



# T i e m p o c a r t o g r a f i a d o

Memoria de grado  
Andrea Montoya Rodas

# Tiempo cartografiado

Memoria de grado

Andrea Montoya Rodas



**Facultad de Artes**

Universidad de Antioquia  
Facultad de Artes  
Departamento de Artes Visuales  
Medellín – Colombia  
2019

**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**  
Alejandro Tobón Restrepo

**Jefe del Departamento de Artes Visuales**  
Bernardo Barragán Castrillón

**Coordinador Área de Investigación y Propuestas**  
Fredy Alzate Gómez

**Coordinadora Área de Integrado y Grado**  
Lindy María Márquez Holguín

**Asesora de la Memoria de grado**  
Lindy María Márquez Holguín  
**Docente Área de Investigación y Propuestas**

**Fotografía y Video**  
Daniel de la Rosa Fuentes  
Maryi Lorena Soto Gómez  
Victoria Elena Ibarra Giraldo  
Fabio Esteban Paz Velasco  
Marcela Cardona  
Gustavo Adolfo Villegas Gómez

# Tiempo cartografiado

Memoria de grado para obtener el título de  
Maestra en Artes Plásticas

**Andrea Montoya Rodas**

Departamento de Artes Visuales  
Facultad de Artes  
Medellín-Antioquia

2019

## Agradecimientos

En primera instancia debo agradecer al Alma Máter por ser mi casa a lo largo de cinco años, acogerme y a todos los docentes de la Facultad de Artes por formarme como artista. En particular quiero resaltar el acompañamiento de la mayor parte de este recorrido por: Yutsil Cruz docente de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, quién me abrió la puerta para iniciar este viaje en México desde la interdisciplinariedad y a Lindy Márquez docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, quien siempre me supo leer y nunca me dejó sola en el camino. Además de mis amigos por su apoyo durante los procesos, los montajes y escucharme en los pasillos con paciencia. A mi familia, sin ellos hubiera sido difícil llegar hasta aquí, en especial a mi hermana Cristina, al impulsarme a estudiar lo que realmente deseaba, apoyándome hasta el final. A Gustavo, el hombre que siempre estuvo presente para apoyarme, escucharme, aconsejarme, secarme las lágrimas y creer en mí. Siempre será una fortuna tenerlo en mi vida.

A todos ellos mi más sincero, gracias.

## Tabla de contenido

Declaración de artista	8
Rural Urbano	9
Caminar	12
El Recorrido	14
Tiempo Cartografiado	38
Caminos viejos	58
Hoja de vida	74
Bibliografía	76

## Declaración de Artista

Interrogo el espacio urbano que cambia y transmuta a través de los cuerpos que lo habitan y lo recorren, prestando atención a la cotidianidad que encuentro en los medios de transporte público y al factor temporal que se desplaza de un tiempo personal al colectivo y posteriormente al tiempo “muerto”<sup>1</sup>.

El cuerpo desafiando dicho tiempo, es el que lleva a cabo, un gesto simple, un movimiento que se repite a lo largo de los trayectos entre la ciudad y el campo, o incluso entre un punto de la ciudad a otro, así es como el recorrido físico y la memoria configuran una práctica artística presentada mediante tejidos, fotografías y videos, que finalmente terminan en instalaciones, donde el espectador va y viene, se detiene y continúa en el tiempo cartografiado.

---

<sup>1</sup> Cuando menciono el tiempo “muerto” hago referencia al lapso que pasa sin estar realizando alguna actividad. En este caso, la única acción posible es esperar la parada del bus.

## Rural urbano

Gran parte de mi vida la he pasado en el campo, me críe allí jugando entre las plataneras de mi abuela, yendo con mi madre a casa de amigos que vivían al menos a un kilómetro de distancia en carretera destapada, estudié en la escuela rural de la vereda entre la hierba, los huecos en la tierra, los árboles y las “brujas” que vivían en el monte.

A mis 17 años pasé a la universidad y me fui a vivir a Medellín con mi hermana mayor en el barrio Caicedo; era un lugar excéntrico para mí, al ver a la gente que salía en pijama a la tienda, las formas y distribución de las casas, los laberintos de escaleras para llegar, todo tan orgánico y cuadrulado a la vez. Además, me resultaba muy extraño que secáramos la ropa en el baño ya que no teníamos patio o le pedíamos el favor a una vecina que vivía en un tercer piso, sin mencionar, que el bus para ir al centro parecía una montaña rusa entre las calles curvadas y estrechas del sector.

Aunque esto no duró mucho; porque luego tuve que viajar diariamente desde El Carmen de Viboral a la ciudad, lo que significaba salir de la casa de mis padres dos horas antes de que empezara la clase, pasar entre una hora y media a una hora y cuarenta y cinco minutos sentada en un bus. Después tuve la posibilidad de vivir un año en Ciudad de México, donde todos los trayectos, viajes y extrañamientos por los lugares, se pusieron en perspectiva. Acá empezó la interrogación de mi obra dándome pie a pensar mi cotidianidad desde la sensibilidad corporal, para identificar el lugar y la multitud en donde me

desenvuelvo, como agentes cambiantes que a la vez transforman mi corporalidad y mi tiempo. De eso se trata estas memorias, de mi diario de viaje.

El ir y venir entre el campo y la ciudad, entre la ciudad y la ciudad me transforma, soy resultado de lo que el tránsito por el espacio y el tiempo hacen de mí. De esta manera, empiezo a entender todo aquello que permea el estar en lo público: la indefensión, la deshumanización, la indiferencia, el hacinamiento, la desigualdad, la discriminación y la violencia, aspectos que sin duda me hicieron reaccionar con precaución, desconfianza y también agresividad, como una forma de marcar el espacio vital y privado en lo público, desdibujándose por completo la línea que los separa. Cabe mencionar, que dicha reacción es la forma automática y natural en la que yo como cualquier ser humano responde ante lo que amenaza su propio bienestar, para no ahogarse entre la multitud y ser extirpado en la cotidianidad. En este punto es prudente preguntarse cómo las ciudades nos transforman corpórea y constantemente en relación con los otros y la ciudad misma.

De esta manera, me dedico a valorar mi experiencia y observar atentamente al otro que está conmigo en el espacio público; para ello me valgo del video, medio que me permite registrar, por un lado, las acciones que voluntaria e involuntariamente realizamos en diversos lugares de tránsito, y por el otro los performances que concibo específicamente para la cámara permitiendo encuadres precisos del cuerpo y el espacio. Paralelo a esto, llevo otro tipo de registro de la experiencia, mediante el tejido, para juntos constituir lo que denominé: *Tiempo cartografiado*, una obra procesual que me ha acompañado por más de

un año y que concibo como el proyecto principal.

A lo largo de estas memorias se encontrarán con un conjunto de referentes que facilitaron el entendimiento del espacio, el tiempo y la corporalidad en mi obra, metodologías artísticas y puntos de fuga, además, de una serie de trabajos previos que van desde el performance, la exploración sonora, el video y la fotografía enmarcados en la apropiación del espacio público, los medios de transporte y el recuerdo de los lugares filiales.

## Caminar

El campo me permeó de una corporalidad tranquila y serena, atenta a la información que va más allá del tacto; caminar ha sido algo más que una acción natural y común desde mi niñez, recuerdo mucho que varias veces me devolvía de la escuela caminando con mis primos y jugábamos en un morro de tierra naranja donde cada uno cavaba un hueco. Cuando estuve en Ciudad de México hacía recorridos largos y tuve sensaciones que nunca hubiera imaginado, este cambio a una ciudad gigantesca y saturada llena de cuerpos por doquier, empujones y olores fétidos hizo abrupta mi cotidianidad, estaba de pronto en situaciones bastante llamativas por lo ajenas que me eran.

La inmensidad de calles que recorrí sin rumbo, como la inmensidad de la soledad, que te hace extrañar un abrazo descubriendo que cuando te pierdes en el camino, es porque, como dice Fernando González “no se tiene sino un camino que no conduce a ninguna parte... y... El ignorante [que] se aburre en los caminos; sólo percibe las sensaciones de cansancio y de distancia” (2010, p.11-38). Eso significa que caminar y recorrer más que trasladarse de un sitio a otro es pensarse, analizarse, observarse, sentirse, es un viaje al interior de cada uno, y perderse hace parte de ese recorrido porque no se tiene un punto al cual llegar, sólo vivir el presente a través de los acontecimientos extraños que se presencian en un lugar ajeno. Yo misma soy ese lugar que busca conocerse deambulando, es por esto por lo que me enfoco en los recorridos que abordo cotidianamente, me develo en ellos con mis pasos, las miradas fijas y con cada puntada.

Razón por la cual, busco desde la investigación-creación entender a través de la relación del cuerpo con el espacio, la conformación diaria de estos espacios urbanos sabiendo que implica una serie de transformaciones mutuas que los lleva a ser siempre insospechados. Pero: ¿cómo puede el cuerpo convertirse en un espacio? ¿Puede el espacio condicionar el cuerpo? ¿Puede la relación del cuerpo y el espacio cambiar el comportamiento de otros cuerpos?

Como respuesta está lo corpóreo, en como el cuerpo deja de ser singular para convertirse en plural, en un efecto dominó que sin saber o ser advertido, interviene a los otros con solo caminar, mirar, tejer, dar palmadas, hablar, estar sentada o esperar. Así habito y recorro la ciudad para encontrar pequeños mundos que me hacen sentir en casa en medio de la ciudad y llegar a re-descubrir mi origen.

## El Recorrido

Me encuentro caminando desde que tengo memoria, en medio de los prados, carreteras destapadas o al lado de las vías hacia El Carmen de Viboral, en ese desplazamiento el tiempo transcurre a la lentitud del sol, están todas las posibilidades de observar, saborear, tocar, oler, aún si hay afán. Pero caminar es un ejercicio que trasciende a la condición física, permite una introspección y un análisis del espacio que se atraviesa, aunque no es lo mismo hacerlo en el campo a la ciudad. Llegue a Medellín en julio de 2013, con mi corporalidad rural desorientada en medio de la urbe, quebrantada por los movimientos ciudadanos y el transporte público que implica la agresividad y una constante defensa del espacio vital, todo se mira con otros ojos y a otra velocidad, así mismo lo corpóreo cambia de estado. Diversos teóricos, literatos y artistas han abordado el tema del caminar y del recorrido como prácticas estéticas y filosóficas expandiendo las formas de hacerlo y sus significados, los cuales abordaré a lo largo de este texto.

Cuando estoy afuera de la casa de mis padres puedo ver la carretera destapada, sus novedades son los pies que lo atraviesan, ya sea en silencio o en medio de un bullicio, alguna vaca o un perro, alguien en bicicleta, carro o moto. En lo demás seguiría siendo el mismo paisaje, sin movimiento a parte del sol. En el libro *Walkscapes: El andar como práctica estética* escrito por el arquitecto y profesor de estudios urbanos Francesco Careri, se aborda la importancia del caminar el cual inicia en el instante en que el hombre se para en sus dos piernas para alcanzar los frutos, desplazando elementos de un lugar a otro, luego vienen las sociedades nómadas que siempre están en este ejercicio de trazar la línea en el espacio, porque estos

desplazamientos al fin y al cabo son dibujos expandidos, y es el medio más primitivo y natural en la que el ser humano se puede transportar de un lado a otro. A través de este acto tan simple el hombre transforma el paisaje solo con su presencia, así como lo evidencia la obra *Carretera campestre* (ver figura 1 y 2), en donde la artista plástica Donna Conlon (Estados Unidos, 1966) toma objetos que se encuentra en los costados de la vía y los ubica en la mitad linealmente, cambiando el paisaje y transformándolo desde su presencia que va y viene de un lado a otro mientras los recolecta y organiza, haciéndolos visibles. Aparte del señalamiento ambiental que la artista genera con su gesto, es preciso resaltar como los objetos hacen visible el camino y como transforman el espacio desde los mismos elementos que cotidianamente lo conforman.



Figura 1: *Carretera Campestre*. Video performance, duración 00:01:23, 2002. Fotogramas.

Figura 2

Lo anterior me recuerda al camino en México que tomaba para la facultad, donde un día encontré un sofá rojo abandonado, pero no estaba tirado, estaba puesto meticulosamente para que se sentaran en él y ver el atardecer, a un lado en la parte superior de una pared también había un ángel de porcelana con sus manos juntas y las alas rotas. ¿Cómo llegó ahí? ¿Quién logró convertir ese lugar en una sala?

Por otra parte, también está presente el recorrido donde los objetos llegan a tener un contacto más cercano con la artista como en *Singular, Solitario* (ver figura 3) obra en el cual la artista sale a caminar descalza por las calles de Baltimore hasta que se encuentra con algún zapato solitario tirado en el camino, se lo pone y sigue caminando con él hasta que se encuentre con otro, cambia de zapato y continúa. En sus obras encontramos formas de valorar el recorrido y de documentar una cartografía hecha por muchos poniendo en juego el tiempo pasado y presente desde gestos simples, lo que tomo como referencia para mi trabajo.



Figura 3: *Singular, Solitario*. Video performance, duración 00:05:46, 2002. Fotogramas.

Entonces, caminar deviene en un recorrido y este permite la posibilidad de desarrollar la cartografía, ciencia que estudia los mapas y los realiza. En un inicio se presentaba de forma oral y posteriormente vino el dibujo de la flora y la fauna para ilustrarla, pero no se debe pensar que este es sólo para la representación fidedigna del mundo, mientras que sí es una posibilidad para interpretarlo. *Intentos por definir un territorio* (ver figura 4 a 6), es una obra en la que la artista bogotana Milena Bonilla pidió a distintas personas que dibujaran el mapa de Colombia de memoria, obteniendo una variedad infinita de mapas, esta obra se realizó en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, en Medellín donde



Figura 4: *Intentos por definir un territorio*, Instalación (proyecto participativo, dibujos y sillas escolares), dimensiones variables, más de 4,000 dibujos. 2006-2007. Vista de la exposición en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia.

se dispuso sillas escolares y papeles para dibujar. El mapa colombiano trasciende entonces de ser un ícono patriótico que es enseñado en la escuela obligando a los estudiantes a repetirlo hasta el cansancio, para develar el imaginario de las personas que viven allí, cuestionando la idea de territorio delimitado que concebimos como país de Colombia. Estas líneas imaginarias tienen la posibilidad de repetir, dividir o crear otros territorios, pues cada uno dibuja la Colombia que tiene en su mente, así se parezca a una paloma, un árbol o cualquier otra cosa.

Esta obra se relaciona con el texto *Mil Mesetas*, donde Deleuze y Guattari cuestionan el concepto de mapa que propone Occidente, en el cual permanece aún un pensamiento hegemónico en vez de plantear cartografías rizomáticas en el que se reemplace la centralidad. Los autores privilegian las singularidades,

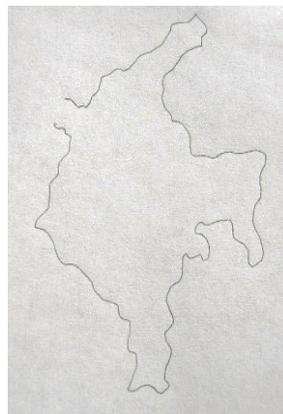


Figura 5: Detalle

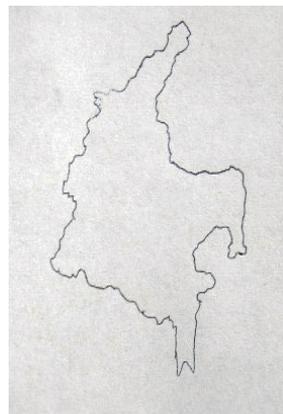


Figura 6: Detalle

el gesto y el trayecto en sí por encima de un dibujo “exacto” trazado sobre un papel, es una estrategia más que un método cerrado. En este orden de ideas todos participamos diariamente en nuestra propia cartografía a partir de nuestros recorridos, atravesamos un espacio de diversas maneras y en diferentes direcciones. Los trayectos son abiertos a las posibilidades del otro, del espacio, el tiempo, los gestos, el movimiento, la multitud, la extrañeza y los acontecimientos. Aunque para elaborar una concepción del cuerpo contemporáneo en la ciudad no se puede olvidar las facilidades de transporte en las rutinas

cotidianas las cuales forman nuevos preceptos de la corporalidad.

El sociólogo estadounidense Richard Sennett en su libro *Carne y Piedra*, habla del cuerpo y la ciudad desde una mirada histórica a través de la experiencia corporal, Sennett explica la concepción del cuerpo pasivo en la actualidad y como se da a partir de la modificación constante de las ciudades que generan nuevas geografías, clasificando hoy los espacios de acuerdo a la facilidad que tienen para el desplazamiento en las carreteras, se reducen las distracciones, construyen nuevas autopistas y túneles. El conductor de un auto, por ejemplo, se limita a micromovimientos como mirar por el retrovisor, se encuentra en la espera de llegar a su destino al igual que el pasajero. El tiempo se hace evidente por la circulación del auto mas no por el cuerpo que lo conduce, pues este no tiene participación desde una experiencia corpórea con el espacio que atraviesa.

Milena Bonilla decide poner en juego el azar y activar su cuerpo con hilo y aguja en contacto directo con el medio de transporte, a pesar de que nunca participa con el paisaje por el cual se está trasladando. Escoge al azar un bus en Bogotá y cose algún roto que encuentre en la cojinería siendo el tamaño de este el que define la duración del viaje, la obra que lleva por nombre *Plano Transitorio* (ver figura 7 a 9), tuvo un proceso de dos años en los cuales después de terminar cada viaje cosía en un mapa de la ciudad (ver figura 10) el recorrido que hizo en el bus con el mismo hilo que usó en este. Se completaron 25 viajes en el proyecto de las cuales 16 están documentadas. Ella se olvida en medio del trayecto para estar atenta en el ejercicio de coser que la activa y al finalizar descubre nuevas zonas de la ciudad creándose una perspectiva

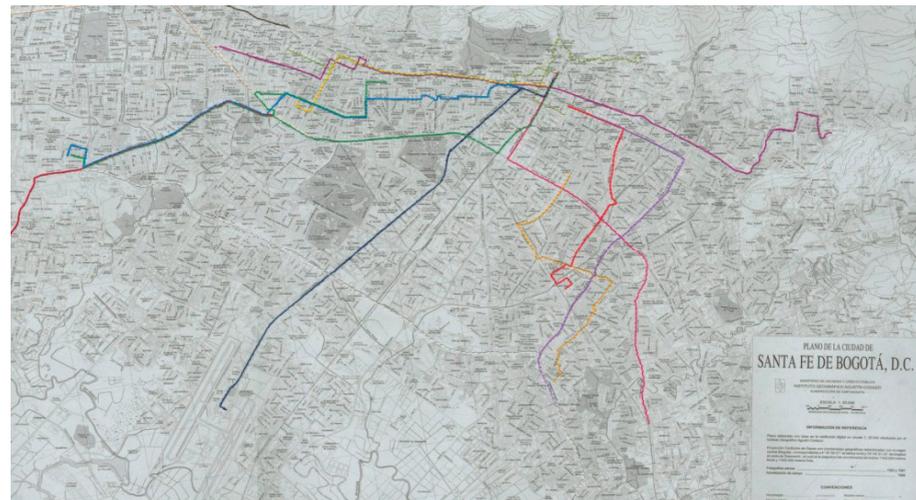


Figura 10: *Plano Transitorio*. Registro de la acción (heliografía cosida), dimensiones variables, 2002-2004.



Figura 7: *Plano Transitorio*. Registro de la acción (16 impresiones), dimensiones variables, 2002-2004.

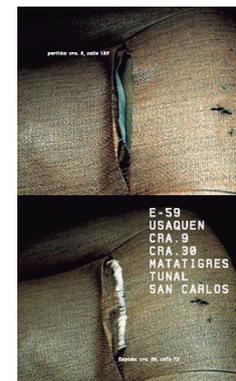


Figura 8

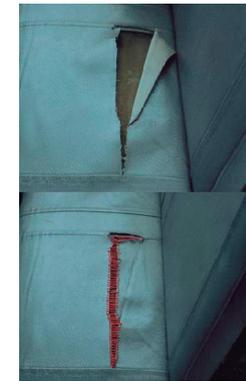


Figura 9

más amplia de esta y una nueva cartografía de experiencias. El proyecto principal de este diario de viaje, *Tiempo Cartografiado* está relacionado directamente con *Plano Transitorio* por la activación del cuerpo y la utilización de materiales común del hilo con el gesto simple de coser, aunque en el caso de Bonilla lo que cose es difícil confundirlo con una actividad cotidiana.

Ahora bien, en términos generales, la vida cotidiana de los habitantes de una ciudad se encuentra completamente saturada y agitada, la agresividad es el principal protagonista en el caos en horas de alto tráfico, el estrés, la impaciencia, el bullicio, la contaminación y el alto flujo vehicular hace muy compleja la adaptación. Por este motivo, la corporalidad es dispersa, esquiva y distante, las diferencias entre las personas pasan a la indiferencia con el otro, lo identificamos como conocido o no conocido y si su comportamiento es opuesto al propio, se ponen barreras. Miguel Aguilar Díaz puntualizó en el

capítulo *Corporalidad, espacio y ciudad: rutas conceptuales* del libro *Cuerpo y afectividad en la sociedad contemporánea*, que a pesar de la diversidad y la multiculturalidad esperamos una homogeneidad en la manera de recorrer la ciudad y hacerla nuestra, según las condiciones socioculturales que llevamos aprendidas para valorar una buena conducta y esto quizás corresponda con lo urbano más que con el concepto de ciudad como lo define Manuel Delgado, ya que la ciudad es una estructura con edificaciones en la cual vive una sociedad mientras que lo urbano es una forma de vida que puede estar o no ligado a una ciudad, en donde todos los que convergen son extraños.

El artista Gertjan Bartelsman (Holanda, 1949) creció en Cali en la década de los cincuenta y la fotografía se convirtió en la herramienta para evidenciar la ciudad como contenedora y cambiante, donde a pesar de la multitud el sujeto se encuentra aislado, solo y nostálgico. En su *Serie Pasajeros* (ver figura 11 a 13) retrata lo cotidiano en los buses de Colombia, la gente asomada en las ventanas, el reflejo de los vidrios, alguna mujer atractiva subiendo al bus, las miradas que se cruzan instantáneamente entre extraños, los registra sin ocultar su intención como otro ser extraño con cámara en el bus. Cuando el espacio que recorremos no es nuestro, o más bien nosotros no pertenecemos a él como en el caso del extranjero o la persona que llega del campo a la ciudad, la observación y la apropiación parte de la diferencia, todo es ajeno al tiempo en que se vuelven familiares. En la familiaridad de lo urbano, volviendo a Manuel Delgado en *El animal público*, confluye el distanciamiento, la insinceridad y la frialdad en las relaciones humanas, una renuncia a los controles sociales donde las relaciones se producen en medio de accidentes fortuitos entre extraños,



Figura 11: *Serie Pasajeros*. Fotografía, dimensiones 50cm X 60cm, 1979-1980.



Figura 12



Figura 13

sin estructura alguna o roles claros a desarrollar en aquella sociedad. Cuando uno es ajeno a este contexto y a la ciudad la observación se convierte en una herramienta para tratar de comprender estas dinámicas, en ocasiones como un flâneur, figura propuesta por Charles Baudelaire como un paseante, explorador de la ciudad o más aun un detective e investigador de ella:

*La multitud es su elemento, como el aire para los pájaros y el agua para los peces. Su pasión y su profesión le llevan a hacerse una sola carne con la multitud. Para el perfecto flâneur, para el observador apasionado, es una alegría inmensa establecer su morada en el corazón de la multitud, entre el flujo y reflujo del movimiento, en medio de lo fugitivo y lo infinito.* (Baudelaire, 1863, p. 359)

Es un modelo esencial en la modernidad francesa, que observa la cotidianidad citadina y que a su vez mantiene su autonomía al diferenciarse de la multitud. Vito Acconci en su acción *Following Piece* (ver figura

14) en 1969, jugaba entre reglas arbitrarias y fenómenos aleatorios al elegir a un extraño y seguirlo hasta que entrase en un edificio, esto lo hizo durante 23 días. Las conexiones y desconexiones entre extraños en la calle es el punto en el cual Vito Acconci quiso ahondar como el flâneur más allá de su papel como artista. ¿Qué sucede en esos momentos de conexión en donde uno observa a otra persona en el andén y se imagina su vida?, ¿Cuál sería su rutina diaria?, ¿Pasará todos los días por allí?, etc. A la vez Francis Alÿs, (Amberes, Bélgica 1959) al erradicarse en Ciudad de México después del terremoto de 1985 hizo de

su cotidianidad un ejercicio de observación. Él se encontraba como voluntario en un programa francés, prestó servicio civil durante dos años evadiendo el servicio militar obligatorio y finalmente se erradicó en el país. Se formó como arquitecto lo cual le aportó una mirada peculiar frente a esta ciudad, aunque es principalmente el hecho de ser inmigrante y la imposibilidad de entender el entorno, lo que primó para hacer de México su laboratorio de exploración principal pues ha realizado intervenciones en diversos países.

Sus obras tienen un lenguaje simple en la manera de hacer llegar su idea al espectador, aunque trata problemáticas complejas que pasan de la política, las fronteras, guerras y brechas socioculturales. En una buena parte de ellas encontramos el caminar como una técnica para recorrer y aproximarse al espacio-tiempo real de una ciudad, Alÿs lo asume como una actitud que provoca una interacción y un diálogo con el contexto además de ser un medio accesible y económico para detonar propuestas artísticas como con *Zapatos magnéticos* (ver figura 15 y 16), acción realizada en la Habana, Cuba planteando un juego en el recorrido donde los zapatos, los cuales funcionan como un imán, atraen todo tipo de objetos metálicos reuniendo la evidencia de una cartografía. Aquellos zapatos son sólidos, pesados, caminar con ellos en definitiva no sería lo mismo que caminar con mis tenis de tela hacia la casa de mis abuelos, es más los niños no los verían entretenidos

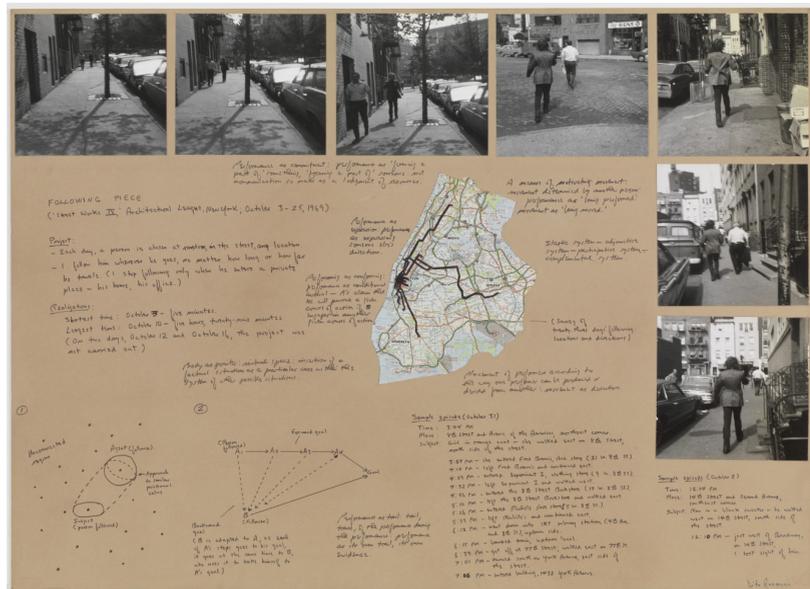


Figura 14: *Following Piece*. Acción (Gelatinas de plata, rotulador y mapa a bordo), dimensiones marco: 86.2 x 111 x 3.1 cm Imagen: 76 x 102 cm, 1969.



Figura 15: *Zapatos magnéticos*. Acción (zapatos imantados), duración 00:04:23, La Habana, Cuba 1994.

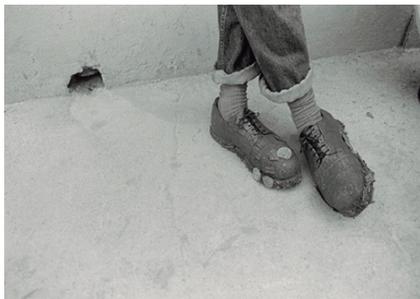


Figura 16: Detalle

como los de Francis Alÿs, pero en ambos queda inmerso el ser ahí, con cada paso.

Caminar en la obra de Alÿs no es solo mover los pies por un recorrido determinado o no determinado. Hacer recorridos en los cuales en ocasiones pareciera estar vagando, puede tener connotaciones políticas como lo propone en *Línea verde* (ver figura 17 a 19) en el pueblo de Jerusalem. La obra adopta el nombre de la frontera que cruzó, se llama

así porque ese fue el color del lapicero que utilizaron en el armisticio árabe-israelí de 1949 para demarcar los territorios y el mismo que Alÿs utilizó para marcar la línea con pintura. Esta frontera es decisiva para decidir la nacionalidad, la ciudadanía o el estatus de refugiado de las personas que nacen a cualquier lado de esta línea. Es controlado en su mayoría por israelíes y en varias zonas están mezclados con los palestinos. Muchos alegan que esta frontera no tiene sentido, los palestinos dependen económicamente de los israelíes y no han podido firmar una paz, mientras que otros apoyan esta frontera pues sin esta con seguridad continuarían en guerra.

Que Francis Alÿs caminara por esta frontera, en la Línea Verde que separa territorios que muchos alegan ser del uno o del otro me cuestiona qué es finalmente una línea, qué es lo que realmente separa a este pueblo de la guerra, una línea verde que puede manchar el piso como lo hace Alÿs con tranquilidad al lado de los militares sin verse pausado en su camino. Un gesto tan simple que puede delinear una problemática



Figura 17: *Línea Verde*. Acción (58 litros de pintura verde, una lata agujereada y 24 km), duración 00:17:41, Jerusalem 2004. Fotograma.



Figura 18



Figura 19

tan fuerte, es la metodología del caminar con el cual quedo para mi proceso artístico y que apliqué durante mi estadía en Ciudad de México.

Desde la perspectiva que tuve como inmigrante en Ciudad de México trabajé desde las relaciones agresivas que se gestan al interior de la urbe, y no hay mejor manera de recorrer una ciudad que caminar sin rumbo, sorprendiéndose con arquitecturas, paisajes, callejones, colores, comida y escenas urbanas únicas. Alÿs me permite reflexionar desde su obra cómo se manifiesta el gesto simple y la acción en el espacio público, además muestra otras formas de relación con la ciudad. Recuerdo a David Le Breton con la siguiente cita:

*A menudo, cuando un desplazamiento es funcional, el peatón camina con los ojos atornillados al suelo o atento solamente a los peligros que se ciernen sobre él: los automovilistas, las irregularidades del suelo, por ejemplo. Al alzar los ojos sobre las fachadas, al abandonarse al recorrido, descubre otro mundo, y la ruta tantas veces tomada se vuelve de pronto misteriosa... Deconstruye el principio de racionalidad y de funcionalidad que rige a la ciudad. (Breton, 2014)*

Por otra parte, me dirijo a la artista colombiana María Teresa Hincapié, quien fue la principal precursora de la performance en el país, quien partía de su transcurrir diario como metodología junto con la observación constante de la ciudad para luego generar extrañamiento en los otros provocando una experiencia atemporal. Podemos decir que fue una peatona invaluable que sacó a los otros de sus recorridos para descubrir su mundo. Se servía de otros ritmos, otras maneras de andar, una vitrina, pasos

lentos o sus propios objetos. Inició su carrera en el teatro, pero quiso ir más allá, a un nivel donde la vida y el arte se difuminan e incursionó en el performance. Para ella, su vida debía convertirse en una obra de arte haciéndola consciente y presente. En el año 2005 con el apoyo de la Alianza Colombo-francesa realizó el performance *Peregrinos* (ver figura 20) convocando un colectivo de personas a caminar en



Figura 20: *Peregrinos*. Performance, Bogotá, 2005

la ciudad de Bogotá en fila india, encabezada por la artista todos llevaban en sus manos una campana para hacer notar su presencia sin agresión. Intervenir en la cotidianidad citadina con movimientos lentos y pausados marca un tiempo distinto a la ciudad deteniéndola por pequeños instantes, se cuestiona la funcionalidad del recorrido por ese momento y los otros al alzar su mirada descubren otro mundo en otro tiempo. A Hincapié el arte le sirvió para entender la complejidad de la sencillez, los rituales y lo sagrado, sus acciones le permitieron hacer una reflexión sobre el sentido de su cotidianidad. La permanencia, la resistencia, la repetición y la valoración de cada movimiento son puntos claves que relaciono con mi obra, parto de mi vida cotidiana indagándola y realizando acciones performativas que pongo en relación con el otro.

Sin lugar a dudas, caminar la ciudad y percibirla alejado de la cotidianidad que nos encasilla exige estar en otro tiempo, pero ¿cuál es el tiempo que creemos estar viviendo? Podemos citar a una cantidad exorbitante de autores que hablen sobre el tiempo, sin embargo, me interesa hablar desde la inmediatez y nada más inmediato que lo íntimo o lo doméstico. Hincapié traza un mapa desde su cotidianidad como ama de casa en el XXXIII Salón Nacional de Artistas de 1990. Su acción *Una cosa es una cosa* (ver figura 21) consistió en llevar todos los objetos de su casa en cajas y disponerlas en la galería, las líneas que dibuja al caminar van y vuelven una y otra vez, se acerca a las cajas con sus pertenencias y se aleja de ellas con un



Figura 21: *Una cosa es una cosa*. Performance (objetos del hogar y cajas) duración 08:00:00, 1990.

objeto el cual dispone metódicamente en el espacio dibujando una línea en forma de espiral cuadrada. Cada objeto tiene su propia energía e importancia, su relación con ellas en el Salón tuvieron jornadas de 12 horas diarias, cobrando fuerza por el factor temporal que alude al tiempo doméstico, la vida cotidiana de la mujer en su hogar la cual es conformada finalmente por los objetos. Sin los objetos una casa no puede ser una casa, sería tan sólo un edificio.

Pero no solo el tiempo doméstico hace parte de nuestra vida haciéndose evidente desde los objetos que la conforman, está también el tiempo laboral. Margarita Pineda es una artista medellinense que ha abordado el espacio y sus objetos para interrogarlos desde su memoria, el cambio que estos tienen a lo largo de la historia y cómo el tiempo incide en ellos transformándolos. Ella realizó su posgrado en Barcelona y vivió allí 10 años cambiando la perspectiva de un patrimonio en Medellín que no existe, a la rememoración de un espacio en el cual uno no está. Se centra en trabajar la importancia que el ser humano da a su existencia basando su sentido en el valor que da al espacio que habita. Trabajó en un aeropuerto a lo largo de dos años como personal de limpieza para su sostenimiento durante los estudios y conservó los trapos de la trapeadora para luego bordar sobre ellas con hilo dorado. Esta obra que tiene por nombre *Calendario laboral* (ver figura 22 a 24) expone los días de trabajo trapeando este lugar de tránsito: “Mi labor callada; mis 5:30 a.m. constantes; mis circunstancias como las de otros...” Lo anterior me lleva a lo que Bergson dice: “el recuerdo representa precisamente el punto de intersección entre el espíritu y la materia” (2006, págs. 28-29). En este caso el recuerdo se hace presente desde el bordado, siendo este la evidencia de



Figura 22: *Calendario laboral*. Instalación (bordado en mopas de limpieza con polvo), dimensiones variables, 2001-2003.



Figura 23: Detalle



Figura 24: Detalle

lo sucedido en una labor determinada, o más bien del tiempo propio y el tiempo del otro. Bien dicen que el tiempo no puede atraparse, simplemente pasa, solo se puede registrar en su paso, así como lo evidencia Pineda y por supuesto el artista japonés On Kawara quien, hace de cada una de sus piezas la única evidencia de su existencia mediante medidas cronológicas, sin su rostro. Respecto a esto Anna María Guasch dijo que:

*On Kawara crea para los otros y para sí su imagen a través de un rastro indexado que apunta hacia su existencia como sujeto: dejo huellas luego existo... esas huellas que permiten delimitarlo como persona también lo delimitan como artista, pues definen tanto su vida cotidiana como su obra* (Guasch, 2009)

Tenemos entonces un punto común entre Kawara y la anteriormente mencionada, María Teresa Hincapié, ambos buscan difuminar la línea entre vida y arte pero Kawara inserta su obra en su rutina como un diario del tiempo que se refleja en sus obras, la constancia de que sigue con vida es el arte que produce. Entre sus pinturas más reconocidas está *Today* o *Date paintings* (ver figura 25y 26), pinturas



Figura 25: *DEC. 29, 1977, Thursday, New York*, de la serie *Today*, acrílico sobre tela, 20.3 x 25.4 cm. Caja de almacenaje: 26.8 x 27.2 x 5 cm. 1966-2013

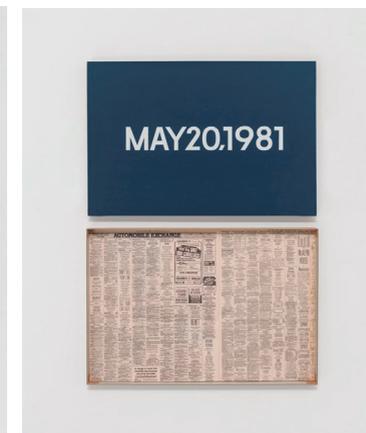


Figura 26: *MAY 20, 1981, Wednesday, New York*, de la serie *Today*, acrílico sobre tela, 45.7 x 61 cm. Caja de almacenaje: 62.5 x 47.3 x 5 cm. 1966-2013

en diferentes formatos con fondo plano y en el centro utiliza el sistema de notación de fecha en color blanco para dar evidencia el día en que hizo la pintura, esta obra la inició en 1966. Luego realizó series como *I read, I am still alive* (ver figuras 27 a 29), libros donde recopiló diariamente por ejemplo lo que leía



Figura 27: *I Read*, recortes de prensa encarpetados, dimensiones variables. 1966–1995

en las mañanas del periódico lo que daba cuenta de fechas, anotaciones y el lugar donde se encontraba alrededor del mundo, o telegramas que le enviaba a sus amigos todos los días avisando que continuaba

con vida.

Kawara se convirtió en un testigo del tiempo consciente, convirtiendo los diarios y las acciones de mandar telegramas en actos cotidianos fusionando así el tiempo para el arte y el tiempo cotidiano en un mismo



Figura 28: Serie *I am still alive*, telegramas de 14,6 x 20,3 cm. 1970–2000

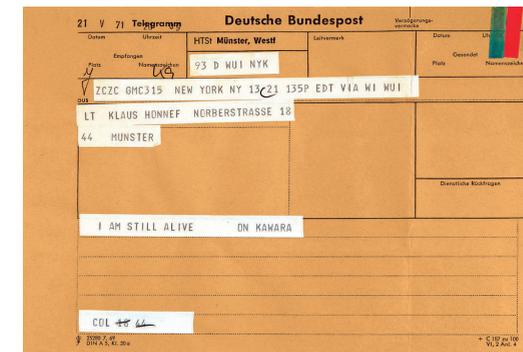


Figura 29: Detalle

espacio. Precisamente es esto lo que él le aporta en mi trabajo, la noción del tiempo cotidiano reflejado en la obra y por otro lado la utilización del tiempo como concepto para su formalización. Si bien mi concepto

principal no es temporal este si desempeña un papel bastante importante en la corporalidad urbana.

En el libro *Sobre el Tiempo* de Norbert Elias se hace la pregunta ¿cómo puede medirse algo que los sentidos no pueden percibir?, aunque realmente si se mide algo como una jornada de trabajo o una carrera de atletismo, pero esos no son casos de un tiempo particular sino de normas sociales donde se establecieron unas pautas las cuales se repiten cada minuto. El tiempo en el recorrido, en el camino, es un tiempo relativo al paso de cada quien, no puede ser percibido todo de una vez, sino que se despliega en cada paso, es un presente viviente que se puede encontrar ocasionalmente con otros tiempos como lo vimos con Donna Conlon o Margarita Pineda trayendo el pasado al presente. Nuestros recorridos fluctúan según la relación con el entorno el cual también tiene su propia temporalidad.

Las obras que propongo quiebran la noción de lo cotidiano, causa extrañamiento al irrumpir en la rutina transformando la realidad con gestos simples que toman fuerza por la temporalidad que implican, entra entonces el cuerpo agotado, tanto el propio como el del espectador, los cuales se relacionan casi por instantes extraños. Trazo todos los días caminos variados, nunca podría hacerlo idéntico al anterior pues el espacio y la gente me lo impiden. Mi corporalidad al igual que la planta *Mimosa púdica* o "dormidera", cambia ante el mínimo contacto con el otro, se transforma. Así mismo yo estoy en resistencia en un aquí y ahora contra los empujones, los gritos, las bolsas que me pegan y estorban, no hay tiempo para disculpas o un saludo matutino.

Ahora podemos contemplar la complejidad del espacio urbano y las interacciones sociales que se gestan

dentro de ella. Al intervenirlo planteando nuevos ritmos y miradas con el cuerpo hacia otros y el mismo espacio. La permanencia y resistencia en otros movimientos frente a la cotidianidad que nos arrastra abre puertas a otro tiempo-espacio, concebidos a través del análisis del flâneur, como extranjeros o extraños de la urbe, que en medio de su andar azarosamente o sus desplazamientos en medios de transporte construye cartografía.



## Tiempo cartografiado

*Lo único que todo el mundo sabe con certeza acerca del tiempo es qué no es.*

*Al igual que el espacio, el tiempo es imperceptible:*

*invisible, impalpable, inaudible, inodoro e insípido.*

*No sólo es imperceptible: también es inmaterial. Sin embargo, al igual que el espacio, el tiempo es medible con gran precisión.*

*¿Cómo es posible medir algo inmaterial?*

*Mario Bunge, ¿Existe el tiempo?*

En mis desplazamientos cotidianos podía invertir hasta cuatro horas diarias en el transporte público, desde que cruzaba la puerta de mi casa hasta llegar a la universidad, tiempo que entendía como “muerto”, al no poder ser útil o productivo. Pero ¿cómo quitarle la connotación a este tiempo? ¿Cómo hacer del tiempo del desplazamiento un tiempo activo incluso para la creación? Así fue como en el año 2018 aprendí a hacer crochet, labor que rápidamente integré a mi cotidianidad, sirviéndome como testimonio de mis

desplazamientos y generando corporalidades diferentes desde su hacer.

De esta manera, los retazos de mis viajes se unen construyendo una cartografía con vacíos haciendo presente las ocasiones en las que no pude tejer debido a la ausencia de luz (ver figura 30), sin embargo, tomaba registro de ese espacio andante: el retrovisor, la vista de la ventana, las luces de los faroles en la noche, las manos del conductor. Una pieza entre lo geométrico y la organicidad, lo planeado y lo esporádico, el azar y lo delimitado por lo cotidiano, una cartografía que no busca representar la ciudad o un mapa, solo se privilegia el gesto, el trayecto por encima del dibujo, y la presencia por encima de la representación, es una cartografía que se vuelve rizoma con la presencia política con el otro, un *Tiempo Cartografiado*, como bien lo indica Gilles Deleuze.

Lana doble hilo color rojo y una lengüeta fueron mis acompañantes para los trayectos, el color por si solo es llamativo y tejer en el bus generaba extrañeza entre los demás pasajeros. 1, 2, 3, 4, 1, 2, 1, 2, 3, 4, contaba en mi mente para dar las puntadas, me abstraía

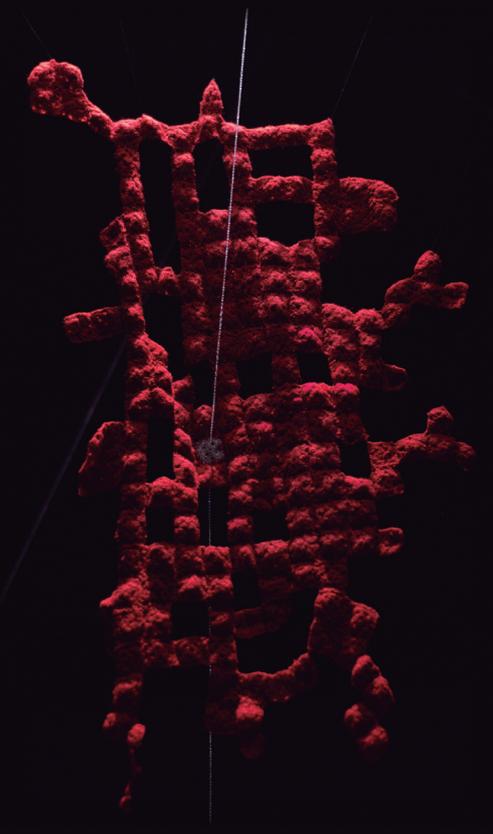


Figura 30: *Tiempo Cartografiado*. Manta con lana doble hilo color rojo y nylon. Dimensiones variables, 2018-2019.

de donde estaba y ocasionalmente levantaba la mirada para ubicarme en la autopista. Los viajes de pronto se resolvían en tres cuadros de crochet metidos en la bolsa de tela, en una acción que se inmiscuía en la cotidianidad. La repetición de este gesto nunca era igual ya sea por mi estado anímico, la persona que tuviera a mi lado, lo rápido o lento que fuera el bus, todo se convierte en variantes, por ello no es posible repetir algo completamente idéntico, ya que para esto es necesario que sea igual de semejante y exactamente equivalente como lo describe Deleuze en su libro *Diferencia y repetición* (2012); siempre existirá una diferencia en la puntada y además un cambio en mí que contemplo y ejecuto la acción. Ya estaría anticipada a lo que haría en la próxima subida al bus con una conciencia corporal frente al tejido, en el cual la acción ya está determinada por una experiencia pasada, y mi mente espera a la acción futura en el presente viviente. De esta misma forma sucede con los trayectos, ninguno será igual al otro, todos acontecen en momentos y circunstancias diferentes, el intento de repetir algo cotidiano radica en deshacer el tiempo y deshacerme en la repetición misma.



Figura 31: *Tiempo Cartografiado*. Fotograma video, duración loop, 2018.

Con los registros audiovisuales del bus construí un video seccionado en 9 cuadros, proyectados alternadamente (ver figura 31). El audio es una mezcla entre el ruido del bus, los carros que lo sobrepasan en la autopista y estaciones radiales devalando "tusas" amorosas, dedicatorias y música tropical. Entre los registros solo se ven las manos de dos personas, las del conductor en el manubrio y las mías tejiendo, son estas las únicas que están activas durante el viaje. La sobreposición de cuadros reproducidos en loop dan cuenta del ir y venir repetitivo que, aunque cambiante, se dan en el mismo escenario, el bus. Es ese espacio rodante que atraviesa el paisaje, escenario de pensamientos divagantes en el cual nos sumergimos con la mirada perdida. Una madeja gigante contiene los registros, sin tenerlo premeditado quedó semejante a los visores telescópicos donde nuestros padres y abuelos observaban sus fotos (ver figura 32). Esa forma me llevó a pensar sobre la memoria de los viajes, Natalia Pessa define bien cuando dice que "nos vemos obligadas a recurrir a herramientas técnicas como la escritura de diarios de vida, fotografías, ... Intentos por fijar el movimiento, el flujo constante de algo que se da únicamente en un instante fugaz y cuya única perpetuidad es el movimiento mismo" (La cueca como memoria hecho cuerpo, 2013, págs. 10-14). Movimiento en este caso desde las luces, la aguja, mis manos, el hilo, la vibración del espacio, esos que



Figura 32: *Tiempo Cartografiado*. Cajón de madera (MDF 50 x 50cm base 25 x 25cm envuelto en lana doble hilo rojo), 2018.

vuelven a suceder, pero nunca como ayer. Las imágenes fijadas esas noches permiten recordar lo que observé, aquello que llamó mi atención y a la vez entablar una relación entre ese pasado y las vivencias de hoy a pesar de encontrarse en escenarios distintos.

Los viajes cotidianos cada vez se limitaron más a estar dentro de la ciudad, estar inmersa en ella me genera preguntas por el otro ser que me roza en el afán de llegar a cualquier punto, ya no soy yo en el bus, es el recorrido del otro quien traspasa mi tiempo, mi corporalidad y el espacio, acudo al nylon como material plástico para seguir tejiendo en el espacio público significando el recorrido de quienes caminan a mi alrededor, ahora yo estoy sentada, detenida en el tiempo colectivo presenciando el movimiento.

El Parque Berrío fue el espacio escogido para la acción (ver figura 33 a 36). A mis 17 años cuando vivía con mi hermana en Caicedo cruzaba todos los días, a eso de las 5:45 de la mañana, el parque para tomar el metro hacia la Universidad, a un costado de la Basílica de Nuestra Señora de la Candelaria un señor de unos 50 años, cojo y con la mano derecha con movilidad reducida ya ha empezado a poner sus libros de segunda mano y nuevos para vender. Debajo del viaducto del metro en la estación Berrío se escuchan los ecos de un vendedor ambulante, tiene en sus manos una caneca transparente llenas de chicles que vende a 100 pesos, grita "¡Chicles a cien!" La ciudad es solitaria aún, cada ciertos minutos se presencian ráfagas de personas que van de afán, hacia una misma dirección, como si se estuvieran escabullendo de algún suceso atroz. A la vez, el parque es una mezcla de lo citadino y la villa que algún día fue Medellín, guarda en su esencia al antioqueño montañero, la música vuelve cada día en sus guitarras, los sombreros y el baile

de las 7:00 de la noche. Me recuerda El Carmen de Viboral, con los charlatanes que se hacen en medio del parque a vender yerbas o algún truco con machete.

Me dirijo con un butaco blanco caminando al frente de la escultura, me siento y empiezo a tejer una cadeneta mientras los transeúntes pasan a mi alrededor. Unos pasan muy cerca como si ignoraran mi presencia mientras otros respetan una distancia que ellos mismos ponen, como si existiera una especie de aura. La curiosidad no se hace esperar, se me acercan muchachas "del tinto", un artesano que confiesa que sólo teje cuando está encerrado y un señor con pinta bohemia que tímidamente rodea el aura y dice: "¡teje bonito!". No hay miedo en tocar la cadeneta o preguntar qué es lo que estoy haciendo y porqué tejo en medio de un parque. La quietud, el silencio y el color blanco contrasta con el escándalo y el movimiento del parque entre machetes, música, baile y plegarias religiosas.

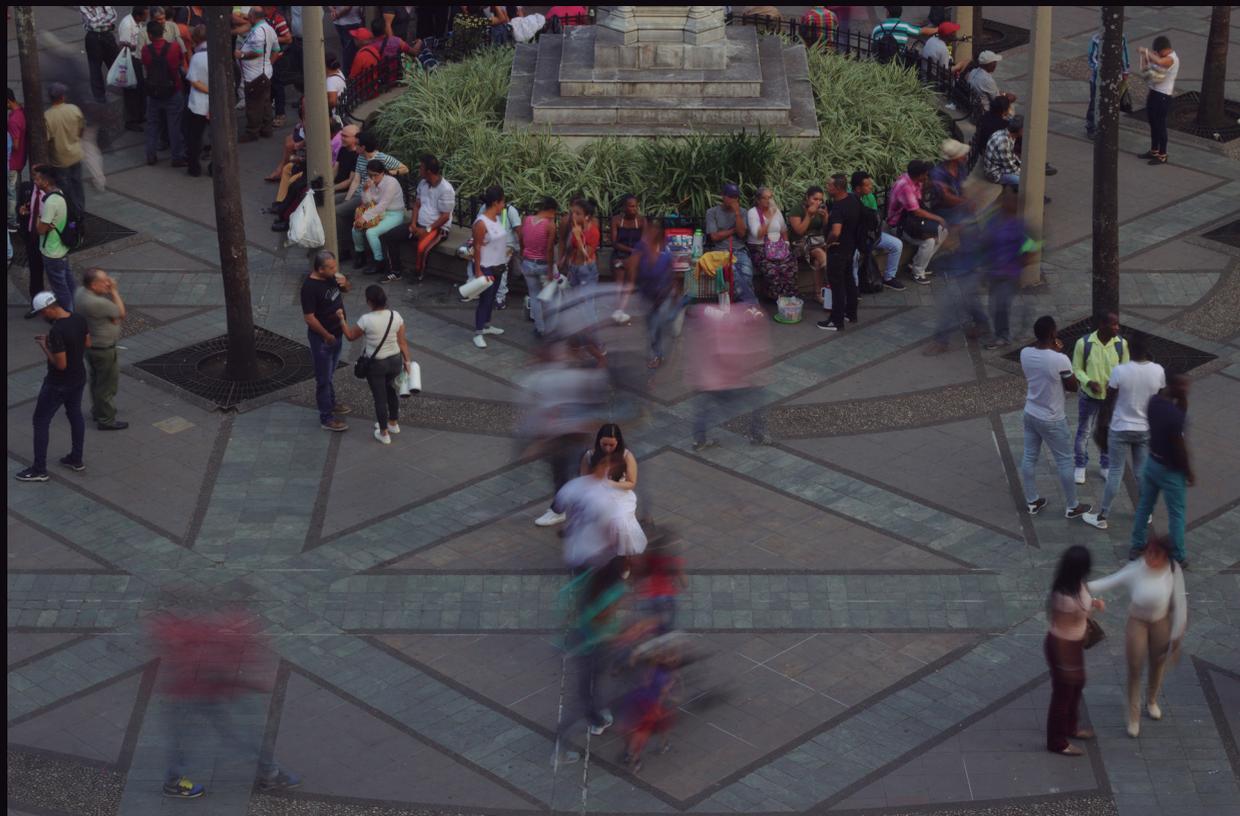


Figura 33: *Tiempo Cartografiado*. Registro de performance (fotografías de 45 X 35 cm), 2019.



Figura 34



Figura 35



Figura 36

Todo este compendio llamado *Tiempo Cartografiado* fue presentado en el octavo piso del Edificio Antioquia en la Muestra de Grado 2019-1 *En el principio todo era ruido*, la cadeneta tejida en el Parque Berrío propone un juego al espectador para atravesar el espacio, sube al techo, se cruza con el piso y de pronto atraviesa la manta como me traspasan los otros en la urbe. Con el mismo vestuario y en el mismo banco tomo asiento, se estiran mis manos y recojo el nylon para seguir la cadeneta. El carrito lo dispongo en el suelo para que ruede libre. Mis manos tiemblan, pero me esfuerzo para que no sean torpes, continúo en silencio, quiero que mi cuerpo absorba el movimiento y siga el ritmo natural de la lengüeta. Todo el público está estático esperando a ver qué sucede, yo espero algún instante prudente. En esta ocasión al ser un espacio interior convierte todo en un acto íntimo, rememorando los recorridos diarios que hacía cuando tejía los cuadros rojos y empiezo:

“Salgo de la casa de mis padres, cruzo el puente,  
paso al frente de la casa de Norman Ríos donde siempre tienen perros.

No encontraré más sombra pues los árboles ya no están,  
corro hasta el estadero para que no se me pase el bus.

Espero, espero.

Subo. Me siento. Un olor fétido, la gallinaza de Avinal.

La vieja cárcel es ahora un conjunto residencial...”

La memoria que pronuncio da cuenta de mi relación con el viaje en ese espacio-tiempo, no es sólo un viaje cotidiano, son los recorridos que me permean entendiendo que la memoria puede reflejarse en un objeto, un registro o la palabra misma, ese poder de la oralidad para pronunciar lo que otras partes del cuerpo y otros sentidos obtuvieron durante el trayecto, haciendo palabra los gestos, colores, personas, calles, casas que provocan un constante en el viaje diario y se trasladan a vacíos cuando no están presentes. Pero más allá del recorrido que yo narraba, estaba activando los recuerdos de los otros a partir del recuerdo propio de mi transcurrir, todos en un momento determinado estaban sentados a mi alrededor observándome, después su mirada podía estar puesta en el infinito, quizás le daban una imagen a lo que escuchaban, sonreían con varias anécdotas y en esos instantes se conectaban ambas vivencias (ver figura 37 a 40). Mis puntos de referencia en el espacio que no son más que acontecimientos efímeros, son mi memoria, mi cartografía, mi diario de viaje.



Figura 37: *Tiempo Cartografiado*. Performance, duración 00:45:00, Muestra de Grado 2019-1 En el principio todo era ruido, 2019.



Figura 38



Figura 39



Figura 40

## No está marcado en el mapa<sup>2</sup>

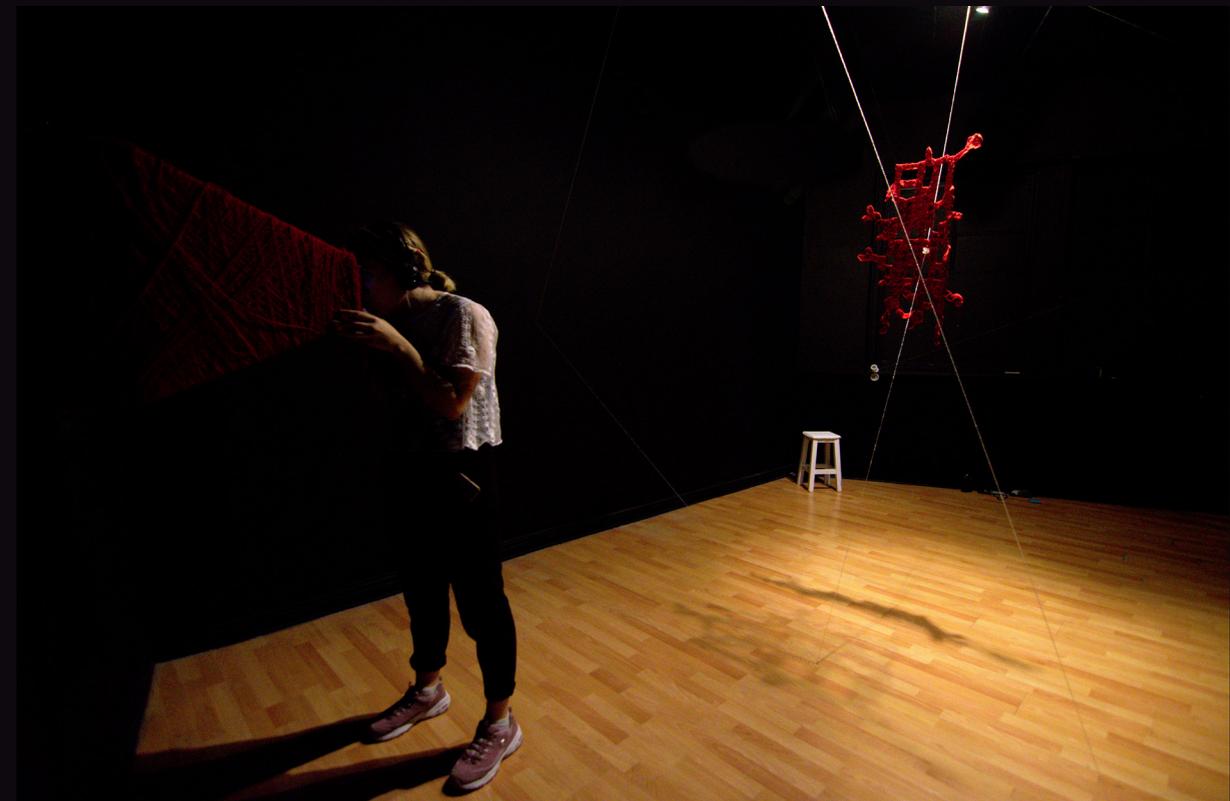
“Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el [...] campo [...], requiere aprendizaje” (Benjamin, 1985, pág. 15).

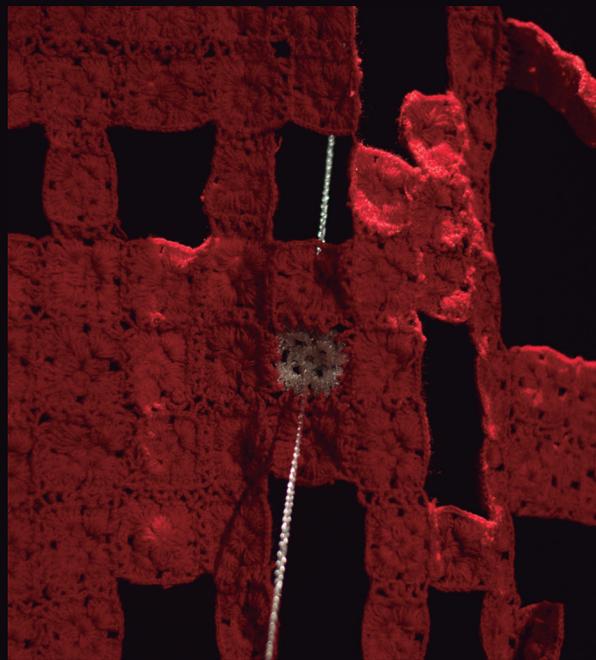
Dicen que detrás de la puerta de la casa, está el mundo o más bien la tarea de conocerlo desde las necesidades, derivas y sobre todo desde las preguntas propias, que en este caso son las de alguien que con curiosidad y sin miedo miró más allá de la huerta de sus padres y de las montañas de su tierra de origen, para aspirar y emprender un viaje.

Salir, entonces no es irse, salir es buscar los diversos caminos que conducen al mundo, el cual a lo largo del trayecto se convierte en un mundo propio. Así lo demuestra Andrea Montoya Rodas, con sus constantes viajes del campo a la ciudad, de la ciudad a otra ciudad, y de la ciudad al encuentro con el otro, donde el tiempo, el espacio y el recorrido son registrados no como imagen, sino como experiencia: un hacer o más bien un gesto que confina su ir y venir mediante el bordado, donde cada abrazo del hilo en la aguja es un paso, cada nudo es un pasaje que amarra para no olvidar como es ella ahí, justo en la cotidianidad, en lo público, en el movimiento, en el tumulto o en las dinámicas propias de los lugares que recorrió y que promete volver a recorrer, siempre de manera distinta para llegar a un destino lejano, desconocido, que incluso no está marcado en el mapa: su interior.

Lindy María Márquez H. Docente Facultad de Artes

<sup>2</sup> Texto escrito para la Muestra de Grado 2019-1 En el principio todo era ruido.





## Caminos viejos

### Taxonomía Exposiciones

Este trabajo de campo (ver figura 41) interroga la disposición de los objetos en el espacio, sea este público o privado, según los objetivos de venta en el mercado de la ropa. Comparo los almacenes con las ventas callejeras que no tienen maniquís, vitrinas, plantas sintéticas o luces dirigidas. Sólo la prenda que al inicio de la jornada fue puesta en un lugar visible, con el paso del tiempo los compradores o curiosos la tomaron y la pusieron más de una vez en el suelo en forma despreocupada. Ahora está puesta de otra forma, no es nunca la misma prenda en relación con las demás. El viento de la calle levanta la hojarasca y se une al bulto de zapatos y camisas conformando un nuevo bodegón. Todos tienen una organización singular de su mercancía, algunos se han ingeniado estructuras con tubos, carros de supermercado o aprovechando las columnas que sostienen los rieles del metro. Son locales de calle, van llegando desde las 7 de la mañana al pedazo que le toca, sin irrumpir con el espacio del otro y dejando paso a los compradores. A las 12 de la tarde ya huele a almuerzo, a lo lejos pareciera levitar las grandes ollas entre ropa, herramientas, camas, juguetes y todo tipo de artilugios. Quien compra en este sector responde a sus necesidades básicas, no están comprando una idea de mercadotecnia, sólo una prenda para cubrirse el cuerpo. Es importante resaltar que muchas de estas prendas son pedidas puerta a puerta o son de occisos<sup>3</sup>. La gente que habita

---

<sup>3</sup> Muerto de forma violenta..

este espacio es múltiple, compradores comunes, habitantes de calle, expendedores de droga, niños, adultos. Ninguno se opuso a que tomara una fotografía de su negocio, incluso una señora posó con su mercancía.

Por otro lado, en las vitrinas de los centros comerciales hay una recreación de escenarios que nos transporta a distintas temáticas, los maniquís, aunque estáticos, cobran cierta esencia de superioridad y belleza la cual se supone es adquirida por las prendas que viste. No hay una identidad propia en ellos, son iguales sus caras y su cabello cuando las hay. ¿Qué venden en esos escenarios encapsulados? Una imagen, el deseo que se trastorna en necesidad de tener lo mismo que ese cuerpo inanimado, ser como ese cuerpo, con la misma delgadez y altura. Pasas al frente de sus puertas y en la piel sientes el aire acondicionado y entra a tu nariz los perfumes de la ropa nueva. Hubo bastante resistencia en permitir que tomara registro de las vitrinas, en especial las marcas de ropa infantil.



Figura 41: *Taxonomía Exposiciones*, fotografía digital 48 x 65 cm (4), 65 x 48 cm (2), 2016.

## Maniquí en la Minorista

Continuando con la taxonomía me dirigí a la Minorista, la segunda central de abastos más importante de la ciudad. En este lugar hay una zona donde solo venden ropa. A pesar de que ellos si cuentan con un local como tal se sigue encontrando las mismas dinámicas del viaducto del metro, ropa de segunda que está puesta en el espacio como a cada vendedor le guste y no cuentan con maniquís o vitrinas para exhibir sus prendas. Decido entonces prestar mi cuerpo como maniquí durante 30 minutos a cualquier vendedor de esta zona para que exhiba lo que desee (ver figura 42 y 43), llevando a este lugar un servicio que no tienen, pero con un cuerpo que no es inanimado ni corresponde con los cánones de belleza establecidos por la moda.

Un señor y su hija venden ropa para dama y acceden al servicio, me ponen un vestido de quinceañera<sup>4</sup> azul y tratan de venderlo por treinta mil pesos. Todas las personas que transitan el lugar se extrañan pues nunca habían visto algo parecido en este lugar. Los niños juguetones no despegan la mirada de mí, quizás pensaban lo mismo que un señor cuando preguntaba dónde estaba el recipiente para echar la moneda y así empezar a moverme como las estatuas humanas de la calle. A esto se le sumó todo tipo de bromas, chistes y comentarios de qué hago ahí y hace cuánto tiempo. De esta manera, el movimiento cotidiano de los transeúntes por 30 min dejó de ser rutinario al encontrarse con esta presencia inusual o más bien con un gesto relacional que le propinó una relación activa con la obra y el espacio en el cual se encuentra, sin la

<sup>4</sup> Vestido de fiesta similar al de una princesa: pomposo, con mucho volumen y brillo.

necesidad de que este tenga conciencia de ser el espectador de una obra artística.



Figura 42: *Maniquí en La Minorista*, performance, duración 00:30:00, 2016. Fotograma.



Figura 43: Fotograma.

## Calentarse

Después de estar viviendo dos meses en Ciudad de México realizo un performance en la línea 2 del sistema metro (ver figura 44 a 46) pues es la más larga de las 12 líneas que tiene, esta pasa por 24 estaciones y con un tiempo aproximado de 50 min de un extremo a otro. El contraste de este con el sistema metro de tan sólo dos líneas de Medellín es evidente desde el primer día: el metro, las estaciones, el número de



Figura 44: *Calentarse*, performance, duración 00:50:00 aprox, Ciudad de México 2016. Fotograma.

escaleras y sobre todo el número de pasajeros, todo es a mayor escala. Es más, al interior de las estaciones puede encontrarse con supermercados, tiendas de remates, electrónica, ropa, farmacias, comida, y librerías. En las escaleras venden periódicos a 5 pesos acompañados de otra variedad de artículos que disponen los vendedores ambulantes.

Recuerdo que se abren las puertas de los vagones y suenan cuando ya se están cerrando con fuerza, arranca aceleradamente y en cualquier momento puede frenar en seco sin ninguna razón. Los primeros dos vagones son sólo para mujeres, ancianos y niños menores de 13 años por el acoso sexual. De pronto vez a personas con bolsas o paquetes, algo muy común, aunque se quedan en la puerta mirando hacia afuera hasta que el metro se pone en marcha, sacan pronto la mercancía de sus bolsas y empiezan a vender. Es



Figura 45: Fotograma.



Figura 46: Fotograma.

un desfile: un vendedor, una pareja de ciegos que cantan, niños y madres con bebés en brazos pidiendo monedas, señores que pasan arrastrándose con un trapo limpiando zapatos... de todo se ve en el metro, es otra ciudad subterránea más agresiva de lo normal.

Tomo asiento en el metro y empiezo a golpear mis piernas, un movimiento repetitivo que no para hasta que termine el recorrido. La única persona que tuvo un acercamiento conmigo fue un niño de unos 7 años que estaba entregando papeles a los que estuvieran sentados, usualmente estos papeles dicen que son una familia de escasos recursos de algún estado de México y requieren ayuda económica, detrás, a unos 10 metros va su madre con un niño en brazos recogiendo el dinero y los papeles. El niño, en medio de sus movimientos automáticos no se percató al principio de que yo estaba golpeándome porque sentí ese papel rosando mi pierna, intentó darme el papel una segunda vez y al ver que continuaba con mis golpes



Figura 47: *Calentarse*, performance, duración 00:50:00 aprox, Medellín, 2017. Fotograma.

siguió su camino.

Después de un año regresé a Medellín y realicé esa misma acción en el sistema metro en la línea A (ver figura 47 a 49), quería mirar a ver qué pasaba, si las reacciones serían distintas o no. Esta vez, ninguna persona tuvo contacto físico conmigo, me evadían mucho, entraban al vagón y en cuanto me veían seguían derecho. Las personas se incomodaban muchísimo además por tener ese sonido repetitivo que invadía todo el espacio. Nunca nadie me detuvo, aunque se preguntaran en ambos escenarios si estaba loca o qué me pasaba.



Figura 48: Fotograma.



Figura 49: Fotograma.

Esta acción puso en juego la temporalidad personal con el tiempo colectivo, cada golpe invadía a los otros desde lo sonoro y marcaba mi acto, convivía ambas temporalidades en un mismo espacio y empieza la inquietud por la repetición en tiempos prolongados, qué pasa con el cuerpo cuando repites algo, si se vuelve mecánico o por el contrario toma naturalidad. También está la pregunta sobre el espacio público y los medios de transporte públicos, la corporalidad que habita en estos lugares, cómo mi cuerpo se condiciona por el espacio en el que se encuentra e intercede en mi relación con los otros y a la vez cómo los cuerpos transforman ese espacio.

## Rozar

Viví en la delegación de Xochimilco, al sur de la Ciudad de México, antes de que esta tuviera las proporciones espaciales de hoy, Xochimilco era un pueblo donde cultivaban alimentos y plantas ornamentales en las chinampas<sup>5</sup> a las orillas de los canales y se comunicaba con la ciudad y demás pueblos a través del canal. Hoy quien viva en Xochimilco hace uso del Tren Ligero, un tren de solo dos vagones y que hace un recorrido por 17 estaciones hasta Tasqueña, estación en la cual hace conexión con el metro de la ciudad. El Tren Ligero en horas pico se divide, un vagón para mujeres y otro mixto, la cantidad de personas es impresionante, pues gran parte de los habitantes de esta zona trabaja en el centro.

Pasaba por lo menos de 30 a 40 minutos en el Tren Ligero, luego dependiendo de a que parte de la ciudad me dirigía serían otros 30 minutos o mucho más en el metro. La cotidianidad ha sido el medio de trabajo para todo el cuerpo de obra, sin poder ignorar cada vez la congestión asfixiante en horas de alto tráfico y todos los sucesos que acontecen allí, como las sensaciones que dejan los otros luego de salir de los vagones, los cuerpos acumulados que se unen en masa sin poder distinguir al individuo y el roce constante de los cuerpos.

Decidí entonces grabar con el celular lo que se pudiera observar de mi cuerpo desde distintas perspectivas, mi pecho, las rodillas, la cadera, los pies, encontrando ángulos que normalmente no puedo observar

<sup>5</sup> Terreno de corta extensión en las lagunas vecinas a la ciudad de México, donde se cultivan flores y verduras. Antiguamente estos huertos eran flotantes.

y visualizando apenas partes del cuerpo o solo la textura de sus ropas (ver figura 50). Sobrepuse sonidos grabados previamente que van del sonido ambiente del tren pasando sobre los rieles, la gente conversando y el sonido del roce con otro cuerpo, es esa una huella etérea, el sonido de la acaricia cuando se tocan los cuerpos involuntariamente, o su esfuerzo brusco por separarse del otro para permanecer en ese espacio o por el contrario salir de allí.



Figura 50: *Rozar*, video experimental, duración 00:02:23, Ciudad de México, 2016. Fotograma.

## Espacios

Los lugares de una ciudad son variables, por ejemplo: el interior de un auto, una oficina, el edificio, la calle, un puente. Todos ellos crean un espacio identificable y único. A pesar de estar contruidos muchas veces en concreto o materiales resistentes para no demolerse fácilmente, no pueden controlar lo que pasa en su interior gracias a los cuerpos, que los modifican a partir del tiempo y el movimiento, sin dejar de lado que el espacio también infiere en ellos.

Del mismo modo en que un carro se concibe como un lugar andante dentro de la ciudad, el cuerpo puede ser pensado como un espacio, un espacio que no es posible habitarlo por otros cuerpos pero que construye otro ambiente a partir de sus sonidos como una caricia, la respiración o un golpe. Precisamente fueron estos sonidos los utilizados para *Espacios* (ver figura 51), una exploración sonora que parte del cuerpo para evocar al metro en movimiento, los sonidos corporales son editados en un programa digital hasta lograr imitar el sonido de los trenes subterráneos de la Ciudad de México.

La intención principal de la obra es poner en juego tres espacios: el corporal, el metro y el expositivo. A la hora de escucharla el lugar de exposición se encuentra casi oscuro debido a una luz central muy tenue que apenas deja entrever el límite del suelo. El aula es transformada con la obra dando la ilusión de estar en movimiento por una actividad externa en el cual el cuerpo del espectador se adentra completamente.

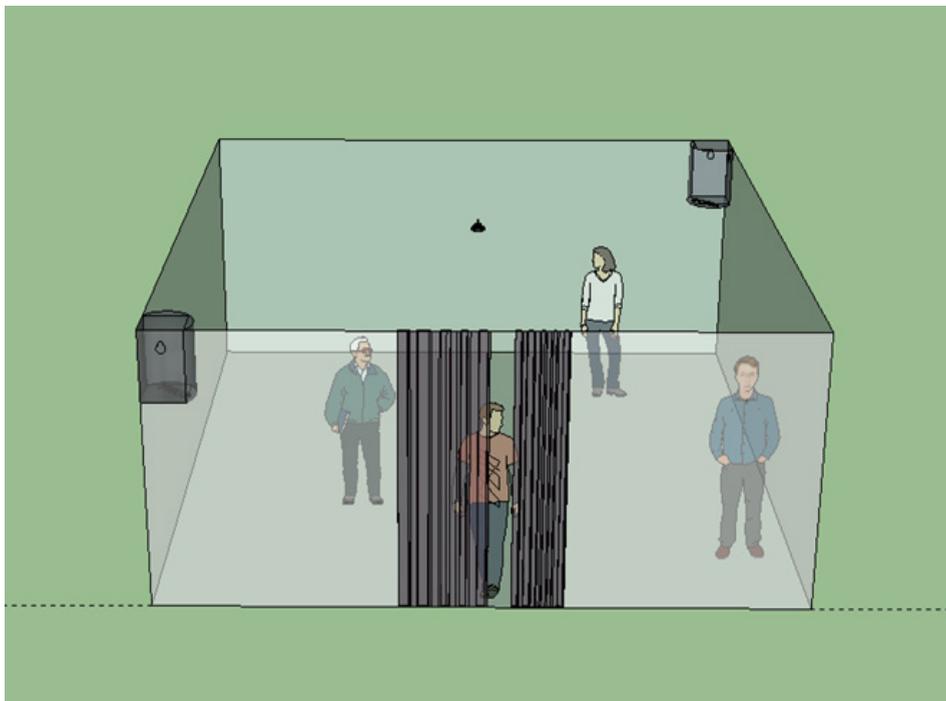


Figura 51: *Espacios*, exploración sonora, duración 00:02:58, Ciudad de México, 2017. Render.

## Abertura

En todo mi proceso artístico las obras trasladan o toman la vida exterior urbana como referente, la cotidianidad citadina, la multitud, la corporalidad. Pero cuando se habita un espacio determinado en un edificio escuchando el estruendoso sonido de la ciudad, ¿cómo se percibe el tiempo?

Me valgo del video para registrar un cuarto negro y una ventana sellada hacia la calle, el cuarto se encuentra en el octavo piso del Edificio Antioquia en el centro de Medellín, la única percepción de la ciudad se hace latente a través del sonido y el tiempo a través de la luz del sol que llega a las 14:30 y se desvanece a las 17:30. Allí, tomé asiento y observé la ventana entre las 14:30 y las 16:30, el sol ascendía por la ventana, miraba detenidamente la sombra en una línea irregular (ver figura 52), era como el relieve de las montañas que rodean a Medellín, un horizonte que se reflejaba en un espejo. Un rayo de luz finalmente llega al piso y recorre directamente mi rostro comenzando en el mentón y terminando en la coronilla de la cabeza.

La ventana pareciera abrirse para permitir la pasarela del sol. ¿Qué sucede cuando se observa una ventana cerrada? Es a partir de este gesto simple y prolongado que se alude a un tiempo personal, que se relaciona al tiempo colectivo (ciudad) y al tiempo "muerto". De esta manera, exploro cómo asumir el espacio y el tiempo, en la instalación en el espacio expositivo, se pretende generar un dialogo que disuelve los límites entre el afuera y el adentro, lo privado y lo público con las imágenes proyectadas en tres paredes y el sonido de la ciudad al fondo. Mi acto no es sólo observar, es permanecer, pensarme y estar presente.



Figura 52: *Abertura*, video performance, duración loop, 2017. Fotogramas.

Viajar es marcharse de casa,  
es dejar los amigos  
es intentar volar;  
volar conociendo otras ramas  
recorriendo caminos  
es intentar cambiar.

Viajar es vestirse de loco  
es decir "no me importa"  
es querer regresar.  
Regresar valorando lo poco  
saboreando una copa,  
es desear empezar.

Viajar es sentirse poeta,  
escribir una carta,  
es querer abrazar.  
Abrazar al llegar a una puerta  
añorando la calma  
es dejarse besar.

Viajar es volverse mundano  
es conocer otra gente  
es volver a empezar.  
Empezar extendiendo la mano,  
aprendiendo del fuerte,  
es sentir soledad.

Viajar es marcharse de casa,  
es vestirse de loco  
diciendo todo y nada en una postal.  
Es dormir en otra cama,  
sentir que el tiempo es corto,  
viajar es regresar.

Gabriel García Márquez. (2016, pág. 145)

## Hoja de vida

Nací en El Carmen de Viboral, Antioquia el 26 de abril de 1996. Estudié el bachillerato en la Institución Educativa Técnico Industrial Jorge Eliécer Gaitán con la especialidad en Dibujo Técnico. Ingresé a la Universidad de Antioquia en el 2013-2 al programa académico Licenciatura en Educación: Artes Plásticas y realicé cambio de programa para Artes Plásticas en el 2015. En el año 2016 hice un intercambio académico de dos semestres en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México, durante la estancia mostré una exploración sonora llamada *Espacios* en El Departamento y en la Casa Yugen, ambos espacios independientes y alternativos de exploraciones artísticas en el 2017 y participé en la exposición colectiva de estudiantes de último año escolar en ¿Y ahora qué? Exposición Miscelánea en la Galería Luis Nishizawa de la FAD con *Espacios*, *Rozar* y *Calentarse*. Expuse en la Muestra de Grado 2019-1 En el principio todo era ruido con la obra *Tiempo Cartografiado*.

Hago parte del Colectivo Artístico y Semillero de Investigación El Cuerpo Habla desde el 2018 y he participado en las siguientes acciones: *Cargamontón* 2018 Medellín, proyecto ganador del Premio Sara Modiano y en la activación de La Esquina en el Museo de Antioquia. *De-Cápita: Pan de Oro* y *Prisa* en Vitriñas Cundinamarca del Museo de Antioquia, 2018. Proyecto *Urdir* ganador de la Beca de Creación Artística Interdisciplinar de la Convocatoria de Estímulos para el Arte y la Cultura 2018 de la Alcaldía de Medellín. *De-Cápita: Pan de Oro* en el III Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y

Corporalidades en las Culturas que se llevó a cabo en Ciudad de México, noviembre de 2018. *Agotar* en Ciudad Universitaria, Facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia, en la inauguración de Papel en la Biblioteca Pública Piloto y en el Encuentro de Artes Escénicas Contemporáneas Liminales 6 en el 2019. *Besos de Chocolate* en el marco de Cátedra Nómada en el Centro Cultural de la Facultad de Artes, *Prisa* en el Edificio Antioquia en el marco de El Triángulo de las Artes y la Cultura UdeA y *Las Ofelias* en el marco de Medellín a cielo abierto, un proyecto de la Alcaldía de Medellín con la curaduría del Museo de Antioquia de Acciones Abiertas en el 2019.

## Bibliografía

- Baudelaire, C. (1863). El pintor de la vida moderna. Francia: Le Figaro.
- Benjamin, W. (1985). Infancia sobre Berlín hacia 1900. Madrid: Alfaguara.
- Bergson, H. (2006). Materia y memoria: ensayo sobre del cuerpo con el espíritu. Editorial Cactus.
- Breton, David Le. Caminar. Elogio de los caminos y de la lentitud.
- Bunge, M. (1987). ¿Existe el tiempo? Revista de Occidente (76), 35.
- Careri, F. (2002). Walkscapes: El andar como práctica estética. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Deleuze, G. (2012). Diferencia y repetición. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Deleuze, Guilles y Guattari, Félix (2002). Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, Valencia, España: Pre-textos.
- Fonseca, A. L. (julio de 2018). Las periferias en disputa. Procesos de poblamiento urbano en Medellín. Estudios políticos(53), 148-170. doi:<https://doi.org/10.17533/udea.espo.n53a07>
- García Andrade, A., Sabino Ramos, O. (2014). Cuerpo y afectividad en la sociedad contemporánea. España: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Gilles Deleuze, F. G. (Febrero de 2012). Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia (10a ed.). Valencia: PRE-TEXTOS. doi:10.1590/0104-4060.56116
- González, F. (2010). Viaje a pie. Medellín: Fondo Editorial Universidad de Eafit. Recuperado el 2018

- Guasch, A. M. (2009). Autobiografías visuales. Madrid: Siruela.
- Herms, J., Sánchez, S. (2012). Aprendizaje motor en la edad infantil: Marco teórico una propuesta para su trabajo en la etapa de la educación infantil y primaria. Editorial Lulu.
- Molano, C. R. (2006). La performance de María Teresa Hincapié. Nómadas(24), 168-183.
- Sennett, R. (1994). Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la sociedad occidental. Madrid, España: Alianza Editorial
- Soto, X. G. (2016). Sueños de héroes. Madrid, España: Punto Rojo Libros S.L., 145.
- Pessa, N. (Junio de 2013). La cueca como memoria hecho cuerpo. Revista Hélice UC(5), 10-14.



# UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

---

Facultad de Artes