



Jhonatan

Arenas

Zuluaga

VARIACIONES DE
izquierda o derecha

Memoria de grado



Variaciones de izquierda a derecha

Jhonatan Alexander Arenas Zuluaga

Memoria de grado para optar al título de Maestro en Artes Plásticas

Tutor

Fredy Alzate

Magister en Artes Plásticas y Visuales Universidad Nacional de Colombia

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Departamento de Artes Visuales

Medellín – Colombia

2024

Cita	(Arenas Zuluaga, 2024)
Referencia Estilo APA 7 (2020)	Arenas Zuluaga J. (2024). Variaciones de izquierda a derecha [Pregrado]. Universidad de Antioquia, Medellín.



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes

Decano de la Facultad de artes: Gabriel Mario Vélez Salazar

Vicedecano de la Facultad de artes: Diego León Gómez Pérez

Jefe del departamento de Artes visuales: Julio César Salazar Zapata

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.



UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Facultad de Artes

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales
Medellín – Colombia
2024

Rector de la Universidad de Antioquia

John Jairo Arboleda Céspedes

Decano de la Facultad de Artes

Gabriel Mario Vélez Salazar

Vicedecano de la Facultad de Artes

Diego León Gómez Pérez

Jefe del Departamento de Artes Visuales

Julio Cesar Salazar Zapata

Coordinador Área de Investigación y Propuestas

Fredy Álzate Gómez

Asesor de Memorias de grado

Fredy Álzate Gómez

Docentes del Área de Investigación y Propuestas

Docentes del Departamento de Artes Visuales

Diseño y diagramación

Jhonatan Arenas

*A Natalia Hoyos
y su ausencia que vive conmigo*

Contenido

Resumen	11
Abstract	12
Declaración de artista.....	13
Introducción.....	14
Tocando el tiempo	14
Justificación	16
Proyecto de grado	19
Marco teórico.....	19
Sobre lo indecible.....	20
La poética del archivo	23
Proyecto Variaciones de izquierda a derecha	25
Construcción del proyecto.....	27
Muestra final	47
Antecedentes.....	61
Susurros (2022).....	61
Persiguiendo Mariposas (2021-2022).....	69
Reposo (2021-2022).....	76
Apuntes sobre el tiempo (2020 – 2021).....	81

Referentes.....	88
Óscar Muñoz (Popayán, Colombia. 1951)	88
José Alejandro Restrepo (Colombia, 1959)	92
Fredy Clavijo (Pereira, Colombia. 1977).....	95
Alfredo Jaar (Santiago, Chile. 1956).....	98
Jorge Macchi (Buenos Aires, Argentina. 1963).....	102
Wang Gongxin (Pekin, China. 1960)	106
Hoja de vida	110
Bibliografía	113

Lista de figuras

Figura 1: Fotografía impresa en papel intervenido con aceite de linaza. 10 x 12 cm. 2020	26
Figura 2: Fotografías impresas en papel intervenido con aceite de linaza y aceite de coco. 10 x 16 cm. 2020	27
Figura 3: Despliegue de procesos de experimentación con aceites sobre papel. Exposición Diacronía, Crealab. 2022	27
Figura 4: Múltiple. 121 fotografías impresas sobre papel e intervenidas con aceites. 111 x 74,25 cm. 2020	28
Figura 5: Múltiple. Detalle.	29
Figura 6: Variaciones de izquierda a derecha. Primeras versiones. Instalación, papel intervenido con aceite sobre pared.	31
Figura 7: Variaciones de izquierda a derecha. Primeras versiones. Instalación, papel intervenido con aceite sobre pared.	32
Figura 8: Variaciones de izquierda a derecha. Detalle. Edificio Antioquia. 2022	33
Figura 9: Variaciones de izquierda a derecha. Detalle. Galería Aura Arte. 2022	33
Figura 10: Variaciones de izquierda a derecha. Primeras versiones. Instalación, papel intervenido con aceite sobre pared.	34
Figura 11: Variaciones de izquierda a derecha. Detalle. Sótano Edificio Antioquia. 2022	34
Figura 12: Variaciones de izquierda a derecha. Dispositivo usado para la intervención de las piezas. Crealab Antioquia. 2022	35
Figura 13: Variaciones de izquierda a derecha. Detalle. Crealab Antioquia. 2022	35
Figura 14: Variaciones de izquierda a derecha (ajedrez). Primera entrega grado II. Instalación, papel impreso intervenido con grasa roja. Facultad de artes UdeA. 2023	36
Figura 15: Variaciones de izquierda a derecha (ajedrez). Detalle. Facultad de artes UdeA. 2023	37
Figura 16: Variaciones de izquierda a derecha (alianza). Primera entrega grado II. Instalación, papel impreso intervenido con grasa roja y amarilla. Facultad de artes UdeA. 2023	37
Figura 17: Variaciones de izquierda a derecha (alianza). Detalle. Facultad de artes UdeA. 2023	38
Figura 18: Variaciones de izquierda a derecha. Segunda entrega grado II. Vista general. Facultad de artes UdeA. 2023	39
Figura 19: Variaciones de izquierda a derecha (sin título). Instala-	

ción, papel impreso intervenido con grasa roja. Facultad de artes UdeA. 2023.....	39
Figura 20: Variaciones de izquierda a derecha (sin título). Detalle. Facultad de artes UdeA. 2023	40
Figura 21: Variaciones de izquierda a derecha (alianza). Instalación, papel impreso intervenido con grasa roja. Facultad de artes UdeA. 2023.....	41
Figura 22: Variaciones de izquierda a derecha (contrato). Instala- ción, papel impreso intervenido con grasa roja. Facultad de artes UdeA. 2023.....	41
Figura 23: Variaciones de izquierda a derecha (alianza). Detalle. Facultad de artes UdeA. 2023	42
Figura 24: Variaciones de izquierda a derecha (contrato). Detalle. Facultad de artes UdeA. 2023	43
Figura 25: Variaciones de izquierda a derecha. Última entrega de grado. Instalación, video mono canal proyectado sobre tela translúcida. Facultad de artes UdeA. 2023. Link	44
Figura 26: Variaciones de izquierda a derecha. Última entrega de grado. Detalle. Facultad de artes UdeA. 2023	45
Figura 27: Variaciones de izquierda a derecha. Muestra final de grado. Instalación, vista general, tres proyecciones sobre tela translúcida y pared, tres canales de sonido. Cámara de comer- cio de Medellín, sede centro. 2023. Link	46
Figura 28: Variaciones de izquierda a derecha (poder). Instalación, video proyectado sobre tela translúcida. 2023.	47
Figura 29: Variaciones de izquierda a derecha (saludo-despedida). Instalación, video proyectado sobre tela translúcida. 2023.....	47
Figura 30: Variaciones de izquierda a derecha (contrato). Instala- ción, video proyectado sobre pared. 2023.....	48
Figura 31: Variaciones de izquierda a derecha. Instalación, registro de sala. 2023.....	49
Figura 32: Variaciones de izquierda a derecha. Instalación, registro de sala. 2023.....	50
Figura 33: Variaciones de izquierda a derecha. Instalación, vista general, Espacio 9m ² . 2023.....	51
Figura 34: Variaciones de izquierda a derecha. Instalación, vista general, Espacio 9m ² . 2023.....	52
Figura 35: Variaciones de izquierda a derecha (ajedrez). Instalación, 32 imágenes impresas sobre papel e intervenidas con aceite de linaza. Espacio 9m ² . 2023.	53
Figura 36: Variaciones de izquierda a derecha. Instalación, vista general. Espacio 9m ² . 2023.....	54
Figura 37: Variaciones de izquierda a derecha (levantamiento). Ins- talación, papel impreso e intervenido con grasa industrial.	55

Figura 38: Variaciones de izquierda a derecha (señalamiento). Instalación, papel impreso e intervenido con grasa industrial.	55
Figura 39: Variaciones de izquierda a derecha (levantamiento). Instalación, vista por ambos lados, papel impreso e intervenido con aceite de linaza, 100 x 236 cm. Espacio 9m ² . 2023.	56
Figura 40: Variaciones de izquierda a derecha (levantamiento). Detalle. Espacio 9m ² . 2023.....	57
Figura 41: Susurros (Lluvia transparente). Caja de luz y papel intervenido, luz intermitente 50 x 150 x 5 cm. 2022.....	61
Figura 42: Susurros (Lluvia transparente). Secuencia de imágenes del funcionamiento....	62
Figura 43: Susurros (Lluvia transparente). Detalle.	63
Figura 44: Susurros (Aire negro). Caja de luz y papel intervenido, luz constante. 40,5 x 40,5 x 10 cm. 2022.	64
Figura 45: Susurros (Sombra de nube). Caja de luz y papel intervenido, luz intermitente.. 50 x 35 x 5 cm. 2022.....	65
Figura 46: Tiempo perdido. Caja de luz, urna acrílica y papel intervenido, luz intermitente. 55 x 55 x 10 cm. 2021.	66
Figura 47: Tiempo perdido. Detalle.....	67
Figura 48: Tiempo perdido. Detalle. Video de referencia del funcionamiento	67
Figura 49: Persiguiendo mariposas 04. Video monocanal en loop. 2021-2022. Link	69
Figura 50: Persiguiendo mariposas 05. Video monocanal en loop. 2021-2022. Link	69
Figura 51: Persiguiendo mariposas. Video instalación, dos proyecciones sobre tela traslúcida. 2022. Link	70
Figura 52: Persiguiendo mariposas. Video instalación, dos proyecciones sobre tela traslúcida. Vista desde ambos lados de la pantalla.....	71
Figura 53: Persiguiendo mariposas 01. Video monocanal en loop. 2021. Link	72
Figura 54: Persiguiendo mariposas 02. Video monocanal en loop. 2021. Link	72
Figura 55: Persiguiendo mariposas 03. Video monocanal en loop. 2021. Link	72
Figura 56: Persiguiendo mariposas 08. Video monocanal, 00:02:13. 2021. Link	73
Figura 57: Persiguiendo mariposas 09. Video monocanal, 00:02:05. 2021. Link	73
Figura 58: Persiguiendo mariposas 11. Video monocanal, 00:01:24. 2021. Link	74
Figura 59: Persiguiendo mariposas 10. Video monocanal, 00:03:08. 2021. Link	74
Figura 60: Reposo (09). Grafito sobre papel. 31 x 36 cm. 2022.....	76
Figura 61: Reposo (11, 06). Grafito sobre papel. 68 x 31cm. 2022.....	77
Figura 62: Reposo (01, 02, 04, 07). Grafito sobre papel. 31 x 36 cm. 2022.....	78
Figura 63: Reposo (08, 10, 13, 14). Grafito sobre papel. 31 x 36 cm. 2022.....	79
Figura 64: Apuntes sobre el tiempo (Sin título). Video monocanal en loop. 2020. Link	81

Figura 65: Apuntes sobre el tiempo (Respiro). Video monocal, 00:02:11. 2021. Link	82
Figura 66: Apuntes sobre el tiempo (Sin título). Cinta de papel intervenida. 2020.....	83
Figura 67: Apuntes sobre el tiempo (Tiempo muerto). Papel impre- so intervenido con aceite, 50 x 11,5 cm. 2020.....	84
Figura 68: Apuntes sobre el tiempo (Tiempo muerto). Detalle.....	84
Figura 69: Apuntes sobre el tiempo (Sin título). Fotografía. 2020.....	85
Figura 70: Apuntes sobre el tiempo (Sin título). Fotografía. 2020.....	85
Figura 71: Narciso. Video monocal. 2001. Óscar Muñoz.....	88
Figura 72: Biografías. Video monocal. 2002. Óscar Muñoz.....	88
Figura 73: Mientras respiro. Papel quemado, 2004, Óscar Muñoz.....	89
Figura 74: Paístiempo. Papel quemado, 2007, Óscar Muñoz.....	89
Figura 75: Re-trato. Video monocal, 2004, Óscar Muñoz.....	90
Figura 76: Proyecto para un memorial. Video monocal, 2005, Óscar Muñoz.....	90
Figura 77: Paso del Quindío I. Video instalación con objetos varia- bles, 1992, José Alejandro Restrepo.....	92
Figura 78: Musa Paradisiaca. Racimos de banano con flor, monito- res, video, 1996, José Alejandro Restrepo.....	92
Figura 79: Iconomía. Videoinstalación multicanal (iconofilia, 75'; iconoclastia, 30'), 2002, José Alejandro Restrepo.....	93
Figura 80: El caballero de la fe. Video monocal, 2012, José Alejandro Restrepo.....	93
Figura 81: La certeza de la duda. Instalación con vasos de cristal y rama de maderal, 2017, Fredy Clavijo.....	95
Figura 82: La certeza de la duda. Instalación con vasos de cristal y rama de maderal, 2017, detalle, Fredy Clavijo.....	95
Figura 83: De lo árido. Bidones calados, 2018, Fredy Clavijo.....	96
Figura 84: De lo árido. Intervención con tubos pvc, 2018, Fredy Clavijo.....	96
Figura 85: A Hundred Times Nguyen. Instalación, 1994, Alfredo Jaar.....	98
Figura 86: One million finnish Passports. Instalación, 1995, Alfredo Jaar.....	99
Figura 87: The silence of Nduwayezu. Instalación, 1997, Alfredo Jaar.....	100
Figura 88: Horizonte. Instalación con clavos y dos lámparas, 2002, Jorge Macchi.....	102
Figura 89: Time machine. Video instalación, mesa de madera y vidrio, 5 dvds, 5 televisores, 5 DVD players, 5 altavoces autopo- tenciados, 2005, Jorge Macchi.....	103
Figura 90: Time machine. Fotogramas de videos reproducidos, 2005, Jorge Macchi.....	103
Figura 91: Hotel. Pintura acrílica sobre papel, lámpara, 2007, Jorge Macchi.....	104
Rotation. Instalación, sillas metálicas, luz intermitente y motor., 2017, Wang Gongxin...	106
Figura 92: Rotation. Instalación, contenedor de metal, patas de mesa de madera y motor, 2017, Wang Gongxin.....	106
Figura 93: Rotation. Instalación, banco de madera, mármol, luz intermitente y motor, 2017, Wang Gongxin.....	107

Resumen

Variaciones de izquierda a derecha es una propuesta de postproducción a partir de imágenes difundidas en prensa de líderes políticos latinoamericanos de las últimas décadas. La narrativa conecta en planos secuenciales signos corporales que, desde el fragmento, relativizan los códigos visuales que cifran sistemas de poder e interrogan el lugar de la fotografía como archivo y contenedor de realidades. En la contemporaneidad los registros de acontecimientos públicos vinculados a líderes políticos siempre operan como una construcción de subjetividades, al no ser posible desentramar los simulacros y valores establecidos que las catalogan, exponiendo el control a los archivos visuales, donde se hilan los episodios que definen la historia oficial de las naciones.

El proyecto está interesado en la condición inestable de la imagen fotográfica mediada, acudiendo a una traducción donde quedan sin relato y contexto, recalcando solo a un ademán arquetípico que expresa un cuerpo político y filiaciones ideológicas. Se propone un paisaje político, donde el espectador desorientado, con respecto a la ubicación de un líder, puede definir en qué lado del espejo se encuentra y cuestionar la representación de poder que lo determinará; incluso puede ubicarse en la liminalidad de la imagen, en el umbral que no está ni de un lado, ni del otro.

Palabras clave: Posproducción, imagen, líderes políticos, archivo, historia oficial, arquetipo, poder.

Abstract

Variaciones de izquierda a derecha (Variations from left to right) is a post-production proposal based on press images of Latin American political leaders of the last decades. The narrative connects in sequential frames corporal signs that, from the fragment, relativize the visual codes that encrypt systems of power and question the place of photography as an archive and container of realities. In contemporary times, the records of public events linked to political leaders always operate as a construction of subjectivities, as it is not possible to unravel the simulacra and established values that catalog them, exposing the control to the visual archives, where the episodes that define the official history of nations are woven.

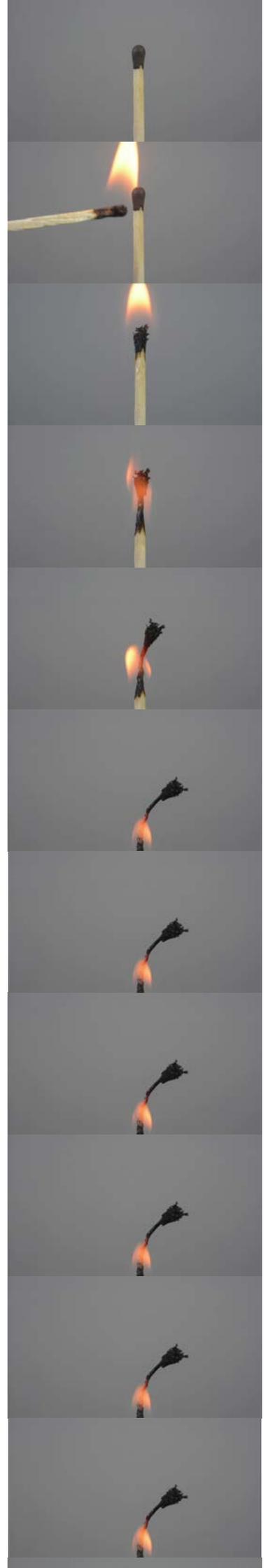
The project is interested in the unstable condition of the mediated photographic image, resorting to a translation where they are left without narrative and context, emphasizing only an archetypal gesture that expresses a political body and ideological affiliations. A political landscape is proposed, where the disoriented spectator, with respect to the location of a leader, can define on which side of the mirror he finds himself and question the representation of power that will determine him; he can even place himself in the liminality of the image, on the threshold that is neither on one side nor the other.

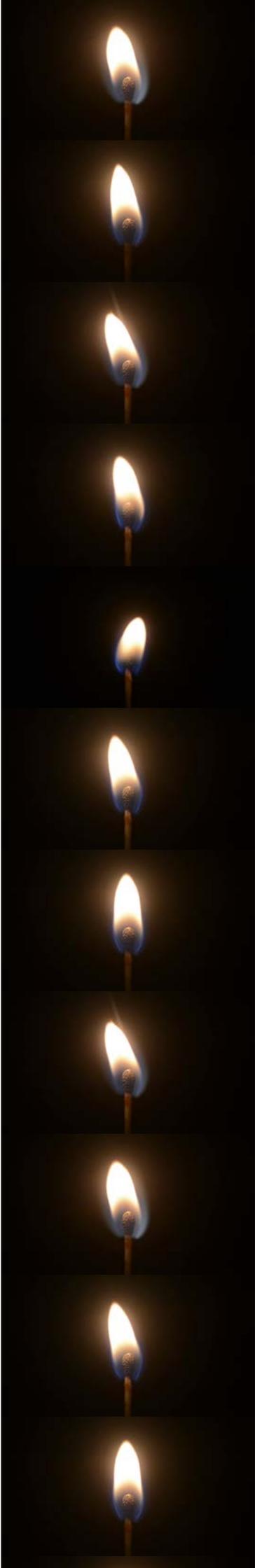
Keywords: Postproduction, image, political leaders, archive, official history, archetype, power.

Declaración de artista

Mi proceso de creación se dirige a pensar la experiencia del tiempo representada y reconstruida a partir de la imagen, desde donde puedo cuestionar y problematizar las concepciones comunes sobre la existencia humana, concepciones que construyen discursos sobre la memoria, la identidad, la muerte, la verdad y la realidad, las cuales desde la mirada del arte pueden ser replanteadas y abiertas a nuevas posibilidades e interpretaciones. A través del dibujo, la fotografía, el video y la intervención de objetos construyo dispositivos para mirar alternativamente la realidad más cercana y convertirla en un motivo del pensamiento.

Me intereso en lo que se oculta en la superficie de las imágenes; en los acuerdos sociales alrededor del tiempo, que lo racionalizan en estructuras fijas y a partir de las cuales erigimos nuestra vida diaria; en el discurso que teje el sentido detrás de las fotografías y los videos, y por ende en las construcciones de verdades que llevan consigo. Como artista, más que esperar respuestas busco en el arte la permanente oportunidad de revisar lo ya dado y abrirme a nuevas posibilidades para entender la vida.





Introducción

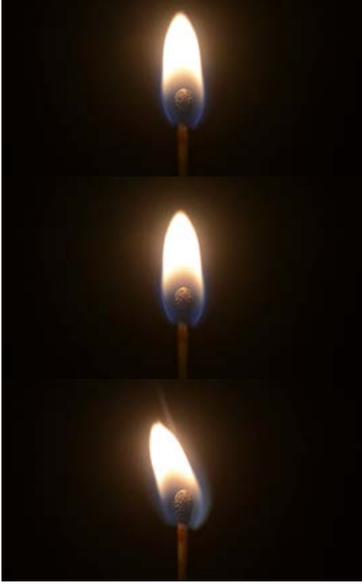
Tocando el tiempo

Cuando el arte se hace una necesidad vital, un parte fundamental de lo que uno es, ordenar y categorizar el proceso de creación en “temas” parece una con-tradicción en los términos, pues a un tema lo compone la independencia suficiente y la eventualidad necesaria para ser prescindible en algún momento. Me interesa más hablar en términos de “interés”, palabra que señala de manera general algo que puede permanecer en el tiempo mientras acoge, ahora sí, temas que están en función de trabajar el interés central, y a su vez, son su-perables y reemplazables. El interés principal que atra-viesa mi trabajo es el tiempo.

Me interesa pensar el tiempo porque, al ser una dimensión de la realidad que excede lo humano, solo puedo cuestionarla en atención a generar mejores pre-guntas, pero nunca a elaborar respuestas que cierren el cuestionamiento. Este interés central lo abordo en-tonces a través de dos derivas que hacen parte de mi oficio de artista plástico: la imagen y el lenguaje poético. Desde la imagen puedo pensar la memoria, la historia, la verdad, la representación; y desde el lenguaje poético tengo acceso a realidades aún no construidas ni objeti-vadas, abro nuevas formas de enunciación que resigni-fican lo existente. Podría considerar que la imagen es el medio y el lenguaje poético la metodología.

Comparto la idea de que el proceso de creación tiene más de descubridor que de originador, por eso me interesa centrar mi atención en imágenes veladas por la cotidianidad, la abundancia o la distancia. Así como toda palabra esconde un posible significado que aún no se le ha dado, toda imagen también aguarda ser reinterpretada, y con ello, activada. Toda imagen se “lee” en el presente, no puede ser leída fuera del con-texto en el que se encuentra; por eso, indagar tanto el archivo como las imágenes más repetidas y cotidianas, implica una mirada que rebota y se devuelve. Al re-flexionar sobre las imágenes que nos rodean pensamos cómo miramos al mundo, y a nosotros mismos en él.

Cuando se entiende un oficio como lenguaje, más que como técnica o estilo, se encuentran resonancias que sobrepasan los aspectos formales; por esto pien-so que el dibujo ha sido el lenguaje más transversal en mi proceso artístico. Me asumo como dibujante, incluso al trabajar con técnicas como el video, la fotografía y con objetos intervenidos, ya que comparten una metodolo-gía de trabajo. De esta manera abordo materias tan hete-rogéneas como



el aceite, el agua o el fuego, para ejecutar un mismo gesto: ver los dos lados una imagen, lo que oculta, lo que nos exige atención, lo que se ha velado, lo que es inagotable y sigue hablándonos.

Bajo las posibilidades que abre el arte, la imagen es un medio apropiado para tocar el tiempo. Esta es mi búsqueda como artista, el punto de partida, y el horizonte de mi pensamiento y práctica.

Justificación

En el desierto de cada día el viento borra las huellas de todas las caravanas, barre los pasos de dios en el paso de cada hombre, borra las huellas de todos ellos en el desierto de cada mundo.

En el desierto de cada vida hay una huella que nada borra: la del desierto de cada vida, la huella que el viento traza

(Mujica, 2013, p. 264)

Justificar un proceso creativo es, cuanto menos, extraño. La creatividad va en una vía completamente distinta a la lógica de nuestra época, llena de miedos a imaginar una forma distinta de vivir, condenada a que nuestra relación con el tiempo siempre esté condicionada por la productividad y a una necesidad de que todo se parezca entre sí. Nuestra época es veloz, superficial, utilitaria y casi completamente ausente de deseos que puedan dirigir una vida. La creatividad no es productiva, pues la necesidad desde la que nace no es la misma que dirige nuestro sentido común (como la productividad); la creatividad requiere espera, lentitud y nos lleva siempre a transformarnos en otros. Pero si bien hay inconvenientes y contradicciones en justificarla frente a la lógica de nuestra época, frente al mandato social, no las hay en hacerlo frente a la vida misma, al valor de lo humano y a nuestra condición contingente.

Sea por privilegio, por conquista o producto del azar, mi vida se vio potenciada en el momento en que comencé a tomar posición en el mundo desde el arte. En una realidad que parece ya estar fija y dada, el arte me ha permitido reconocer que esta sigue abierta a ser tanto interpretada como construida; ha posibilitado abrir nuevas miradas y nuevas formas de desplegarme en el mundo. La inconformidad es, de fondo, el anhelo por otras posibilidades de ser.

La idea del tiempo, si es que cabe en la palabra idea, ha sido indagada, como mínimo, desde la religión, la ciencia, la física, la filosofía, el psicoanálisis, y por supuesto, el arte. Si se abre la entrada a conocimientos no occidentales, la lista sería interminable. Y es que el tiempo nos sobrepasa en todos los sentidos, transversaliza toda lo existente e imaginable; por esto, permite indagarlo desde tantos lugares sin que se agote. ¿Qué pueden aportar mis reflexiones? Mi propósito responde más a posicionarme en la experiencia "tiempo" y proponer creativamente un comentario, una pregunta, un señalamiento, una sugerencia. Porque el horizonte del pensamiento no puede ser la productibilidad, la eficiencia o el progreso; sin negar que haya ventajas en esto y sean grandes movilizados, me atrevo a considerar que el pensamiento es para los humanos lo que el canto es para las aves: algo vital y necesario, al

mismo tiempo que algo incomprensible e insustentable; un ejercicio, un gesto que nos hace ser lo que somos. Pensar el tiempo, entonces, no depende de las conclusiones y resultados que pueda producir, depende del sentido que pueda generar pensarlo, puesto para mí es más una apertura a la creatividad.

El lugar desde el cual puedo pensar el tiempo es el de un artista o, si se prefiere, desde el pensamiento creativo. Son la imagen y la poética las dos herramientas de las que me sirvo para trabajar. La poética, una de las formas del lenguaje en que este se abre a nuevas posibilidades de enunciación que antes no estaban contempladas, es el medio que uso para “abrir” las imágenes, revisitarlas, indagarlas, cuestionarlas. Lo poético no es propiamente “algo”, sino la manera en que se mira y se relaciona ese “algo”, por esto debe entenderse como una característica metodológica y no como una técnica.

Considero que las imágenes tienen dos lados: uno que responde al sentido común, a la imagen cliché y al universo simbólico ya aprendido; y otro que aguarda la aparición de otra imagen, de otra idea a su lado, para que al estar juntas se desplieguen nuevas posibilidades significantes, son lo abierto que aguarda tras de sí cada imagen. Los gestos plásticos que uso en mi trabajo artístico siempre le apuntan a señalar esto abierto: a través del reflejo, que en una misma superficie condensa dos imágenes que pueden ser de diferente naturaleza y con diferente perspectiva, como si dos dimensiones se encontraran y se fundieran; a través de translucidar imágenes que develan lo que la superficie de un papel esconde, lo que se ha ocultado, pero se resiste a desaparecer y atraviesa su propio material; a través de la repetición, como forma de señalar que en lo que parece homogéneo aguarda una singularidad que se nos esconde por creer que las imágenes ya han sido suficientemente vistas; y a través del dibujo, donde a partir de dípticos pretendo que el interés representativo no esté en la visualidad de cada imagen sino en lo que aparecen en medio como resultado del encuentro de ambas, en un tercero que no es visible.

En el proyecto Variaciones de izquierda a derecha, que es mi proyecto de grado, recojo estas ideas metodológicas generales y las dirijo hacia un contexto en específico: la circulación, a través de los medios de comunicación masiva, de imágenes de políticos de este siglo, en específico de su gestualidad corporal. Elegí este contexto debido a que son imágenes con las que nos topamos irremediablemente, pero que a diferencia del resto de imágenes que tienen el mismo nivel de circulación, estas contienen un discurso de poder sobre el que creemos que estamos eligiendo. Casi a nivel mundial, periódicamente nos topamos con el ritual democrático en el que elegimos quien representará nuestra voluntad frente al poder, a nivel de ciudad, departamento, estado o país, y esta elección está cada vez más condicionada por el uso y consumo de imágenes. Son estas imágenes las que me interesan interrogar y las que considero que tiene necesidad de ser interrogadas, pues las estructuras jurídicas que operan directamente sobre nuestra vida, social y privada, se construyen a partir de los representes que elegimos a partir del uso y consumo de sus imágenes.

Todo en la política es diseñado, por eso existe la figura del asesor de imagen y por eso ha sido tan predominante para la victoria o el fracaso de alcaldías y presidencias en los últimos años. Este diseño también incluye la gestualidad de los y las candidatas, y podríamos considerar, entonces, dicha gestualidad como todo un performance. Pero lo que me interesa de este performance es lo que dicen sin querer decirlo, lo que desborda el interés inicial de las campañas políticas, lo que excede la capa de la comunicación y pasa ser un material de más para interpretar. Señalar este excedente es lo que considero que hace pertinente mi proyecto, pues parte de la idea de que las imágenes no son “un periódico de ayer”, sino más bien que, en su conjunto, nos pueden revelar verdades sobre nosotros mismo que no estamos siendo capaces de ver por estar jugando al juego de la novedad y el espectáculo que hacen de las imágenes solo un asunto superficial.

Proyecto de grado

Marco teórico

Desde la integración del internet y los medios de comunicación de masas a la vida cotidiana de la mayor parte del mundo, nuestra relación con la información es a través del exceso. Para dar un ejemplo, imaginemos que quisiéramos leer todas las notas diarias de uno solo periódico. *The Huffington Post* (Periódico en línea de cobertura internacional) , por ejemplo, que casi triplica el número de lectores en línea del *New York Times*, publica mil seiscientas notas por día (Concheiro, 2016, p.56). Esto lo hace rotundamente inabarcable.

Entendamos el exceso como algo distinto a la abundancia. Ambos conceptos señalan aquello que ha sobrepasado un punto de referencia identificado; esto que se “pasa” del límite es lo excedente, o lo abundante, pero ocupa uno u otro lugar según lo que posibilite. En la abundancia siempre se puede tener acceso a esto “de más”, es algo que puede sumar o reemplazar lo perdido, que también está dispuesto para el disfrute y la experimentación, pero que no demanda una atención ni ocupa un lugar necesario para otra cosa; en cambio, en el exceso lo que está “de más” tiende a nublar la vista, a superponerse y ser inaccesible, a homogeneizar la diversidad. Todo esto es para decir que el problema con la información que tenemos en este siglo no es necesariamente que haya mucha, que sea diversa y compleja, sino que sus formas de circulación y de consumo la hacen inaccesible, vertiginosa, acrítica y sobre todo, normalizante.

Cada noticia publicada implica el olvido de la anterior, y la velocidad con la que se generan hace que el tiempo que ocupa cada “acontecimiento” narrado a través de esa noticia sea cada vez más reducido. El alto número de acontecimientos diarios, escritos desde los periódicos, hacen que la sensación de presente sea cada vez más estrecha. Visitar un periódico en línea hace sentir que todo pertenece al pasado, a uno al que no vale la pena entrar por la imposibilidad de construir una mirada clara de la realidad desde esta perspectiva, al mismo tiempo que genera un relato de mundo muy homogéneo, en el que ni siquiera tenemos espacio ni tiempo para entrar a interpretar. El horizonte de novedad sobre el que trabajan los medios de comunicación masivos generan una permanente sensación de sospecha debido a que lo narrado siempre está incompleto, al mismo tiempo que pretende ofrecer claridades concluyentes sobre la realidad.

La cantidad de información almacenada en internet no logra tener referentes espaciales entendibles a nuestros ojos. En un registro de 2016 se habla de que rodea los quinientos mil millones de gigabytes: “si esta cantidad de información se imprimiera y encuadernara, formaría una hilera de libros que cubriría diez veces la distancia entre la Tierra y Plutón” (Concheiro, 2016, p.56). El acceso a un material no depende únicamente de la posibilidad de revisarlo; la pertinencia contextual, el poder considerarlo algo que nos compete, la posibilidad de conversarlo con otras voces y la necesidad de dar tiempo al trabajo de ser críticos con el contenido revisado, son ejes fundamentales para poder afirmar que hay “acceso” a dicha información. Es falaz afirmar que se ha estudiado un libro cuando solo se han ojeado sus páginas o leído sus subtítulos, por lo que esta cantidad, lejos de ser abundancia, es un

exceso.

Frente a esta abismal cifra, frente a la aturdidora velocidad con la que el mundo se está narrando a sí mismo, el arte de archivo propone otras miradas, otras formas de leer la realidad. En él, encontramos el detenimiento en las imágenes, objetos y documentos; la lentitud de revisar y visitar lo que ya estuvo, pero aún no termina de hablarnos. En vez de la novedad entretenida y efímera, característica de nuestra inmediatez contemporánea, el arte de archivo le apuesta al redescubrimiento y cuestionamiento de lo que ya está dicho, a las maneras como se ordenan y clasifican los discursos. Se apropia del olvido y lo mira a la cara, no se arrodilla ante él como ocurre en el mundo de la novedad.

Con el fin de entender el arte de archivo como una forma alternativa de interpretar la realidad, de construir una imagen algo más clara de sus posibilidades poéticas y su relación con el resto de las selecciones y los ordenamientos que ya han sido dados u oficializados, he reflexionado a partir de dos conjuntos de apuntes que recogen, relacionan y contrastan pensamientos provenientes de diversas disciplinas: la poesía, la filosofía, el arte y la historia.

Sobre lo indecible

“El poeta despierta las fuerzas secretas del idioma” nos dice Octavio Paz (1972, p.56). Consideremos pues como poeta a toda persona que al ahondar en el abismo que caracteriza al lenguaje (sea plástico, musical, textual, corporal...), logra nombrar o dar forma a experiencias o revelaciones incomunicables de otra manera. El poeta crea realidades dueñas de una verdad (Paz, 1972, p.107), abre otros mundos posibles, ofrece miradas distintas hacia un mismo acontecimiento sin imponerse como única verdad universal. Podemos entonces tomarnos el atrevimiento de hablar, en vez de poetas, de creadores, palabra en donde la variedad de las artes no impide su unidad.

Para Octavio Paz (2008), el orden del lenguaje no es el orden de la naturaleza: “no es la realidad lo que realmente conocemos sino esa parte de la realidad que podemos reducir a lenguaje y conceptos” (p.93). Bajo este orden de ideas, el abismo que se abre entre la realidad y el lenguaje que lo señala puede ser tocado, encarnado, reflejado o propiamente representado por el arte.

Sin embargo, nuestra relación con la realidad no está permanentemente mediada por la mirada del arte, ni en la mayoría de las personas ni en la mayor parte de su tiempo; los medios de comunicación masiva son hoy nuestro principal y más común filtro para interpretarla. Estos padecen, al mismo tiempo, la demasía y la homogeneidad de los datos e imágenes,

y su control y mediación son un hecho irrefutable. Como ejemplos, Jacques Ranciere recoge tres, figuran como parte de la obra del artista Chileno Alfredo Jaar, *The lament of images*

No hay imágenes de Mandela llorando de alegría al ser liberado, ya que sus ojos sometidos a veintisiete años de trabajo forzado en las canteras no son capaces de llorar. No hay otras imágenes satelitales de la guerra de Afganistán sino las del Pentágono, que compró todos los derechos de difusión. Y los diecisiete millones de fotografías adquiridas por Bill Gates han sido destinadas a enterrarse bajo doscientos veinte pies de tierra; para restituirlas al público en forma digital se necesitarán cuatrocientos años. (Ranciere, 2008, p.71).

Ranciere, haciendo énfasis sobre este "exceso", dice: "no hay un torrente de imágenes. Los que se quejan de ese torrente son los seleccionadores, ya sea en acto o en potencia" (2008, p.75). Con esto no se quiere decir que el sentimiento de estar sumergidos en un mar de información, entre el que no podemos discernir ni reflexionar detenidamente, sea falsa; más bien, nos habla de la eliminación sistemática de la singularidad de toda imagen que diga lo que el sistema dominante no quiere que sea dicho. Frente a la cantidad y velocidad con que se nos presentan, y en la medida en que exigen de nosotros una constante amnesia para soportar dicha rapidez, es más destacable su homogeneidad y la uniformidad en los dispositivos de sensibilización a través de los cuales se nos presentan: no hay demasiadas imágenes, nuestro acceso a ellas, al menos a través del sistema dominante, está controlado, ordenado, en una selección y de una forma precisa.

Nuestra concepción del presente está mediada, entonces, por este orden de información y de imágenes, heterogéneas en los medios y homogéneas en el contenido. Sin embargo, el universo simbólico con el que entendemos el mundo no se compone únicamente de esta realidad. Tanto lo que nos muestran como lo que nos ocultan hace parte de lo que entendemos como realidad. Así, la relación con el pasado, la manera en que lo entendemos y lo narramos es también un eje importante. El relato del pasado, individual o colectivo, no solo nos ofrece miradas específicas hacia el presente, también es una ruta a través de la cual proyectamos nuestros días futuros.

La historia, nos dice Jacques Ranciere (1992, p.10), "sólo es capaz, en última instancia, de una sola arquitectura, siempre la misma: una serie de acontecimientos ha sucedido a tal o cual sujeto". Es a través de los archivos que esta arquitectura de la historia rige lo que se debe recordar y lo que se debe olvidar; se elige, con alguna pretensión de objetividad, los protagonistas y los hechos más importantes, planteando así una jerarquía incapaz de escapar de la subjetividad y de las decisiones de poder. Si la construcción y el ordenamiento de archivos de esta manera ya traen consigo una voz que oprime a las otras, una verdad que se impone sobre las demás, hay que agregar a la ecuación que la condición material de todo archivo ha estado permanentemente enfrentada al peligro de la censura, de la destrucción,

de su pérdida. Didi-Huberman nos habla de esto cuando invita a pensar en todas las condiciones que fueron necesarias para que un texto o una imagen llegue hasta nosotros: "tantos libros y bibliotecas han sido quemados [...] es tan fácil destruir imágenes, en cada época ha sido algo tan normal" (2012, p.18).

Dice Huberman (2012) que "lo propio del archivo es su laguna, su naturaleza horadada" (p.18). Bajo esta idea podemos identificar que existe un impulso poético capaz de evocar este vacío, esta ausencia, destacar los intervalos de la narración en que hacen falta voces, nombres, horas; este es el arte de archivo. No se encarga de llenar estos vacíos, los subraya, pues la pretensión de ofrecer el "eslabón que faltaba" implicaría seguir en las lógicas de la narración oficial; y es que no hay eslabones perdidos, pues la historia no debe seguir siendo una sucesión lineal de hechos que se corresponden ordenadamente entre causa-afecto. No pretende "completar" la historia, sino arremeter contra la idea misma de completitud. Tampoco se encarga de señalar una mentira para responder con una verdad, pues en vez de apelar a esta dicotomía le apuesta a revisar sus estructuras, a tocar la realidad incluso desde la ficción, a que en vez de que la palabra o la imagen sea "fiel" al acontecimiento, sea el acontecimiento el que desborde de multiplicidad de significados a través de la imagen o la palabra. Se encarga de evocar el olvido en vez de evitarlo, de cuestionar la memoria en vez de privilegiarla.

Luego de cuestionar el relato oficial y la manera en que se narra, de reconocer la inevitable dinámica de poder que hay delante y detrás de todo relato histórico, se puede percibir también la duda sobre qué acontecimientos, ligados a nombres propios y sucesos específicos, realmente merecen considerarse resonantes, qué imagen histórica logra valer por todas las demás. Luis Bourdeau (como se cita en Ranciere, 1992, p.12) propone una imagen pertinente respecto a este asunto, la de un mar, apenas arrugado por el viento, en el que se oponen la calma de sus profundidades con las pequeñas olas de los individuos y los acontecimientos. Pues el arte de archivo no intenta narrar los pequeños ni los grandes acontecimientos, no intenta señalar el gran mar de la historia o detallar en la efímera e inaprensible ola. El arte de archivo se posa en el acontecimiento mismo de la memoria, del recordar y del olvidar en sí mismos.

Este arte de archivo es, también, una manera en que la historia se puede contar sin nombres propios, sin un espacio-tiempo específico y limitado; se resiste también a entrar en el juego de la censura y el control de las imágenes, pues tiene el poder de recalcar la ausencia de dichas imágenes y la necesidad de que sean liberadas. Tiende el arte de archivo, entonces, a la evocación de la experiencia del recuerdo, a la resistencia hacia el olvido como gesto que encarna la memoria, mas no la dirige de manera lineal y descriptiva hacia algo. El arte de archivo, al igual que la poética de todo arte, logra penetrar en el abismo de la narración, del lenguaje, para tocar lo indecible y decir lo inenarrable.

La poética del archivo

La forma que se ajusta al movimiento
no es prisión sino piel del pensamiento

(Paz, 2008, p. 269)

En su ensayo sobre la lectura Estanislao Zuleta nos habla de la importancia que hay en entender que el sentido de un texto (de una obra) no está limitado ni supeditado a lo que el autor quiso decir. Él constantemente enfatizaba en la importancia de la integralidad y transversalidad de las distintas formas del conocimiento (el arte, la ciencia, la literatura, el psicoanálisis, la filosofía...) en vez de la especificidad a la que cada vez más se suscribían las academias; así, no es desproporcionado que dentro del oficio que nombra, en este caso la lectura, pueda verse contenido el campo del arte en general, que sus reflexiones sobre esta forma de trabajo (como él le llama: "leer es trabajar" (Zuleta, 1992, p.73)), puedan hablar también de la experiencia de encuentro con una obra, de la relación existente entre texto-lector, entre obra-activador.

Octavio Paz (1972, p.14) nos dice que una obra es lo que resulta cuando el autor actúa como el hilo conductor y transformador de una corriente poética. Pues bien, Zuleta nos dirá que el autor no es ningún propietario del sentido de su *obra*; que la obra siempre dice cosas que se escapan de la intención del autor; que la *creación* es una aventura, y su "sentido" es múltiple e irreductible a un querer (Zuleta, 1992, p.83) (Las cursivas son mías). Esta corriente poética que el autor se encarga de conducir desborda de posibilidades frente a las intenciones iniciales del autor.

Toda obra, si quiere recuperar sus capacidades de enunciación, sepultadas por todo el tiempo de reposo en que no ha sido agenciadora de nada, requiere de una activación, acción que trae de nuevo al presente el instante mismo de su creación. Así el activador de la obra actúa, no solo como quien mantiene viva la llama que enciende toda obra, sino también como quien la resignifica, y a través de las formas externas e inmediatas de las que está compuesta (la técnica), logra entrar de nuevo al abismo del lenguaje, al que ingresa desde su poética. Quien activa una obra nunca lo hace de la misma manera en que su creador le dio origen, y cada vez que se disponga de nuevo al acontecimiento del arte, la misma obra le podrá entregar experiencias y reflexiones nuevas.

Podemos hablar así entonces de obra abierta, que desde su origen no le apunta a exteriorizar significaciones y experiencias ya enmarcadas y definidas, y que en su recepción

logra desbordar las intenciones iniciales desde la que surgió. No significa esto que frente a una obra tenga sentido todo tipo de conjeturas e interpretaciones. La multiplicidad de significados que ofrece una obra siempre merecerá un juicio crítico a la luz de su contexto, sus formas, contenidos, referencias... Lo abierto aquí es la posibilidad que tiene toda obra de ser siempre *algo más*.

Para Zuleta (1992) hay una disciplina fundamental para toda lectura seria: *La suspensión del juicio*. Esto es, abordar cualquier texto como una pregunta y no como una respuesta (p.95), al mismo tiempo en que se acude a él con búsquedas e interrogaciones previas, con una disposición de trabajo. La suspensión del juicio implica una relación de constante interpretación, cuidado y lentitud; un estar atento a descubrir el "código" que cada texto guarda dentro de sus propias lógicas: "[el texto] genera, por decirlo así, un lenguaje interior en relación de afinidad, contradicción y diferencia con otros *lenguajes*" (p.73). Las imágenes, los cuerpos, las obras de arte también se leen, y frente a ellos la *suspensión del juicio* es, en últimas, la actitud abierta que exige toda poética. Esta *disciplina*, como la llama Estanislao, no solo es eficiente para enfrentarse a textos, es también una metodología de trabajo en la que caben todas las artes. Enfrentarse a una obra, por ejemplo, a partir de sus lógicas internas, sin depender de un "código común" que nos indique previamente qué es y qué no es arte, sino identificándolo dentro de la misma obra, es lo propio de nuestra relación contemporánea con el arte.

Para pensar la naturaleza abierta del arte de archivo dentro del arte contemporáneo podemos remitirnos a Anna María Guasch (2005): "sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado" (p.158). El arte hace que el archivo nos diga algo más de lo que oficialmente ya nos dice, que nos hablen de las otras narraciones posibles, de otras maneras de narrar, de la imposibilidad de narrar.

En el arte de archivo hay gestos plásticos habituales, rítmicos, consonantes: La repetición de una misma imagen; la acumulación como signo; la imposibilidad en la lectura o en el acceso a dichos archivos; el paso del archivo como documento al archivo como imagen; el archivo como expresión de olvido más que de memoria... todos ellos son, en síntesis, una propuesta alterna hacia la manera de interpretar el pasado y los relatos históricos; son una expresión divergente para activar la memoria guardada en dichos archivos, pero sin pretensión de sobrescribirla.

En el arte de archivo, el poder de las imágenes no reside en su capacidad de remplazar a otras, de imponerse, superponerse, de seleccionar cuales merecen conocerse y cuáles no, como ocurre en la historia oficial; reside más bien en su potencial alegórico, en su capacidad de encarnar realidades contradictorias, de evocar con una imagen la ausencia de las otras. La repetición de una misma imagen invita al detenimiento, al trabajo lento de observar e in-

interpretar, buscar qué más nos puede decir esa imagen. En el gesto de acumulación conviven poéticamente la demasía y la ausencia, pues el exceso de información no deja de funcionar como índice de un exceso aún mayor del que hace parte, y por ende, señala la imposibilidad de atravesar dichos archivos, al igual que lo hace la conversión de un archivo en mera imagen, una manera de expresar lo ilegibilidad que los caracteriza.

Quienes crean las obras de archivo proponen un orden y una selección precisa; ocultan, exponen, encuadran, intervienen, revelan, crean y hasta destruyen los archivos, al igual que lo hace el sistema dominante. Pero en la dinámica del arte, en su potencial poético, se logra que cada persona que se enfrente a la obra no se encuentre limitada al pensamiento personal del artista. Como obra abierta, permite la multiplicidad de significados, de interpretaciones, sin por ello negar alguna verdad histórica o pretender imponerse como una.

Dice Boris Groys que “en la actualidad, el público democrático quiere encontrar en el arte las representaciones de asuntos, temas, controversias políticas y aspiraciones sociales que activan su vida cotidiana” (2014, p.11). En el arte de archivo, el público encontrará estas representaciones en la medida en que, frente a la obra, se suspenda el juicio y se trabaje en la interpretación, se les active, resignifique y permita que el potencial poético agencie lo que el pensamiento racional y la historia lineal no logran agenciar. Hace de la memoria un acontecimiento vivo, del olvido una realidad necesaria de encarar y del acto poético el medio para el encuentro con nuevas maneras, posibles y paralelas, de interpretar la realidad.

Proyecto Variaciones de izquierda a derecha

Tal como le sucedió al texto con la creación de la imprenta, el flujo de imágenes que comenzó a circular con la creación del internet y la televisión comenzó a exceder enormemente la escala humana, en el sentido de que, por ejemplo, se hace inabarcable estar al tanto de la producción de las noticias de un solo día, por citar solo uno. Hoy, los medios de comunicación masivos nos han llevado a un lugar en el que, por simple sentido común, sabemos que hay que agudizar la mirada para poder ver las imágenes, pues el primer síntoma de un exceso instalado es la invisibilización que este produce, y este es el lugar en el que nos encontramos hoy: Hay una ceguera general hacia las imágenes que nos han hecho olvidar el poder y la importancia que tienen

DidiHuberman (2012) nos recuerda lo que es (y principalmente lo que puede llegar a ser) una imagen:

La imagen es algo muy distinto de un simple recorte realizado sobre los aspectos visibles del mundo. Es una huella, un surco, una estela visual del tiempo lo que ella deseó tocar, pero también tiempos suplementarios fatalmente anacrónicos y heterogéneos entre sí que no puede, en calidad de arte de la memoria, dejar de aglutinar. Es ceniza mezclada, hasta cierto punto caliente, que proviene de múltiples hogueras.

La mirada del arte es una de las rutas con las que podemos recordar, recobrar o redescubrir el potencial que tiene una imagen. Octavio Paz homologa esta palabra "arte" por la palabra "poema", entiendo ambas entonces como el espíritu y el impulso creativo que se irgue a través de una técnica, materia o gesto. El acto creativo comprende, más que un proceso originario total, un enriquecimiento al marco de posibilidades, un ver mejor. Paz (1972) lo expresa de la siguiente manera:

En el poema el lenguaje recobra su originalidad primera, mutilada por la reducción que le imponen prosa y habla cotidiana. La reconquista de su naturaleza es total y afecta a los valores sonoros y plásticos tanto como a los significativos. La palabra, al fin en libertad, muestra todas sus entrañas, todos sus sentidos y alusiones, como un fruto maduro o como un cohete en el momento de estallar en el cielo.

Siguiendo la analogía, la imagen que se mira a través del arte recobra el potencial expresivo que se guardaba tras la superficie de clichés, prejuicios y contenidos ya aprendidos. Es así como podemos señalar que no se trata de que haya imágenes más poéticas que otras, pues en el asunto lo fundamental a la mirada y lo que habría que diferenciar es cuan larga es la ruta que cada imagen necesita para potenciarse poéticamente.

Construir estas nuevas rutas sería entonces uno de los problemas creativos más pertinentes de nuestro tiempo, pues dentro del mar de imágenes en el que vivimos, pretender agregar una más es lanzar una piedra al río. DidiHuberman (2012) vuelve a darnos claridad en el asunto:

Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, ser capaz de distinguir ahí donde la imagen arde, ahí donde su eventual belleza reserva un lugar a un "signo secreto", a una crisis no apaciguada, a un síntoma. Ahí donde la ceniza no se ha enfriado.

No hay una imagen que pueda ser leída de una sola manera o que ofrezca un único significado. Por lo tanto, frente al relato oficial o al sentido común, que a menudo son interpretaciones sociales ya impuestas, es necesario revisar e interrogar las imágenes existentes. Nuestra relación con ellas, especialmente con las masivas, se ve profundamente afectada por su sobreexposición, lo cual, contrario a lo que podríamos suponer, es una forma de producir ceguera frente a las imágenes, invisibilizando y ocultando sus posibilidades en potencia.

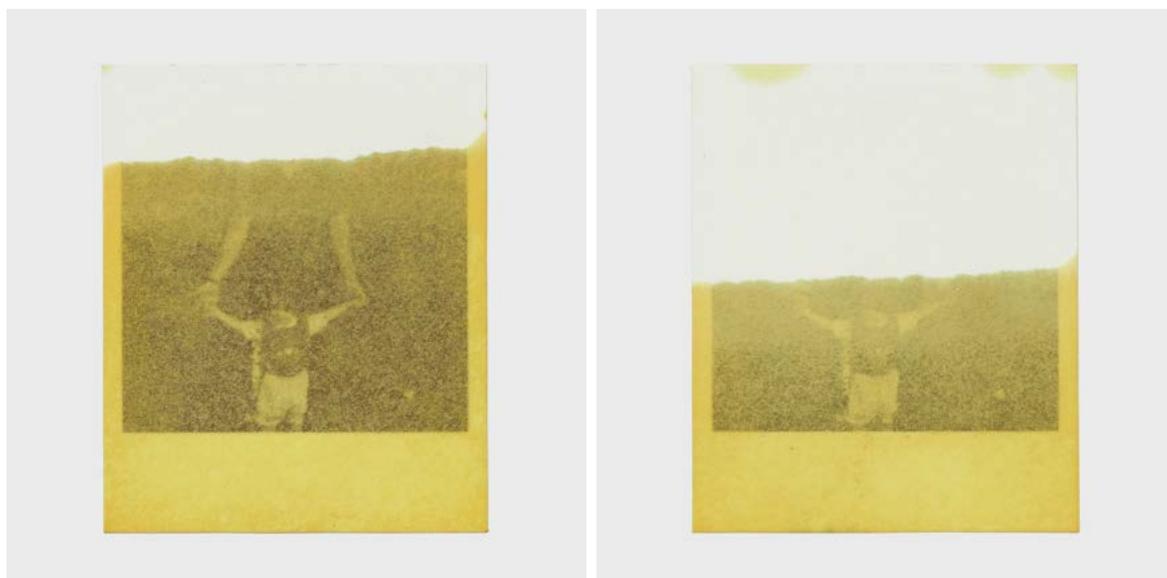
En ese sentido es importante para mi oficio como artista atender a la necesidad de, más

que crear nuevas imágenes y objetos, generar rutas para que la mirada sobre las que ya existen se renueve y podamos redescubrirlas o recordarlas. Vivir nuestra realidad contemporánea, caracterizada por la posverdad y las fakenews, envuelta en la mayor cantidad de imágenes y noticias generadas simultáneamente en la historia de la humanidad, necesita, cada vez más, herramientas críticas que le permitan discernir, o al menos desconfiar, de todo lo que la superficie de las imágenes están proponiendo, y prestar atención también a todo lo que no quieren decir.

Bajo este orden de ideas es que me surge el problema creativo sobre cómo la manera en que se expone una imagen es la ruta a través de la cual será mirada e interpretada. Mostrar parcialmente una imagen, por ejemplo alguna que esté inserta en el mar de la homogeneidad del internet, puede llegar a mostrar más de ella, redescubrirla, pues se elimina el componente cliché que nos hace creer que ya la vimos lo suficiente y se realza lo que esta primera capa de lectura ha cubierto. Estas vías a través de las que, formalmente, una misma imagen logra adquirir distintas potencialidades expresivas son el interés transversal de este proyecto

Construcción del proyecto

El proyecto tuvo un inicio principalmente técnico: buscaba aprender a transparentar parcialmente una superficie de papel. Me interesaba la translucidez que me permitiría dar cuenta de ambos lados de la superficie de una imagen, y luego de probar con varios químicos, como glicerina, trementina, thinner, látex y savia, encontré en los medios grasos el efecto que buscaba



Fotografía impresa en papel intervenido con aceite de linaza. 10 x 12 cm. 2020



Fotografía impresas en papel intervenido con aceite de linaza y aceite de coco. 10 x 16 cm. 2020
Despliegue de procesos de experimentación con aceites sobre papel. Exposición Diacronía, Crealab. 2022

Todo el laboratorio de pruebas con este material lo hice usando impresiones de imágenes de mi álbum familiar, pues tengo un especial agrado con ellas, agrado que no viene al caso desarrollar en este espacio, pues luego del descubrimiento técnico decidí que no lo usaría para hablar de mis imágenes, sino que quería señalar algo que nos competiera a más personas, quería pensarme como consumidor de imágenes y qué podría decir al respecto.



Este fue el primer intento. Encontré en la web un video titulado “Último saludo del presidente Salvador Allende Gossens desde el balcón de La Moneda”, un video grabado el 11 de septiembre de 1973, el mismo día que ocurrió el golpe de estado al gobierno chileno de Salvador Allende, video compartido por Alberto Sironvalle, un ciudadano chileno que se dedica a subir a la internet imágenes y videos históricas de su país. El título me llamaba la atención, y me hizo pensar que un “último saludo” es lo mismo que decir “despedida”, y que el gesto que se hace en ambos es el mismo: levantar la mano y quizá moverla un poco de lado a lado. Quise poner mi atención en esta ambivalencia de un mismo gesto, y sentía que, de alguna manera, en esa relación de la imagen y su contexto, del gesto y el título que le pusieron, estaba la oportunidad de “abrir” la imagen, de disponernos a ver en ella lo que aún tenía por decir. Tomé del video 11 fotogramas y cada uno lo imprimí 11 veces sobre papel de algodón, para

tener un total de 121 imágenes. Usé variedad de aceites y grasas (vaselina, aceite de oliva, aceite de girasol, aceite de coco, aceite de linaza) y los fui turnando para intervenir cada una de las imágenes, y de maneras distintas (algunas parcialmente, algunas completas, otras las sumergí, otras las dejé durante horas, etc) Como resultado obtuve una variedad cromática interesante y una sorpresa inesperada que iba a ser fundamental para los demás trabajos que vendrían: la variedad de materiales y de métodos de intervención veló de manera muy distinta cada imagen, y los 11 fotogramas no se distinguían mucho entre sí, haciendo parecer que las 121 imágenes eran un intento de ver con claridad una sola.



La continuación del proyecto (o más bien, su estructuración real) se dio en Residencia Naviera del año 2022 (Que debido al paro estudiantil se extendió durante ocho meses). Allí pude desplegar todas mis intenciones imaginarias hasta la fecha, tuve espacio para experimentar y montar, y sobre todo para pensar. Fue allí donde por primera vez recibió nombre el proyecto y donde comencé a construir el archivo con el que seguiría trabajando el resto del pregrado. Durante mi tiempo como residente, escribí esto:

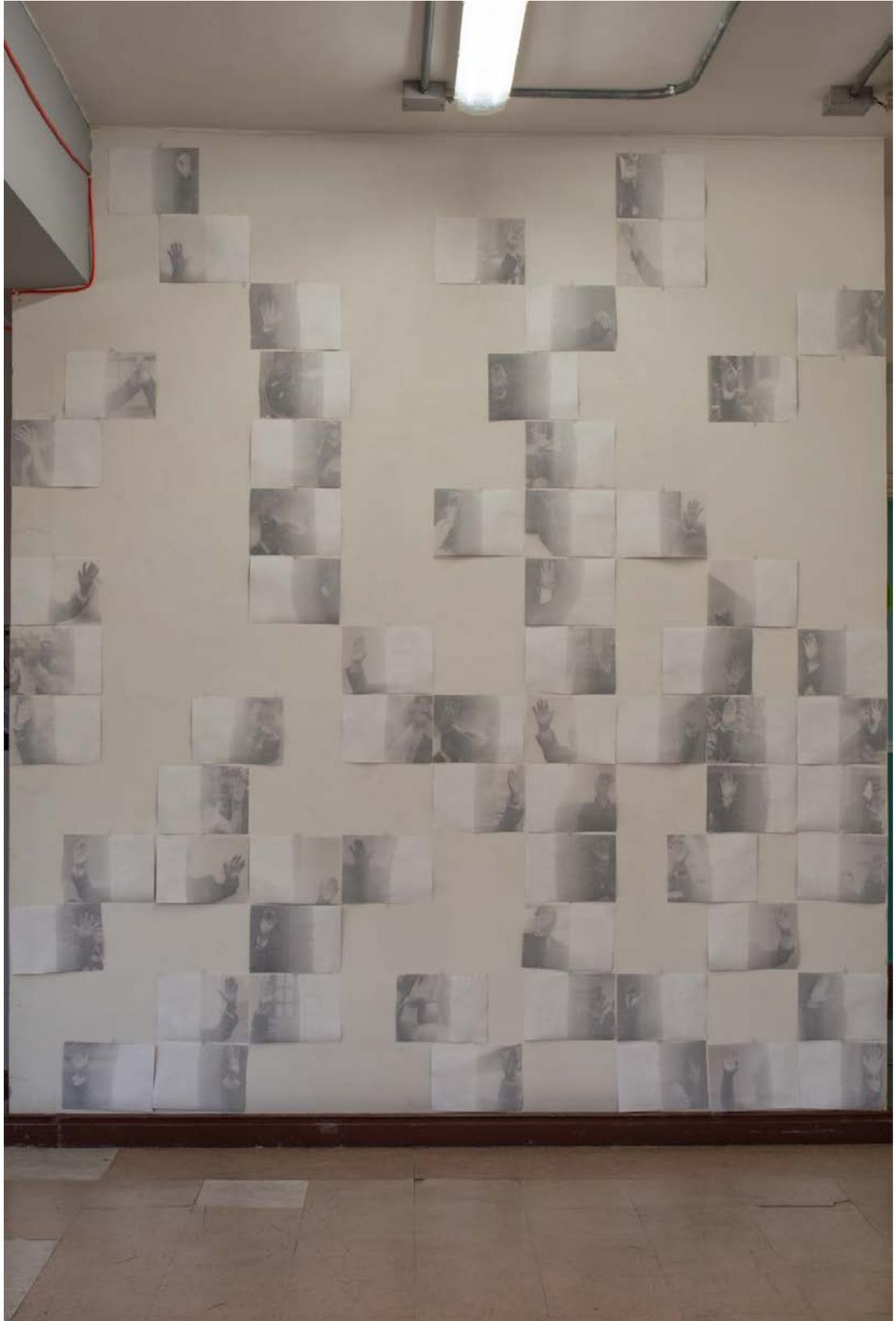
Para este proyecto elegí problematizar una familia de imágenes en especial: La de políticos en la toma de poder o frente a la plaza pública. Este contexto en especial

me interesa porque son imágenes que guardan demasiado contenido y que lo expresan de una forma inicialmente cliché e ingenua: alguien levantando una mano. Pero este gesto, justamente por ser repetido y más que aprendido, guarda mucho por revisar y redescubrir. Dentro del proyecto, la dimensión cliché y masiva de estas imágenes es la forma en que son ocultadas, y el exponer su reverso junto a la intervención con aceite es la manera en que pretendo abrir la ruta para una nueva revisión de estas imágenes. Todo el archivo es buscado y seleccionado a través de la web, y esto es posible gracias a que son imágenes destinadas a ser masivas y rápidamente olvidadas.

El nombre del proyecto “Variaciones de izquierda a derecha” responde entonces a que, dentro de esta búsqueda y selección de imágenes, se construyen dos grupos principales: el gesto hecho con la mano izquierda, y el gesto hecho con la mano derecha. Si en los discursos pronunciados por políticos, y sus respectivos análisis, aún prima este lenguaje espacial para tomar identidad, fijarse en como el cuerpo se corresponde con la palabra resulta ser un comentario irónico sobre cómo es la predecible práctica política posterior al discurso. Un comentario que debe existir desde la intervención a estas imágenes, de las cuales el aceite sólo permite ver la mano que hace el gesto, y no desde la palabra, pues no alcanza a renovar la mirada de estas fotografías masivas. Es un comentario hecho materia.

En las artes plásticas, el insistir en un mismo objeto o motivo es una forma de expresar que ese objeto o motivo tiene más por decir, y es por esto que la selección e intervención ya mencionada debe ser amplia, para que en su conjunto logren expresar lo que por si solas no logran siquiera insinuar. Las artes plásticas, que son conocimiento práctico, implican saber que todos estos detonantes y puntos de partida se verán transformados durante todo el proceso, y que este es justamente el componente investigativo-creativo. Así, las diferentes formas de montar y disponer el trabajo serán otras de las variables que se planea construir con este proyecto y en donde más potencial expresivo guarda.

Jhonatan Arenas. 2022.



Variaciones de izquierda a derecha. Primeras versiones. Instalación, papel intervenido con aceite sobre pared. Edificio Antioquia.2022



Variaciones de izquierda a derecha. Primeras versiones. Instalación, papel intervenido con aceite sobre pared.
Galería Aura Arte.2022



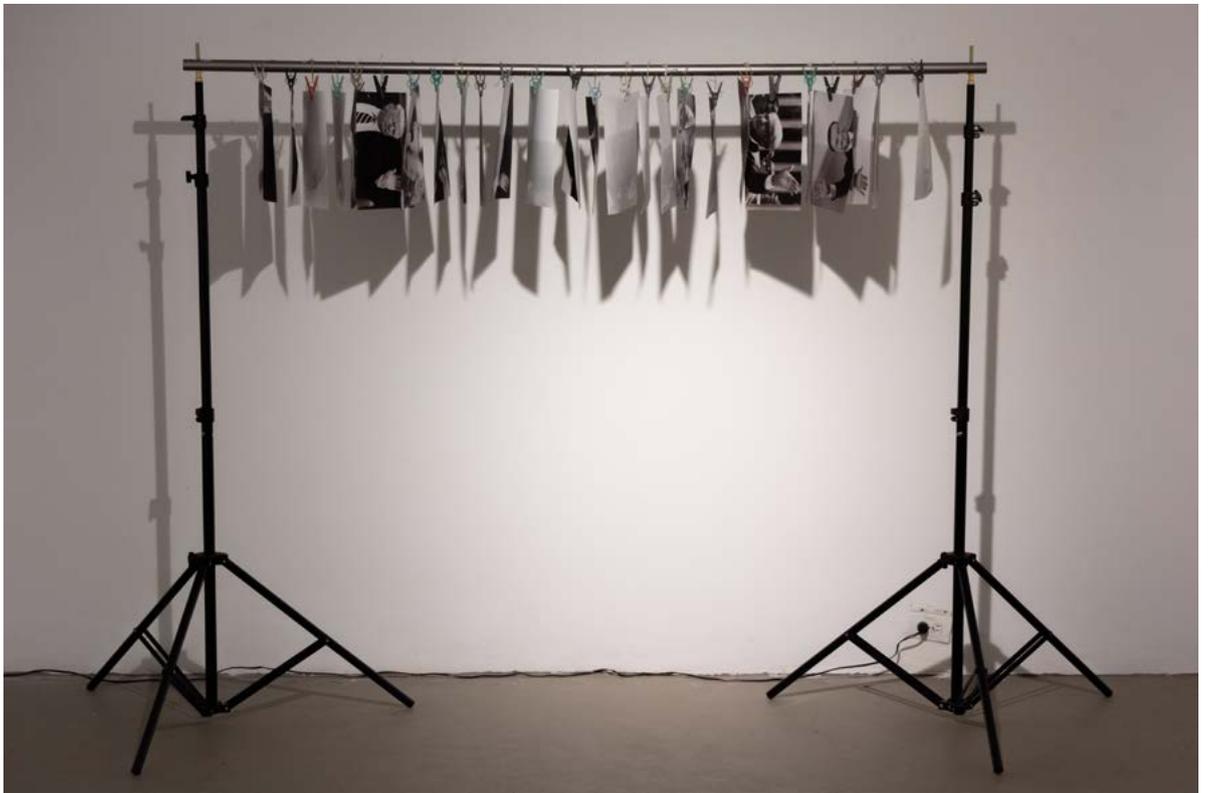
Variaciones de izquierda a derecha. Detalle. Edificio Antioquia. 2022

Variaciones de izquierda a derecha. Detalle. Galería Aura Arte. 2022



Variaciones de izquierda a derecha. Primeras versiones. Instalación, papel intervenido con aceite sobre pared. Sótano Edificio Antioquia.2022

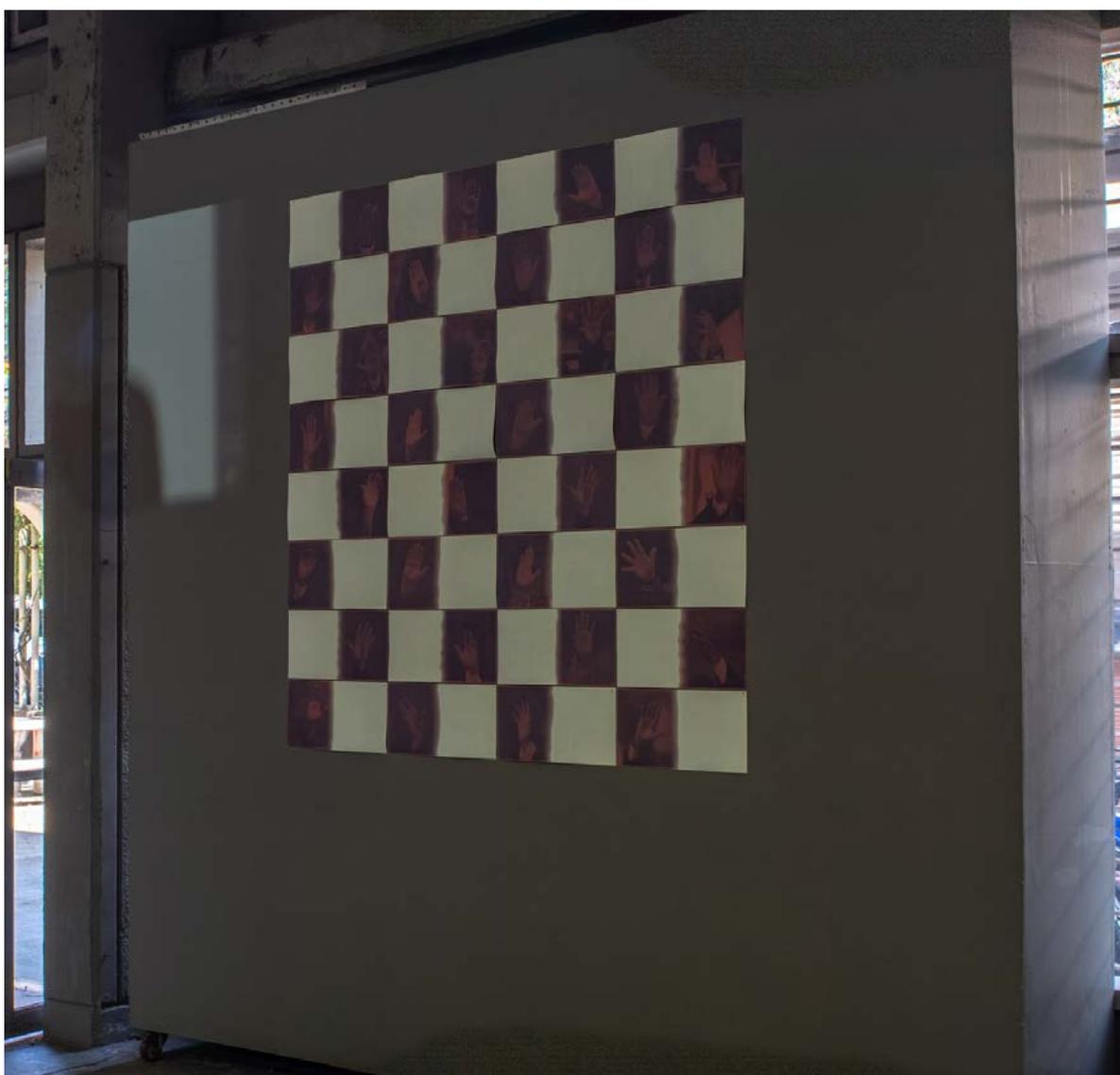
Variaciones de izquierda a derecha. Detalle. Sótano Edificio Antioquia. 2022



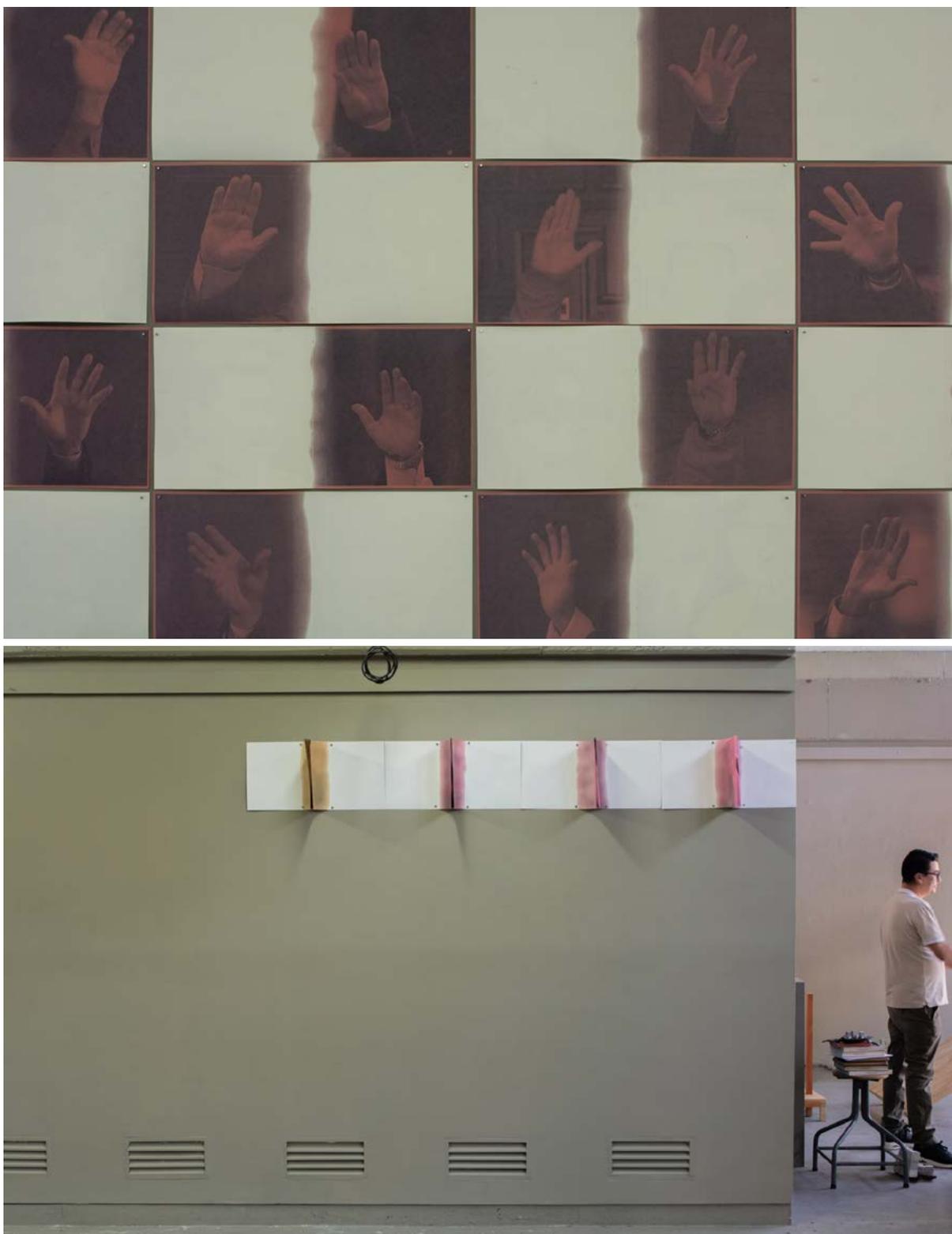
Variaciones de izquierda a derecha. Dispositivo usado para la intervención de las piezas. Crealab Antioquia. 2022

Variaciones de izquierda a derecha. Detalle. Crealab Antioquia. 2022

Al terminar Residencias Naviera y enfrentarme finalmente al desarrollo de la propuesta final de grado, decidí continuar con Variaciones de izquierda a derecha y expandirlo. Con las formalizaciones pasadas aprendí a abarcar el espacio con el proyecto, y ahora quería trabajar aún más en ese aspecto. Experimenté con otros materiales (grasas de color para altas velocidades y vaselina) y con formatos de papel más grandes. También quise ampliar el espectro de gestos posibles dentro del archivo, pues durante su construcción pude identificar varios que se iban repitiendo casi al mismo nivel que el gesto del saludo. Así fue como agregué otros conjuntos que llamé Contrato, Alianza, Contrato, Señalamiento y Levantamiento. La disposición de las imágenes también cambió, pues ahora buscaba que el papel operara más tridimensionalmente en el espacio, y busqué así que el lugar y la forma en que montara las imágenes tuviera un comentario agregado hacia lo que el gesto del archivo representaba.



Variaciones de izquierda a derecha (ajedrez). Primera entrega grado II. Instalación, papel impreso intervenido con grasa roja. Facultad de artes UdeA. 2023

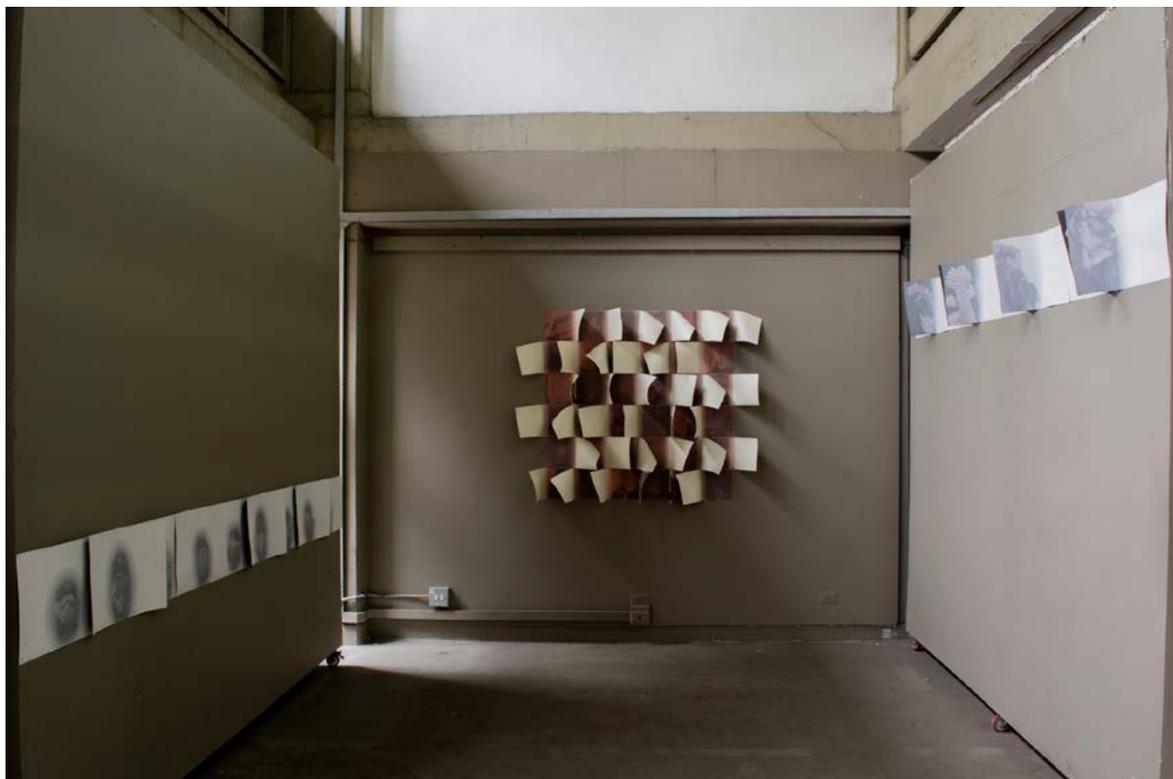


Variaciones de izquierda a derecha (ajedrez). Detalle. Facultad de artes UdeA. 2023

Variaciones de izquierda a derecha (alianza). Primera entrega grado II. Instalación, papel impreso intervenido con grasa roja y amarilla. Facultad de artes UdeA. 2023

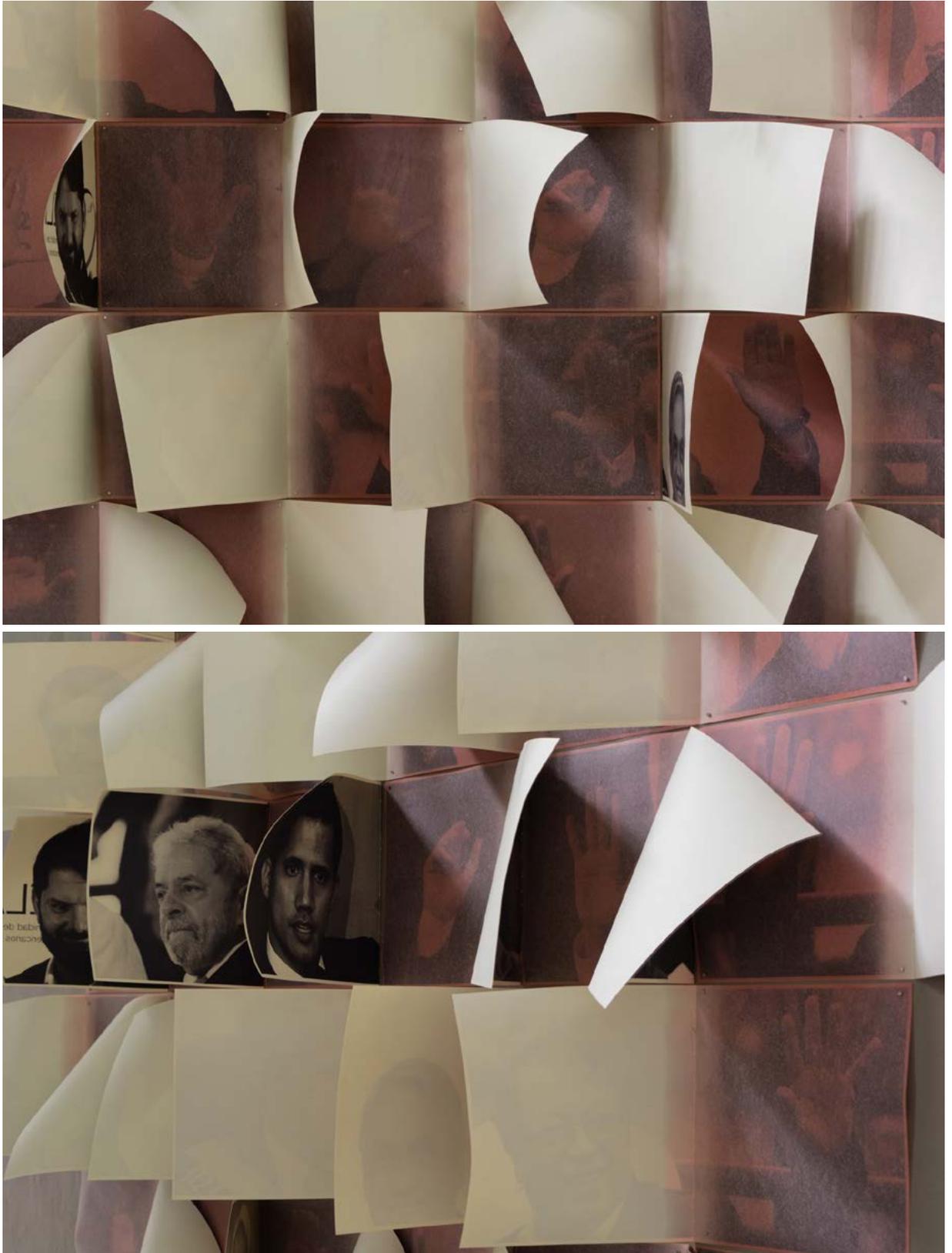


Variaciones de izquierda a derecha (alianza). Detalle. Facultad de artes UdeA. 2023



Variaciones de izquierda a derecha. Segunda entrega grado II. Vista general. Facultad de artes UdeA. 2023

Variaciones de izquierda a derecha (sin título). Instalación, papel impreso intervenido con grasa roja. Facultad de artes UdeA. 2023



Variaciones de izquierda a derecha (sin título). Detalle. Facultad de artes UdeA. 2023



Variaciones de izquierda a derecha (alianza). Instalación, papel impreso intervenido con grasa roja. Facultad de artes UdeA. 2023

Variaciones de izquierda a derecha (contrato). Instalación, papel impreso intervenido con grasa roja. Facultad de artes UdeA. 2023



Variaciones de izquierda a derecha (alianza). Detalle. Facultad de artes UdeA. 2023



Variaciones de izquierda a derecha (contrato). Detalle. Facultad de artes UdeA. 2023

Pero previamente a la última entrega de Grado II el desarrollo formal del proyecto cambió. Las razones no son importantes para este espacio, pues no fueron razones académicas; lo importante fue el nuevo rumbo que marcó esta decisión. Una semana antes de la entrega me vi con un archivo de más de 2.000 imágenes, clasificadas en varios grupos. Como lanzado por un empuje creativo, quise probar cómo se verían estas imágenes si las montara digitalmente, una tras otra. Lo hice con una velocidad de tres fotogramas por segundo, velocidad que permitiría ver como un chispazo cada imagen pero que en su conjunto se construiría una sola, ¡Y de repente todo el proyecto cobró más fuerza y sentido! La translucidez ahora no sería un efecto producido por un material sobre otro, sino que podría ser una consecuencia de la propia naturaleza de la obra, que ahora consistiría en una proyección digital sobre una tela translúcida. Esto sería más sintético que las intervenciones con aceite y se activaría más la presencia del espectador, pues según el lugar en donde este estuviera podría ver dos imágenes distintas (la de la proyección y la de esta misma pero con efecto reflejo, producto de la translucidez de la tela), y podría usar todo el archivo que había construido, casi que apuntándole a una idea de exceso infinito en el proyecto, pues la velocidad con la que pasaban las imágenes era mucho más claro que la cantidad de papeles intervenidos que pude hacer antes. Sentí que este cambio llenó de vida el proyecto.



Variaciones de izquierda a derecha. Última entrega de grado. Instalación, video mono canal proyectado sobre tela translúcida. Facultad de artes UdeA. 2023. [Link](#)



Variaciones de izquierda a derecha. Última entrega de grado. Detalle. Facultad de artes UdeA. 2023

Muestra final

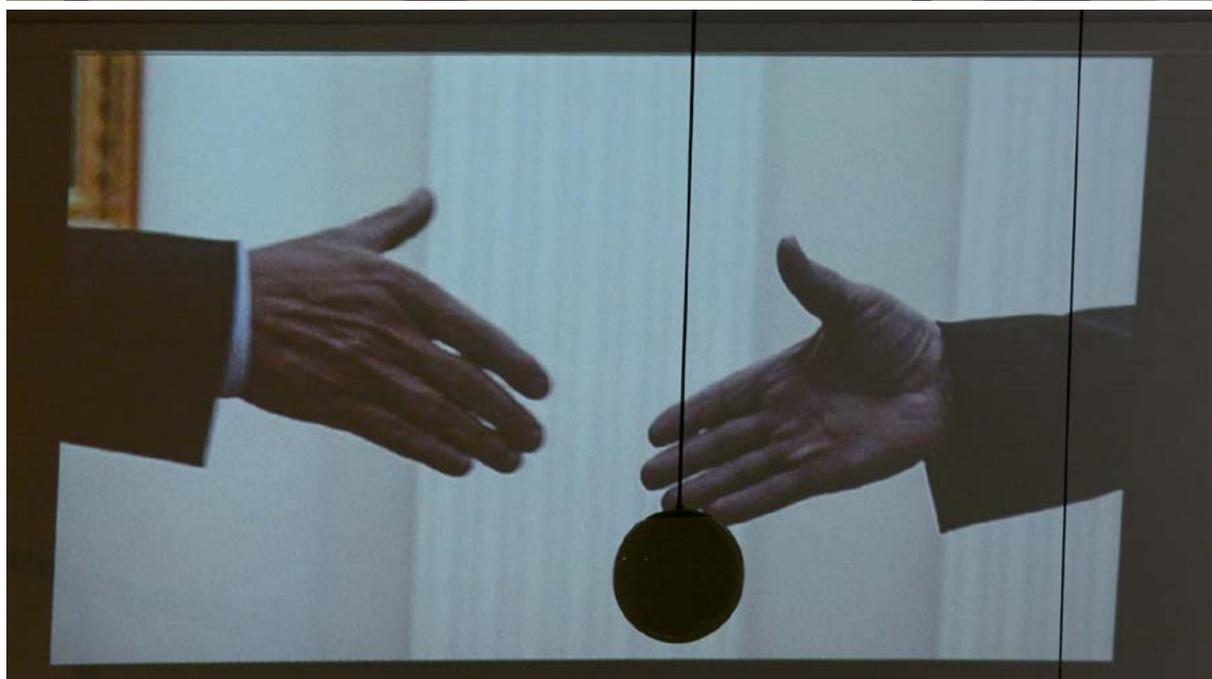
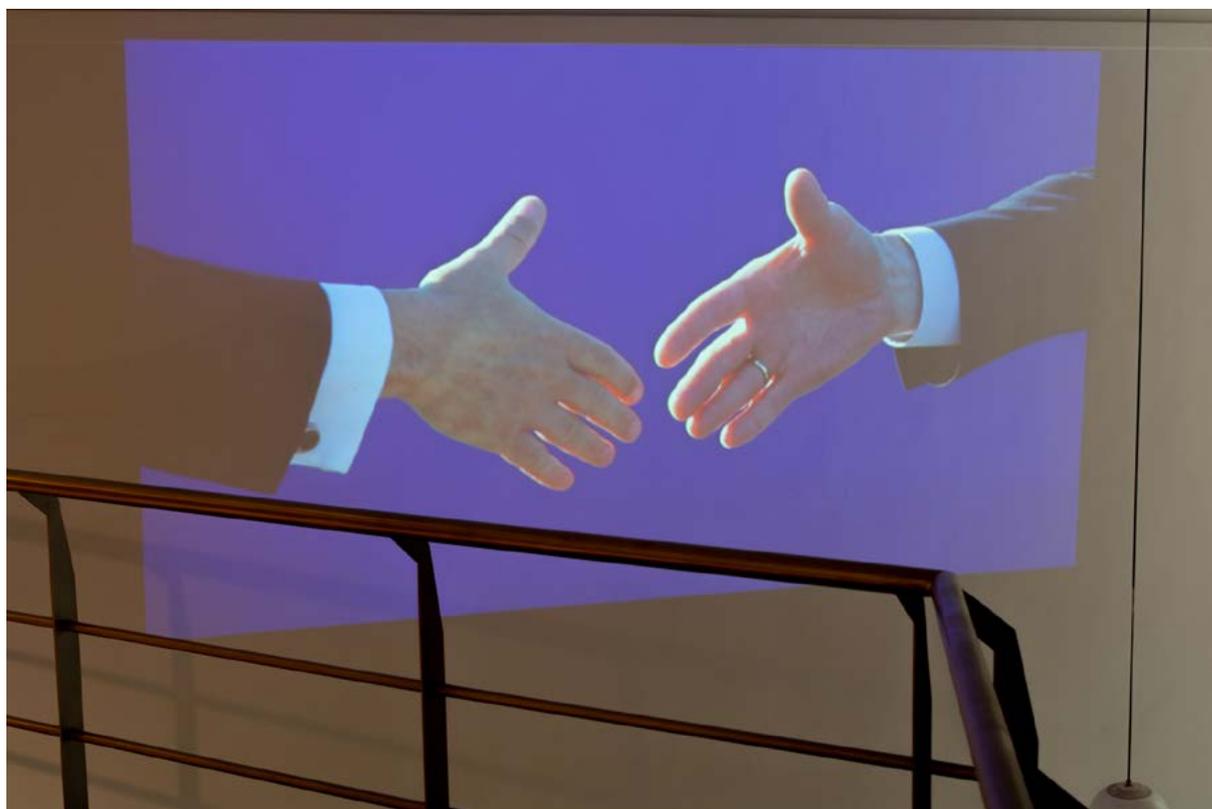
Gracias a haber sido ganador de una de las becas para artistas jóvenes del Ministerio de Cultura de Colombia, pude desarrollar mi propuesta final de grado sin escatimar recursos. Realicé dos videos más, cada uno con gesto distinto, teniendo así una instalación de tres videos desplegados en el espacio, y entre los tres pude proponer una ruta de circulación que hacían que, desde cualquier lugar de la sala (que era de tres pisos) se viera al menos uno de los videos, esto con la intención de exponer la obra con la misma naturaleza que tienen las imágenes que lo componen



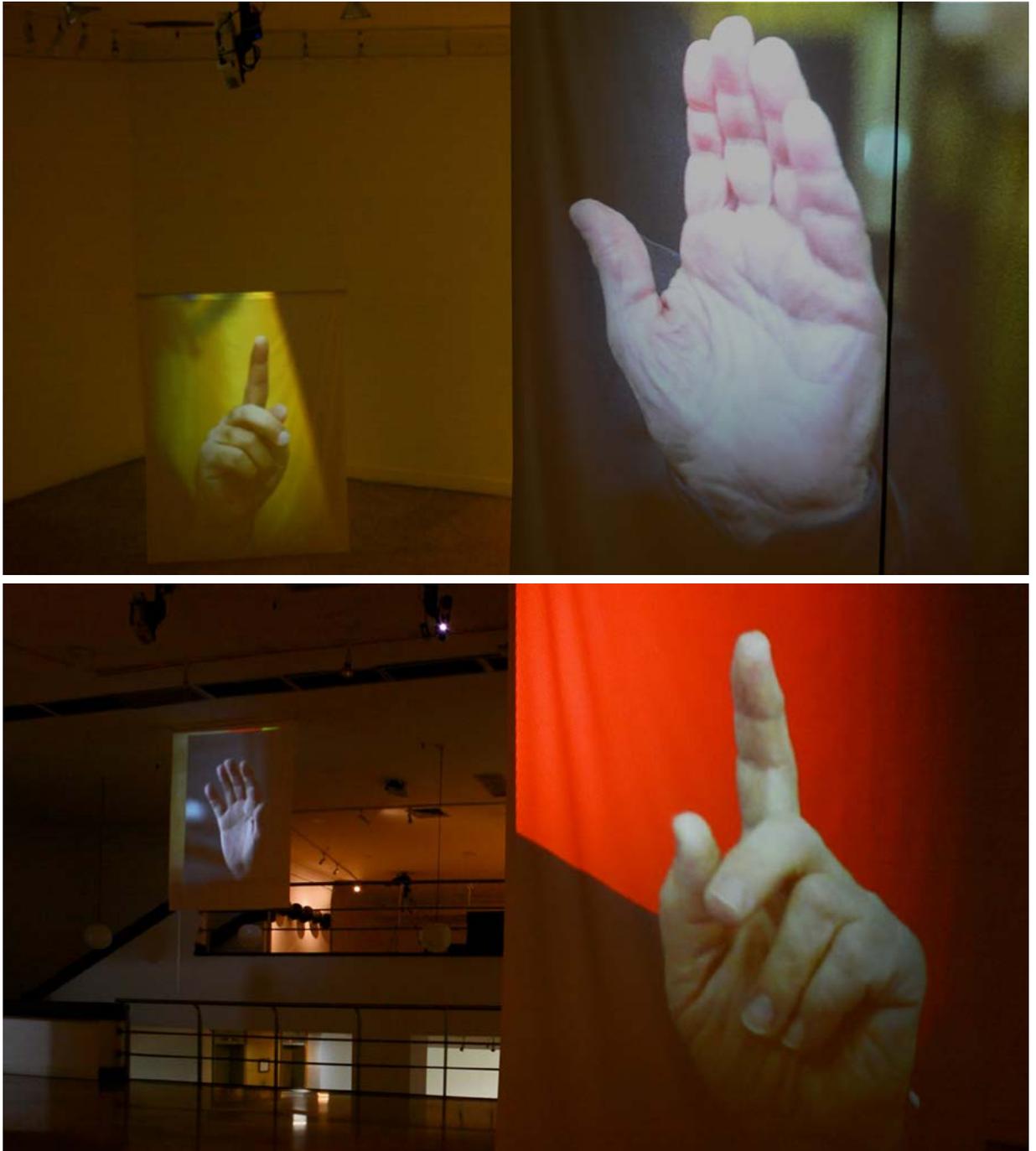


Variaciones de izquierda a derecha (poder). Instalación, video proyectado sobre tela translúcida. 2023.

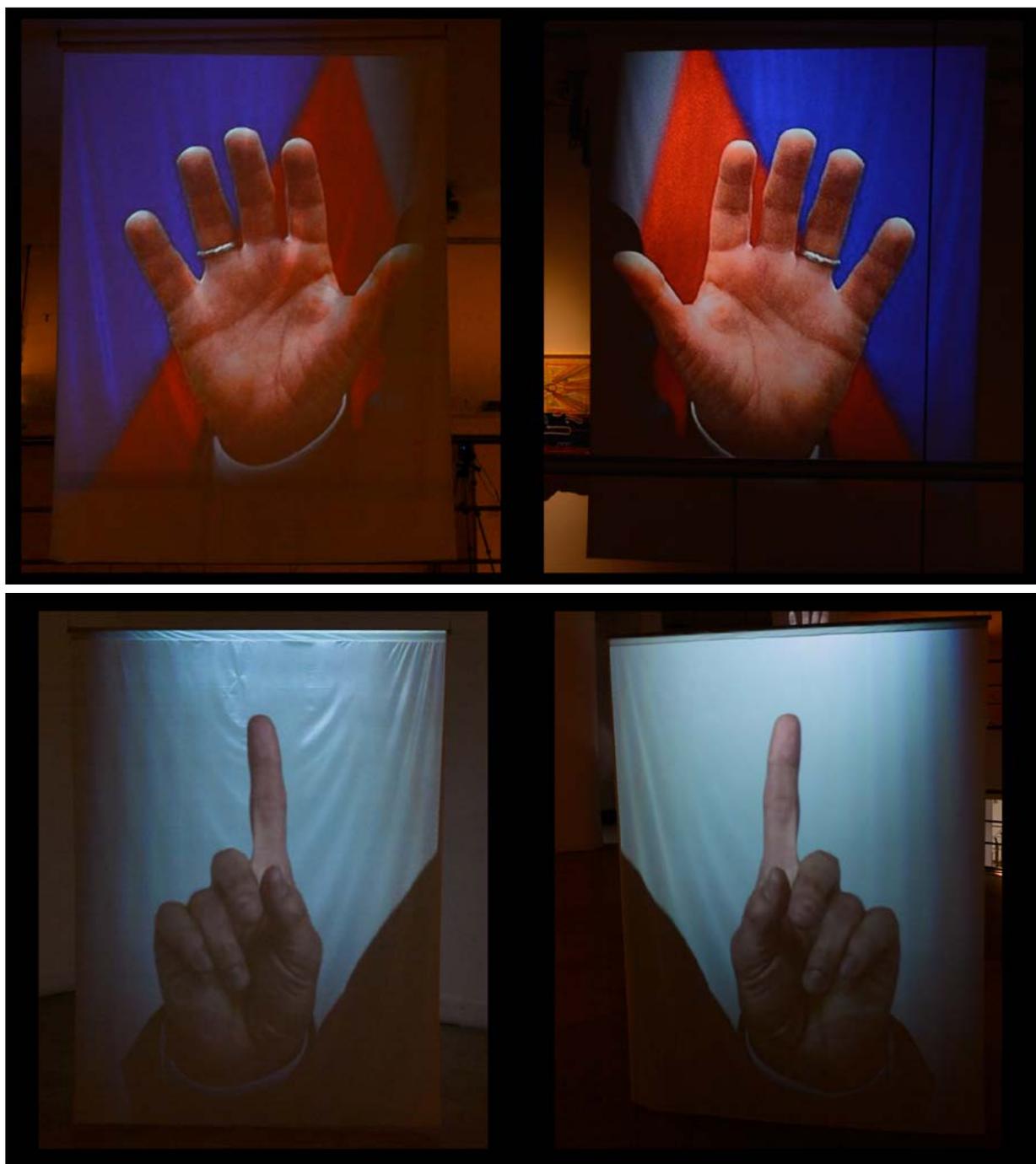
Variaciones de izquierda a derecha (saludo-despedida). Instalación, video proyectado sobre tela translúcida. 2023.



Variaciones de izquierda a derecha (contrato). Instalación, video proyectado sobre pared. 2023.



Variaciones de izquierda a derecha. Instalación, registro de sala. 2023.



Variaciones de izquierda a derecha. Instalación, registro de sala. 2023.

Y para terminar de socializar el producto de la beca, realicé una exposición individual en que logré reintegrar el desarrollo técnico de las intervenciones con aceite en el proyecto.



Variaciones de izquierda a derecha. Instalación, vista general, Espacio 9m². 2023.



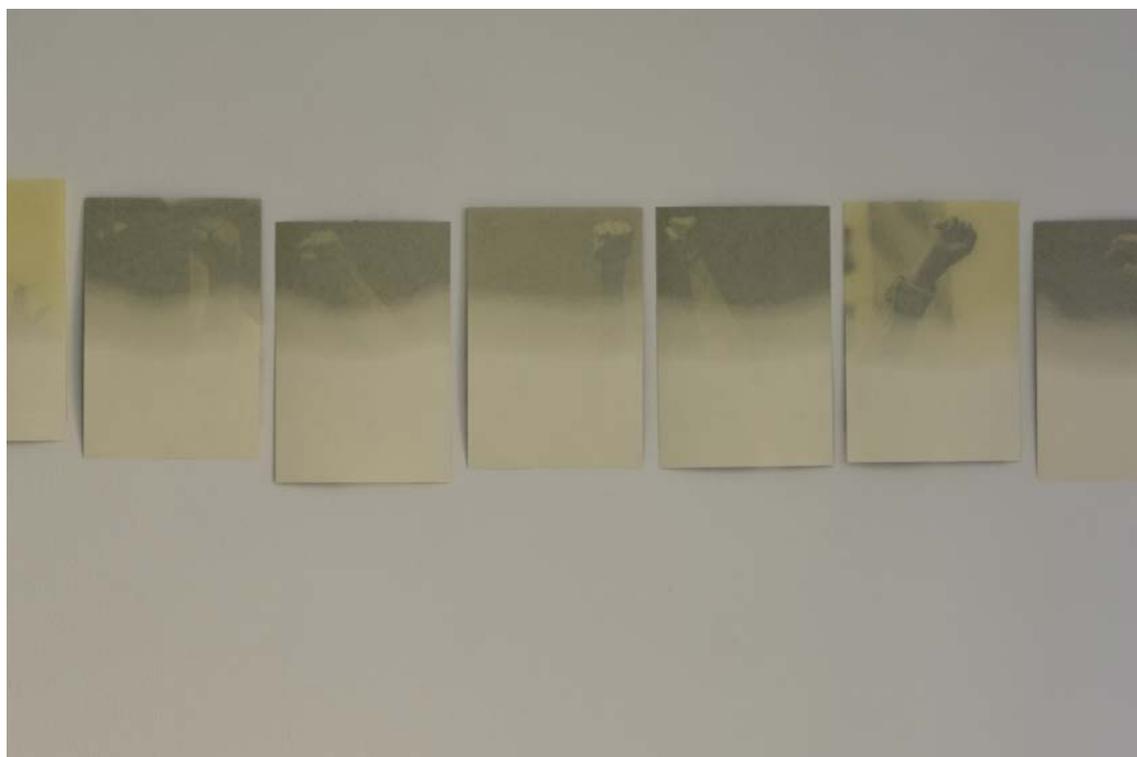
Variaciones de izquierda a derecha. Instalación, vista general, Espacio 9m². 2023.



Variaciones de izquierda a derecha (ajedrez). Instalación, 32 imágenes impresas sobre papel e intervenidas con aceite de linaza. Espacio 9m². 2023.



Variaciones de izquierda a derecha. Instalación, vista general. Espacio 9m². 2023.



Variaciones de izquierda a derecha (levantamiento). Instalación, papel impreso e intervenido con grasa industrial. Espacio 9m². 2023.

Variaciones de izquierda a derecha (señalamiento). Instalación, papel impreso e intervenido con grasa industrial. Espacio 9m². 2023.



Variaciones de izquierda a derecha (levantamiento). Instalación, vista por ambos lados, papel impreso e intervenido con aceite de linaza, 100 x 236 cm. Espacio 9m². 2023.



Fredy Alzate, mi asesor de grado y mejor interlocutor durante todo este proceso, escribió el texto para la exposición final, del que no solo quedé muy a gusto, sino que considero que logró explicar, con mucha mayor claridad que la que yo podría tener, el sentido y el contexto de todo el proyecto:

Variaciones de izquierda a derecha es una propuesta de post producción, a partir de imágenes difundidas en prensa de líderes políticos latinoamericanos de las últimas décadas. La narrativa conecta en planos secuenciales signos corporales que, desde el fragmento, relativizan los códigos visuales que cifran sistemas de poder e interrogan el lugar de la fotografía como archivo y contenedor de realidades. En la contemporaneidad los registros de acontecimientos públicos vinculados a líderes políticos siempre operan como una construcción de subjetividades, al no ser posible desentramar los simulacros y valores establecidos que las catalogan, exponiendo el control a los archivos visuales, donde se hilan los episodios que definen la historia oficial de las naciones.

En este sentido, Arenas está interesado en la condición inestable de la imagen fotográfica mediada, acudiendo a una traducción donde quedan sin relato y contexto, recalcando solo a un ademán arquetípico que expresa un cuerpo político y filiaciones ideológicas. Los juegos de inversión que posibilita la doble lectura de la proyección en la video instalación, plantean un espacio espectral donde emerge en sentido crítico, lo que Thomson Lord Kelvin llamó quiralidad, refiriéndose a cómo una forma reflejada en un espejo plano, idealmente realizada, no puede coincidir con ella misma. Las manos humanas son quizás mejor ejemplo de ello: La mano izquierda es una imagen de espejo no superponible de la mano derecha, sin importar cómo estén orientadas las dos manos.

En definitiva, Variaciones de izquierda a derecha propone un paisaje político, donde el espectador desorientado con respecto a la ubicación de un líder, puede definir en qué lado del espejo se encuentra y cuestionar la representación de poder que lo determinará; incluso puede ubicarse en la liminalidad de la imagen, en el umbral que no está ni de un lado, ni del otro.

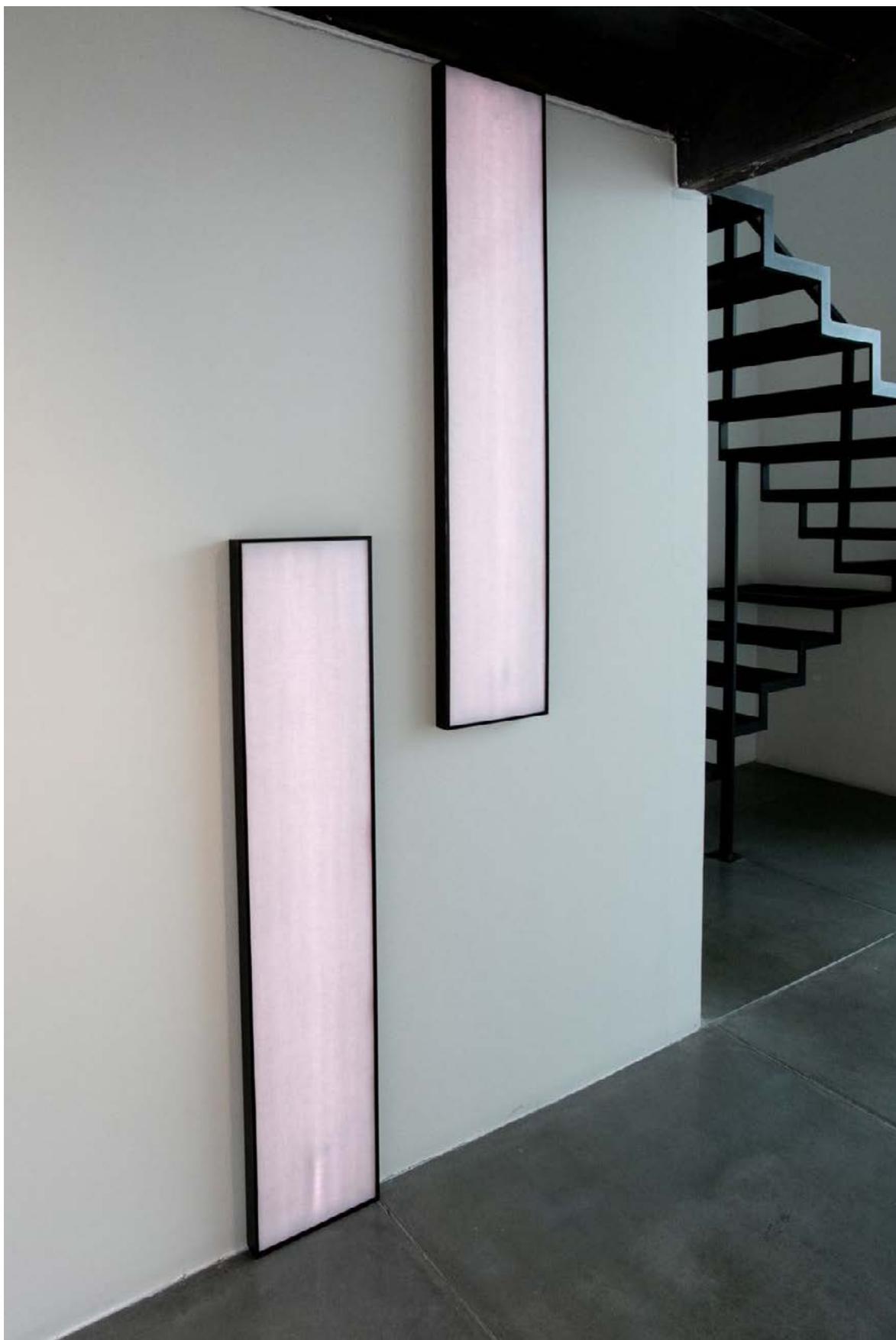
Antecedentes

Susurros (2022)

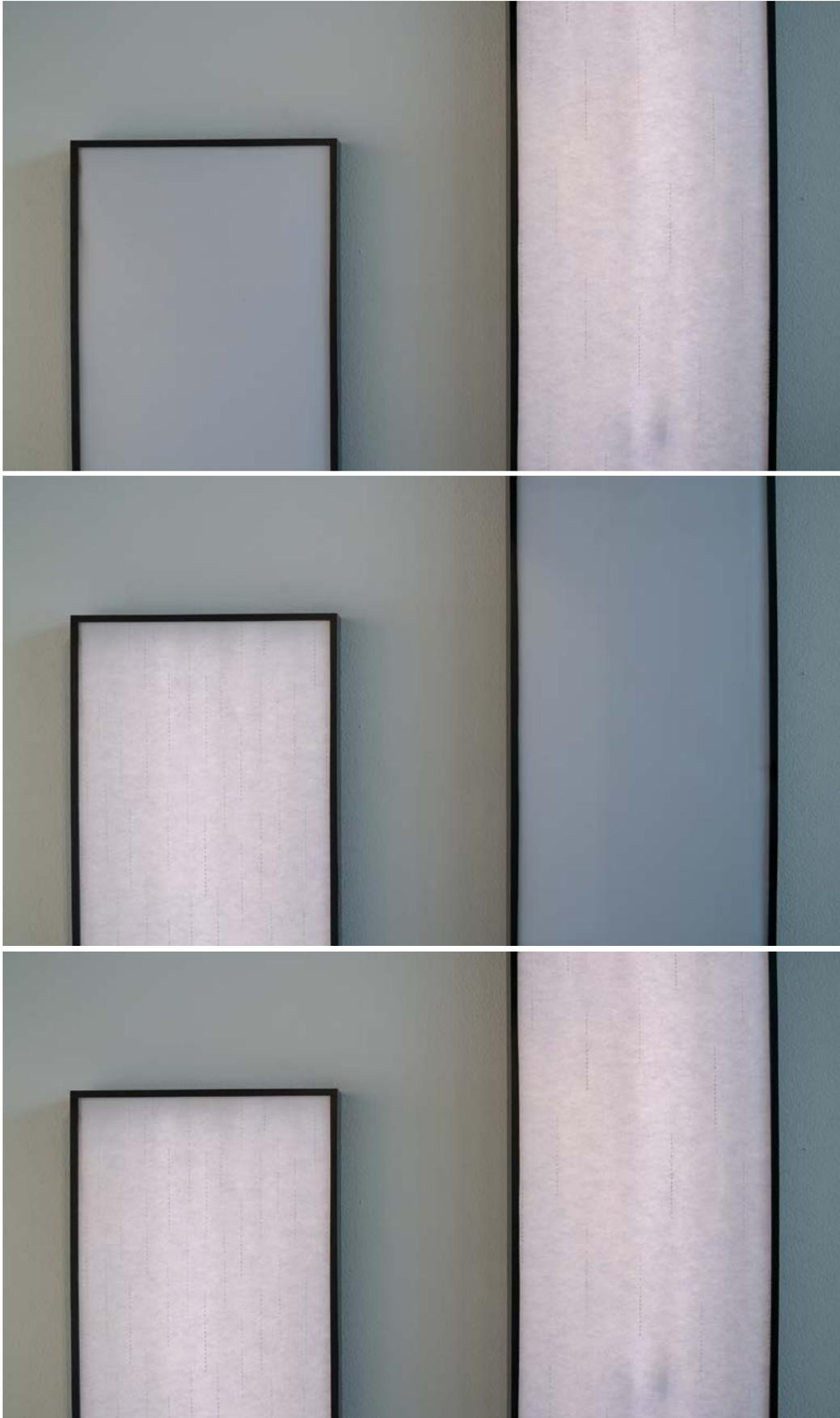
En esta serie se incluyen principalmente dos signos: la luz, como materia que revela y oculta, y en su paso deja escrita esta transitoriedad como un tercer gesto; y el texto, que enuncia lo que he querido llamar “frases visuales”, frases que no describen objetos, formas concretas o que tengan una representación visual específica, sino que señalan más bien un estado, un temperamento, un contexto poético que se evoca a través de la palabra.

“Aire negro”, “Lluvia transparente” y “Sombra de nube” son algunas de estas frases que, permaneciendo ocultas a la vista inicial, son reveladas al espectador a través de la caja de luz que las retroilumina. Tanto el tiempo de la intermitencia como la diagramación del texto responden a la frase visual que contiene cada caja.

El papel en blanco solo existe cuando aún no se ha encendido la luz por primera vez, después de que lo hace el papel ya no está en blanco, sino que hay un mensaje oculto que se ha develado, una imagen intermitente se concreta pero que, a partir de ahora, existe tanto cuando el texto se puede leer como cuando no, pues la imagen no se reduce a lo visual. La imagen es principalmente un conglomerado de sentido expresado a través de la unidad de lo plural, incluso de lo contradictorio. Logra conciliar realidades que parecen opuestas y lejanas, para crear una nueva forma de leer la realidad.



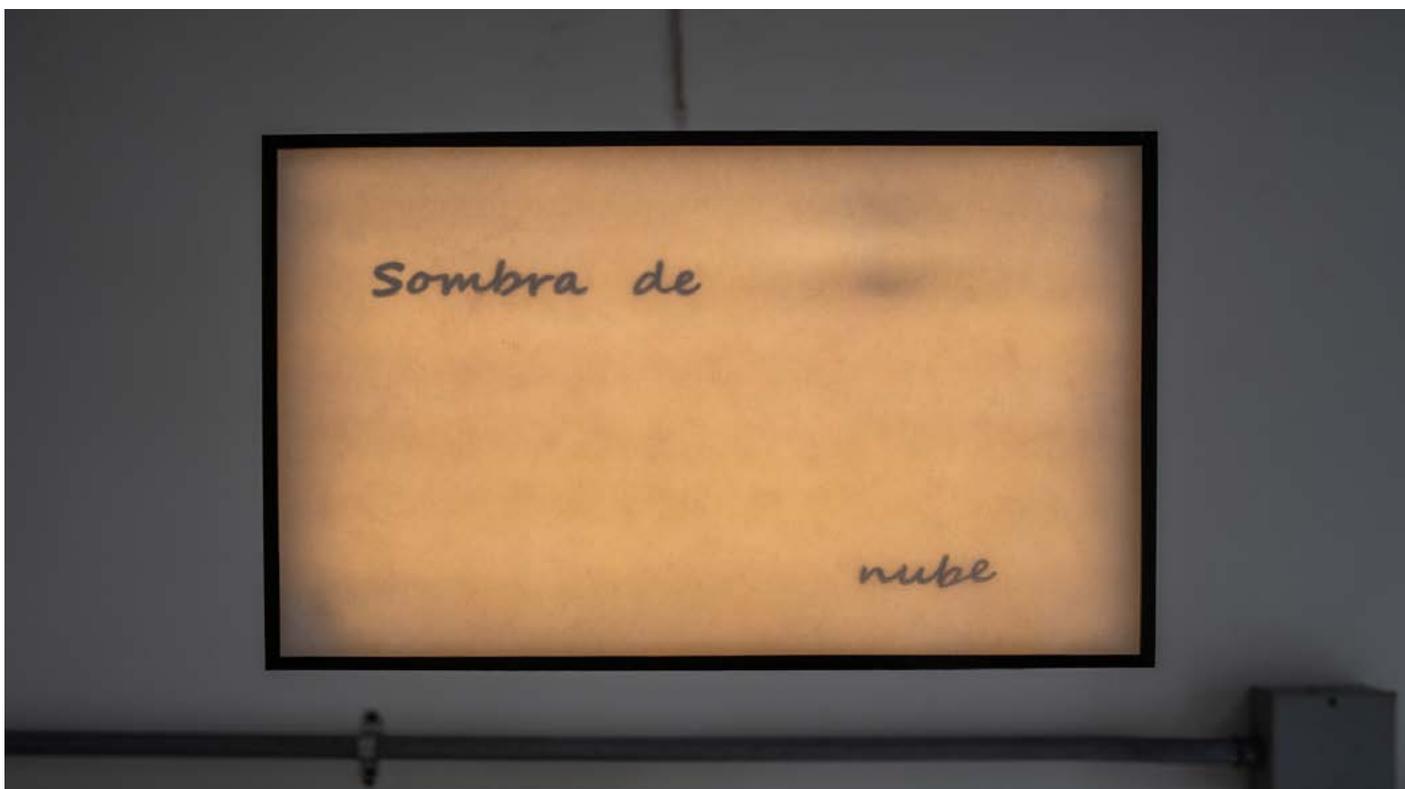
Susurros (Lluvia transparente). Caja de luz y papel intervenido, luz intermitente 50 x 150 x 5 cm. 2022.



Susurros (Lluvia transparente). Secuencia de imágenes del funcionamiento.









Tiempo perdido. Caja de luz, urna acrílica y papel intervenido, luz intermitente. 55 x 55 x 10 cm. 2021.



Tiempo perdido. Detalle.

Tiempo perdido. Detalle. [Video de referencia del funcionamiento](#)

Persiguiendo Mariposas (2021-2022)

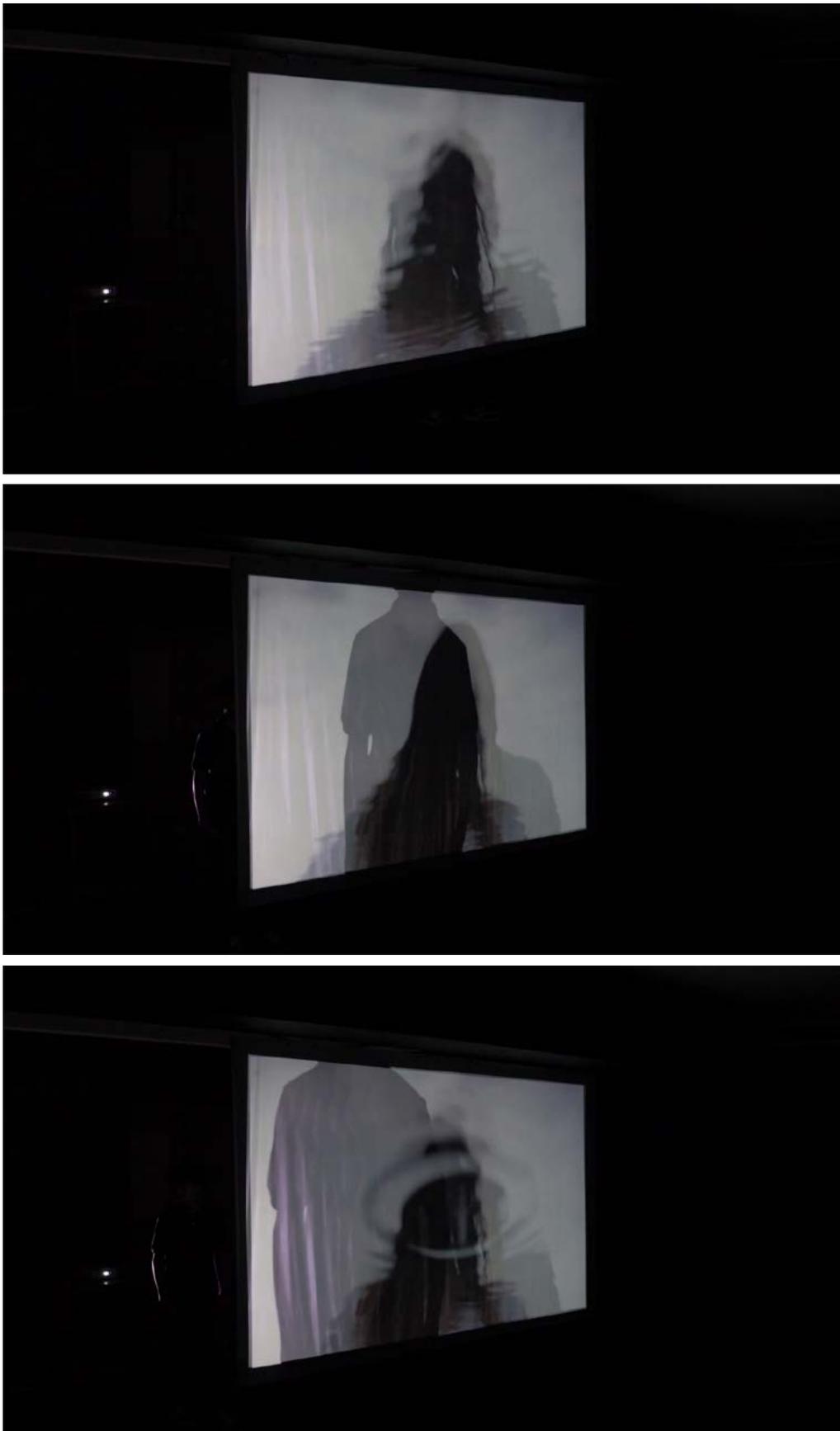
Pensemos en la imagen de alguien persiguiendo una mariposa, conmovido y apasionado por su belleza, imposible de ver a totalidad mientras se mueve. Decide atraparla y al hacerlo se lleva una gran decepción, pues aquello que perseguía, la imagen latente de la mariposa, muere al ser capturada. Este ha sido un motivo recurrente en la literatura, la poesía, el cine y las artes en general. Diferentes momentos de la acción y los personajes que la componen varían según cada caso, pero el gesto es concreto: sentir intriga, atracción o deseo por un objeto irreductible a una sola mirada, inagotable e inaprensible en un solo encuentro. “Perseguirlo” es otro de los momentos de este cuento, en el que se espera saciar este anhelo con la aprensión del objeto. “Atraparlo” entonces, suele constituir la fase de la decepción, del desenlace inesperado en el que la caza no nos entrega todo lo que esperábamos. Querer ver una mariposa en toda su realidad, viva y huidiza, no es una experiencia reemplazable por la lectura y clasificación científica del cadáver.

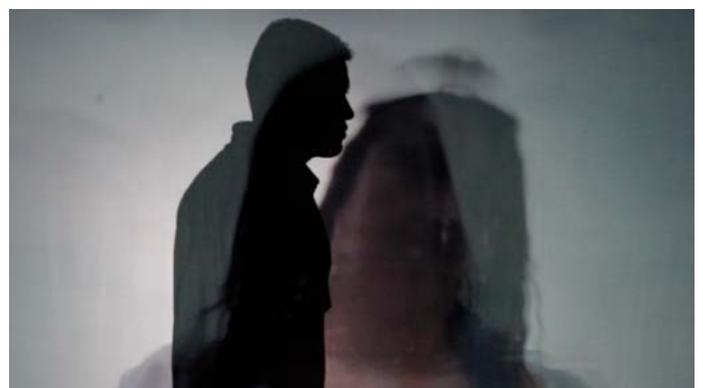
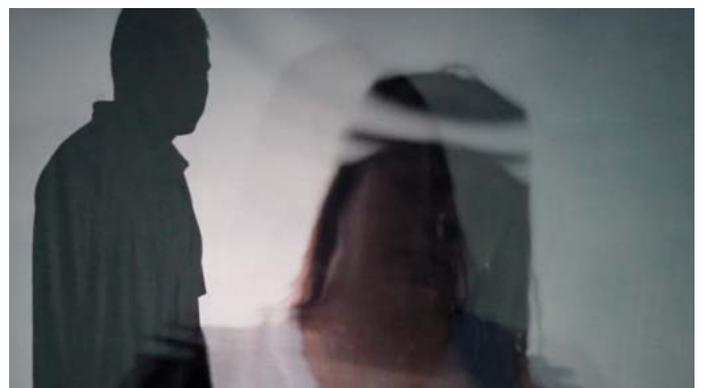
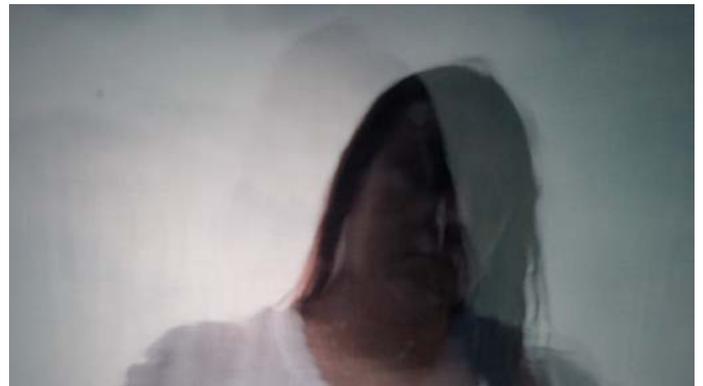
Desde esta alegoría podemos pensar en un tipo de imágenes, aquellas que laten, que no dejan de estar abiertas a producir sentidos y sensaciones, que no han sido calladas aún por la repetición, la masificación y la banalidad de la mayoría de las imágenes que nos rodean. Las imágenes de la memoria, las poéticas y las del inconsciente hacen parte de este conjunto, nos dicen algo sobre ellas mismas dentro del universo que crean, al mismo tiempo que nos hablan sobre nosotros y el mundo.

Este proyecto busca indagar en este tipo de imágenes que no ceden frente a la mirada reduccionista, imágenes que hay que perseguir, tanto con la mirada como con el entendimiento, pues solo en medio de su fuga, de su constante flujo inaprensible es que existen como imagen. Se compone entonces de videos que contienen imágenes de personas, objetos y plantas vistas a través de un reflejo en el agua. Estos reflejos no paran de moverse, y debido a la naturaleza propia del agua, ningún fragmento del video es igual a otro. Así, lo que se busca es abrir nuevamente imágenes cotidianas y fácilmente olvidables a una nueva mirada que descubra lo que aún late en ellas.

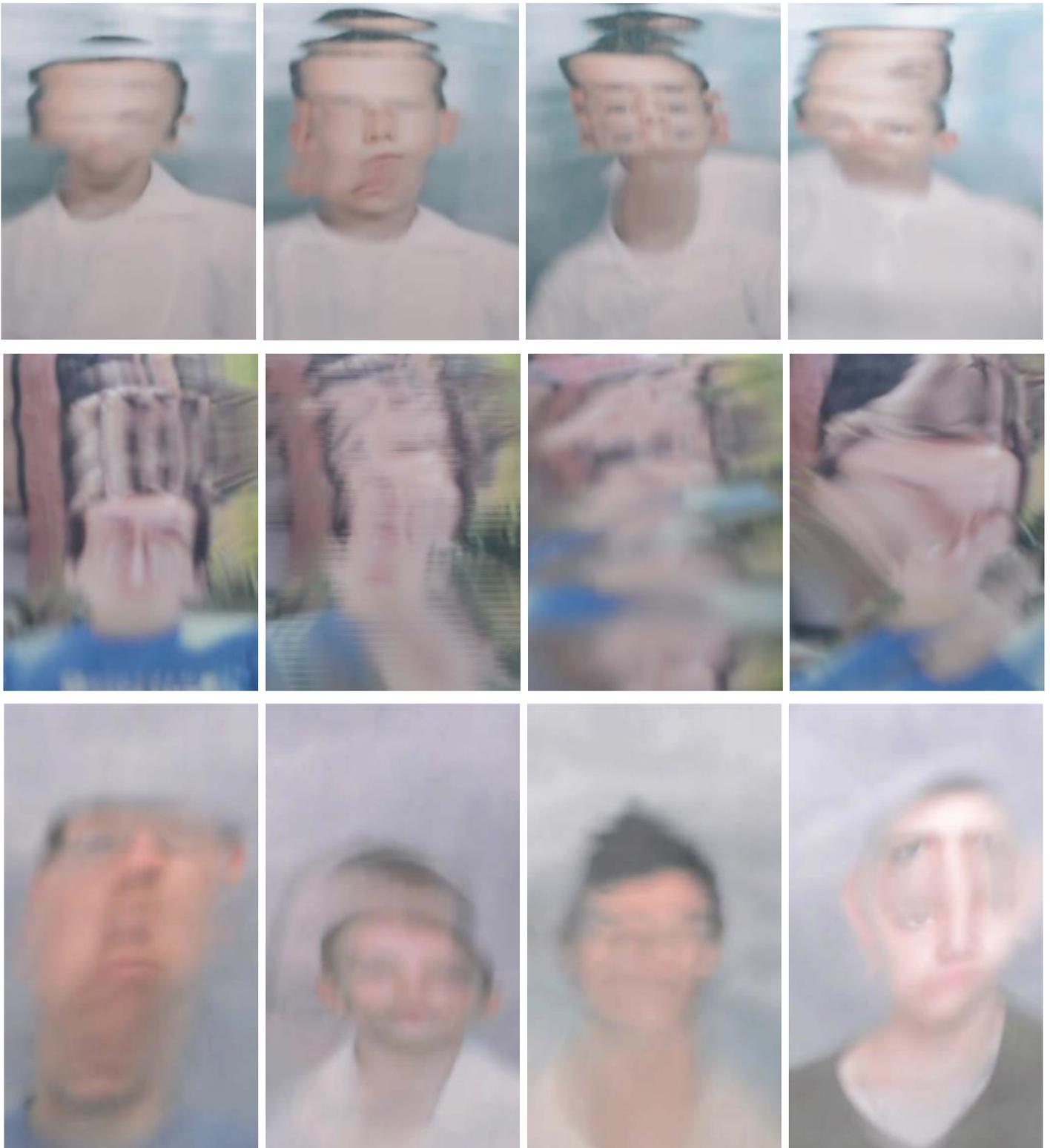


Persiguiendo mariposas 04. Video monocal en loop. 2021-2022. [Link](#)
Persiguiendo mariposas 05. Video monocal en loop. 2021-2022. [Link](#)





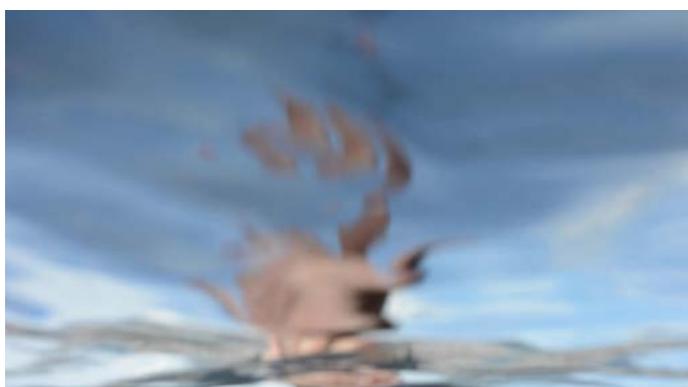
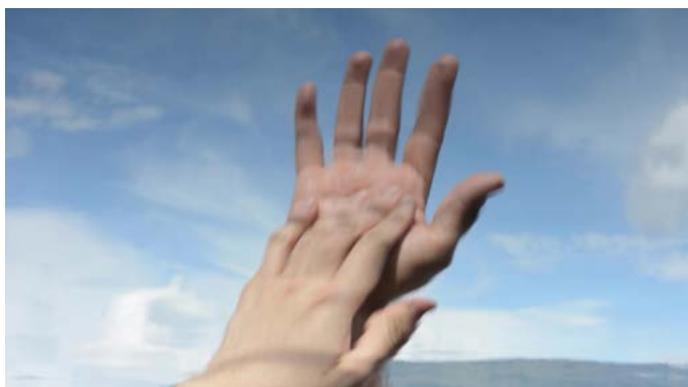
Persiguiendo mariposas. Video instalación, dos proyecciones sobre tela traslúcida. Vista desde ambos lados de la pantalla.



Persiguiendo mariposas 01. Video monocal en loop. 2021. [Link](#)

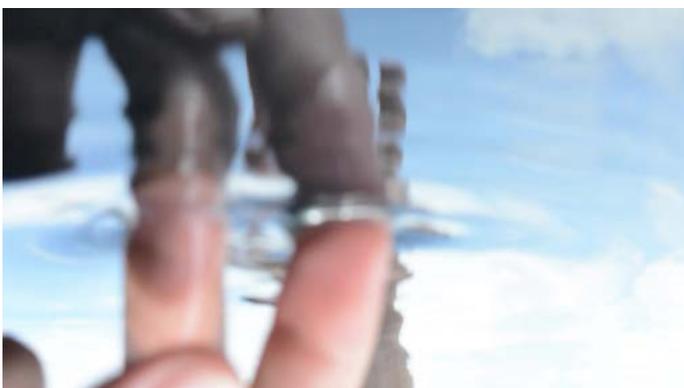
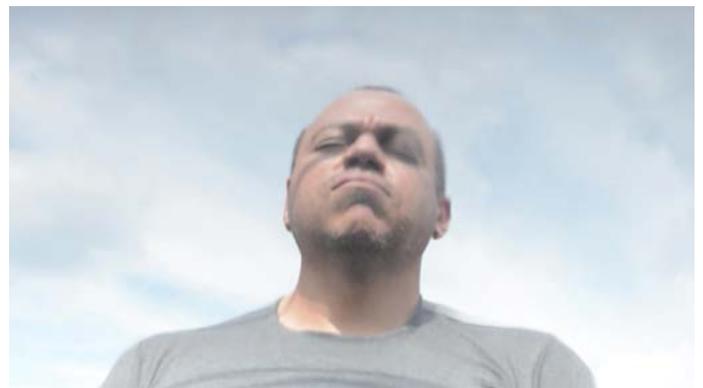
Persiguiendo mariposas 02. Video monocal en loop. 2021. [Link](#)

Persiguiendo mariposas 03. Video monocal en loop. 2021. [Link](#)



Persiguiendo mariposas 08. Video monocal, 00:02:13. 2021. [Link](#)

Persiguiendo mariposas 09. Video monocal, 00:02:05. 2021. [Link](#)



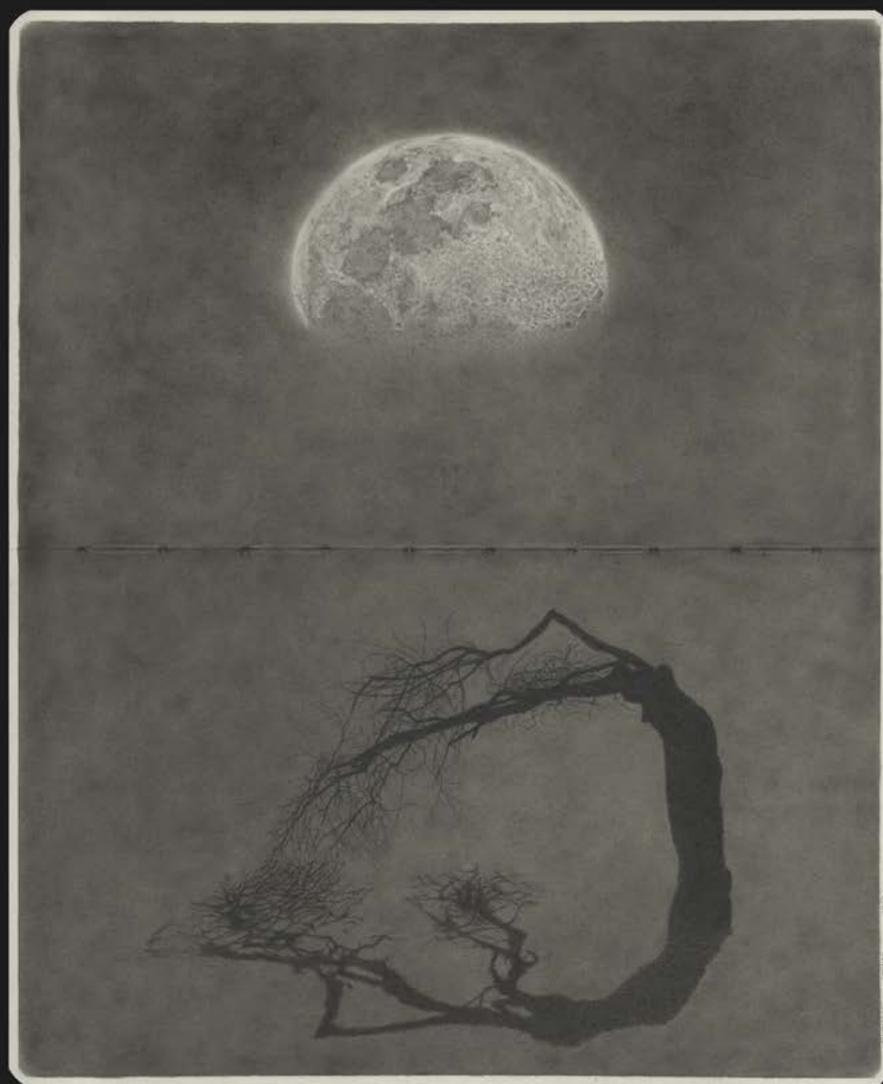
Persiguiendo mariposas 11. Video monocal, 00:01:24. 2021. [Link](#)

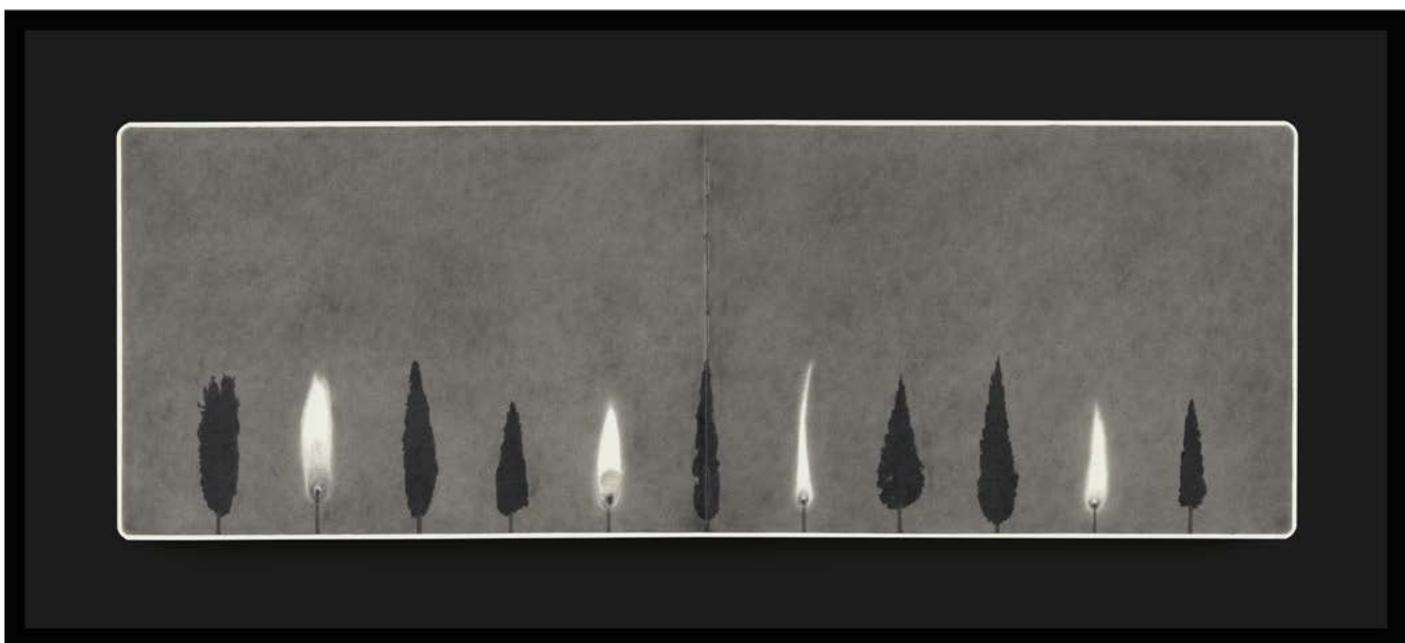
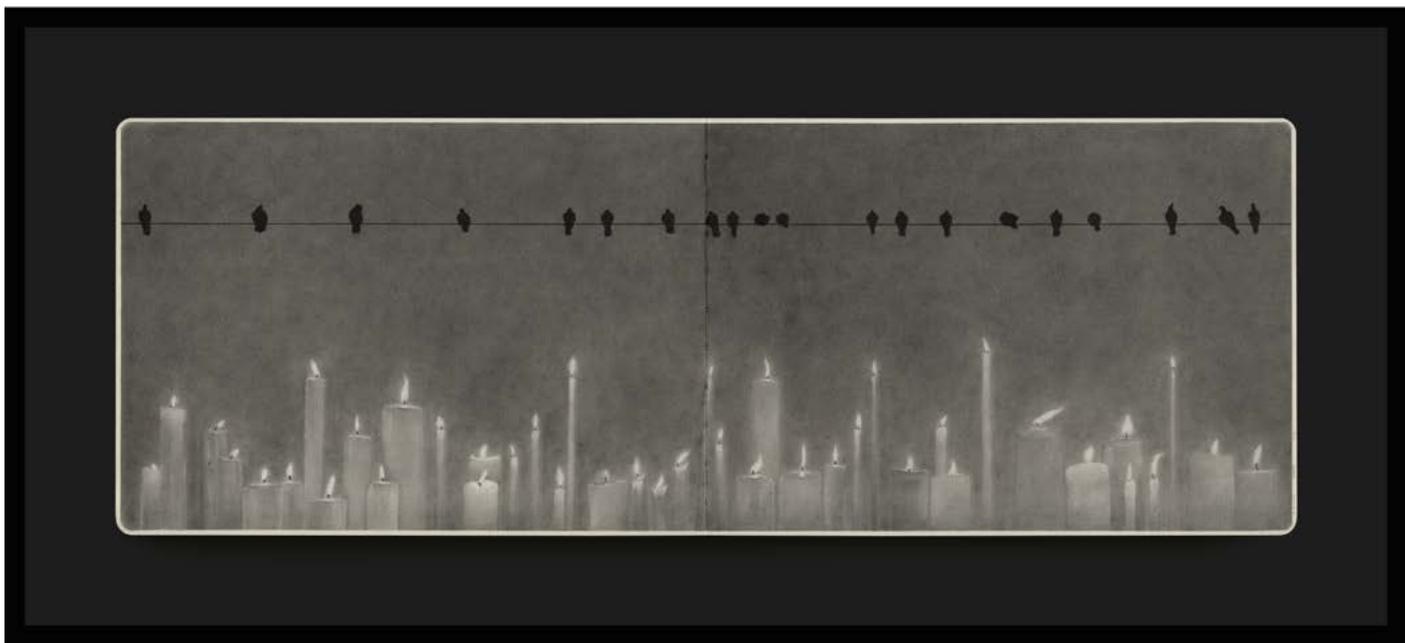
Persiguiendo mariposas 10. Video monocal, 00:03:08. 2021. [Link](#)

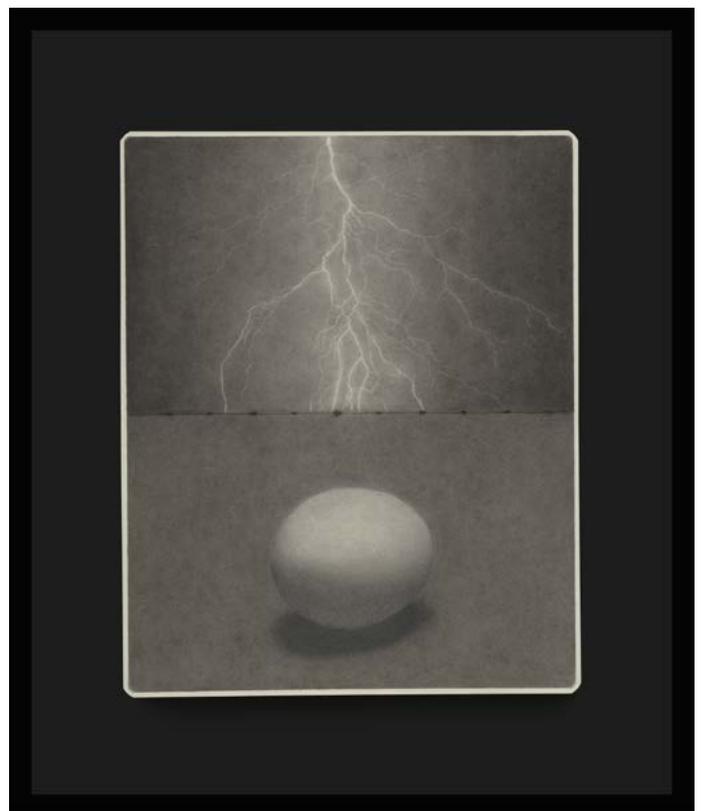
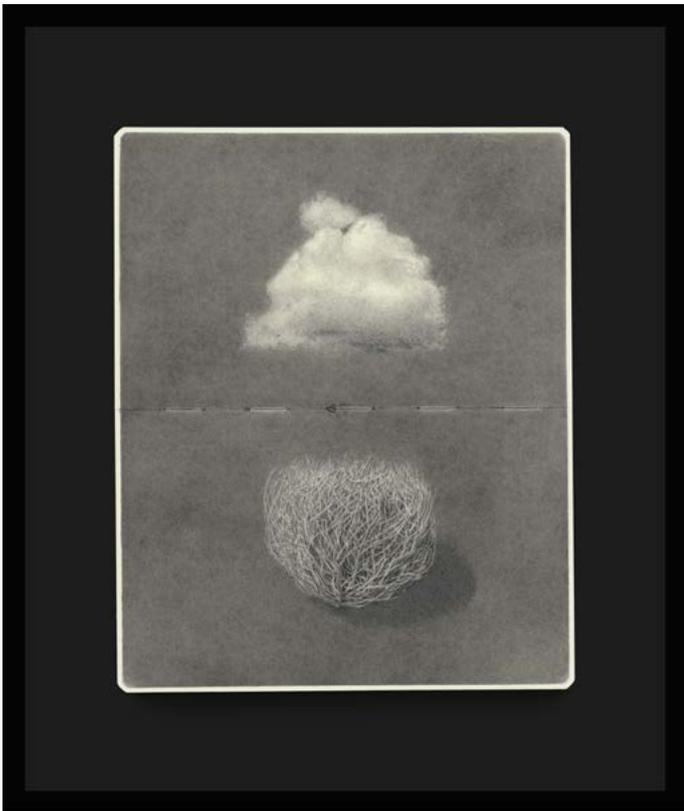
Reposo (2021-2022)

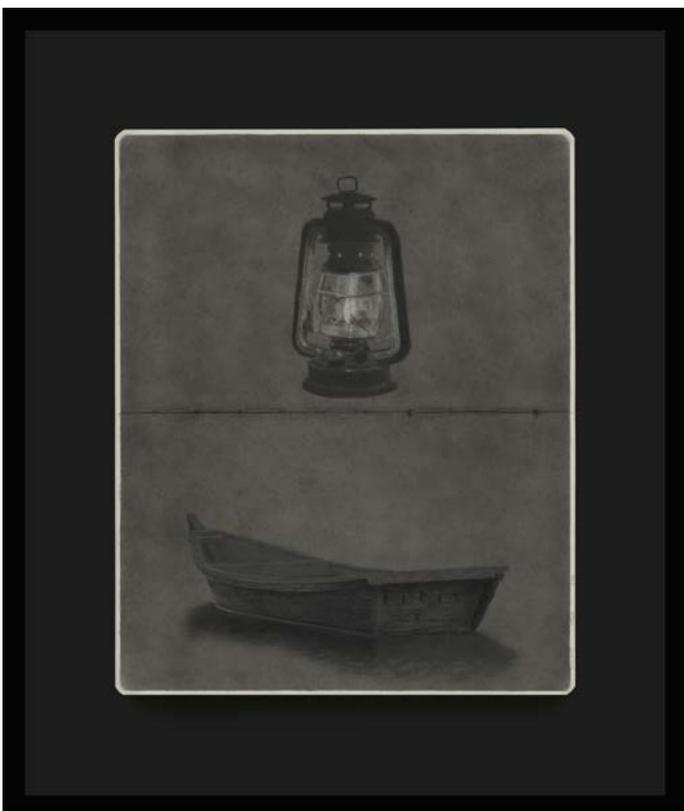
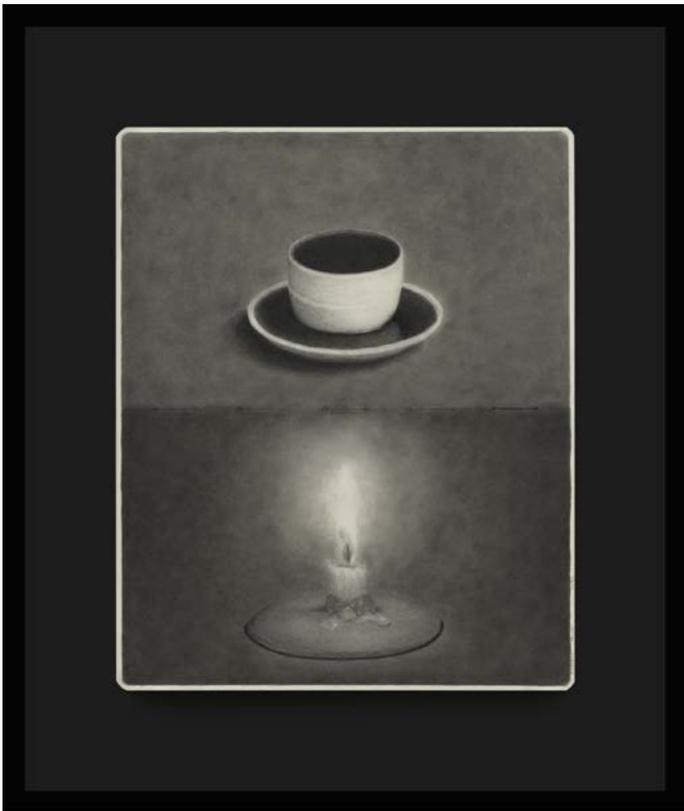
Las imágenes, como cualquier signo, transforman su sentido acorde al tiempo que las atraviese, el espacio que las contenga, y las relaciones que se tejan sobre ellas. Esta serie de dibujo busca generar nuevos sentidos e interpretaciones intuitivas a partir de la relación de dos imágenes distintas, que en su encuentro dejan de hablar individualmente de sí mismas para orientar la mirada hacia una tercera imagen no material, hacia otro sentido que se construye a partir de dicha relación planteada.

Cada dibujo está propuesto como dos páginas de una misma hoja, donde las dos imágenes habitan un mismo espacio homogéneo y neutro, en un nuevo contexto, sustraído de todas las referencias que naturalmente las rodeaban, quedando suspendidas, dispuestas a una nueva significación. Al enfrentar dichas imágenes, más compararlas, contrastarlas o complementarlas, se adjetivan mutuamente, se señalan, se nombra. En interés de la serie está, entonces, en lo que ocurre cuando ambas imágenes se encuentran y lo que ese encuentro dice.





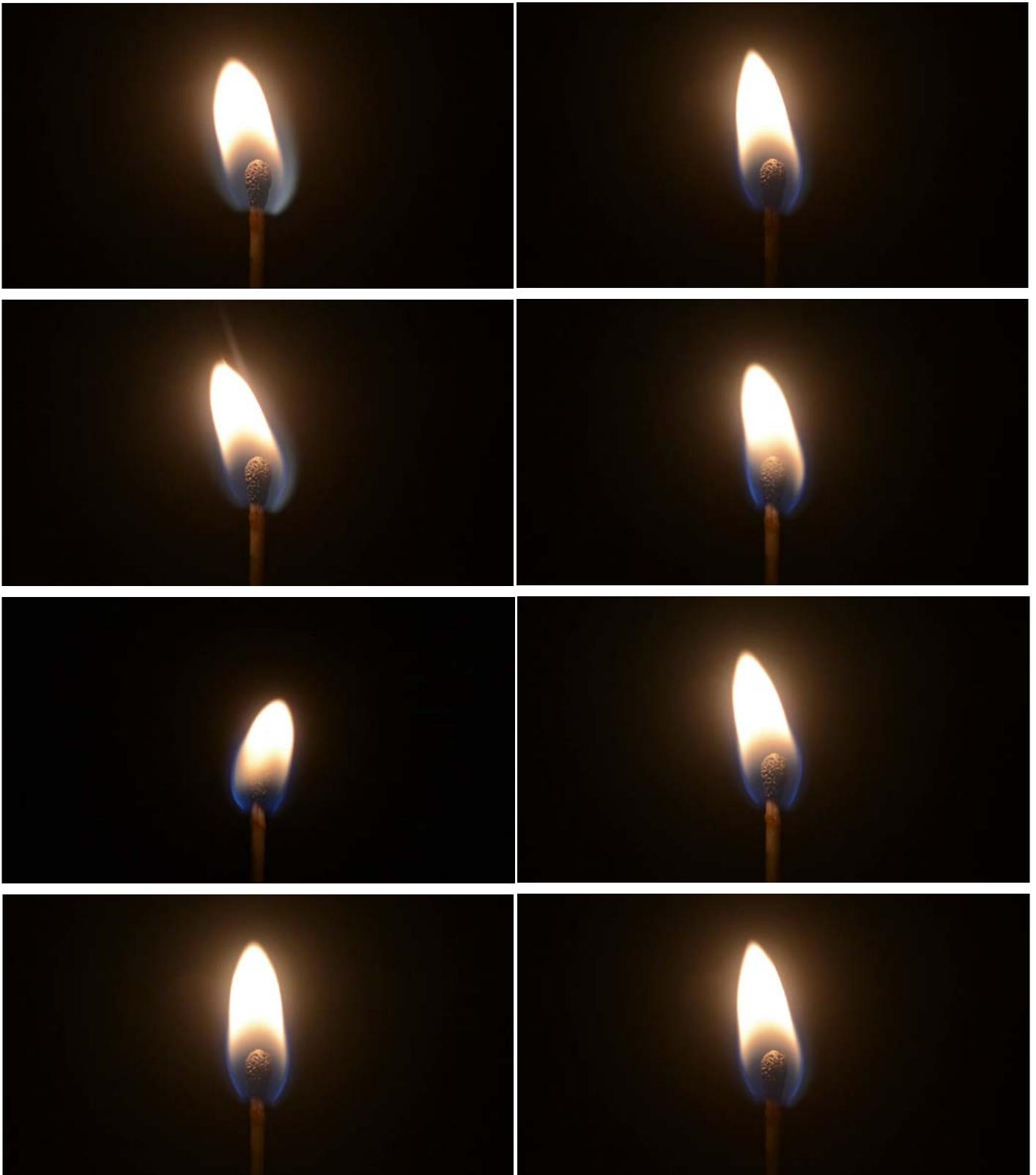


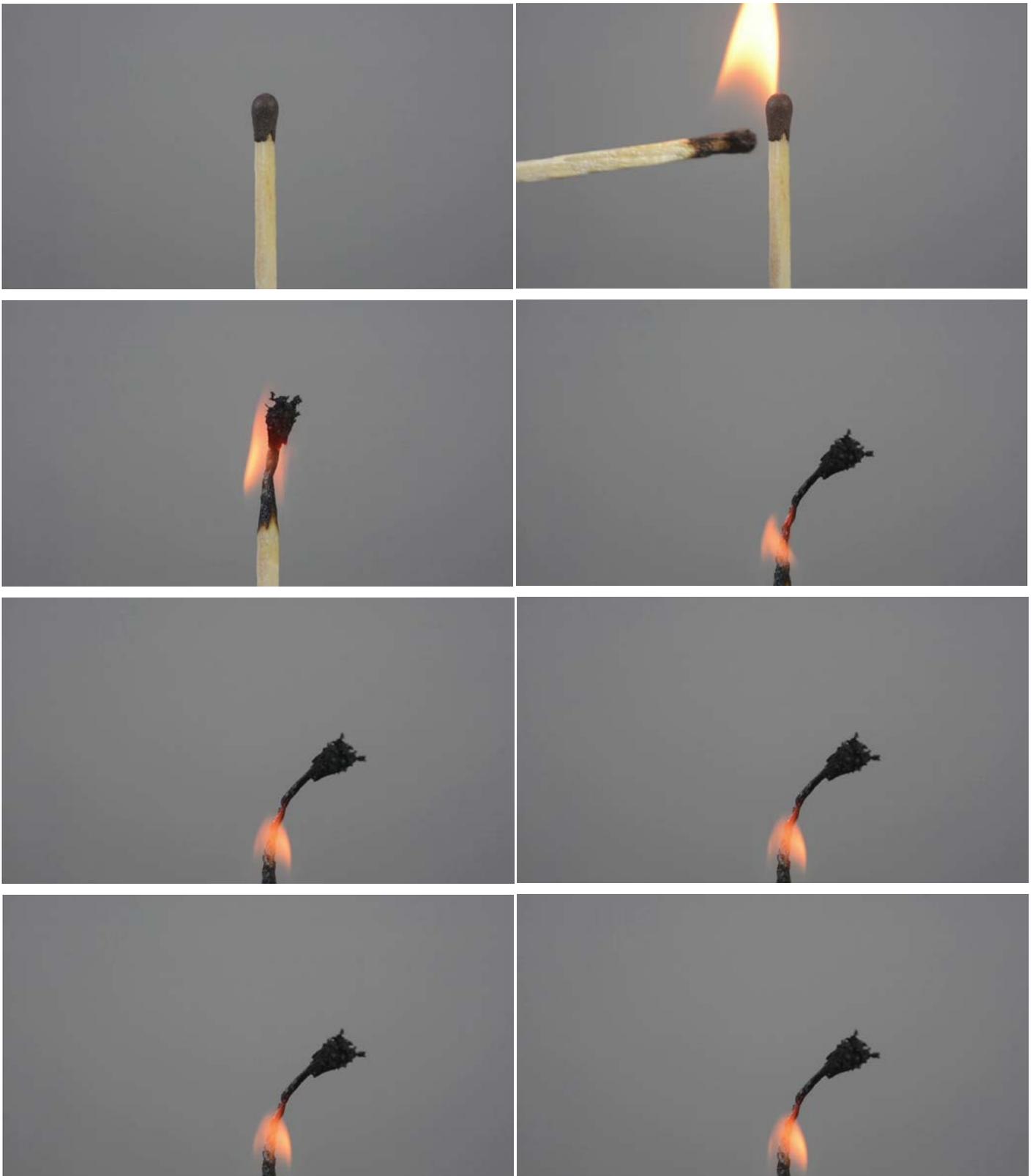


Apuntes sobre el tiempo (2020 – 2021)

Nuestra relación con el tiempo está influenciada por estructuras que han sido construidas a lo largo de la historia. Estas estructuras se han arraigado tanto en nuestra conciencia que son reconocidas como el propio tiempo, como pasa con los calendarios, los relojes y los días festivos. También el sentido común dicta una relación temporal entre los objetos, planteando unas semejanzas y unas constantes, un ritmo interpretable: la duración de un cigarrillo, un fósforo o una vela potencialmente pueden ser referencias más o menos estables sobre el tiempo.

Desestabilizar estas referencias cuestiona lo que creíamos saber sobre él, genera dudas sobre la objetivación en la que lo ingresamos, y gracias a esto podemos sensibilizarnos, al menos temporalmente, frente a esa realidad tan misteriosa como lo es el paso del tiempo. Esta serie busca, a través de diversos medios como la intervención de objetos, el video y la fotografía, indagar y explorar estas estructuras, estas relaciones que parecen dadas pero que no dejan de ser una representación que puede darse de otra manera



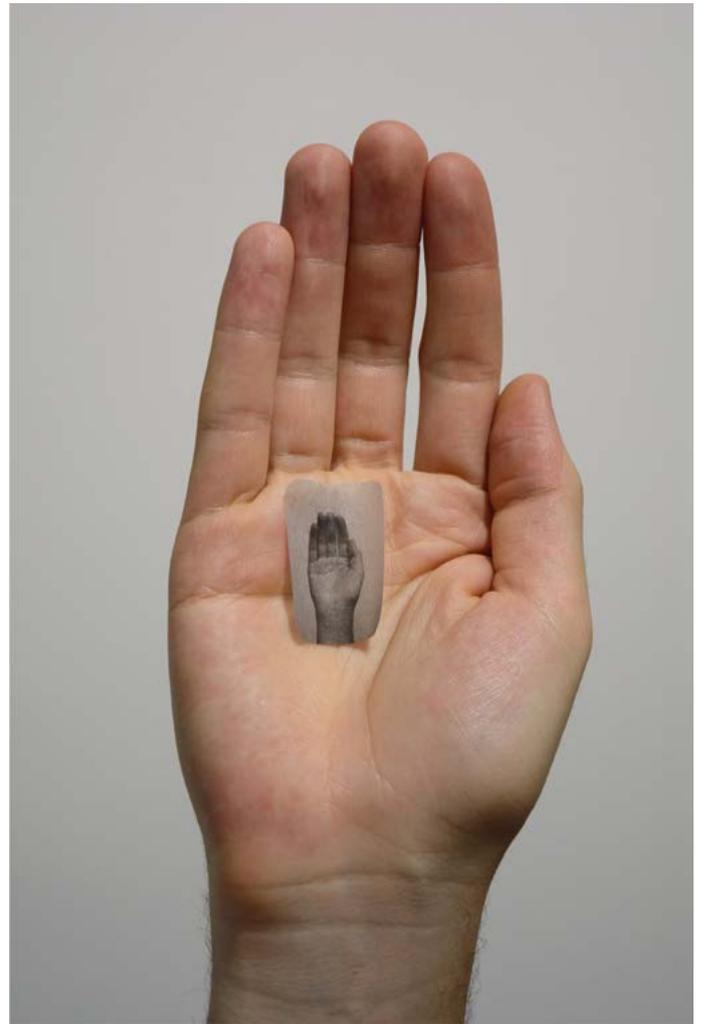
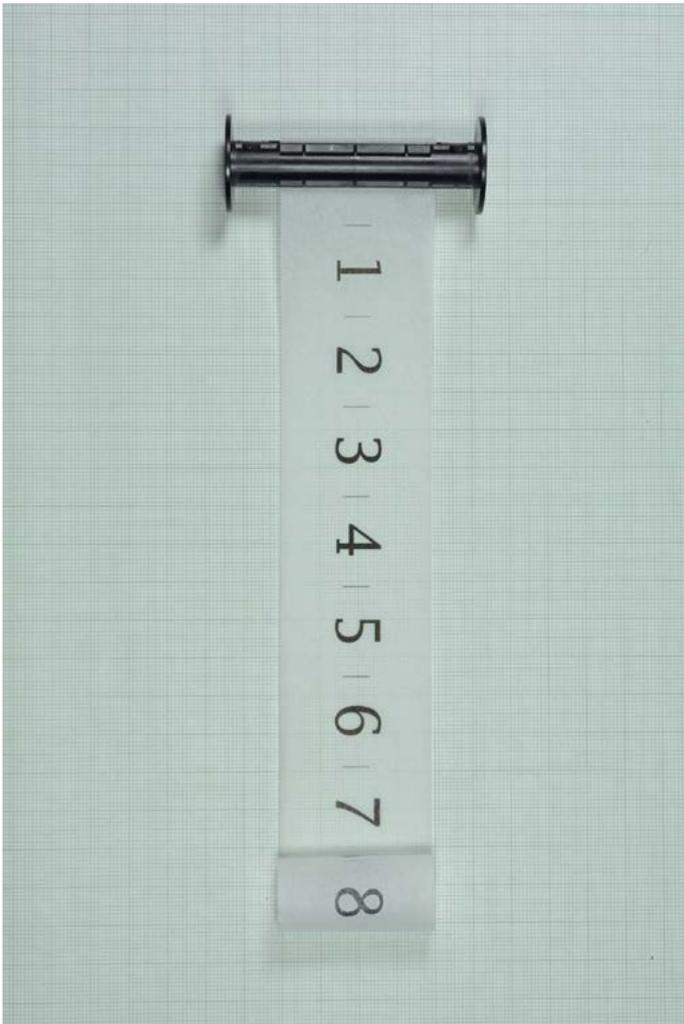






Apuntes sobre el tiempo (Tiempo muerto). Papel impreso intervenido con aceite, 50 x 11,5 cm. 2020.

Apuntes sobre el tiempo (Tiempo muerto). Detalle.



Apuntes sobre el tiempo (Sin título). Fotografía. 2020.

Apuntes sobre el tiempo (Sin título). Fotografía. 2020.

Referentes

Óscar Muñoz (Popayán, Colombia. 1951)

La obra de Óscar Muñoz fue, durante todo el principio de mi pregrado, una cátedra sobre las posibilidades del arte contemporáneo. La sensibilidad y la destreza de un dibujando puesta a operar sobre otros discursos, divergentes a los tradicionales en las artes, fue clarificador e inspirador. De él aprendí fácilmente el lugar determinante que tiene la elección y experimentación con un material simbólico. Aprendí también que la contemporaneidad no es opuesta a la figuración (que es un gran prejuicio con el que, considero, nos enfrentamos casi todos los estudiantes de arte al iniciar la carrera) sino que más bien es crítica con las representaciones marchitas.

La poética en Óscar Muñoz es constante en todos sus proyectos, pero al mismo tiempo es reinventada en cada uno. Esto lo destaco porque durante mi tiempo de estudiante percibí que esta constancia debía ser diseñada, calculada, proyectada, y en Óscar Muñoz percibo que esta constancia es más bien una consecuencia del compromiso con su trabajo y con sus intereses artísticos. La imagen inestable, lo volátil en cada una de sus obras, lo inasible y fantasmagórico de sus proyectos son característicos de este artista, pero estoy convencido de que esta coherencia no es producto de un plan elaborado.

Hay varios proyectos de Óscar Muñoz en los que lo que más me interesa es el tránsito de uno a otro, es como si fueran proyectos pares. En el primero suele elaborar técnicamente la propuesta, que suele hacerlo con el uso de su autorretrato (Narciso, 2001; Intervalos, 2004; Re-trato, 2004), y en el segundo suele ejecutar dicho descubrimiento técnico con el agregado de otro discurso, que suele ser un agregado contextual y que requiere el uso de imágenes de otros (Biografías, 2002; Paistiempo, 2007-2011; Proyecto para un memorial, 2005; respectivamente). Con esto no quiero decir que el primero de estos pares sea un proyecto vacío de contenido conceptual y contextual, y que estos se llenan en el segundo. Más bien destaco que la potencia técnica de Óscar Muñoz permite esta maleabilidad, en la que un proyecto de tinte más bien autorreferencial, ontológico y prístino puede hacer un comentario de más cuando se contextualiza con un discurso más narrativo y social (como el conflicto armado o los desaparecidos en la guerra en Colombia)

Paralelamente al trabajo de Óscar, también aprendí que dijo (o escribió) José Roca sobre él. La conceptualización que hizo este curador sobre la obra de Óscar en su exposición retrospectiva *Protografías* () fue muy reveladora, pues no solo me brindó una ruta para interpretar y relacionar su trabajo como antes no lo había hecho, sino que sirvió de ejemplo pedagógico sobre parte de la labor que tiene un curador cuando estudia y trabaja con un artista.

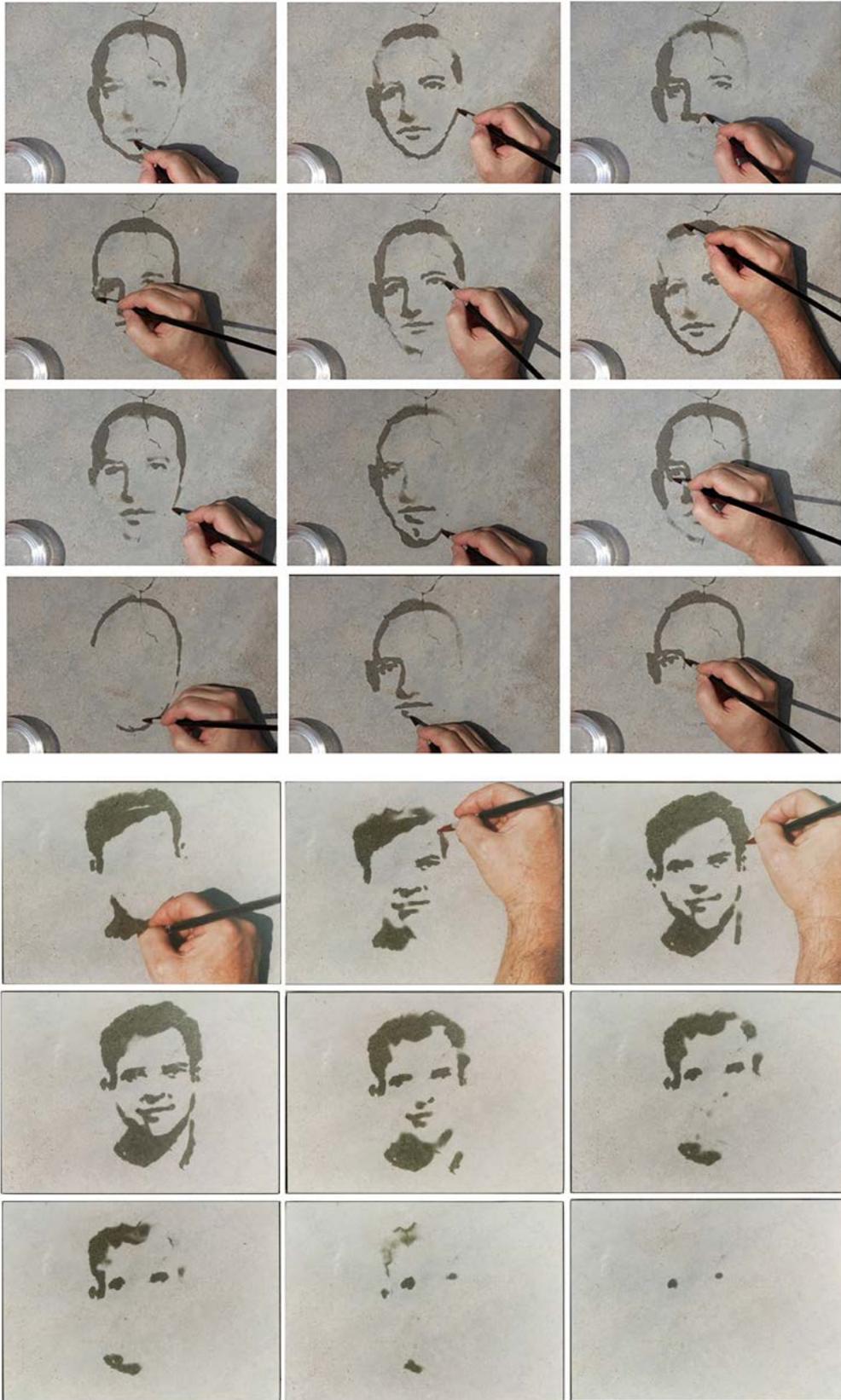


Narciso. Video monocanal. 2001. Óscar Muñoz
Biografías. Video monocanal. 2002. Óscar Muñoz



Mientras respiro. Papel quemado, 2004, Óscar Muñoz.

Paístiempo. Papel quemado, 2007, Óscar Muñoz.



Re-trato. Video monocal, 2004, Óscar Muñoz.

Proyecto para un memorial. Video monocal, 2005, Óscar Muñoz.

José Alejandro Restrepo (Colombia, 1959)

En José Alejandro Restrepo conocí por primera vez la versatilidad que tiene un medio como el video para las artes plásticas, la infinita cantidad de posibilidades que tiene la imagen móvil, su relación con el tiempo y el espacio, el uso de material fílmico encontrado (o robado, lo que también llaman postproducción) y la relevancia que tiene el dispositivo reproductor, la integración de este como objeto escultórico e instalado.

En obras como Paso del Quindío I (1992) y Musa Paradisiaca (1997) los dispositivos de reproducción de los videos entran en consonancia con la exposición. No solo es que no estorben, es que son objetos fundamentales dentro de la instalación. También la reproducción del mismo video en diferentes dispositivos logra abarcar el espacio, generar una continuidad visual que se puede recorrer y singular cada imagen reproducida, pues cada dispositivo lo hace con una leve diferencia, cualidad que es propia del tipo de dispositivo que se usa y que Restrepo integra a la obra.

En otras obras como Iconomía (2002) y El caballero de la fe (2012) el uso e intervención de material fílmico grabado por otros es destacable, pues un material más o menos disperso fue recopilado y estructurado para plantear un discurso, el discurso que José Alejandro Restrepo desde el arte le interesa exponer.

Este artista tiene otra particularidad que me interesa mucho, y es que es un gran investigador que se permite hablar extensamente, no solo de sus obras, sino de las conexiones archivísticas, históricas y filosóficas que nacen de su proceso de investigación-creación. Es un artista que puede generar conocimiento debatible, no usa el concepto de subjetividad y de arte abierto para dejar a sus espectadores solos frente a las obras por no querer decir nada al respecto, pero tampoco pretende explicar cada uno de los posibles significados de ellas ni de sus decisiones plásticas; más bien entiende la forma en que las artes plásticas funcionan como un índice de conexiones que posibilitan lecturas, y José Alejandro en sus conferencias propone varias, y propone también conexiones que exceden su investigación pero que la implican y hacen de su proceso artístico un proceso importante para el pensamiento. Algunas de estas conferencias Son: Representación: Apuntes sobre teatro, performance y política (2017); Cadáveres indisciplinados (2018); Iconófilos e iconoclastas (2018).



Paso del Quindío I. Video instalación con objetos variables, 1992, José Alejandro Restrepo.

Musa Paradisiaca. Racimos de banano con flor, monitores, video, 1996, José Alejandro Restrepo.

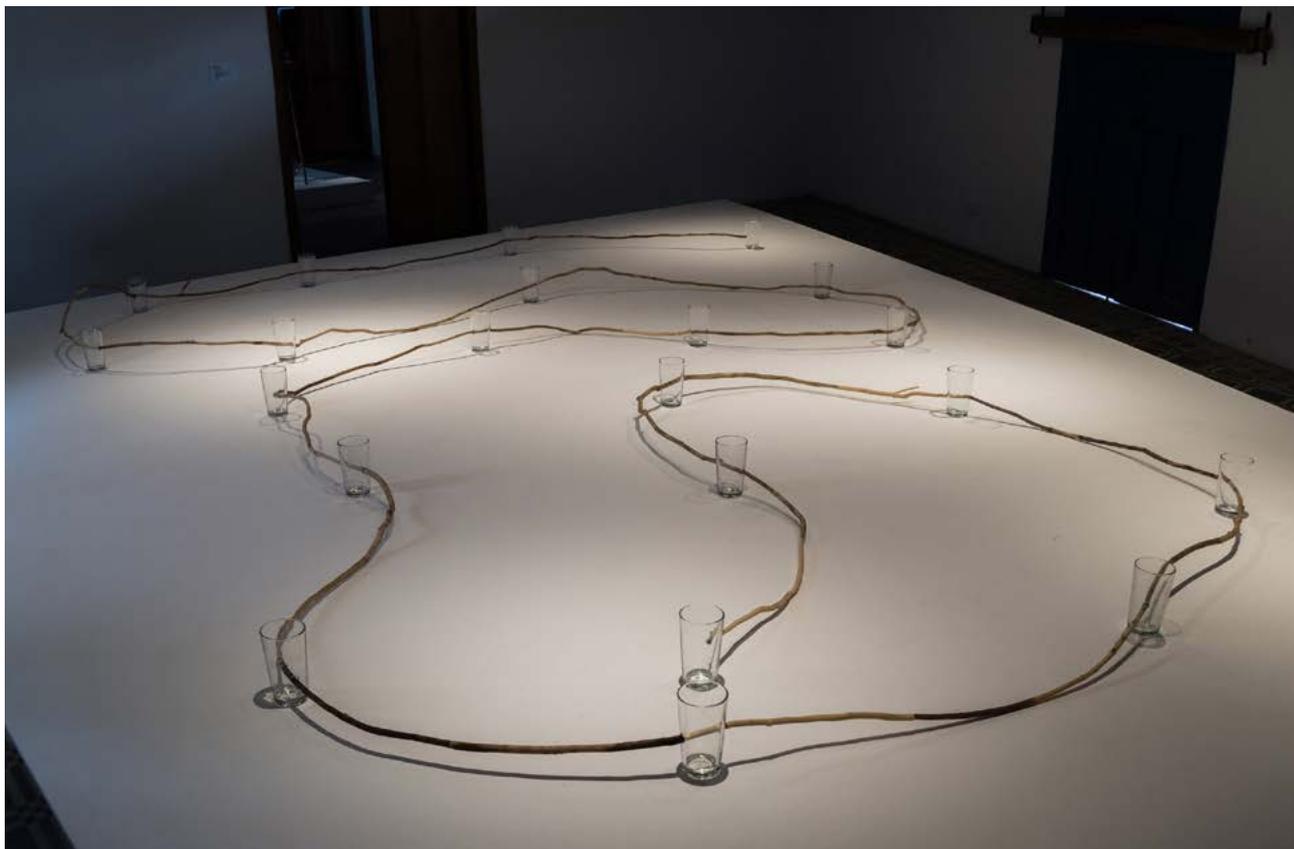


Iconomía. Videoinstalación multicanal (iconofilia, 75'; iconoclastia, 30'), 2002, José Alejandro Restrepo.
El caballero de la fe. Video monocanal, 2012, José Alejandro Restrepo.

Fredy Clavijo (Pereira, Colombia. 1977)

En la obra de Fredy cada material y objeto que usa funciona como un índice que recibe múltiples interpretaciones, pero que siempre pareciera guardar la promesa de significar algo más, algo que aún no logramos ver del todo. A veces basta con una pequeña intervención, en un objeto, un vaso de vidrio vacío atravesado por una rama seca, como sucede en *La certeza de la duda* (2017); o con negar la función de un objeto y, al mismo tiempo, hacer que este cambio haga un comentario contextual, o aplicar una fuerza sobre el objeto para que este gesto ponga en tensión al material y lo haga hablar como pasa en el proyecto *De lo árido* (2018). Lo de Fredy Clavijo son los pequeños movimientos con gran contenido.

Esto es lo que más me apasiona de su trabajo, y lo siento con una singularidad especial en relación a otros artistas que trabajan con una metodología similar a él, por ejemplo Joan Brossa, que a mi criterio pareciera querer hablar más de la palabra que de las imágenes y los materiales; o Nicolás Lamas, que para mí llega a ser algo ilegible, pues solo alcanzo a relacionarme con sus obras desde un agrado por sus composiciones. A Fredy Clavijo siento que lo puedo leer, pero que nunca termino de hacerlo, y este aspecto de sus obras me interesa mucho poder introducirlo en las mías



La certeza de la duda. Instalación con vasos de cristal y rama de maderal, 2017, Fredy Clavijo.

La certeza de la duda. Instalación con vasos de cristal y rama de maderal, 2017, detalle, Fredy Clavijo.



De lo árido. Bidones calados, 2018, Fredy Clavijo.

De lo árido. Intervención con tubos pvc, 2018, Fredy Clavijo.

Alfredo Jaar (Santiago, Chile. 1956)

Alfredo Jaar logra en sus obras evocar lo indecible. En su caso, al ser un artista que le interesa hablar de los sucesos políticos y sociales contemporáneos, esto indecible está relacionado a la guerra, a la injusticia social, a la ceguera frente al dolor del otro. Es un artista que se esfuerza por no permitirnos ignorar la crueldad del mundo. Es notable que Alfredo Jaar es un gran estudioso del arte contemporáneo, pues sus proyectos están hechos con gestos plásticos que ya han sido vistos en la historia del arte, pero con la particularidad de que Alfredo los potencia increíblemente y los pone en función de un discurso social, politizado y valiente, donde logra que el gesto no sea interesante ni importante por sí mismo, sino por lo que logra evocar o encarnar.

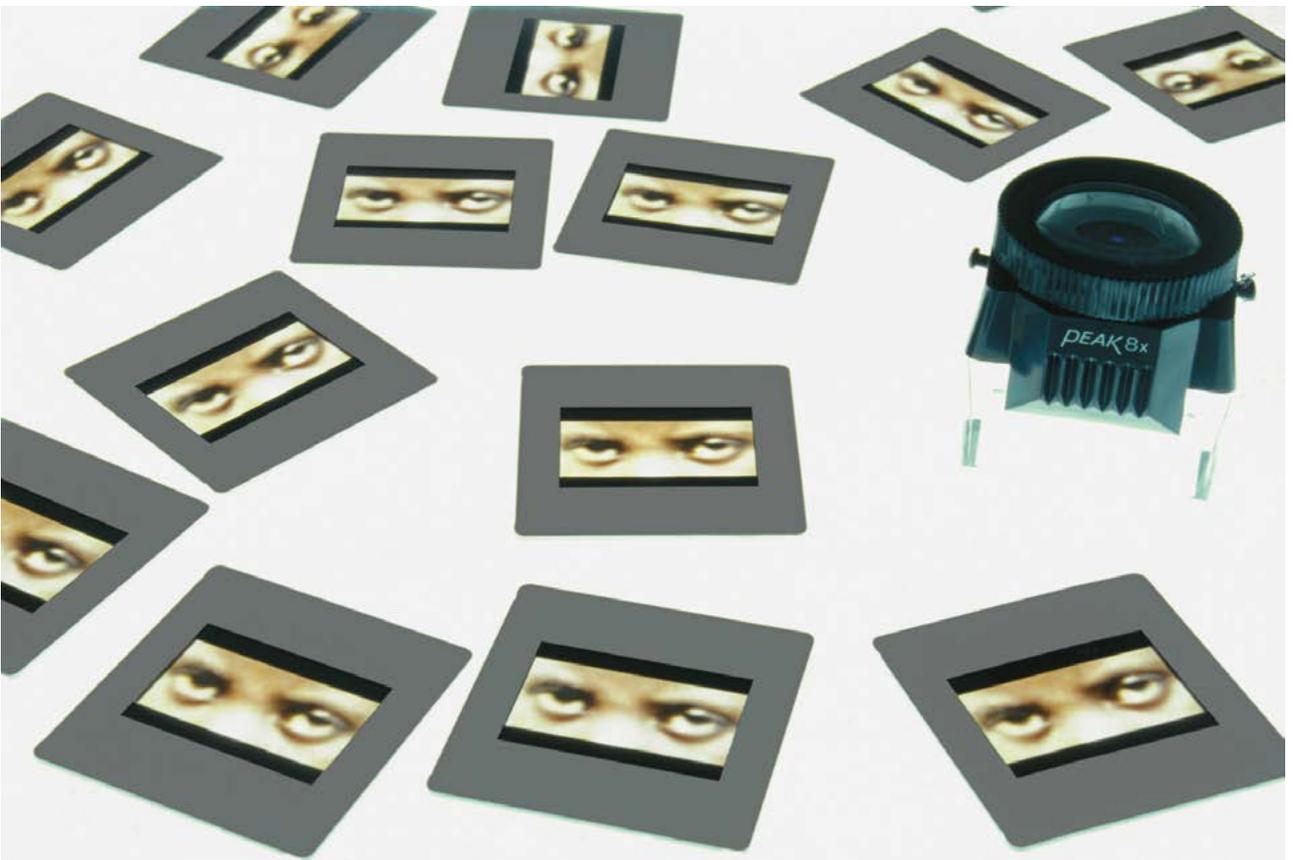
La repetición es usada en varias obras por Alfredo Jaar, pero en cada caso el gesto no pierde su potencia: es profundamente consecuente y hace parecer que no había mejor forma de decir lo que quiso decir. Algunos ejemplos de esto son los proyectos *A Hundred Times Nguyen* (1994), donde cuatro fotos de una pequeña niña, las cuatro fotos con apenas diferencias, han sido impresas y montadas a lo largo de todo el espacio expositivo. En *One million finnish Passports* (1995) expone dentro de una sala en cúmulo un millón de pasaportes Finlandeses, los pasaportes son reales y estos solo se pueden ver a través de un vidrio blindado del tamaño de toda una de las paredes. Y en *The silence of Nduwayezu* (1997) donde luego de viajar a la República de Rwanda en medio de un intento de exterminio de una población local por parte del Gobierno de turno, quiso narrar la guerra inenarrable que vio con sus propios ojos. La obra consiste en miles de dispositivos analógicas que contienen la misma foto: los ojos de una niña sobreviviente a la que le asesinaron toda su familia. Alfredo se niega a mostrar fotos tomadas del lugar, de los cuerpos, del sufrimiento, pues considera que para estas imágenes occidente tiene un velo que le prohíbe ver lo que está pasando. El uso de una misma imagen repetida, y que esta imagen sea de unos ojos es muy significativa, pues es una reiteración casi monástica, una hiperbolización de un interés que tienen en común las obras de Alfredo Jaar: nos quieren enseñar a ver lo que no queremos ver.



A Hundred Times Nguyen. Instalación, 1994, Alfredo Jaar.



One million finnish Passports. Instalación, 1995, Alfredo Jaar.



The silence of Nduwayezu. Instalación, 1997, Alfredo Jaar.

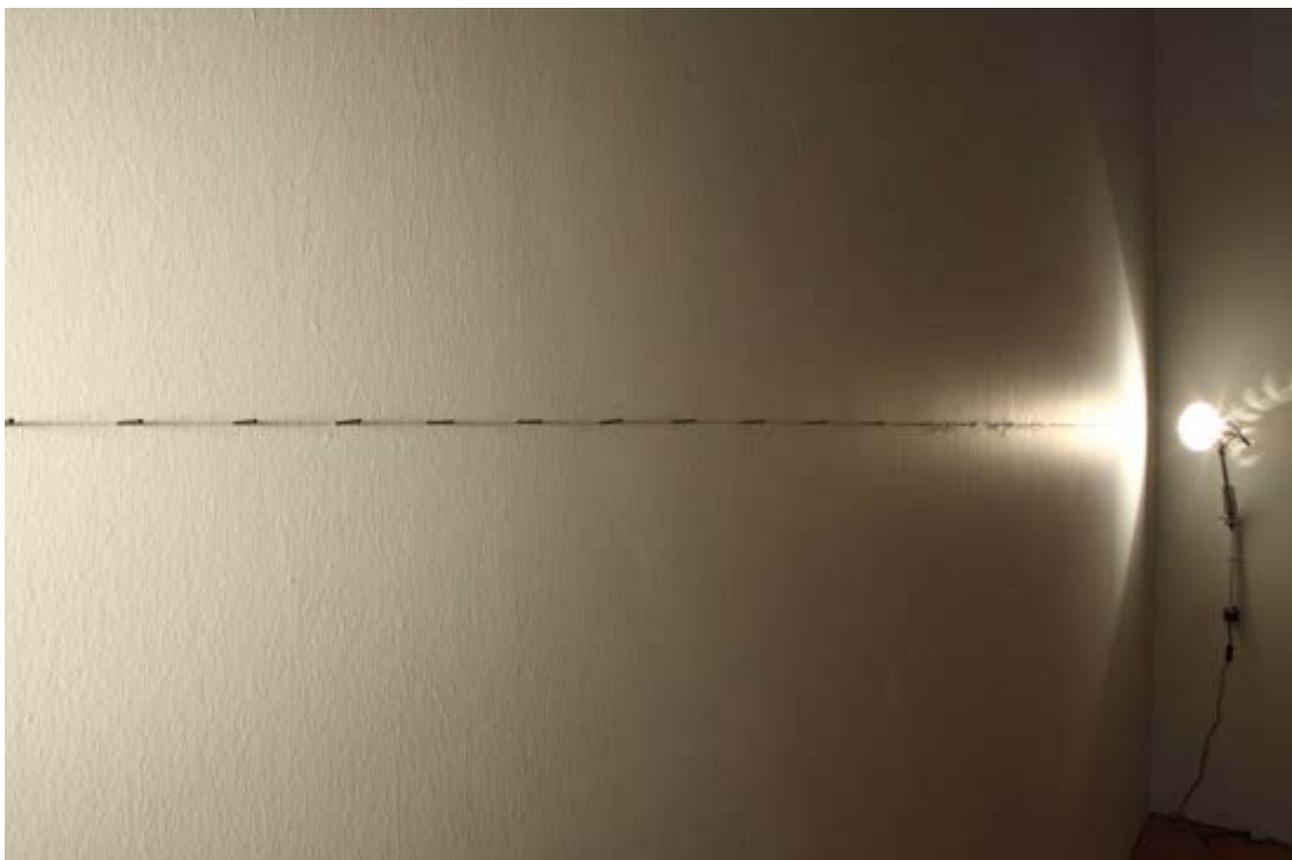
Jorge Macchi (Buenos Aires, Argentina. 1963)

De Jorge Macchi me interesa mucho la inteligencia de sus gestos. Tienen la genialidad de ser tan simples como para que te preguntes ¿Por qué no se me ocurrió a mí antes? Jorge Macchi también tiene el tiempo como ingrediente de la mayoría de sus obras. Me interesa mucho esto porque es algo similar a como yo intento explicar mi propio proceso: El tiempo es un interés constante en cada proyecto, así cada proyecto hable de algo distinto. Su versatilidad de medios refleja una metodología de trabajo en el que la investigación y la experimentación es lo que dicta qué y cómo va a ser cada proyecto, y no un discurso previamente construido. Las obras de Jorge exigen una espera del espectador, sea para ver la obra completa o para darse cuenta de qué es lo que están viendo, pues una calidad muy presente en sus proyectos es que logra desestabilizar las expectativas que tenemos de las imágenes, es decir, pareciera que pudiéramos predecir lo que va a pasar, que entendiéramos con anticipación de qué trata la obra, pero nuestro encuentro con ella nos demuestra que estábamos equivocados y nos invita a afinar la mirada.

En Horizonte (2002) Jorge dibuja una línea en una pared, pero esta línea no está marcada con ninguna herramienta, esta línea está dibujada con sombra, pues la obra consiste en dos lámparas que están a ambos lados de una misma pared y se apuntan mutuamente, y en el medio hay una serie de clavos en la pared con la suficiente cercanía como para que la sombra que cada uno proyecta se conecte con la del clavo siguiente. La línea es una de las expresiones más básicas del arte, y en esta obra Jorge logró reinventarla.

En Time machine (2005) dispone una mesa con cinco orificios en los que hay cinco televisores, y cada uno reproduce diferentes extractos de películas del siglo pasado, todas tienen en común que son a blanco y negro y al finalizar la película muestra un letrero que anuncia el final: The end. Los extractos que saca Jorge y que recopila en esta obra son todos de este tipo, son un "The end" que se extiende interminablemente desde la mesa. Esta forma de romper con la expectativa del espectador (que luego del letrero que anuncia el fin, este llegue) me parece sumamente interesante, pues no solo modifica el ambiente del espacio al romper con nuestro sentido común, sino que es una obra que seduce hondamente al espectador a quedarse mirando, expectante del cambio avizora.

Hotel (2007) es una obra muy enigmática para mí. Pareciera que la obra, a través de la pintura, estuviera representando lo que un imaginario (o invisible) centro de luz lograría iluminar si la sala estuviera oscura. Es como si lográramos ver hacia otra dimensión pero estando aún en esta. Así es que cuando vemos un candelabro y un papel tapiz de fondo lo que realmente estamos viendo es una representación de lo que alcanzaría a iluminar el candelabro en caso de estar encendido, y en caso de que la luz de la habitación estuviera apagada. La obra nos lleva a hacer esta inversión imaginaria solo para intentar entender lo que estamos viendo.



Horizonte. Instalación con clavos y dos lámparas, 2002, Jorge Macchi.



Time machine. Video instalación, mesa de madera y vidrio, 5 dvds, 5 televisores, 5 DVD players, 5 altavoces autopotenciados, 2005, Jorge Macchi.
Time machine. Fotogramas de videos reproducidos, 2005, Jorge Macchi.



Hotel. Pintura acrílica sobre papel, lámpara, 2007, Jorge Macchi.

Wang Gongxin (Pekin, China. 1960)

Este artista me interesa particularmente por el temperamento poético que caracterizan sus obras. Hay sobriedad y elegancia, un silencio en sus obras que me seduce mucho. Este es el artista que de manera menos racional me interesa, por lo que es del que menos tengo que decir, porque me gusta cómo me gustan composiciones musicales sobre las que no puedo decir nada. Pero describiré su proyecto que más me cautiva.

Rotation (2017) es una instalación de varios objetos, muchos de estos son cajas que contiene leche u otros líquidos y que, a través de algún dispositivo desconocido para mí, logran mantener un equilibrio en el movimiento de los líquidos, logrando que parezcan que son superficies concretas y planas. Cerca de todas estas "cajas" hay un mismo objeto móvil que los ronda: un bombillo encendido. Estos bombillos entran en los líquidos, tan levemente, que parece se estuvieran enterrando en una superficie firme. Esto, junto a las decisiones cromáticas, la disposición del resto de objetos y la tenue iluminación de la sala generan un espacio en el que el tiempo cursa de manera distinta, en el que algo extraño va a suceder hasta que nos damos cuenta de que siempre ha estado sucediendo.



Rotation. Instalación, sillas metálicas, luz intermitente y motor., 2017, Wang Gongxin

Rotation. Instalación, contenedor de metal, patas de mesa de madera y motor, 2017, Wang Gongxin



Rotation. Instalación, banco de madera, mármol, luz intermitente y motor, 2017, Wang Gongxin

Hoja de vida

Jhonatan Arenas

Medellín, Colombia. (+57) 3104911350
razonpoetica001@gmail.com - [Instagram](#)

Estudios

2019 - 2024. Maestro en Artes Plásticas. Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia.

Exposiciones Individuales

2023 Variaciones de izquierda a derecha. Espacio 9m2. Medellín, Colombia. Proyecto ganador de la beca de creación para artistas jóvenes.

2022 Un espacio de tiempo. Aura arte. Medellín, Colombia.

Exposiciones colectivas

2023 Heartist. Colombo Americano, sede Medellín. Colombia

2023 Volver la vista. Muestra de grado de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, Cámara de comercio de Medellín. Medellín, Colombia.

2022 Académica 2022. Diacronías. Crealab. Medellín, Colombia.

2022 Estacionarios. Open Studio Residencia la Naviera, Edificio Antioquia. Medellín, Colombia.

2021 Heartist. Colombo Americano, sede Medellín. Colombia.

2021 De un lugar común. Casa Enso. El Retiro, Colombia.

2019 Miradas. Parque Biblioteca 12 de octubre. Medellín, Colombia.

2018 Es el momento de los nuevos artistas II. Metro de Medellín. Colombia

2018 Variaciones en dibujo. Café Galería Tal Cual. Medellín, Colombia.

2017 XXI Salón de estudiantes. Fundación Universitaria Bellas Artes, Palacio de Bellas Artes, Sala Eladio Vélez. Medellín, Colombia

2017 1° Salón de pintura 2017. Parque biblioteca 12 de octubre. Medellín, Colombia.

2016 Concurso de dibujo y pintura ASCUN cultura – Categoría dibujo. Institución Universitaria Colegio mayor de Antioquia. Medellín, Colombia

Distinciones

2023 Ganador de la convocatoria creación artística para jóvenes artistas visuales y plásticos en el marco del Programa Nacional de Estímulos 2023 del ministerio de cultura. Medellín, Colombia.

2017 Lista de honor de los estudiantes con mejor promedio académico del programa de artes plásticas. Fundación Universitaria Bellas Artes (FUBA). Medellín, Colombia.

2016 Lista de honor de los estudiantes con mejor promedio académico del programa de artes plásticas. Fundación Universitaria Bellas Artes (FUBA). Medellín, Colombia.

Residencias

2022 Residente en Residencias Naviera. Medellín, Colombia

Ponencias

2022 Alexis o la lucha por una sexualidad libremente expresada. Ciclo Pensar lo Humano 2022. Centro de Estudios Estanislao Zuleta. Biblioteca Pública Piloto. Medellín, Colombia.

2019 Lecturas y cuestionamientos sobre la obra “realidad imaginada”. IV Encuentro de Cátedras Universitarias: Comunicando la ciencia – Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia

2018 Encuentro internacional de arte MDE 11. pedagogía y prácticas colaborativas. la construcción de cultura ciudadana en la ciudad de Medellín. VI Encuentro de Semilleros de Investigación ACIET 2018. Fundación Universitaria María Cano, Colombia.

2018 Memorias de arte y ciudad: el encuentro internacional de artes de Medellín, MDE. Café de la Memoria – 12° Fiesta del libro y la cultura de Medellín, Colombia.

Publicaciones

- 2023 **Variaciones de izquierda a derecha.** Revista Ojo de Pez, Ed 8. "Menjurjes, pócimas y antídotos para digerir la investigación y creación artística". Medellín, Colombia.
- 2020 **Las preguntas de siempre.** Revista Ojo de Pez, Vol. 4.3 (2020): La nueva anormalidad: el estado del arte. ¿Cómo creamos hoy? Medellín, Colombia.
- La angustia creativa.** Revista Ojo de Pez, Vol. 4.2 (2020): El artista en cuarentena. Medellín, Colombia.
- 2018 **Formar, deformar, transformar. Educación, arte y cultura ciudadana en el centro urbano de la ciudad de Medellín, Colombia.** Revista Saberes y Prácticas, Vol. 3 (2018): Dossier: Didácticas críticas e interculturales en América Latina: experiencias y desafíos. Mendoza, Argentina.

Experiencia laboral

- Actual – 2023 **Docente de arte en Hogares Infantiles San José.** Medellín, Colombia
- 2023 **Lo que todavía queda.** Proceso de curaduría de la exposición del artista Sebastián Guzmán en el Museo de Arte y Arntropología de Jericó (MAJA). Jericó, Antioquia
- 2022 **Talleres de lectura para primera infancia.** Biblioteca Diego Echavarría Misas. Itagüi, Antioquia.
- 2021 - 2018 **Asistente de PRODUCCIÓN del artista Edwin Monsalve.** Taller La Castellana. Medellín, Colombia
- 2018 **Asistente de investigación del antropólogo y docente Pablo Santamaría, en el proyecto de investigación "Encuentro internacional de Arte MDE 11. Pedagogía y Prácticas colaborativas hacia la construcción de cultura ciudadana en la Ciudad de Medellín".** Fundación Universitaria Bellas Artes. Medellín, Colombia

Bibliografía

Banrepcultural, (30 de abril de 2018) Conferencia de la exposición Cadáveres indisciplinados [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=iBmRH686Vg4>

Bienal de performance (28 de junio de 2017) José Alejandro Restrepo | Representación: Apuntes sobre teatro, performance y política [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=bnKDqTnqpsw&t=3s>

Concheiro, L, (2016) Contra el tiempo. Editorial Anagrama.

Didi-Huberman, G, (2012) Arde la imagen. Ediciones Ve S.A. de C.V.

Groys, B, (2014) Volverse Público. Editorial Caja Negra.

Guasch, A, M, (2005) Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. Materia, 5, (pp. 157-183). Universidad de Barcelona,

Museo de Arte Moderno de Medellín (15 de diciembre de 2018) Iconófilos e iconoclastas por José Alejandro Restrepo - Investigador y docente [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=XRXjc0cdDnl&t=2s>

Mujica, H, (2013) Del crear y lo creado -1 Poesía completa 1983-2011. Vaso Roto Ediciones.

Paz, O, (2008) Las palabras y los días. Una antología introductoria. Fondo de Cultura Económico.

Paz, O, (1972) El arco y la lira. Fondo de Cultura Económico.

Ranciere, J, (1992), Los nombres de la historia. Ediciones Nueva Visión.

Valdés, A, (Ed.), (2008), La política de las imágenes. Ediciones Metales Pesados.

Variaciones de izquierda a derecha

Julio 2024