano sobre una tela, tomar la aguja con los dedos pulgar e índice, presionar la tela con los cinco dedos y coger la tijera con la mano para cortar.



LAS AFECCIONES

Al dejar la empresa donde trabajé como diseñadora de modas, me practicaron una cirugía para retirar un ganglión en mi mano derecha, una bola de líquido que se creó debido al exceso de trabajo. Además, reflexioné en los implantes mamarios que llevaba en mi interior hacía siete años. La mamoplastia de aumento, mejoró mi autoestima, pero esa autoestima estaba supeditada a la aceptación del mundo exterior, para conservarla debía cambiar los implantes cada 15 años, de lo contrario debía retirarlos definitivamente y aceptar mi cuerpo tal y como era. Cuestioné también, la responsabilidad que adquirí al introducir en mi interior, una sustancia altamente contaminante derivada del petróleo. El gel de silicona jamás se integra a la carne y permanece indisoluble a su lado. Debía retirarlos.

Las enfermeras tenían uniformes verdes, guantes de latex y tapabocas azules. Me dieron una bata de color verde de un algodón muy delgado con una abertura frontal, un gorro y zapatillas de tela. Mi única protección frente a aquel frío mundo del cual dejaría de ser parte y al cual regresaría una vez terminada esta pesadilla. Se abrieron las puertas en ala del enorme quirófano en el barrio Laureles, empecé a sudar al mismo tiempo que el frío de las baldosas subió por mis piernas y se apoderó de mí. Me acosté en la camilla y abrí los brazos. Traté de mirar al anestesiólogo que estaba atrás en mi cabecera antes de que encendiera una serie de máquinas y una enfermera me introdujera una aguja en el brazo derecho. El calor subió rápidamente por mi brazo y perdí el sentido.

Este proceso también me permitió reflexionar sobre la forma en que participa la mujer en la moda; como mujer me vi enfrentada a la industria de las cirugías estéticas para recobrar mi singularidad. Como fuerza de trabajo, es una labor considerada anodina, sobre-explotada y subvalorada; Oscultar en esta labor me ha invitado a señalar sus fracturas, sus huellas e improntas por medio de la recuperación de relatos corporales, afectos y desafectos, que suceden al interior de los vestidos de personas consideradas supernumerarias.



EL TEJIDO DEL TIEMPO, RECORRIDO POR EL TALLER

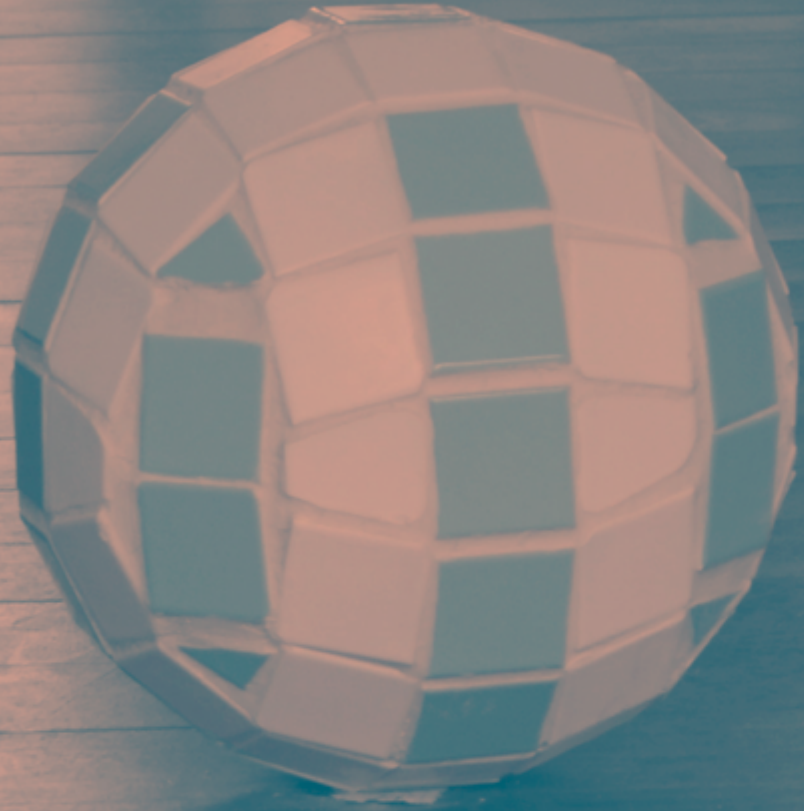
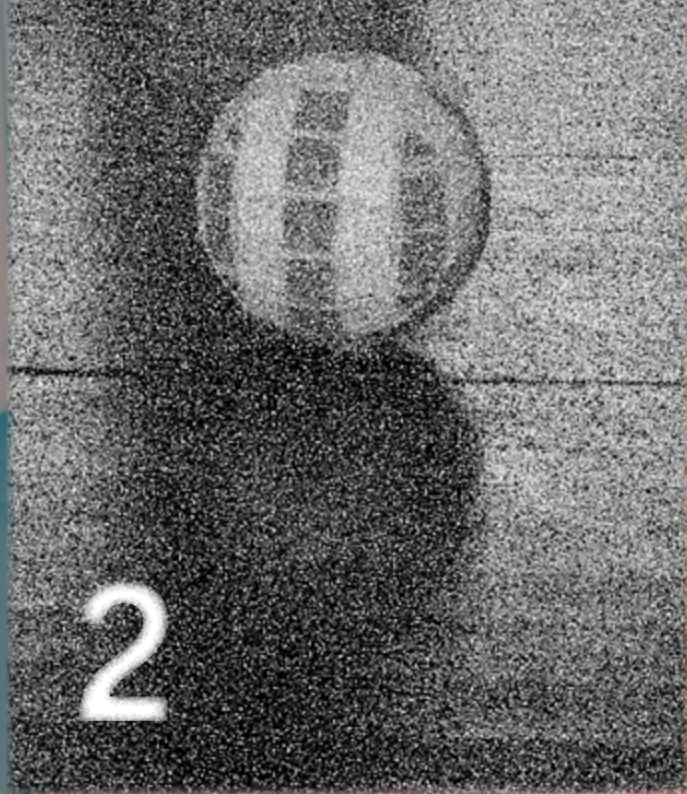
Mi archivo, fue conformado por diversas imágenes alusivas al tejido en la historia del arte. *Las hilanderas* o *la Fábula de Aracné* de Velázquez (1655-1660) fue una de ellas. El cuadro me interesa puesto que sugiere una mirada al oficio artesanal de la hilandería al interior de un espacio doméstico. Ofrece una mirada al ámbito femenino alrededor del tejido y evoca una temporalidad propia de la ruralidad. Un mito re-elaborado a mano, en forma de tapiz, sugiere el subsuelo mitológico al interior de la “praxis” textil. Del cuadro tomé los tres planos espaciales que lo componen escenográficamente y los desplazé a planos temporales de la historia textil: un tiempo artesanal, otro industrial, y un tiempo mitológico. Encontré en la rueca una similitud formal con las máquinas de cine, en las cuales una tira de película es movida alrededor de una esfera que la transporta hacia una bombilla luminosa. De esta asociación, surgió la posibilidad de revisar el cine al interior de la moda y la moda al interior del cine; dos industrias temporalmente paralelas que se influenciaron entre sí. Repasé algunos documentales cercanos a la era industrial que identifiqué como álgida, pues fue el momento en que sucedió una migración de las formas de producción artesanal a la industrial.



Uno de ellos fue *La salida de la fábrica Lumière* en Lyon de los hermanos Lumière (1895) y otro *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov (1929). La importancia de la participación del hombre en la industria y la aparición del cine, radica en que ambos cambiarían sus formas de percepción. Con relación al cine y la industria textil, la aparición del dispositivo de grabación cinematográfico no sólo fue una novedad técnica como artefacto. El cine no fue ajeno a las transformaciones técnicas de la época en que nació², captó las primeras imágenes de ese nuevo cuerpo humano capaz de interactuar entre y con los nuevos utensilios técnicos de la industria.

*Texere*³, retoma el dolor físico como un lugar de enunciación del cuerpo invisibilizado en la producción masiva de textiles. Ante la homogenización industrial, la aparición del dolor es singular. *Texere* traspasa fronteras entre lo útil y lo inútil, lo racional e irracional. Entre lo determinado e indeterminado. Ante la producción técnica, útil y cuantificable del diseño, elegí lo inútil e inservible. Sus residuos.

²Walter Benjamin, se refiere al desempeño de los actores frente a los aparatos: “El interés en este desempeño es inmenso puesto que es frente a un sistema de aparatos ante el cual la mayor parte de los habitantes de la ciudad, en oficinas y en fábricas, deben deshacerse de su humanidad mientras dura su jornada de trabajo”. (Benjamin, 1936 p69)
³Texere, verbo latino que significa tejer, trenzar, entrelazar.





Movimiento

Tener una idea
es una fiesta,
un modo de
pensamiento
que aparece
en diferentes
espacios
al mismo tiempo
o en diferentes épocas;
una idea es
un conjunto de
segmentos aleatorios
de código
que se agrupan
para formar
protocolos
inesperados.
Sin aviso,
estos radicales libres
generan
una especie de
voluntad propia,
creatividad,
algo muy parecido
a lo que
llamamos
alma.¹



¹Fragmento tomado y modificado
de la cinta cinematográfica
Yo, robot. Davis, J.;
Proyax, A. 2004

I Todavía recuerdo cuando el filósofo francés Jacques Rancière escribió sobre mi obra en su libro *La fábula escultórica. Reflexiones sobre la ficción y la escultura*:

Pool, así se titula el proyecto. Este en efecto no puede asignarse como tarea conservar el recuerdo. La cuestión, entonces, no es conservar una memoria, sino crearla. La memoria es obra de ficción. Un modo de descomponer una ‘historia’, un modo de dilatar o comprimir el tiempo. Lo olvidado que las ficciones de la memoria pretenden testimoniar se opone a esa ‘realidad de la ficción’ que asegura el reconocimiento como en un espejo entre los espectadores y las figuras, entre las figuras y las del imaginario. Estas figuras son una modalidad de ficción más homogénea, porque quien concibe la figura es también quien la realiza. La conjugación ideal de la potencia quedó formulada en la idea schlegeliana del ‘poema del poema’, el poema que aspira a elevar a una potencia superior una poeticidad ya presente en la vida del lenguaje, e incluso en los pliegues y estrías de la materia. La poética romántica se despliega así entre dos polos: afirma la capacidad de hablar inherente a toda cosa muda al mismo tiempo que el poder infinito del poema de multiplicarse al multiplicar sus modalidades de habla y sus niveles de significación. Y, en ese mismo movimiento, complica el régimen de verdad de la obra. La poética clásica construye una intriga cuyo valor de verdad pasa por un sistema de decoros y verosimilitudes que supone, en sí, la objetivación de un espacio-tiempo específico de la ficción’.

Pool crea un espacio-tiempo con el espectador quien al observar los diferentes ritmos de las obras se convierte en parte del juego como un sujeto-objeto activo-pasivo.

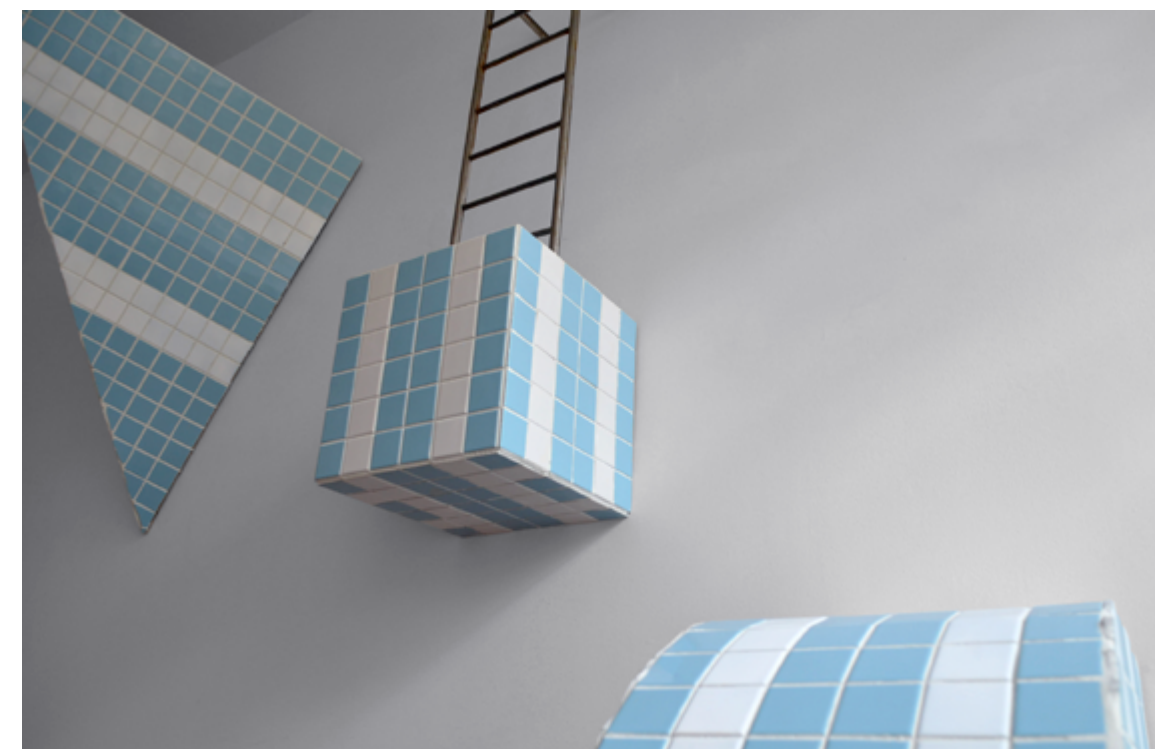
Aunque en francés suena diferente.

La escena termina con un atardecer y dos personas: Rancière y Homero quienes quedan impresionados por la belleza de la obra. Homero se sorprende de que a Rancière le conmueva la obra. Es lo que vemos al punto cuando consideramos los orígenes de la obra de arte: la emoción de lo bello². Rancière se marchó enseguida y se encontró con los Lotófagos de la costa de Libia. Estos no decidieron matar a nuestro compañero, sino que le dieron a comer loto, y el que de ellos comía el dulce fruto del loto ya no quería volver a informarnos ni regresar, sino que preferían quedarse allí con los Lotófagos, arrancando loto, y olvidándose del regreso³.

¹Fragmento tomado y modificado de *La fábula cinematográfica*, Jacques Rancière, 2005.

²Fragmento tomado y modificado de *Realidad natural y realidad abstracta*, Piet Mondrian, 1973.

³Fragmento tomado y modificado de *La Odisea*, Homero, S. VIII a.c.



II

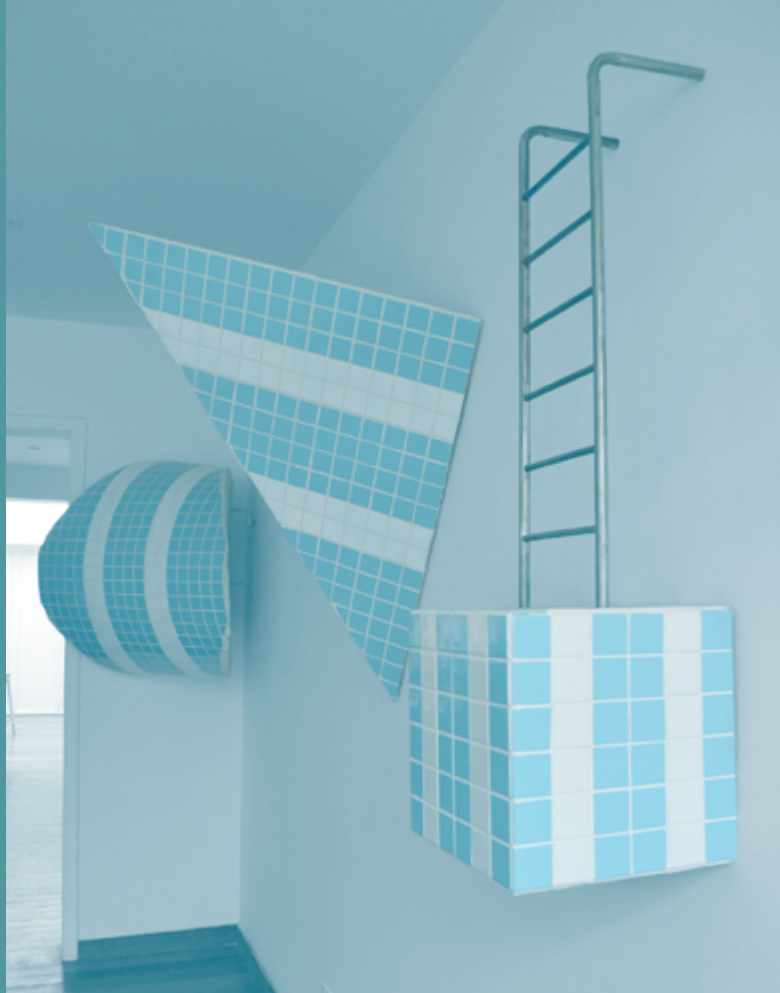
De Baudrillard a los jugadores de billar

Baudrillard sugiere que la aceleración es la responsable del fin de la historia, que es la causa de la amenazante pérdida de sentido. En virtud de la aceleración —dice esta «convinciente» hipótesis—, las cosas son expulsadas de la esfera referencial dotadora de sentido y se descomponen en fragmentos, en partículas de lo real, aisladas en sí mismas, que dan tumbos en un espacio vaciado de sentido. Esta inmensa energía cinética, cuyo origen no nos lo han dado a conocer, arranca a las cosas de su órbita, es decir, de su relación de sentido: Más allá de este efecto gravitacional que mantiene los cuerpos en órbita, todos los átomos de sentido se pierden en el espacio. Cada átomo prosigue su propia trayectoria hasta el infinito y se pierde en el espacio¹.

Por otra parte, yo sugiero que la quietud de una bola de billar sería la responsable del fin del juego, y que también sería la causa de la pérdida del sentido de una mesa de billar.

Me pregunto: ¿Cómo pensar la fragmentación? La fragmentación es indispensable si no se quiere caer en la representación. Ver a los seres y las cosas en sus partes separables. Aislar esas partes. Independizarlas a fin de darles una nueva dependencia, nos dice Robert Bresson en las *Notas sobre el escultor*.

¹Fragmento tomado y modificado de *El aroma del tiempo*, Byung Chul Han, 2014



Deleuze, por su parte, ve un ejemplar de montaje táctil, que procede a la continuidad de los espacios a ciegas, por tanteos, en contraposición al imperialismo óptico y sensoriomotor.

Pero no es tan indudable que la fragmentación practicada en *Pool* obedezca a un principio antirrepresentativo. Puesto que el núcleo de la lógica representativa es la idea del todo a la que todas las partes se ajustan con exactitud. Que para eso sea preciso descomponer las totalidades dadas a la mirada es algo que ya sabían los pintores antiguos que componían las imágenes de la belleza con bellezas tomadas de varios modelos, o los dramaturgos clásicos que daban a los sucesos de sus intrigas una perfecta necesidad. Esto fue lo que sucedió cuando la palabra inglesa pool me llevó a pensar en una piscina y luego a un billar en una piscina. Ahora bien, no hay duda de que el recorte y el montaje bressonianos siguen esta tradición. “Montar una instalación”, dice Bresson, “es ligar a las personas unas a las otras y a los objetos por las miradas.” La fragmentación es ante todo un principio de estricta economía narrativa².

²Fragmento tomado y modificado de *Las distancias del cine*, Jacques Rancière, 2011



Trajectos NUEVOS

- A n a - M a r í a - M o r a -



Máscaras. Óleo sobre papel de algodón. 127 x 102 cm.

Hablando de pintura, pienso en la reciente tela en la que estoy trabajando... Inicié con un verde esmeralda claro, podría decirse, y con un rosado color sandía. Manché la tela con estos dos colores en acrílico y luego comencé a componer otra imagen sobre el fondo, una especie de collage-afiche.

El color azul y el verde hablan, son de la misma familia:

BLUE: Se me asocia mucho con el estar blue...

VERDE: A mí me haces sentir bien y pensar en aguas y cielos. Me gusta ese aspecto ligero que tienes y las huellas con las que muestras el rastro que deja el pigmento al tocarte no una, sino varias veces.

BLUE: Verde, veo en ti, en tu aspecto físico, la manera en la que el rosado intenta fundirse contigo. Aunque, más que fundirse es como un abrazo. ¡Claro! Pareciera también que te quisieras comer el rosado.

Antes de irme del taller intenté pintar unas lámparas hermosas, que vi durante un desfile popular en Jaipur, India. Eran unas lámparas grandes y muy luminosas que, una encima de la otra, parecían champiñones. Llevaban unas hileritas de luces rojas y amarillas que colgaban de cada "champiñón". El desfile parecía una procesión sacada de un cuento de hadas y las lámparas parecían partes de un gran carruaje de *Las mil y una noches*. Las lámparas desfilaban por la calle, llevadas sobre plataformas cuadradas y con ruedas, que eran empujadas por varios hombres. Eran altas: según mis cálculos debían medir por lo menos tres metros.

Me retiro, tomo distancia y observo la tela de nuevo. Es de gran formato y decido dibujar, con un pincel más delgado, un interior rojo de flores blancas y moradas como fondo. Una escena que fotografié en un palacio indio.



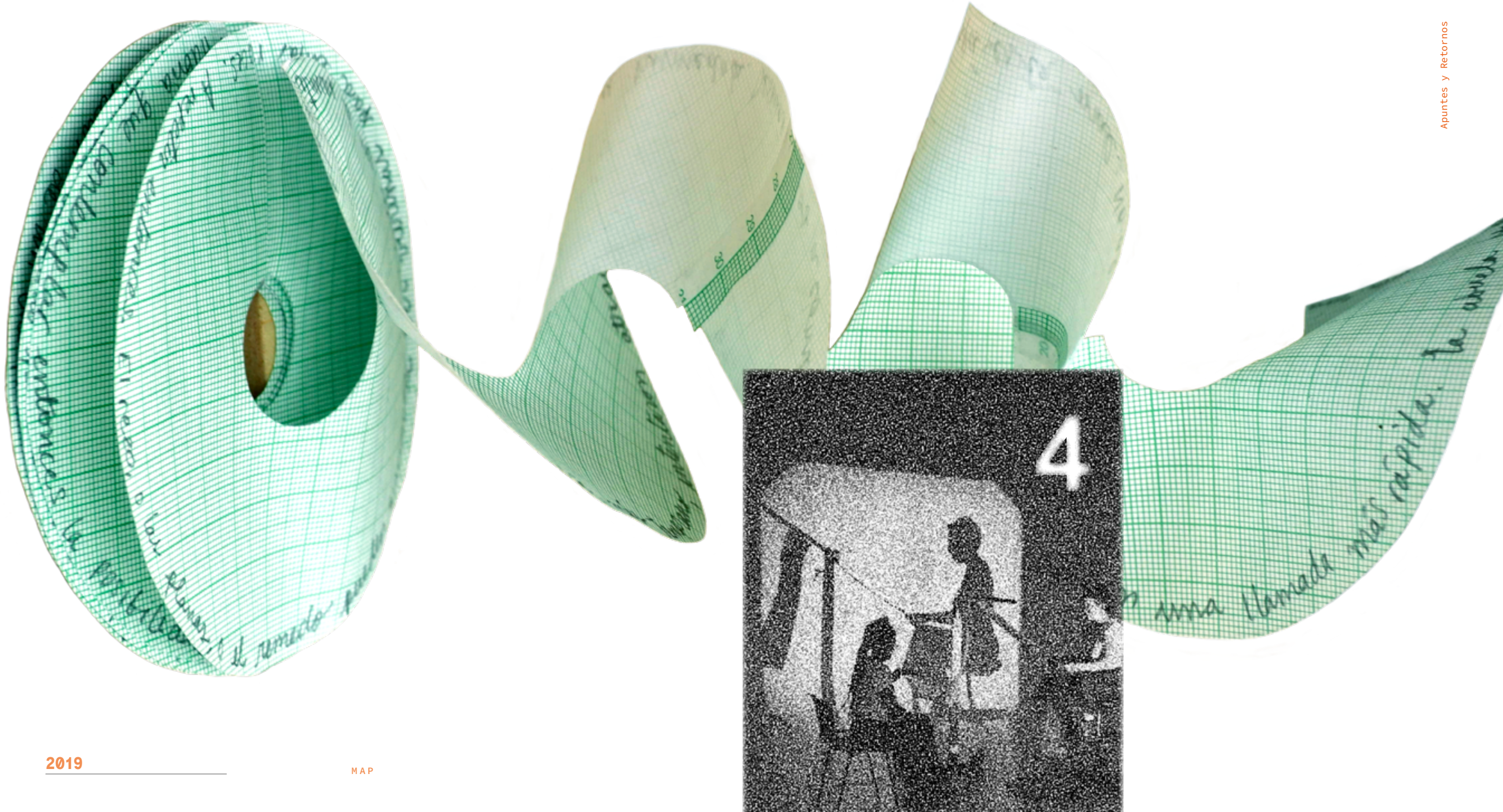
1. *Baile*. Óleo y acrílico sobre papel de algodón. 150 x 110 cm.
2. *Pasarela*. Óleo sobre papel de algodón. 37 x 26.
3. *Reunión*. Óleo sobre papel de algodón. 37 x 26 cm.



Pizza party, Chicago 1982.



Caperucita Roja. Grabado. Gustave Doré.



DENTRO
 DE MI
 BOCA SE
 ESCONDE
 UNA
 BESTIA

- A n a -
 - L u c í a -
 - R o m e r o -



-¡Abra la boca!
 -¡Ciérrela!
 -¡Hable con voz diembre!

Alguien espera en la estación de parada que es mi garganta. Mientras espera sentado, su pierna derecha descansa cruzada sobre la izquierda. Tiene un abrigo de paño con parches en los codos y gafas de acrílico, de los mismos colores que las mías. Es lingüista de profesión, y luce como luce la autoridad, el conocimiento, la tradición, la claridad, la objetividad, la Verdad.

He escuchado al lingüista decir que sólo es productivo usar la boca si ésta se usa para articular oraciones elocuentes, con claridad y bien pronunciadas: al Lingüista le resultan útiles las estadísticas, referencias a autores y otras pruebas fehacientes de que lo que se dice lo soporta una autoridad.

Durante su visita a mi garganta, oigo una voz *en off* que articula lo que sucede con la distancia objetiva de quien no está implicado en la situación. Es la voz del lingüista que espera sentado para entrar al aparato del habla, el lugar que él ha escogido para desplegar su autoridad. Una vez llega su turno, se propone a dictar y traducir en un lenguaje digestivo y asimilable aquello que en su origen sucede en desorden.

LENGUA PATERNA.
(FATHER TONGUE)

Oh, Fatherland
Ay, tierra del padre/Patria

Today I speak in your Tongue.
(Hoy hablo en tu lengua/hoy hablo tu lengua)

I can count in your tongue
(Puedo contar en tu lengua/Puedo contar con tu lengua)
Using your numbers
(usando tus números)

I pronounce the way you pronounce
(Pronuncio como tú pronuncias)
Through the dance my tongue was thought
(Por medio del baile que a mi lengua se le ha enseñado)

I possess your tongue
(Poseo tu lengua)

Gracefully
(Con Gracia)

Mother tongue,
(Lengua madre/lengua materna)

To you I am a foreign.
(Para tí soy una extranjera)

Your tongue is my second language
(Tu lengua es mi segunda lengua)

Please loosen
(Afloja por favor)

Lingua Franca

Break
(Quiébrate)

Bocca della veritá

Oh Fatherland,
Ay, tierra del padre/Patria

Pursuing your possessions I have become your servant
(Persiguiendo tus posesiones me he convertido en tu sirviente)



[Sollozo]



LENGUA VIPERINA.

Hace un tiempo noté que la lengua es el camino de la confesión.

Desde entonces una fantasía me visita cada mañana: amezco en mi cama sintiendo que tengo mil lenguas dentro de la boca. Acostada, saco de mi boca las mil lenguas con ayuda de los dedos y las uñas. Intento leerlas, como cuando se lee una taza de chocolate: en ninguna de ellas ha quedado marca de lo que se dijo durante la noche.

Cada lengua abre dos y tres caminos para quien escucha. En presencia de las mil lenguas el lingüista no puede hacerse presente, puesto cada lengua abre un horizonte en el que no puede forjarse un solo camino.

La algarabía de mil lenguas produce sonidos simultáneos de palabras: cada palabra se encuentra en el aire y choca con las otras, creando conflicto para el lingüista. Se escucha un parloteo ininteligible, hay coros libres de canon, no hay una sola voz que se reconozca por sí sola.

Así, puedo lamer con una lengua y envenenar con la otra.
Así, puedo agarrar una lengua y dejar que la otra baile.
Que cada lengua decida si su saliva es fármaco o veneno.
En mi garganta espera un lingüista,
En en mi boca se esconde una bestia.





1999

✦ Mi abuelo Memo falleció mientras cursaba la maestría.

✦ Su respiración se agitó por unos minutos y luego se detuvo.

✦ Pude presenciar el momento exacto en que su espíritu abandonó su cuerpo.

Su boca quedo abierta,
Sus ojos permanecieron cerrados.

C a m i l o -
- U s e c h e



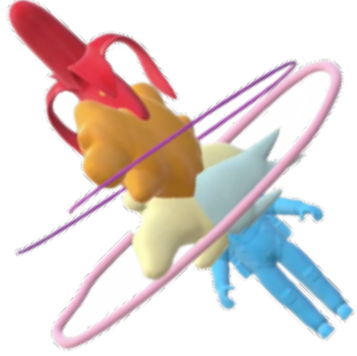
Con la ayuda de internet, reuní una colección de imágenes de películas, video juegos, series de televisión y juguetes provenientes de mi infancia.

Imágenes que escogí porque me causaban nostalgia. Las reconocí ya que en algún momento de mi infancia pude estar en contacto con ellas. Posteriormente comencé a fragmentar en mi mente las imágenes de la colección para sustraer elementos que me interesaban de cada una: los colores, las formas, las texturas, los personajes, las acciones y, en general, cualquier cosa que se produjera en mi mente a partir de la observación de las imágenes. Al principio utilicé el collage digital como mecanismo de montaje para prefabricar las imágenes, pero luego comprendí que podía realizar el collage en mi mente y plasmarlo en el lienzo. Dejé de planear las pinturas mediante herramientas digitales. En algún momento empezaron a crearse a sí mismas, siguiendo cada una sus propias reglas: algunas contenían más elementos figurativos y otras resultaban más abstractas.

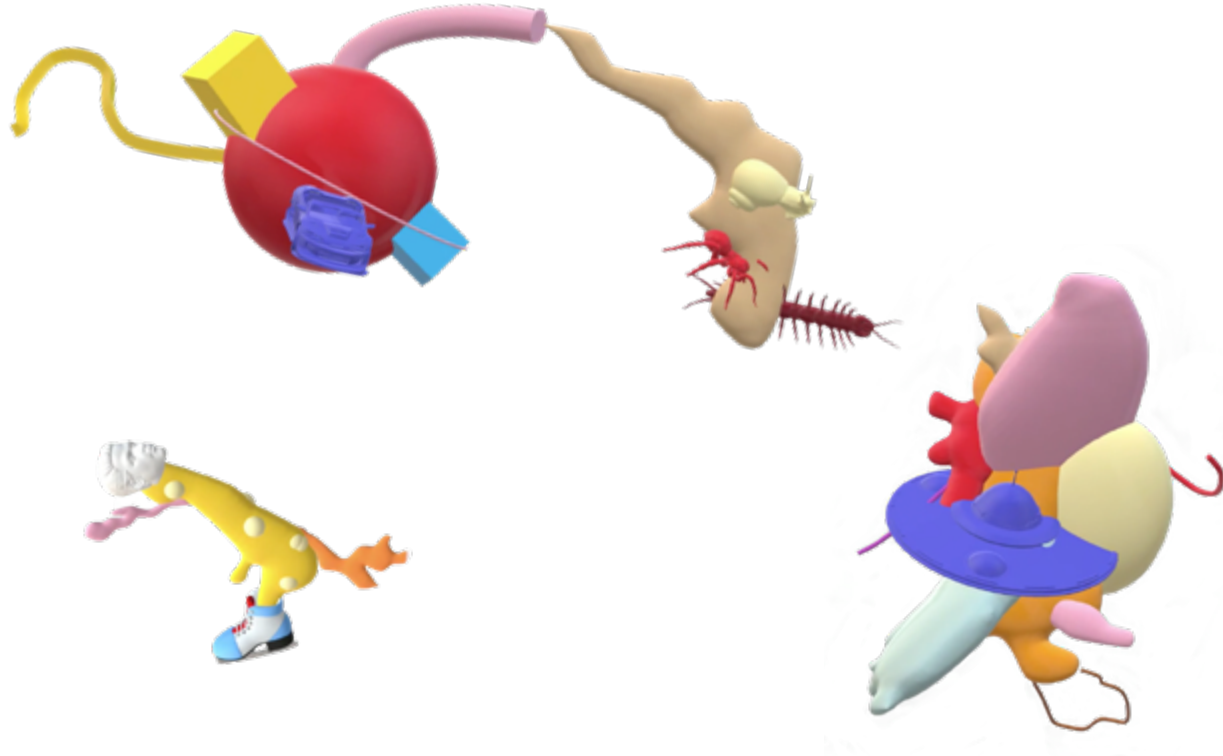


En algunos casos, empezaba mandando pinceladas de acrílico de cualquier color que se me ocurriera en cualquier parte del lienzo. Las pinceladas me hacían pensar en atmósferas. De estas atmósferas empezaron a surgir otras formas; algunas eran orgánicas e irregulares como el cabello humano, y otras eran controladas y geométricas como triángulos o cubos. En otros casos, utilizaba el óleo empastado para crear formas que se destacaran sobre las partes planas hechas en acrílico, porque sentía la necesidad de que estas formas sobresalieran frente a las otras, no necesariamente porque estas fueran más importantes, sino para crear puntos de enfoque y además generar una profundidad de campo.

MAP



¿Estoy interesado en tratar la infancia cómo tema o quiero recuperar la energía, espontaneidad, ocurrencia y vehemencia de la infancia?



Las formas orgánicas e inorgánicas se entrelazaban entre sí, formando un conjunto de elementos binarios: figuración y abstracción, lo plano y lo tridimensional, lo translúcido y lo sólido, lo armónico y lo tenso, lo pequeño y lo grande, lo estático y lo móvil, lo bélico y lo infantil.

Después de concluir el proceso, cada pintura contenía un universo alterno habitado por seres similares a los personajes más icónicos de mi infancia: Crash Bandicoot, Mario Bros vomitando formas de colores, las tortugas ninjas, soldaditos de juguete disparándose los unos a los otros, el símbolo de Batman, dinosaurios gigantes de goma, carritos amarillos explotando, trozos de un oso de peluche derriéndose, robots, pistolas de agua, letras, números, naves espaciales y monstruos, interactuando entre sí dentro de ese caos pictórico que yo había creado.



m
o
v
i
m
i
e
n
t
o

c o l a g e

m
e
m
a i



m o n
t a

j e

i n t u i c i ó n

c o r t a r

n s
e v

b l a r

c o t i d i a n i d a d

e x p a n c i ó n

f r a g m e n t a r

j u g _ r

c
o t
n r i
s u r

a
r m
a r

d e s t
^ <
i
n

y u x t a p o n e r

Recuerdo mis juguetes como personajes que hacían parte de un mundo gigantesco, donde todo lo disparatado podía suceder..

l a c n a r p o

a o
g

R
r
A
C
i
o
n
a
j
i
d
a
d



UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO

Rector

Carlos Sánchez Gaitán

Vicerrectora Académica

Margarita Peña Botero

Vicerrectora Administrativa

Nohemí Arias Otero

Decano Facultad de Artes y Diseño

Felipe César Londoño

Director Escuela de Artes

Francisco Javier Gil Marín

Coordinador Académico Escuela de Artes

Manuel Enrique Santana Cediel

Gestora Docente

Sanly Moya Quitián

MAESTRÍA EN ARTES PLÁSTICAS

Director

Francisco Javier Gil Marín

Coordinadora Académico

Natalia Kempowsky Sánchez

Profesores

Francisco Javier Gil Marín

Natalia Kempowsky Sánchez

Mariana Dicker Molano

Ximena Díaz Gómez

Felipe Arturo Pérez

Natalia Gutiérrez Echeverri

Víctor Manuel Rodríguez

Alberto Bejarano Hernández

Mario Opazo

David Ayala

Miguel Cárdenas

Tutores proyectos de creación

Alberto Bejarano Hernández

Mario Opazo

Natalia Kempowsky Sánchez

Mariana Dicker Molano

Felipe Arturo Pérez

Francisco Javier Gil Marín

Diseño Gráfico

Ángela Peña Osorio

Asesora de Diseño

Natalia Kempowsky Sánchez

Página anterior. Detalle de la obra

Dentro de mi boca se esconde una

bestia. Ana Lucía Romero.

En Portada. Parte de la obra *Pool.*

Juan Sebastián Rojas.

Fotografía. Natalia Kempowsky Sánchez.

300 ejemplares de este libro fueron

impresos el mes de noviembre de 2019

en Litografía PABÓN.

Cra 3 # 30 - 73.