

Musas en el asfalto

Giraldo Javier Gómez Guerra
Javier Armando Gómez Muñoz
Pablo Santacruz Guerrero



Editorial
Universidad de **Nariño**



Editorial
Universidad de **Nariño**

Musas en el asfalto



Musas en el asfalto

Giraldo Javier Gómez Guerra
Javier Armando Gómez Muñoz
Pablo Santacruz Guerrero



Editorial
Universidad de **Nariño**

Gómez Guerra, Giraldo Javier

Musas en el asfalto / Giraldo Javier Gómez Guerra, Javier Armando Gómez Muñoz, Pablo Santacruz Guerrero. -- San Juan de Pasto: Editorial Universidad de Nariño, 2019.
96p.: fotos.

ISBN: 978-628-7509-31-3

1. Arte nariñense – contemporáneo 2. Arte y sociedad 3. Arte Urbano 4. Creación – artística – Investigación.

751.73 G633 – SCDD-Ed. 22

Biblioteca Alberto Quijano Guerrero

Musas en el Asfalto

©Giraldo Javier Gomez Guerra - Javier Armando Gómez Muñoz - Pablo Santacruz Guerrero

©Editorial Universidad de Nariño

©de los capitulos e imágenes: los autores (a menos que se especifique lo contrario)

ISBN : 978 -628-7509-31-3

Primera Edición

Artistas

Alejandro Guzmán Tarapuez
Adrián Montenegro Galeano
Edward David Prado Miramag
Patricia Martínez
Mauricio Genoy
Danilo Estacio
Shirley Churta

Diseño y Diagramación:

Diego Unigarro Enriquez

Universidad de Nariño

Grupo de Investigación Cultura y Región

El pensamiento que se expresa en esta obra es responsabilidad exclusiva del autor y no compromete la ideología de la Universidad de Nariño.

Tabla de Contenido

14	Musas en el Asfalto
16	Trazaz y Trayectos
24	Tránsito y Artistas
38	Señal Museológica
64	Mirada Curatorial
81	En la Vía
86	Rutas e Itinerarios de Creación
92	Agradecimientos
93	Bibliografía
95	Autores

Musas en el asfalto

Los artistas regionales presentes en este Proyecto Curatorial, mostraron lo pertinente a la exhibición/circulación de obra, bajo el tejido y tutela de la acción cotidiana leída como traza de expresión en la vida citadina; se trató de poner en cuestión justamente los circuitos institucionales cerrados de circulación y exhibición, donde los accesos y la participación, la difusión y la comunicación, son de naturaleza restringida. Tratándose de un arte político y socialmente ético y crítico, se pudo parodiar el aporte lacaniano, de bajar las estructuras institucionales del arte a la calle, de hacer descender las musas al asfalto, al barrio, a la comuna, al centro comercial, a las plazas y parques, etcétera. Por su parte, la recepción/participación posibilitó una acción energética e interpelante de los bienes culturales, simbólicos, estéticos y artísticos, que se crean y producen de modo individual y colectivo.

Hablamos, entonces, no de la función pasiva del destinatario o receptor en la trasmisión de los mensajes, ni de la clásica conciencia estética contemplativa y desinteresada de todo aquello que implique lo ético, lo político, lo práctico y lo cognoscitivo (Kant, 1914), sino de procesos de apropiación y de elaboración subjetiva y social. Este espacio exploró la ligada conexión con la formación de públicos en espacios alternativos o en los sectores liminales de la institucionalidad.

Por lo tanto, en la calle se generó la formación entraña de la posibilidad de explorar pedagogías emergentes y desarrollar laboratorios y en espacios alternativos. Se trató, de una parte, de “poner en escena” el trabajo creativo, co-creativo, colaborativo y participativo de artistas y de grupos sociales que devienen artistas; de otra, de ver aquí una oportunidad para hacer de

las pedagogías del arte emergentes una instancia de formación política y social al interior de contextos comunitarios o sociales concretos.

Así, se muestra el resultado de una investigación y curaduría de arte contemporáneo en la región. Al explorar estos espacios y dimensiones del campo artístico, especialmente en los ámbitos urbanos, se dinamiza visibilidades, apropiaciones, reflexiones y acciones, al interior de una sociedad abocada a asumir alternativas para el buen vivir y para la paz.

Trazaz y Trayectos

El proyecto se suscribió a un componente teórico que delinea las intenciones y soportes del mismo: la expresión Curaduría viene del latín cura que hace referencia no solamente a la cura terapéutica en el sentido de sanar o reparar la salud deteriorada. En acepción más general, el término hace referencia al cuidado, la solicitud, el interés y la gestión de “algo”, tratándose del cuerpo o el alma de una persona, o de alguna actividad, acción, proceso, objeto, serie de objetos y, aún, pensamientos, interpretaciones, con el ánimo de preservar y proyectar ese “algo”. En el caso que nos atañe, la curaduría artística se enfoca en la cualificación teórica, técnica y operativa de un acontecimiento de creación artística que involucra enfáticamente aspectos políticos, éticos y socioculturales, a partir de dinámicas de investigación y creación/investigación.

Cuando se planteó una propuesta curatorial con énfasis especial en la relación arte/política y estética/ética, no se pasa por alto que en cierto modo todo arte, como toda producción simbólica, es manifiestamente político y comporta una posición ética frente a la realidad social. Sin embargo, cuando hablamos de “énfasis” en lo político o en lo ético desde las potencialidades de la creación artística y cultural, se denota, por una parte, que este tipo de creación puede ser paradigma y origen de procesos de creación política (Deleuze y Guatari, 1978); es decir, creación de formas de conciencia que se reviertan en la transformación de condiciones de vida concretas, o de incidencia en procesos de creación cultural y social, en el sentido expuesto por Castoriadis (2008), cuando ve en un concepto ampliado de creación radical, la posibilidad de destruir viejos valores e imaginarios y construir nuevas subjetividades e intersubjetividades, en el plano de una ética ciudadana y democrática que propenda por la justicia y la

equidad en renovados marcos instituyentes, para reconfigurar las relaciones de poder vigentes.

Como se ha expuesto, se propuso otra dirección a la señalada por la estética autónoma, contemplativa, desinteresada y autorreferencial, promulgada por Kant, estética que fundamentaría la concepción liberal, burguesa y moderna del arte y que ayudó a refinar no solamente las condiciones de creación del genio solitario, sino también de las formas en que el arte y la estética actuaron y actúan en el mundo moderno, afectando todas las dimensiones del campo artístico. De ahí devienen horizontes de discusión, la crítica decolonial a la estética eurocéntrica producida por el pensamiento decolonial,¹ la cual ha generado una crítica importante a la estética kantiana mientras propone retomar postulados de una estética justamente decolonial, que pueda generar relecturas del arte contemporáneo producido en Latinoamérica. También se estableció en las obras el cuestionamiento al concepto autonomista de la obra de arte, en tanto artefacto que constituye una unidad semántica autocontenida y un objeto que reúne en sí mismo las condiciones de lo bello. De ahí deriva el dialogar con los marcos conceptuales proveídos por la estética relacional (Bourriaud, 2006), desde donde se reduce significativamente la distancia entre la obra de arte y el acontecimiento artístico, el cual, a su vez, se despliega en el devenir de acontecimientos sociales, culturales y políticos, donde el concepto de creación simbólica funge como una posibilidad de articulación de relaciones entre distintos actores y acciones, con disponibilidades e intereses plurales. Desde este presupuesto, pero en el plano de las operaciones integradoras y colaborativas del artista como formas de recuperar la relación con el mundo de la vida, con la concreción existencial y social de las personas y las circunstancias humanas, se abre un espacio fecundo para la creación-investigación en el campo artístico, apertura que a nivel teórico ha generado precedentes importantes,² aspecto que, si consideramos las exploraciones

¹ Véase: Gómez, Pedro Pablo y Mignolo, Walter. (2012). *Estéticas Decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

² Véase: *El artista como etnógrafo*. En: Foster, Hal. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (pp. 175-208). Madrid: Akal.

generadas por algunos de los artistas que operan a nivel local y regional, ha dado paso también a una expansión de la etnografía a nivel epistemológico y metodológico, en el sentido de involucrar empatías que redefinen drásticamente la “observación participante”, o permiten márgenes de narrativa ficcional y escénica, o que privilegian la escucha, etcétera.

Respecto al pensar-hacer que coexiste con la sensibilidad y la intuición en los procesos de creación artística, se partió de una concepción e implementación de laboratorio que estimuló la emergencia creativa y la discusión de la posibilidad de lo nuevo. A tal efecto, las reflexiones realizadas a partir de las experiencias y discursos de artistas disímiles en sus formas de concebir y operar en los procesos de creación.³ No obstante, se las asume especialmente desde la perspectiva de la creación solitaria, siendo necesaria la posibilidad de entender tales procesos también en la consideración de ciertas aperturas que el arte contemporáneo ha generado a partir del cuestionamiento del genio individual, de la coherencia estilística, etcétera, dando pie a formas de arte colaborativo o a una creación social, política y cultural que tiene en la creación artística su impulso inicial o su paradigma transversal. En este sentido, es necesario comprender las dinámicas internas de esa creación social.⁴

Esta dinámica se constituye en un elemento fundamental en el proceso creativo, en tanto los artistas enfrentaron el trabajo creativo fuera del contexto del taller y la análisis actual del arte contemporáneo en sus derivas sociopolíticas, no solamente a través de aportes a la reflexión teórica generada actualmente sobre la materia, sino especialmente porque muestran la forma en que se han construido vínculos entre determinados postulados conceptuales y la interpretación de aspectos procesuales y objetuales de la obra de determinados artistas.

³ Véase: Salabert, Pere. (2013). *Teoría de la creación en el arte*. Madrid: Akal.

⁴ Véase: Santacruz Guerrero, Pablo. (2014). Del “yo creo” al “nosotros creamos”: analogías y contextualizaciones en la asunción de la creatividad social. En: *Revista Belvedere*, 26, 110-120. DOI 10.14232/belv.2014.2.10

En este orden de ideas, podemos referirnos a dos autores ya citados: Nicolás Bourriaud y Hal Foster. El primero, examina las implicaciones éticas, sociales y políticas, y la capacidad de suscitar nuevos usos públicos y formas ampliadas de participación o recepción, a partir de propuestas de creación artística de diversos autores, como Rirkrit Tiravanija o Felix Gonzalez-Torres. (Bourriaud, 2006). Por su parte, Foster (2001) hace algo similar pero a la luz de la necesidad de tomarle el pulso a la expansión del perfil del artista registrada en la última década del siglo pasado y al carácter interdisciplinario que han adquirido las metodologías de trabajo, en relación con la necesidad de proyección del arte en la realidad social y política. Cabe destacar la influencia de su trabajo en las reflexiones y prácticas artísticas de los primeros 2 lustros del siglo presente.

En Colombia, este tipo de estudios han sido referenciados al interior de la exigencia de pensar contextual o situadamente los acentos sociopolíticos del arte contemporáneo en el país, tanto al interior de la academia como en el despliegue de las propias prácticas creativas. Verbigracia, el libro *Arte y Etnografía* (Gómez, 2007) que propicia una reflexión de algunas experiencias de creación a partir de la identificación de interpelaciones en la relación arte-política. En este texto se aborda el estudio de algunas propuestas artísticas que, con metodologías de campo, exploran situaciones histórico-concretas con implicaciones políticas. Aquí destacamos la narración y el autoanálisis que realiza José Alejandro Restrepo sobre su obra *El paso del Quindío* (pp. 45-52), donde da cuenta con suficiente claridad de algunos aspectos procesuales: la contextualización histórica, la relación teoría-práctica, la práctica etnográfica y la materialización de la obra, fases entrelazadas entre sí que tienen como finalidad principal presentar una reflexión sobre las relaciones de poder que se dan en la interacción interpersonal en situaciones concretas.

Acerca de la correlación arte-etnografía-política, existen en el país otras publicaciones monográficas, algunas de las cuales tienen, como en la referencia anterior, un carácter auto reflexivo.

Por ejemplo, *Papaver somniferum* del artista Juan Fernando Herrán (2004), describe, relata, analiza y muestra los tiempos de su proceso creativo y las imágenes fotográficas resultantes, en relación con la propuesta artística del mismo nombre. Se trata de una reflexión contextualizada sobre el cultivo de la amapola en Colombia, donde se muestra las implicaciones históricas y sociopolíticas de esta actividad ilegal.

También en el ámbito universitario colombiano se han editado libros más teóricos que dan cuenta de seminarios realizados con invitados internacionales. Verbigracia, la edición por parte de la Universidad del Rosario del libro *Los límites de la estética de la representación* (Chaparro, 2006) en el que se destacan dos textos: a) *Arte y utopía en la plástica contemporánea* del crítico René Schérer (2006), donde plantea que la dimensión utópica de la obra de arte actual puede conectar lo arcaico, es decir lo simbólico-mitológico, con las posibilidades mismas de una revolución política; y b) *Violencia política y violencia transpolítica*, del filósofo Jean Baudrillard (2006), donde analiza el papel del odio en el bloqueo o en la ocurrencia de procesos culturales de creatividad sociopolítica. En este punto podemos hablar también de las narrativas y simbolizaciones de procesos de resistencia frente a casos extremos de opresión e impunidad, que devienen acciones políticas concretas. Un análisis de este tipo de acontecimientos creativos se da en el libro editado por la Universidad Nacional de Colombia, *Performances políticos del heroísmo y la impunidad*, de Carlos Salamanca (2012) que examina este tipo de acciones y eventos en América Latina y en regiones como la ex Yugoslavia.

Una activación del papel de la creación artística como acción política de resistencia a partir del despliegue del poder simbólico de lo estético, lo constituyen la serie de exposiciones que se realizaron en el 2010 en distintos escenarios de Bogotá, bajo el título de *Estéticas Decoloniales*, con la curaduría de Pedro Pablo Gómez y Walter Mignolo exposiciones que mostraron la posibilidad de afectar el predominio neocolonialista en

los circuitos de producción y consumo estéticos, desde una crítica cultural del eurocentrismo y el anglocentrismo. Ahí se percibieron propuestas diversas de creación artístico-política, producidas por autores de distintos países con pasados y presentes colonialistas importantes. La Universidad Distrital Francisco José de Caldas editó posteriormente, un libro que consigna las reflexiones teóricas y críticas de los curadores y la documentación visual de las obras (Gómez y Mignolo, 2012).

También registramos el libro *Transpolítico* (Roca y Suárez, 2012) que examina el arte contemporáneo producido recientemente en Colombia desde el criterio que valora su expansión hacia contextos sociopolíticos. En este texto se analiza la obra generada por artistas como Doris Salcedo, José Alejandro Restrepo, María Elvira Escallón, Miguel Ángel Rojas, Oscar Muñoz, María Fernanda Cardoso, Juan Fernando Herrán, y otros. Finalmente, ya no tanto desde la categoría “obra de arte”, sino desde un tipo de práctica, la “práctica artística”, referenciamos el libro *La política del arte* (Yepes, 2012) en el que se destaca la relación entre poder-activismo-arte-resistencia en la interpretación de la obra de Fernando Pertuz; la relación entre política-arte-cuerpo-espacio público en las prácticas artísticas generadas por el grupo *ekolectivo*; y la relación arte-agenciamiento-identidad-poder, en las creaciones artísticas colaborativas propuestas por Ludmila Ferrari.

Los aspectos contextuales se encuentran ligados a un proyecto de investigación curatorial que convoca artistas egresados con un compromiso localizado en Pasto y Nariño, es necesario profundizar la reflexión sobre las re significaciones contextuales del arte local y regional en tanto instancia de creación cultural. En este punto adquiere sentido referirse a una localidad, zona o región, no tanto en relación con la representatividad que un grupo de artistas tengan de la producción artística o de la calidad de esta producción generada al interior de estas unidades geoculturales o territoriales, sino porque en referencia está un tipo de arte que ha requerido

situarse en un contexto espacial y temporal determinado, lo cual implica la consideración de aspectos geopolíticos, históricos, socioculturales, etcétera, igualmente determinados, que, sin embargo, no solo involucran dimensiones contextuales de nivel micro-local, local y regional, sino también problemáticas que atañen a lo nacional, continental y global, niveles que generan interacciones y reacciones complejas. En esa dinámica, el nivel regional puede conformar un punto nodal en el entramado de vectores que atraviesan los entornos en los que la creación artística acontece. Y así lo pretendemos reconocer desde la perspectiva del presente proyecto.

Se trata de procesos dialécticos donde el reconocimiento de las determinaciones o condicionamientos históricos y geopolíticos no remite a un concepto de creación artística que la defina como mero reflejo de estos condicionamientos, sino, especialmente, porque ahí el arte también opera como proyecto a partir de su facultad para proponer afectaciones y resignificaciones a realidades particulares, o para crear realidades simbólicas con la fuerza necesaria para incidir en los entornos vitales de personas y grupos sociales. En este sentido, involucrar un territorio determinado en la concepción misma de una curaduría de artes visuales significa ponderar en un ámbito de sentido y legibilidad, algunas dinámicas creativas que proyectan las potencialidades de unas culturas vivas que levantan fronteras, algunas veces sancionadas desde la tradición y el arraigo, desde la cohesión social que implica el carácter fundante que ahí adquiere la estructura mitológica/trascendente de una sociedad, con las pretensiones de estabilidad que esta estructura conlleva; y otras veces, esas fronteras levantadas se presentan difusas, provisionales y problemáticas entre la demarcación de lo propio y extraño, entre ciertos rasgos identitarios locales o regionales, los intercambios interculturales y la homogenización de lo global, la cual convoca nuevas sensibilidades y organizaciones, articuladas muchas veces a los nuevos entornos tecnológicos y comunicativos.

La curaduría y el laboratorio enfrentó en la calle o cotidianidad un ámbito contextual que proyecta muchas formas de irrupción en los establecimientos perceptivos, culturales, éticos y políticos, algunas de las cuales se vuelven factibles a través de obras o procesos artísticos.

Así, es necesario considerar las emergencias epistemológicas y metodológicas que pueden estar muy ligadas a lo local, siendo la contextualización cultural y geopolítica un presupuesto altamente significativo a la hora de validar la investigación, la creación, y los procesos creativos. Hablamos de investigación-creación situada y, por ende, no canónica. Se considera que en este punto la creación artística tiene mucho por expresar, en la medida en que ha devenido micro utopía, pequeño relato, a partir de sus inserciones en contextos específicos. Además, como se dijo, está en la base de muchas posibilidades de creación cultural, social y política, donde esas epistemologías emergentes se potencializaron en el laboratorio.

Desde aquí podemos decir que la creación artística, muchas veces, involucra procesos de investigación alternativos y participativos que no parten de la pretensión de generar conocimiento universalmente objetivable. Son otras formas de concebir el conocimiento, donde ya no cabe un lenguaje analítico universal que funge como propiedad del científico, sino conocimientos relativos pero plausibles donde puede mediar el diálogo de saberes e instancias que se encuentran presentes en los entornos culturales. Y ahí pueden caber el arte y la creación artística, como instancias de generación, contextualización, apropiación y socialización de conocimiento.

La curaduría trazó un proceso de investigación, planeación y realización de una propuesta de arte nariñense contemporáneo que exploró la relación arte-política, estética-ética y texto-contexto, en el ámbito local y regional, en la que participaron artistas egresados de los Programas de Artes Visuales y Licenciatura en Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño.

Tránsito y Artistas



Adrian Montenegro

(Pasto, 1986)

Egresado de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño como Maestro en Artes Visuales. Se reconoce a sí mismo como artista visual, ilustrador gráfico y cantautor de música infantil. Realiza obras y proyectos de arte a partir de la recolección y el registro de ocurrencias pasajeras, situaciones cotidianas, ordinarias, iconografías populares, estudios especulativos, objetos encontrados, materiales desechables y la ocupación espacio-tiempo. Idea sus propuestas incidiendo en la imaginación, las emociones, la observación, la experimentación. Le interesa indagar saberes de la creación artística relacionados con la precariedad, el humor y la fantasía. Es también coleccionista, promotor y acompañante. Viene participando y exponiendo en diferentes lugares y eventos de arte. Asesora a instituciones educativas, entidades culturales, colectivos, curadores, galerías y artistas. En el año de 2017, desarrolló con el Grupo La Compañía el proyecto curatorial “Ver para Creer. Ilusión, sospecha y desencanto”, seleccionado por el Ministerio de Cultura de Colombia en la versión XVI del Salón Regional de Artistas, zona Sur.



Danilo Estacio

(Pasto, 1993)

Egresado de Maestría en Artes Visuales de la Universidad de Nariño. Artista e investigador independiente. Ha participado en diferentes versiones del “Salón de Arte San Juan de Pasto”. De manera colectiva, se vinculó a las exposiciones “Memorias en tránsito” (Pasto, 2015) y “Ángelus Novus” (Pasto, 2017). Centro Cultural Palatino y Pinacoteca Departamental.

Integrante de los laboratorios de creación artística “Grafitropismo” y “Cuerpo, Rito, Territorio”, en el espacio denominado “El Sótano-Laboratorios de artes” del Centro Cultural Leopoldo López Álvarez, Banco de la República de Pasto, (2017).



Patricia Martínez

(Pasto, 1993)

Artista Visual de la Universidad de Nariño. Su práctica artística se basa en la acción de sumergirse y escuchar en el paisaje, para profundizar y proyectar una visión crítica, creativa y alterna del entorno.

Como objeto de estudio, tiene interés por un elemento en particular: “el agua”, por su mágica y poderosa capacidad de adaptarse y reaccionar. En esta medida, la creación artística está atravesada por reflexiones e interpretaciones y más que un acto biológico constituye un proceso cognitivo y de construcción, de autonomía, de saber qué y por qué: una apreciación que exige atención e intención, una experiencia poética y crítica.

Exposiciones individuales:

Voz de vida. Pinacoteca Departamental. Pasto, 2016.

VI Salón de Arte San Juan de Pasto. Pasto, 2017.

Exposiciones colectivas:

Memorias en tránsito. Teatro Imperial. Pasto, 2016.

1era. Exposición de Arte San Luis y San Sebastián. Comuna 10. Pasto, 2016.

Habitat // Habitar. Pasto, 2017.

Grafitropismo. Laboratorio de Creación Artística. Banco de la República, Centro Cultural Leopoldo López Álvarez Pasto, 2017.

Cuerpo, Rito, Territorio. Laboratorio de Creación Artística. Banco de la República, Centro Cultural Leopoldo López Álvarez. Pasto, 2017.

Distinciones:

Segundo puesto, IV Salón de Arte San Juan de Pasto, 2015.



Edward Prado

(Pasto, 1994)

Nació y creció en el corregimiento de Catambuco, cercano a Pasto, donde reside. Licenciado en artes visuales, de la Universidad de Nariño. Es conocido dentro del arte urbano y el grafiti, como Doble D, proyecto con el cual incursionó hace dos años en la escena local, llevando a cabo intervenciones de tipo cultural al tener como base de representación la vida cotidiana, la naturaleza y las personas, como un medio para dar un mensaje y reconocernos a través de lo plasmado en un muro inerte.

Ha participado en diversos festivales de muralismo y grafiti, entre ellos:

Concurso de grafiti Aerosur. Pasto, 2013.

Concurso de muralismo de la frontera. Ipiales, 2015.

Festival de muralismo y grafiti el valle se pinta de colores. Sibundoy (P), 2016.

Festival de muralismo pinta la estación. Guacari, Valle del Cauca, 2016.

Mural comunitario San Francisco. San Francisco (P), 2017.

Festival pinta El Pedregal. El Pedregal (N), 2017.

Festival de muralismo y grafiti Mocoa se pinta de colores. Mocoa (P), 2017.

Artista invitado de la secretaría de turismo de la alcaldía, dentro del proyecto “motilón, magia de colores”, para intervenir artísticamente 25 casas en la vereda El Motilón, El Encano, Nariño.

Primer Mural Comunitario por la Juventud. Túquerres (N), 2017.

III festival de muralismo sobre fondo blanco. Popayán (C), 2017.

Promotor de la toma cultural de muralismo y grafiti Santos colores, Catambuco, ediciones 2016 y 2017, Pasto.

Intervenciones varias, autogestionadas en 2016 y 2017.

Intervenciones varias, autogestionadas en 2016 y 2017.

Coordinador del Proyecto Ambiental Escolar de la I.E.M. Santa Teresita de Catambuco. Realización de diversos murales, conjuntamente con los estudiantes, en diferentes veredas, 2016.

Impartió Talleres de capacitación en mural, en convenio con Colegio Sagrado Corazón de Jesús y María, en Chachagüí-Nariño, en asociación con la Fundación Allpayana de Pasto.

Doble D es promotor del arte urbano en el área rural de donde proviene (corregimiento de Catambuco), buscando expandir las expresiones culturales a través del grafiti como trasformador social.



Mauricio Genoy

(La Florida - Nariño , 1978)

Magister en Educación, 2017. Universidad de Nariño. Becario de estudios de postgrado.

Maestro en Artes Visuales, 2012. Universidad de Nariño. Matrícula de Honor en el Programa de Maestría en Artes Visuales.

De padre floridiano y madre huilense, desde la infancia encontró el gusto por la pintura, el dibujo y el modelado. Su interés por el campo escultórico es manifiesto. Considera a la escultura, como un todo y fragmento, a la vez.

Siendo estudiante, fue seleccionado en 2005, en el Salón Regional de Artistas zona Sur con la propuesta Varnish of Pasto.

Participante en colectivo con el grupo artístico Los Reyes Magos, con la propuesta Montonera Desigualangada, en el Salón Nacional de Artistas, Cali, Colombia, 2008. En 2010, realiza una pasantía artística en el Centro Cultural Leopoldo López Álvarez del Banco de la República de Pasto, experiencia que le permite recibir en 2012, el título de Maestro en Artes Visuales.

En el trabajo de pregrado Sensaciones Urbanas en la ciudad de Pasto (2012), realiza la inmersión en el proceso de investigación/ creación, mediante la comprensión del contexto urbano desde el fluir del río Pasto como eje temático. Durante el proceso, encuentra y desarrolla analogías con la obra literaria El Agua y los Sueños, de Gastón Bachelard.

Sus propias vivencias, son el sustrato de su obra. Asume una permanente actitud reflexiva con el entorno, el otro, el contexto y la misma vida.

investigación/ creación, mediante la comprensión del contexto urbano desde el fluir del río Pasto como eje temático. Durante el proceso, encuentra y desarrolla analogías con la obra literaria El Agua y los Sueños, de Gastón Bachelard.

Sus propias vivencias, son el sustrato de su obra. Asume una permanente actitud reflexiva con el entorno, el otro, el contexto y la misma vida.

Reconocimientos y Exposiciones

2015. Exposición Imagen Regional 8. Centro Cultural Leopoldo López Álvarez, Banco de la República, Pasto.

2013. XXXIX Premiación “CORREO DEL SUR”. Escultor Destacado del Departamento de Nariño

2010. Quinto Puesto Salón del Tambo (N), “Victoriano Salas”.

2010. Segundo Puesto II Salón de Pintura. Pinacoteca Casa de la Cultura, Pasto.

2009. Exposición Itinerante: Pasto, Bucaramanga, Medellín y Cali.

2008. 41 Salón Nacional de Artistas, Cali.

2008. Primer Puesto Salón Facultad de Artes. Universidad de Nariño, Pasto.

2007. XII Salón Regional de Artistas Zona Sur.

2007. XXXIII Premiación “Correo Del Sur”. Artista Destacado del Departamento de Nariño.

2005. XI Salón Regional de Artistas Zona Sur.

2005. Exposición Arte y Etnoliteratura. Centro Cultural Leopoldo López Álvarez, Banco de La República, Pasto.



Shirley Churta Ramos

(Buenaventura - Valle del Cauca , 1982)

Maestría en Artes Visuales, Universidad de Nariño. Nació el 21 de noviembre 1982 en la ciudad de Buenaventura (Valle del Cauca) y antes de cumplir su primer año de vida, la familia se trasladó a Tumaco, Nariño. Hija de Germanía Ramos y Manuel Churta, creció en la casa de sus abuelos maternos Crispulo Ramos y Celia María Ramos Ibarbo, junto con sus tíos que eran como unos hermanos mayores y uno en especial, que ha sido como un padre, Freddy Ramos. Creció junto a sus hermanos Alexander, Grace, Frank, Nathalia, Luis Miguel y Nicol.

Desde la primera vez que alguien se ganó mi confianza y cariño, ofreciéndome su amistad, la he cultivado, valorado a lo largo de mi vida, tengo amigas y amigos los que considero parte de mi familia y que junto con sus familias me han adoptado, como una persona importante en sus vidas.

En los recintos de la Universidad de Nariño, aprendí las diferentes maneras de ver la vida, se aprende en todos los espacios, en todos los momentos, en todas las circunstancias.

Unos capítulos de mi vida han sido cortos y otros, largos y de ellos, he aprendido siempre algo nuevo. He trabajado, pero me gusta más ser independiente, soy muy buena vendedora, me gustan los negocios. Me gusta escuchar música, me gusta escuchar el sonido del mar, caminar en la arena con los pies descalzos, me gustan las cosas sencillas y hoy, veo todo con un prisma de infinitos colores.

Participante en:

I Encuentro Nacional de experiencias exitosas en el manejo de la deserción estudiantil en instituciones de Educación Superior.
I seminario de la angustia a la creación social.
I Encuentro Nacional de Facultades de Arte.
II Encuentro Nacional de Facultades de Arte.
Taller de Grabado.
II Encuentro Nacional de Facultades de Arte.
Taller de Grabado.
Diplomado en Fortalecimiento Empresarial, Universidad Mariana, Pasto.
I Encuentro Internacional Diseño para el cambio, Universidad Nariño, Pasto.

Eventos Artísticos

2011. Salón Facartes, Palatino, Pasto.
Exposición colectiva El Arte de hoy. Pinacoteca Departamental, Pasto.
Exposición colectiva de Grabado. Casa de la Cultura, Ipiales (N).
I laboratorio de Investigación-creación en torno al cabello de la mujer afrocolombiana. Banco de la República de Pasto.
Exposición colectiva Imaginarios solubles. Galería y Espacio Cultural El Nido, Pasto.
Legado y presencia comunidad Afro. Universidad Politécnica Estatal del Carchi, Tulcán, Carchi, Ecuador.
Identidad de la comunidad Afro, a través del peinado. Ipiales (N).



Alejandro Guzman

(Pasto, 1982)

Maestro en Artes Visuales de la Universidad de Nariño. 2011–2013. Participante Convocatoria de tesis y trabajos de grado en Investigación. Beca Alberto Quijano Guerrero, Universidad de Nariño, Vicerrectoría de Postgrados Investigaciones y Relaciones Internacionales, Pasto.

Su compromiso es reflexionar, sensibilizar, y transmitir a través del estudio, la investigación y la plástica, ideas propias del quehacer artístico que surgen en un contexto comunitario como fruto de procesos reflexivos y analíticos, empleando herramientas artísticas como: la pintura, el dibujo, la escultura, la instalación y la performance, esta última como práctica específica abordada desde el teatro, la investigación y la expresión corporal.

La experiencia con el arte y la interdisciplinariedad, me han permitido identificar las ampliaciones cognitivas sobre la fenomenología de la creación artística y comprender el escenario social y sus aspectos culturales a través de procesos colectivos y comunitarios; entendiendo el arte en acción como la relación y el encuentro con el otro, hacia un saber íntimo e intercultural.

Actividad Teatral.

2007-2010. Director artístico. Comparsas Carnaval de Negros y Blancos, Familia Castañeda. CORPOCARNAVAL. Corregimientos de Pasto (N).

2009-2010. Monitor y coordinador de la Comparsa Familia Castañeda, Colegio Liceo Universidad de Nariño. Colectivo Teatral de Pasto, Pasto.

2008-2013. Socio-fundador y Actor de teatro, Corporación Escénica de Pasto “La Guagua”, Casa cultural y artística. Pasto.

2009-2013. Tallerista Proyecto Aguaguarte, Comuna 10, Corporación Escénica de Pasto “La Guagua”, Pasto.

2013. Tallerista Escuela Artística para la convivencia y la paz, Oficina de la Juventud y Casa Teatro La Guagua, Pasto.

2013. Actor y Director Artístico Casa Teatro La Guagua, Pasto.

2013. Escenógrafo. Proyecto Interdisciplinarte, Ministerio de Cultura y Casa teatro La Guagua, La Unión (N).

2013-2016. Docente Universidad Autónoma de Nariño, Pasto.

2013-2016. Director grupo Institucional Universidad Autónoma de Nariño, Pasto.

2013-2016. Director Grupo La otra Orilla. Laboratorio de arte y performance.

2014. Tallerista Proyecto Semillas de reconciliación, Ministerio de Cultura y La otra Orilla, Laboratorio de arte y performance, Guitarrilla (N).

2015. Tallerista Proyecto Semillas de reconciliación, Secretaría de Cultura de Pasto y La otra Orilla, Laboratorio de arte y performance, Pasto. Proyecto dirigido a niños del Corregimiento de Buesaquillo.

2015. Tallerista Secretaría Municipal de Salud, Estrategia de Movilización Social Ciudad Bienestar y Plan de intervención Colectiva, Pasto.

2016-2018. Director de Cultura, Corporación del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, CORPOCARNAVAL, Pasto.

Participación Festivales.

Desde el año de 2004, ha participado a nivel local y nacional en desfiles culturales y festivales de teatro; festivales nacionales de teatro aficionado, alternativo y callejero; con comparsas de la

Familia Castañeda en el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto. En 2017, desarrolló Mogigangata Encaravanada. Laboratorio Artístico de Arte Popular con artistas del Carnaval de Pasto.

Exposiciones Colectivas.

2006. II Muestra artística de Pintura. Cámara de Comercio de Pasto, Pasto.
2008. 8º Festival de Teatro Aficionado ASCUN, Cultura 7. Universidad del Cauca, Popayán.
2008. XX Salón Facartes. Universidad de Nariño, Pasto.
2008. XXVI Salón de artes Victoriano Salas, El Tambo (N).
2010. II Salón NARIÑO. Encuentro de Culturas Andinas, Pasto.
2010. XXVIII Salón de artes Victoriano Salas, El Tambo (N).
2011. Salón Imagen Regional. Banco de la República de Pasto.
2011. XXI Salón Facartes. Universidad de Nariño, Pasto.
2012. Encuentro internacional de Arte y Etnoliteratura. Universidad de Nariño-Banco de la República de Pasto.
2012. Festival de Teatro Callejero Santander en Escena. Bucaramanga (S).
2012. I Salón de artistas San Juan de Pasto. Pasto.
2012. Salón DIMAR. Pasto.
2012. XXX Salón de artes Victoriano Salas, El Tambo (N).
2013. Conmemoración Insurrección Comuneros 213 años. Corporación Escénica de Pasto La Guagua. Túquerres (N).
2013. Festival de teatro Pasto en Escena. Obra “Comuneros”. Corporación Escénica de Pasto La Guagua. Pasto.
2013. I Festival de teatro callejero “La Máscara del pueblo”. Corporación Escénica de Pasto La Guagua. Pasto.
2013. II Salón de artistas San Juan de Pasto. Pasto.
2013. Onomástico San Juan de Pasto. Rutas de leyenda. Corporación Escénica de Pasto La Guagua. Pasto.
2013. V Salón de Pintura Nariño. Gobernación de Nariño y ASOARTE. Pasto.
- 2014-2015-2016. III, IV y V Salón de artistas San Juan de Pasto. Pasto.
2015. Exposición pictórica infantil. Semillas de Reconciliación. Pinacoteca Departamental. Pasto.
- Montajes teatrales.

2009. La Tunda. Actor. Casa Teatro La Guagua, Pasto.
2011. Ofrenda. Actor. Colectivo Eriopetal, Pasto.
2011. Rey Mono. Actor y Escenógrafo. Casa Teatro La Guagua, Pasto.
2012. Onomástico a San Juan de Pasto. Actor y Escenógrafo. Secretaría de Cultura / Casa teatro La Guagua.
2013. Comuneros. Director y actor. Casa Teatro La Guagua, Pasto.
2013. Familia Tarapuez. Director y actor. Casa Teatro La Guagua, Pasto. CHISTE PASTUSO Producciones.

Reconocimientos

2008. Festival ASCUN Cultura Mejor. Montaje y escenografía. Popayán (C).
2011. Mención de Honor XXI Salón Facartes, Pasto.
2012. Premio CORREO DEL SUR. Mejor artista Conceptual del Departamento. Pasto.
2012. Primer puesto Salón de artes Victoriano Salas. El Tambo (N).
2012. Primer puesto I Salón de artistas San Juan de Pasto. Pasto.
2012. Primer puesto Salón DIMAR, Pasto.
2013. Distinción tesis Laureada. Trabajo de grado “Hecho en la Calle” escenarios y memorias re-significadas por habitantes urbanos. Programa de Maestría en Artes Visuales. Universidad de Nariño, Pasto.
2014. Mención de honor en Exposición (Proyecto) Tesis. Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá. Investigación “Hecho en la Calle” escenarios y memorias re-significadas por habitantes urbanos. Edición de Catálogo en asociación entre MAC y Editorial Corporación Minuto de Dios. Bogotá, D.C.
2015. Reconocimiento a Mejor docente Aunar, área de Teatro. Universidad Autónoma de Nariño. Pasto.
Mención de honor V Salón de artistas San Juan de Pasto 2016.

Señal Museológica

La expansión interdisciplinaria del arte, vincula la reflexión teórica con la creación artística en los entrecruzamientos con las ciencias humanas, especialmente con la sociología, la antropología y la psicología, proceso a realizarse con la perspectiva transversal de una postura crítica que se encuentra en enriquecimiento mutuo con los procesos metodológicos de la investigación/creación en las artes.

Se considera que el arte, al no ser asumido únicamente desde la experiencia contemplativa y desinteresada, se descubre en su potencialidad para originar relaciones con el buen vivir, la conciencia social y política, la restauración de la memoria, la liberación de energías represadas, la simbolización del sufrimiento, las construcciones identitarias, la voz y la reparación simbólica de las víctimas de la violencia y la restauración del tejido social. Explora justamente estos vínculos con el afuera vital y político del campo estético, los que adquieren una resonancia especial en el contexto actual de la región y el país, abocado al giro histórico que conllevaría un posconflicto, lo cual implica la asunción de grandes retos, signados por la complejidad y la incertidumbre. Y es en este horizonte de posibilidades donde, como ya lo señalan importantes sectores de la opinión pública colombiana, el arte y la cultura están llamados a jugar un papel transformador de la vida.

El Asfalto

La calle, el espacio público incita a los artistas a instaurar procesos creativos que se vinculan de manera directa con problemáticas contextuales de diferente orden; las musas, inspiradoras de otredad y los momentos históricos, parecen desvanecerse y ceder su mágica inspiración al encuentro

directo con la vida. El escenario es la calle, vía que conduce el caminar, el deambular, direccionalidades múltiples nos llevan a sumergirnos en la urbe, en el ruido, en los olores ciudadanos, en el caos, en el sobrevivir diario, en los acontecimientos. Y nos conducen por líneas serpenteantes alejándonos de la ciudad, conduciéndonos, expulsándonos hacia fuera –lo rural, el paisaje natural-; el artista, cazador furtivo se encuentra al acecho de su musa transformada en realidad y acontecimiento, alerta y emergencia de sentidos, análisis críticos, analogías, metáforas, escrituras, dibujos, planos, estructuraciones, son el génesis de la creación en los artistas: Adrián Montenegro, Alejandro Guzmán, Danilo Estacio, Patricia Martínez, Mauricio Genoy, Shirley Churta y Edward Prado.

La conciencia social y política.

Chupa bandera de estrellitas huecas bajo el puente

Intervención urbana. Tela adherida a cartón, recortes en forma de estrella, madera pintada, pegamento y chupa de plástico. 280 x100 cm.

Adrián Montenegro

Para este trabajo, diría que parto de un hecho instrumentalista del mundo informado, que se evidenció como “la realidad en el presente” y por ende, como problemática ensimismada del vivir ajeno. (Qué pasa, qué día, qué dicen).

Un sentir y pensar que carece de naturalidad y se sustenta desde las lógicas físicas, sociales y políticas en el devenir de la noticia-bandera y el puente-casa. Símbolos de distanciamiento y conexión que se ponen a prueba en el “estar por debajo” y “de cabeza” o “al revés”. Dispuesto, ausente, humanitario y en contra.

Para el año 2019, cientos de personas nacidas en Venezuela se hacen campo para vivir entre las calles de

Pasto. El punto aquí, no es saber de qué lado se vive o se está.

No pretendo anteponer con qué se convive o de qué lado me expongo.

De hecho, los países son nuestra mayor ilusión. Pero lo que pretendo más bien, está en concebir el re-estar que no deja de lado la idea de parentesco con el lugar y la relación de con-fin con el otro.

Desde la escuela sabemos que la bandera de Colombia y también la de Ecuador, diseñadas fueron por un venezolano (Francisco de Miranda) y al fin de cuentas, o mejor, al inicio de las cuentas, son la misma cosa: colores primarios que leídos de abajo para arriba no hacen más que cimentar la sangre como base y la riqueza después de atravesar el mar... el cielo.

Quizás la intención de agujerear el azul para que el blanco de las estrellas sobresaliera, es más bien abrir espacio a Colombia donde la ilusión de estar “fuera de su alcance” no es más que recibir el pasado como luz hueca.



Chupabandera de estrellitas huecas bajo el puente. Intervención urbana, 2019. Adrián Montenegro. Foto: cortesía del artista.



Chupabandera de estrellitas huecas bajo el puente. Intervención urbana, 2019. Adrián Montenegro. Foto: cortesía del artista.



Chupabandera de estrellitas huecas bajo el puente. Intervención urbana, 2019. Adrián Montenegro. Foto: cortesía del artista.

Exprimidos

Montaje en sala de exhibición (instalaciones, pinturas, objetos, performance)

Alejandro Guzmán

La obra se articula al proyecto Curatorial Musas en el Asfalto, dado que mi proceso se articula al espacio, a intervenir y re-significarlo, de ahí se inserta en la urbe y su contexto. Musas permite el diálogo entre lo que es el espacio y el contexto y las acciones que se generan dentro de este. El proyecto reflexiona entre el contexto, lo político y lo cotidiano. En este orden los elementos que conforman la obra también hacen parte de lo cotidiano de las personas y las comunidades, de esta forma la obra se instala en un espacio que si bien es una sala de exposiciones, ella era en su momento una casa familiar que aun propone espacios que recuerdan la dimensión de una casa de habitación.

En el proyecto, algo muy interesante de la naranja es cuando uno expulsa de ella la pepa y la cáscara, que son elementos que se desechan. Esto permite pensar, sobre todo en mi propio proceso creativo, el cual siempre ha estado relacionado con el margen, el límite y la población marginal. Entonces, esto empezó a provocar la puesta en escena del proyecto Exprimidos, el exceso, el exceso de trabajo, de aquel que violentamente se excede, de cómo uno puede violentar al otro, cómo a través del exceso violentamos a muchas personas y familias, y no nos damos cuenta. La obra de exprimidores de naranja plásticos que está ordenada de acuerdo a la bandera de Colombia permite reflexionar en torno a lo que el gobierno de Colombia ha denominado como “Economía Naranja” sumergiendo al artista en una manera extraña que busca presionarlo y propiciar que entren al sistema económico. De esta manera reflexiono sobre cómo yo puedo participar de estos procesos socioculturales y económicos que afectan la economía de los

artistas y determinan parámetros de la manera en que se debe hacer arte y cultura.

En el proyecto se desarrolla un performance, este enfatiza de manera directa en el proceso que he denominado Exprimidos y se basa de alguna manera en ciertos contextos de producción agrícola y su manera de llegar estos productos a los consumidores: tiene que ver con el transportar, cargar, en este caso, un bulto de naranjas. De ahí se constituye un asunto de corte político, en donde todo el proceso está inmerso en el sistema económico. El bulto se relaciona con la gente, con el pueblo apretado en un costal y además, es golpeado en exceso y lo exprime y de esta forma, es violentado...



Exprimidos. Detalle instalación. 2019, Alejandro Guzmán.
Foto: cortesía del artista.



Exprimidos. Detalle instalación. 2019, Alejandro Guzmán.
Foto: cortesía del artista.



Exprimidos. Recorrido instalación/performance. 2019,
Alejandro Guzmán. Mapa.



Exprimidos. Alejandro Guzmán delante de su instalación/
performance. 2019. Foto: cortesía del artista.



Exprimidos. Detalle instalación. 2019, Alejandro Guzmán.
Foto: cortesía del artista.

Eco-política.

El rayo, el árbol y la ruta

Intervención en el espacio público, placa sobre árbol.

Danilo Estacio

En un recorrido entre mi casa y el centro de Pasto observé que un rayo había impactado recientemente un árbol cercano al Parque Bolívar. El encuentro había sido tan severo que desprendió una gran rama la cual yacía en la calle, y el árbol humeante se quemaba desde el interior. Había un perímetro de seguridad y los bomberos atendían la situación. Me dediqué a observar y tomar algunas fotografías, después seguí mi recorrido por la ciudad, seguí pensando en ese impacto y sus implicaciones. Varias dudas se acumularon en mi cabeza.

¿Por qué el rayo impactó el árbol? ¿Qué fuerzas ocasionaron ese encuentro? ¿Cuál era mi lugar en ese hecho? ¿Por qué me causaba tal asombro? ¿Cómo era mi forma de verlo?

Ese cúmulo de preguntas era una tormenta de ideas...



El rayo, el árbol y la ruta. Intervención en el espacio público, 2019.
Danilo Estacio. Foto: cortesía del artista.



El rayo, el árbol y la ruta. Intervención en el espacio público, 2019.
Danilo Estacio. Foto: cortesía del artista.



El rayo, el árbol y la ruta. Intervención en el espacio público, 2019.
Danilo Estacio. Mapa..

Estudio sociopolítico del agua en la ciudad de San Juan de Pasto.

Instalación en el espacio museístico, objetos videos, peces, agua esculturas.

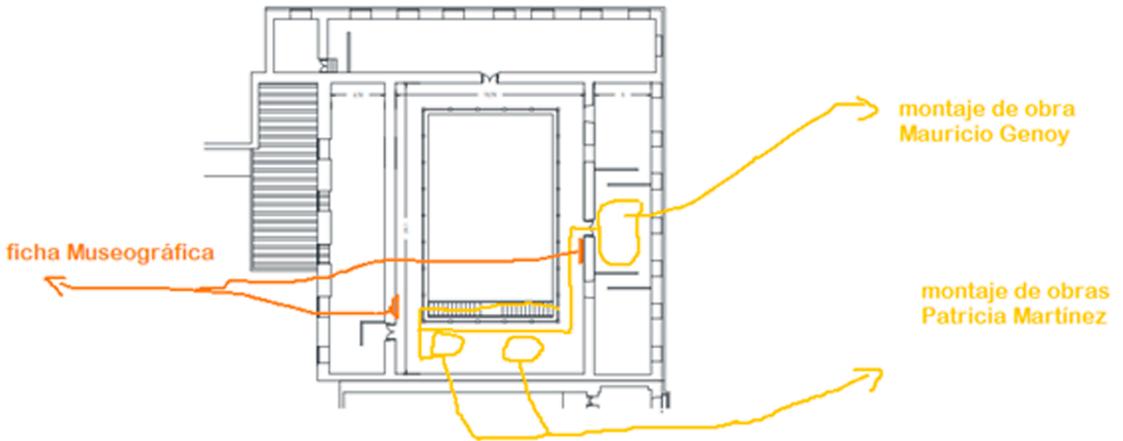
Patricia Martínez

Este proyecto de investigación/creación aporta una discusión sobre el papel del arte en relación con el valor intangible del agua y su entorno; es decir, que se pretende generar una apreciación por este elemento en la ciudad de San Juan de Pasto, se busca interrelacionar conocimientos y aconteceres cotidianos (confluencia de Imaginarios). Si bien, cabe resaltar la gran fascinación e interés por este elemento fundamental para la vida, se propone a través de la práctica artística una apreciación estética y un estudio del lenguaje y la facultad de adaptación de este elemento, por tanto, se recurre a la exploración, experimentación y búsqueda de referentes acordes al objeto de estudio.

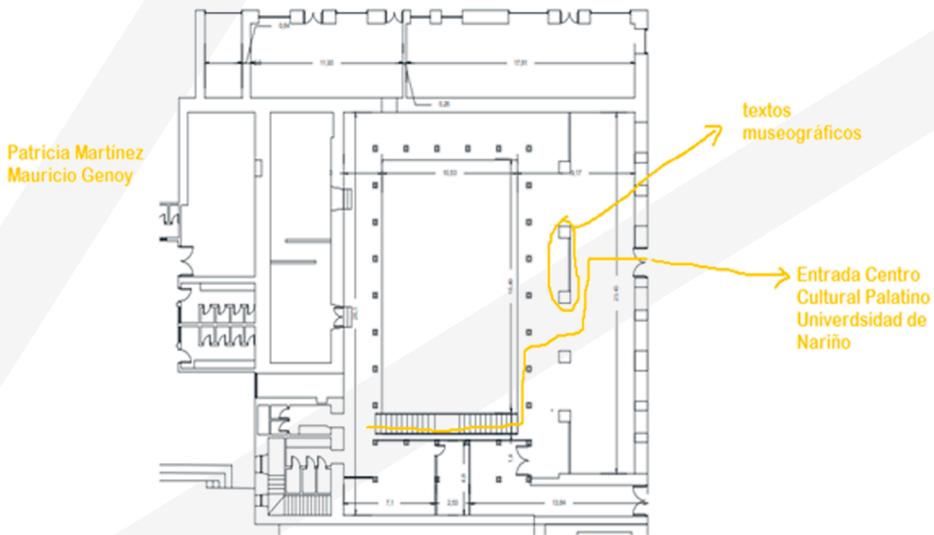
El agua, como lo sabemos, ha posibilitado la vida en nuestro planeta, además ha acompañado a la humanidad en el devenir histórico, proporcionando la ayuda necesaria para que las sociedades humanas alcancen su desarrollo y puedan vivir adecuadamente. El agua posee la facilidad para transformarse, sin perder sus cualidades, el agua como un ser receptivo y portador de memoria que está sumamente ligado a la vida.

Si bien lo que se pretende es generar a través de la práctica artística una metáfora de los cuerpos de agua, necesariamente se tratarían temáticas como territorio, paisaje, naturaleza, movimiento, cuerpo, color, entre otros. Es decir que para el estudio desde las artes resulta sumamente importante y necesario dejarse afectar y permear por el entorno y se debe tener en cuenta la presencia de otros factores, por ejemplo: comportamientos naturales como la

lluvia, las lloviznas, el llanto, los humedales y demás, que también se ven atravesados, afectados o intervenidos por la presencia de este mágico y misterioso ser.



Estudio sociopolítico del agua en la ciudad de San Juan de Pasto.
Instalación en el espacio museístico. Plano Primera Planta. 2019.
Patricia Martínez.



Estudio sociopolítico del agua en la ciudad de San Juan de Pasto.
Instalación en el espacio museístico. Plano Primera Planta. 2019.
Patricia Martínez.



Estudio sociopolítico del agua en la ciudad de San Juan de Pasto.
Instalación en el espacio museístico. Plano Primera Planta. 2019.
Patricia Martínez.

Restauración de la memoria.

“Cazando Ranas”

Instalación (fundición en metal en bronce y aluminio, fotografías, cajas de fundición).

Mauricio Genoy

“Cazando Ranas”, es una propuesta escultórica. Tiene como soporte conceptual el estudio de la fundición en la ciudad de Pasto (N). Dentro de la investigación, se realiza un proceso etnográfico a partir del seguimiento a una serie de procesos y fenómenos que se llevan a cabo en los talleres de fundición de la ciudad, conociendo el ¿por qué? y el ¿para qué? de dicha actividad.

La actividad del fundidor en la ciudad de Pasto (N), carece de una evolución sustancial, ya que se puede evidenciar dentro de los talleres un proceso repetitivo adquirido tradicionalmente, sin que éste se someta a una serie de reflexión(es) quedándose así en lo ornamental y funcional. En este punto es cuando el arte y más concretamente, la escultura, desde la fundición artística entra a jugar un papel muy importante, ya que el arte como una manifestación, da lugar a entender que las manifestaciones artísticas son producto de los cambios y las formas novedosas de actuación del ser humano en su contexto social, urbano, etcétera. En ese sentido, dentro de su funcionamiento la primera medida para entenderlo, es acercarse a sus construcciones, procesos e inicios.

Desde lo plástico, la propuesta “Cazando Ranas” quiere poner en evidencia procesos inherentes a un taller de fundición en la ciudad de Pasto (N), a partir de una composición donde se hagan visibles los productos que el fundidor realiza, en este caso, ranas fundidas (en aluminio) con sus respectivas cajas de molde como símbolo de su actividad, sumado a la escultura en bronce propuesta

por el artista, un niño en postura de pesca el cual estaría cazando las ranas. Lo anterior, acompañado de una serie de fotografías donde se muestre o se comprima todo ese proceso de seguimiento y acompañamiento en los talleres de fundición en la ciudad de Pasto (N).







Cazando Ranas. Instalación. (Fundición en metal, bronce y aluminio. Fotografías, cajas de fundición), 2019.
Mauricio Genoy. Fotos:



Decolonialidad.

Identidades de la mujer afrocolombiana, en torno al cabello, su historia y los tipos de look contemporaneos en la ciudad de Tumaco, Nariño, Colombia.

Video y fotografía.

Shirley Churta

Retrospectiva a la Identidad de la mujer afrocolombiana en torno al cabello, desde su historia decolonial, con diferentes perspectivas: patrimonio, oralidad, narrativa visual, discriminación, auto discriminación, cotidianidad, respeto, tolerancia y convivencia. En varias etapas: investigación bibliográfica, trabajo de campo, realización de la obra, socialización.

Historia de los saberes ancestrales en torno al cabello, peinados tradicionales, sus significados simbólicos, estrategias y rutas de escape. El conocer la historia de los peinados, sus nombres y significados es el aporte de la mujer para contribuir en la construcción de la libertad. Una manera de conservar las tradiciones se refleja en el cabello. Los peinados de la mujer afrocolombiana son valorados como algo llamativo: estos ingeniosos diseños, con sus esponjosas cabelleras traen una carga simbólica ancestral, que motivó a ingeniarse estas formas de comunicación que permitieron, en su momento, aportes importantes en la conquista del gran sueño de libertad.

Como ellas no estaban tan vigiladas -narra Emilia-, podían husmear por los caminos que recorría el amo. Divisaban el paisaje, los ríos, las montañas y las tropas del ejército español. Y en su pelo tejían lo

*que veían, a través de mapas de huida en marañas
trenzadas, delimitando los senderos transitados.
De esta manera los esclavos, liderados por Benkos,
planearon la fuga, armados de lo que sería una
brújula peluda. (Mojica, 2011, párr. 8)⁵.*

*La Auto discriminación y lo negativo que pueden ser,
los discursos cotidianos en el ambiente familiar y social.
Una inferioridad interna y externa siempre persigue los
pensamientos del “negro”, que asume esto en su realidad
permanente, que lo mortifica a diario, es muy difícil poder
dejar atrás todo ese resentimiento heredado, por lo que es
necesario una limpieza mental, para poder reconstruir la
dignidad y el respeto individual para transformar día a día
su camino.*

*Desde la parte más negra de mi alma, a través de la zona
sombreada, me sube ese deseo de ser de golpe blanco.*

*Yo no quiero ser reconocido como negro, sino como blanco.
Pero (éste es un reconocimiento que Hegel no ha descrito),
¿quién puede hacer esto, sino la blanca? Amándome, ella
demuestra que soy digno de un amor blanco. Me aman
como a un blanco.*

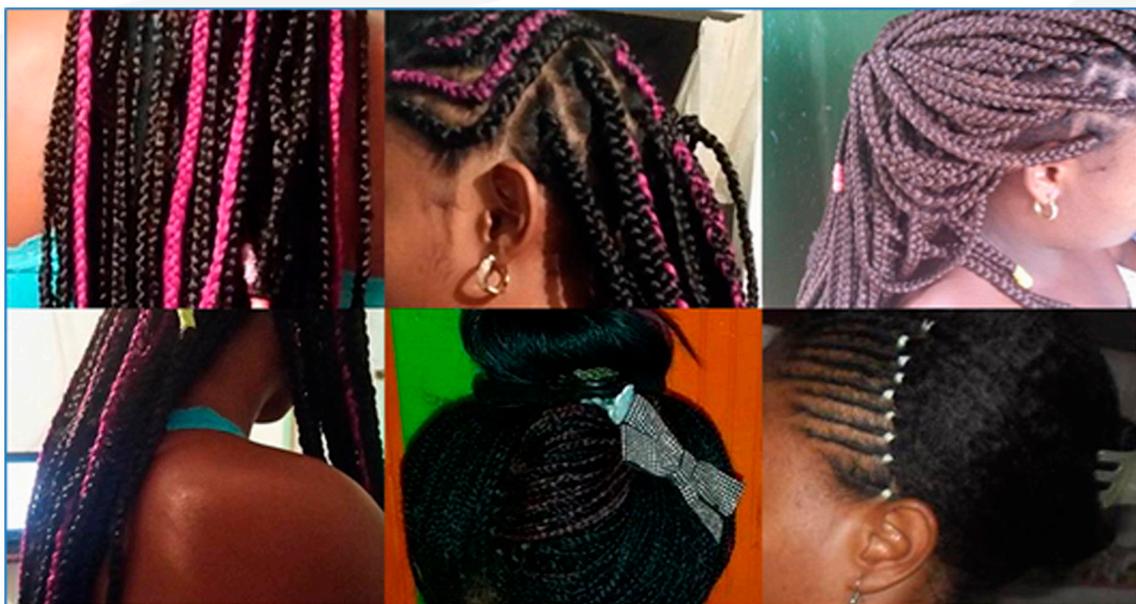
Soy un blanco.

*Mi amor me abre el ilustre corredor que lleva a la pregnancy
total... (Fanon, 2009, 79).⁶*

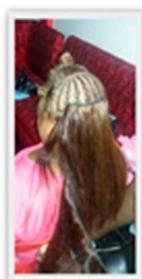
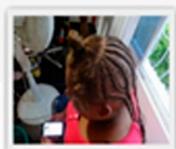
Tejiendo Convivencia desde los comportamientos cotidianos con relación al cabello y los tipos de look contemporáneos de las mujeres afrocolombianas en la ciudad de Tumaco.

⁵ Mojica Patiño, José Alberto. (2011, 18 de agosto). Palenque, un pueblo tejido en trenzas. Estos peinados lograron la liberación de un pueblo, y hoy ese legado africano se mantiene vigente. El fragmento citado (párr. 8), es testimonio de Emilia Valencia Murraini, presidenta de la Asociación de Mujeres Afrocolombianas, Amafrocol. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-10180608>.

⁶ Fanon, F. (2009). Piel negra, máscaras blancas. Traducción Ana Useros Martín. Madrid: Akal.



Identidades de la mujer afrocolombiana, en torno al cabello, su historia y los tipos de look contemporáneos en la ciudad de Tumaco (N). Fotografía, 2017?. Shirley Shurta..



Identidades de la mujer afrocolombiana, en torno al cabello, su historia y los tipos de look contemporáneos en la ciudad de Tumaco (N). Procedimientos con extensiones de cabello humano. Fotografía, 2015. Shirley Shurta



Identidades de la mujer afrocolombiana, en torno al cabello, su historia y los tipos de look contemporáneos en la ciudad de Tumaco (N). Turbantes. Fotografía, 2016. Shirley Shurta.



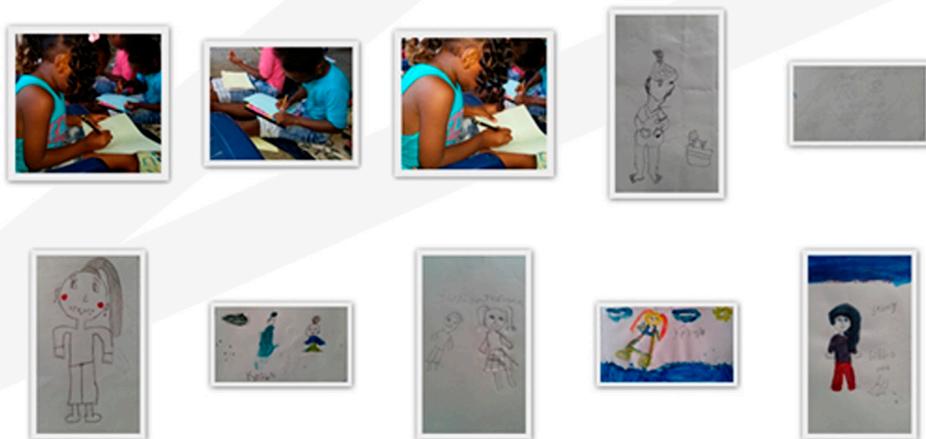
Identidades de la mujer afrocolombiana, en torno al cabello, su historia y los tipos de look contemporáneos en la ciudad de Tumaco (N). Taller de Bisutería. Fotografía, 2015. Shirley Shurta.



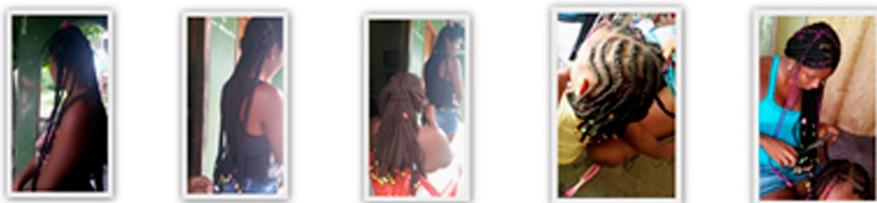
Identidades de la mujer afrocolombiana, en torno al cabello, su historia y los tipos de look contemporáneos en la ciudad de Tumaco (N). Procedimientos con productos químicos. Fotografía, 2015. Shirley Shurta.



Identidades de la mujer afrocolombiana, en torno al cabello, su historia y los tipos de look contemporáneos en la ciudad de Tumaco (N). Taller de peinados. Fotografía, 2015. Shirley Shurta.



Identidades de la mujer afrocolombiana, en torno al cabello, su historia y los tipos de look contemporáneos en la ciudad de Tumaco (N). Taller de reconocimiento del Otro. Fotografía, 2015. Shirley Shurta.



Identidades de la mujer afrocolombiana, en torno al cabello, su historia y los tipos de look contemporáneos en la ciudad de Tumaco (N). Proceso de peinados trenzados. Fotografía, 2015. Shirley Shurta.:

Las construcciones identitarias, la restauración del tejido social.

“Reconocimiento”

Pintura mural (grafiti).

Edward David Prado Miramag

El mural se realizó en la zona rural del corregimiento de Catambuco; más específicamente en el sector de Catambuco centro, por su cercanía al municipio y su alto crecimiento poblacional que ha trastocado su contexto desde diferentes aspectos sociales, económicos y culturales. Además de ser el epicentro en mayor medida de las manifestaciones de tipo artístico y gráfico al cual el proyecto de intervención está dirigido.

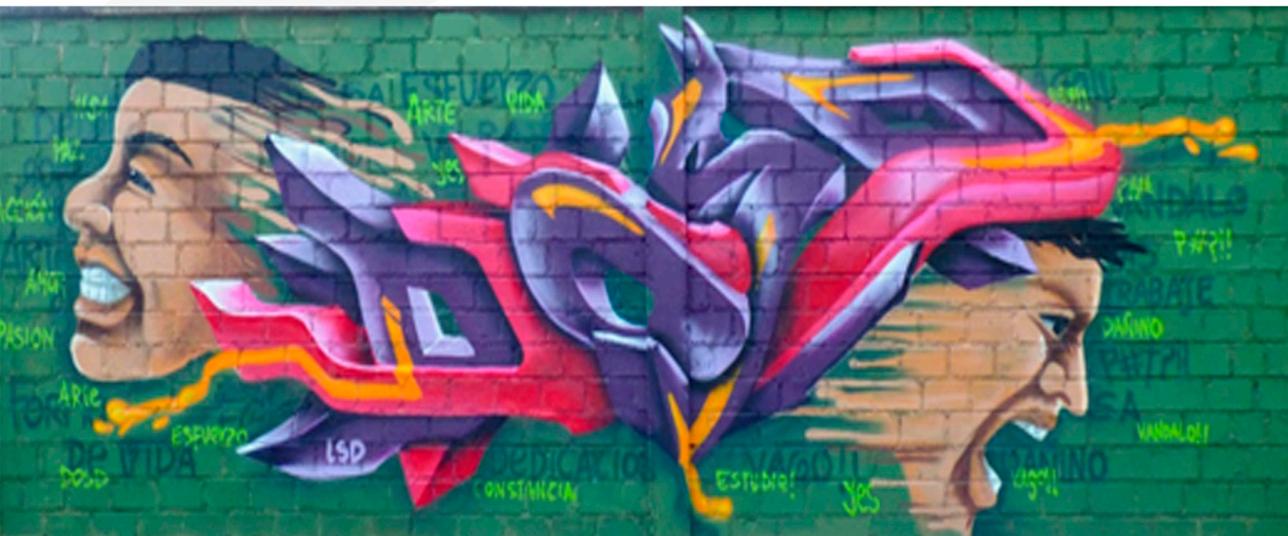
Es de suma importancia, mencionar que si bien se han tenido varios procesos anteriores, la evolución de la pictórica se ha visto trastocada negativamente por factores como la falta de espacios, la alta tasa de alcoholismo, drogadicción, pandillismo y otros aspectos que re direccionan a muchos de los practicantes hacia nuevos rumbos no muy bien vistos por la comunidad.

“Reconocimiento” como intervención, busca esa auto confirmación como artista, escritor o grafitero, de abrir espacios con o sin la ayuda de entidades, por esto se utiliza la escritura (la raíz), la esencia del grafiti, sus demás elementos (personajes, íconos) son también grafiti pero las letras son el fundamento, aunque actualmente ha perdido relevancia en grandes murales urbanos. No se debe olvidar cuáles son los orígenes; es así, como gráficamente son las letras las protagonistas en ese reconocimiento como escritor de grafiti, en ese reconocimiento cultural de aceptación y rechazo de las personas, que se ha plasmado en el muro final

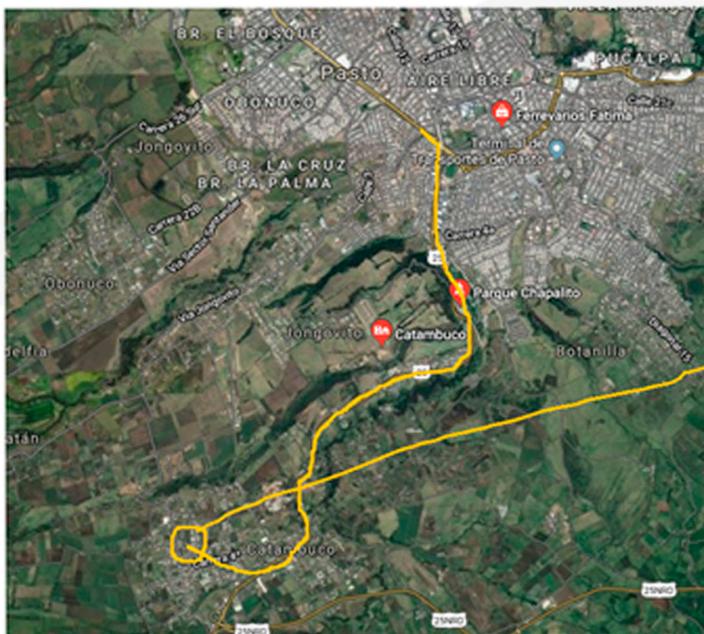
de esta intervención que también tuvo el acompañamiento de otros artistas, con el fin de buscar la noción de compartir, desde el arte.



Reconocimiento. Emplazamiento de área para Intervención zona Catambuco, con Pintura Mural, 2017.
Edward Prado.



Reconocimiento. Área intervenida en zona Catambuco con Pintura Mural, 2019.
Edward Prado



Pintura mural
(graffiti)
Edward Prado



Reconocimiento. Emplazamiento de área para Intervención zona Catambuco, con Pintura Mural, 2019. Edward Prado.

Mirada

Curatorial

Cuando le preguntaron a Frank Gehry en donde encontraba la inspiración el señaló la caneca de su estudio, siempre llena de papeles y cartones arrugados (<https://youtu.be/YnSTRegH7rE>). La inspiración está en el trabajo tenaz y cotidiano que se realiza en el taller, en el que las ideas van surgiendo y viviendo a partir del juego insomne con las formas. Lo que dice el arquitecto canadiense refleja la desacralización creciente que ha tenido el concepto de inspiración desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. En efecto, con el tiempo, las musas dejaron de estar en el monte Parnaso y de pertenecer al séquito de Apolo, dios de la música y patrón de las artes.

Muchos pintores, como, por ejemplo, Rafael Sanzio o Gustave Moreau, han pintado a Apolo con sus musas. En 1921, el pintor Peter Singer pinta un gran óleo sobre lienzo que, con su forma ovalada, se adoptó a los muros curvos de uno de los salones del Museo de Boston. Ahí, con el más depurado y anacrónico helenismo, creó una escena sin fondo donde las graciosas y estilizadas divinidades danzan con sincopada exquisitez alrededor de un Apolo sereno y contenido que levanta con mesura su mano derecha mientras con la otra sostiene su lira. Singer pinta la nostalgia que le sobreviene al pensar en los artistas y creadores antiguos, que se veían obligados a invocar el auxilio de las musas que reparten entre los mortales, con suma avaricia, los dones de la inspiración. Luego, con el advenimiento del cristianismo comenzó la larga y resistente decadencia de estas diosas de la iluminación, hasta que en la Edad Media se ordenó expulsarlas del imaginario de los creativos so pena, para los infractores, de castigos que incluían la pena de muerte. Después, con la llegada del Renacimiento, el Barroco y el Neoclasicismo las musas volvieron a vagar por encima de los sueños de los humanos, reestableciendo la costumbre de repartir los dones a unos cuantos elegidos.

Pero ya no pudieron seguir siendo las mismas. Las musas se liberaron y se volvieron mundanas y arrabaleras. Además, al rebelarse, se multiplicaron y empezaron a manifestar cierta

predilección por los marginados y outsiders de cualquier pelambre. Gustan, ahora, de retozar, como ratones, entre los papeles y cartones destinados a las canecas de los estudios, o deambular por las calles de cualquier ciudad distópica. En Pasto las han mirado debajo de los puentes y en los parques, detrás de los árboles quemados; en los talleres de fundición que abastecen la demanda de los lugareños o entre los gritos y bocinas que hacen vibrar las esquinas de lugares transitados; también por los muros largos que dibujan las calles que suben en Catambuco o en los pequeños salones de belleza de los barrios de Tumaco. Y hay testimonios que dicen haberlas visto asomarse por los lavamanos y fregaderos de algunas casas extrañas.

Considerando lo anterior, podemos entender que los artistas que hacen parte de este proyecto curatorial se inspiran y transpiran en los espacios existenciales compartidos con desplazados, vendedores ambulantes y fantasmales personajes domésticos; con las intersubjetividades parsimoniosas y calladas, o ansiosas y festivas, que brindan personas curtidas en los oficios pesados y rutinarios, o que pasean su juventud rebelde por las calles mestizas, sin poder atisbar un futuro menos incierto; también se las ha visto entre las mujeres que quieren verse bellas en el espejo de su ser profundo y en el canto raizal que siempre las hace bellas, o entre los peatones asombrados ante los acontecimientos extraordinarios, provocados por los gritos graves de la naturaleza que irrumpen en la cotidianidad mecánica y sofocante de un día cual quiera en la ciudad.

ALEJANDRO GUZMÁN.

LA ECONOMÍA NARANJA DEL REBUSQUE

Los espacios públicos están llamados, en principio, a constituir lugares donde se ejerce la ciudadanía y la política en sentido amplio. Sin embargo, las calles, las plazas y los parques de las ciudades contemporáneas, espacios públicos por antonomasia, son a menudo los sitios donde ese ejercicio se ve constreñido, reprimido y amenazado, y donde los derechos

humanos, sociales y políticos se exponen a vulneraciones de distinto tipo, procedentes desde el Estado y desde distintos actores y agentes. Y en ese contexto, en medio de los consumidores y de los sujetos productivos, trazan sus itinerarios los outsiders, los marginales, los sobrevivientes del rebusque, los habitantes de calle, los despreciados y criminalizados por los dispositivos del poder que se despliega en el devenir frenético que genera el statu quo.

En ese devenir no solamente se manifiestan los soportes materiales de la producción y el consumo sino también todo el arsenal simbólico que opera en las dinámicas de la exclusión social, étnica, de género, etc. Así que frente a una economía de la marginalización existe una semiótica de la marginalización, que confluyen en un modelo donde ambas interactúan y se complementan. Ante este tipo de arsenal simbólico el arte cumple tanto la función de reforzar el modelo como de generar resistencia y rebeldía.

Alejandro Guzmán es un artista visual y corporal que ha generado, a través de su trayectoria creativa, este tipo de resistencia. Su obra ha fungido como un puente para develar la condición humana de los habitantes de calle, en un intento por trastocar las percepciones habituales de la marginalidad, cargadas de desprecios y prejuicios en una sociedad que ha cercenado, en “la gente productiva”, su facultad para ser empáticos con el “otro”, en favor del narcisismo, el hedonismo autocomplaciente y el individualismo craso. Y a menudo, este artista, nos ha puesto delante de nuestros ojos que el marginal es un cuerpo palpitante que nos devuelve al corazón de nuestras ciudades distópicas.

En esta oportunidad, el artista nos muestra una obra que se origina en un periplo que empieza con la relación causal con un vendedor ambulante, quien ofrece en una carreta el jugo de naranjas recién exprimidas. Ahí se va generando una conversación que convoca misteriosamente a los dos hablantes

y los entrelaza en una comunión de espíritu: entre artista y vendedor callejero se va emplazando la participación de los transeúntes que acuden a comprar la bebida, produciéndose encuentros y desencuentros, irrupciones y silencios en las heterotopías, en los mil fragmentos de una ciudad que estalla caleidoscópicamente. Hablar, por ejemplo, de las bondades de la vitamina C de la naranja para intentar conseguir un oasis de sentido en ese maremágnum del sin sentido o en las tentativas balbucientes que resisten ante la inmensidad de lo indecible.

Se trata de un recorrido, de un mapeo que va marcando los puntos de referencia hasta llegar a un paraje autorreflexivo que señala su objeto en la actual apuesta nacional por la autopromoción de la mentalidad emprendedora: la economía naranja. Entre el emprendimiento de sobrevivencia del vendedor ambulante de jugo de naranja y el exitoso y rutilante emprendimiento naranja impulsado por el actual gobierno, no cabe sino el puente levantado a punta de ironía. ¿La Economía Naranja? La propuesta de Iván Duque y Felipe Buitrago de octubre de 2013, cuando fungían como consultores del BID: La economía Naranja. Una Oportunidad Infinita, un trasunto almidonado del libro de John Howkins, La Economía Creativa publicado originalmente en el año 2001, y de los Informes sobre Economía Creativa de 2008 y 2010 generados por el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo; propuesta que en Colombia se viene implementando desde el año 2018 y antepone una visión meramente economicista de la creación cultural, tendiente a aplanar su relieve crítico y a sacrificar tanto la profunda sensibilidad existencial y vital que le es inherente como su independencia creativa y política.

De ahí la propuesta sarcástica de Alejandro Guzmán respecto a este proyecto nacional: sobre un panel se han dispuesto ortogonalmente exprimidores plásticos (de jugo de naranja) en colores amarillo, azul y rojo, que configuran la bandera de Colombia. Exprimidores que se cargan de una historia implícita que conlleva la penosa realidad de la tasa de informalidad laboral que, en la ciudad de Pasto, según el Plan de

Ordenamiento Territorial de 2018, llega al 67%.

SHIRLEY CHURTA
MUESTRA DE BELLEZA NUESTRA

Ser mujer negra en Tumaco, es una negación si nos atenemos a todas las fuerzas destructivas que, desde los grupos armados de toda procedencia y el deterioro del tejido social que estas fuerzas han generado, se han ensañado contra esta afrentada ciudad y contra todo el pacífico nariñense. También es una negación si consideramos la indiferencia, la corrupción, la exclusión y discriminación sistemáticas que desde siempre ha promovido el establecimiento estatal y privado en Colombia en relación con los territorios periféricos. Pero también, ser mujer negra en Tumaco es un desafío y un proyecto reivindicatorio y asertivo concebido desde la enorme potencialidad de la identidad cultural, el autorreconocimiento personal y colectivo, y la energía creadora que se fecunda con la mediación de lo simbólico. Tumaco es una ciudad de voces que se resisten a ser acalladas y que, en sus cadencias fascinantes, entonan la esperanza. Ahí, el cuerpo vilmente agredido, se reivindica tanto en sus reconstrucciones sociopolíticas como en el canto, la danza y el teatro, en los relatos y los ritos y en sus representaciones icónicas. Sus creadores e intérpretes saben que el arte tiene la catadura para actuar en lo micropolítico y, por en ende, para movilizar en las comunidades las fuerzas creativas necesarias para abrir nuevas rutas y retomar los derroteros aplazados.

Así lo ha comprendido la artista visual Shirley Churta, quien muestra en su obra la fecundidad del arte para movilizar pensamientos y sentimientos que terminan incidiendo en afirmaciones identitarias y en las dinámicas constructivas de identidad-alteridad, las cuales constituyen la base para la reconstrucción de la memoria y la autoafirmación social, de cara al aporte invaluable de la cultura en la generación de una conciencia colectiva, que dinamice las narrativas necesarias para afrontar la adversidad y aportar en la superación de las iniquidades y problemáticas que históricamente han aquejado a la costa pacífica nariñense.

En efecto, la obra de la artista tumaqueña configura un proceso complejo que se sintetiza, en la presente ocasión, en las fotografías de la serie “Turbantes”, proponiendo una apuesta simbólica por enfrentar el adelgazamiento del relieve cultural y resarcir la pérdida de autoestima colectiva en las mujeres (niñas, jóvenes, adultas) expuestas a la aculturación impuestas por una sociedad de consumo que estandariza ideales foráneos arios, anglos o nórdicos de belleza femenina y que, en un entorno atropellado por todo tipo de violencias fácticas y simbólicas, hace que tales ideales germinen minando la riqueza y la autoafirmación cultural. Se trata de un proceso donde la artista ha logrado proyectar ese horizonte axiológico y moral que se corresponde con los principios ancestrales afectados por las turbulencias advenedizas de todas las infamias que han azotado al territorio tumaqueño.

La serie fotográfica “Turbantes” muestra mujeres, predominantemente jóvenes, descubriendo una belleza vital, no para el consumo del exotismo propiciado por cierto tipo de turismo, sino perteneciente a una estética que no solamente muestra en forma amable la superficie de una cultura compleja, sino que estructura sus nervaduras profundas y proyecta su talante más fecundo para el empoderamiento de la dignidad histórica del territorio. Ahí emerge el sentido expansivo de la belleza del cabello crespo y de los peinados tradicionales, de las trenzas y los tocados creativos que lucen las cabelleras de estas mujeres, irradiación de una estética que no merece ocultarse en los “blanqueamientos” propiciados por los alisamientos y las tinturas o teñidos, modelados por los paradigmas precarios y anémicos, promocionados y vendidos con eficiencia por los medios masivos y las plataformas tecnológicas, al servicio de ese gran supermercado que constituye el establecimiento global.

Esta es la apuesta poética y sociocultural que hace Shirley Churta para abrir senderos de futuro en medio de la guerra, la pobreza y la alienación. De por medio, no está solamente el afianzamiento de la alteridad expresada en los look tradicionales y ancestrales de la mujer tumaqueña sino el carácter patrimonial de unas prácticas estéticas, de unas narrativas visuales que ponen en juego la potencialidad creativa

de la cultura afro del pacífico nariñense. Se trata, como dice la artista, de una limpieza mental, del rescate de unas subjetividades más plenas y más autónomas.

ADRIÁN MONTENEGRO
HERMANOS EN EL ASFALTO

El artista camina la ciudad para esgrafiar el palimpsesto cartográfico que la configura y sentirse interrogado por sus acontecimientos. Camina y observa. En medio de los flujos ilegibles traza itinerarios provisionales, inconclusos, donde suele asechar la irrupción del aislamiento, la soledad y la exclusión. Por ejemplo, en las intersecciones viales los puentes, símbolos del progreso y de la dinámica productiva de la ciudad, hospedan, en sus espacios inferiores, a los desplazados de esa dinámica y de las distintas formas de violencia, gentes y familias que tratan, entre sí, de darse el calor que dejaron en sus hogares de origen.

Adrián Montenegro es un artista que insiste en explorar las calles de las ciudades en tanto constituyen lugares azarosos donde se producen acciones diversas que se entrecruzan fortuitamente y que, en ese devenir sustraído a cualquier legibilidad, el artista termina por encontrar/construir un sentido subyacente que se nutre del emplazamiento de una multiplicidad de sentidos fragmentarios. Dialoga con un material vivencial para sus intervenciones urbanas que apela a formalizaciones simples y contundentes, como si fueran parte de la señalética que regula el flujo de vehículos y peatones, pero al mismo tiempo, indican una inversión de esa lógica informativa, transformando la monosemia del signo en la polisemia del símbolo.

Se trata, entonces, de señales que devienen metáforas desnudas, despojadas de excesos retóricos. La intervención del artista (realizada a finales del 2019), en la parte posterior de una de las vías del intercambiador vial Agustín Agualongo que cubre la intersección entre la avenida Panamericana y la Calle 18 en la ciudad de Pasto, denominado oficialmente Intercambiador Vial Agustín Agualongo, consistió en colgar desde el reverso del piso aéreo de la vía, con la ayuda de pegante y una chupa de sanitario, la vara y la tela tricolor que constituyen un

ejemplar de la bandera de la vecina república de Venezuela, que repite la disposición de las franjas de color de la bandera de Colombia, pero distinguida por las estrellas sobrepuestas en arco sobre la franja azul del medio, aunque en esta ocasión, logradas a partir de las figuras huecas obtenidas por recortes realizados sobre la tela.

Al pender la asta por debajo del piso del puente, la tela, adosada a un cartón, luce con sus franjas de color invertidas (la rigidez del cartón permite observar la tela en todo su despliegue). La franja roja, que en las narrativas patriotas de Venezuela y Colombia simboliza la sangre derramada por los héroes en las gestas de la Independencia, se muestra a la vista del espectador en la parte superior de la bandera, invirtiendo la disposición normal de las insignias de los dos países. Desde esta inversión, el artista explora binomios conceptuales como noticia-bandera: toda la parafernalia informativa de los medios masivos atinente al incremento de la migración de venezolanos registrada en los últimos años, migrantes que, en su gran mayoría, rebuscan la sobrevivencia con trabajos precarios u ofreciendo pequeños productos o acciones circenses bajo la tutela de los semáforos en las esquinas de calles y avenidas de las ciudades de Colombia; o puente-casa, para señalar el refugio que acoge, frente a la inclemencia de la noche, a hombres, mujeres y niños que distraen el rigor de su exposición a la intemperie, acurrucándose y arimándose a los muros y columnas que sostienen el puente.

En realidad, la sangre y toda la simbología de la bandera queda trastocada por la inversión del orden de disposición de las tres franjas simbólicas de color. La riqueza material representada por el amarillo, ha devenido hambre y miseria; la riqueza natural, el océano azul que se abre en lontananza ha devenido vertedero de detritos o se esfumado para dar espacio al gris frío e inerte del asfalto y el cemento; y el rojo de la sangre heroica es ahora la sangre de la violencia callejera, rampante y mezquina. La inversión de la bandera expuesta debajo del puente propone una versión antagonica de esa historia que conmueve a los patriotas hipócritas, hace alarde de una nueva historia fragmentada en un sinnúmero de microhistorias, de episodios trágicos de personas concretas que “están ahí”, pero que no figuran en los medios más allá de las estadísticas. La inversión de la bandera equivale a visibilizar la

versión de la marginalidad, de la exclusión, de la estigmatización, del abortado/a por un régimen; a proyectar el cuerpo del migrante que incomoda, produce lástima, genera miedo o hace desviar la mirada a quien transita porque es más comfortable no encarar la realidad.

La intervención de Adrián Montenegro incomoda a la conciencia que se sigue alimentando de la vieja y falsa narrativa del hermano venezolano, de la hermana Venezuela. Plantea, en la concentración simbólica de un objeto simple, las preguntas en torno a ¿cómo? y ¿cuándo? el relato de la gesta épica fue cambiado por el del gesto dramático.

PATRICIA MARTÍNEZ **Y EL PATHOS DEL OIKOS**

Las instalaciones de Patricia Martínez han tenido en los últimos años, desde sus procesos de formación como artista visual en el programa de Artes Visuales de la Universidad de Nariño, la preocupación por las prácticas tanáticas que los seres humanos generamos en relación con el medio ambiente y, en particular, las relaciones destructivas y autodestructivas que como especie ha propiciado, en relación con el uso de las fuentes de agua, uso irracional que ha venido constituyendo el leitmotiv en la obra de la artista. Al respecto, ha optado por formalizaciones y simbolizaciones diversas que van desde la presentación de evidencias empíricas del deterioro progresivo del agua del Río Pasto que atraviesa la capital de Nariño, formalizadas en un lenguaje simbólico y fuertemente perceptual, hasta la recreación paródica de las interacciones cotidianas de personajes anodinos que han cedido en su cinismo habitual, abriéndose a una ambigua preocupación por lo que está sucediendo, a partir de sus vínculos con objetos cotidianos que instrumentalizan el agua como un servicio vital en viviendas e instituciones, en el diario vivir. Esta instrumentalización da lugar también para prácticas agresivas e indeseables, como lo muestra la obra incluida en el presente Proyecto Curatorial Musas en el Asfalto.

Se trata de la instalación *Cuerpos Invisibles* que se ubicó temporalmente en el Centro Cultural Palatino de la Universidad de Nariño, a finales del año 2019. Ahí interactúan dos parejas de personajes

que se expresan frente a objetos reales de uso doméstico y cotidiano como lavamanos y lavaderos, recreadas con cierto realismo fantasmagórico. Personajes monocromos presentados a escala humana y realizados con moldes obtenidos directamente de personas reales que posaron en las actitudes mostradas en la instalación, moldes confeccionados con papel transparente de cocina y cinta pegante transparente que conforman en sí mismos la materialidad de los personajes. En este punto no podemos soslayar la evocación de escultores como el norteamericano George Segal, quien, con moldes hechos con los vendajes de escayola que son utilizados en la medicina ortopédica, construyó personajes igualmente monocromos, realistas y fantasmagóricos, que semejaban deambular o interactuar en espacios cotidianos y públicos; o, como el español Juan Muñoz, que utilizó papel maché para sus series de personajes misteriosos, fantasmales, monocromos e interactuantes, en distintos entornos escénicos. George, Juan y Patricia tienen en común la combinación de un realismo cotidianamente cercano con el alejamiento enigmático que produce su resolución espectral, debida a la relación de cuerpos y gestos comunes con su encarnación en una materialidad dramática.

Cuerpos invisibles, anodinos, que, en medio de la compasión que genera su vulnerabilidad individual y expósita a la contingencia existencial, asoma una decadencia envilecida que evidencia y alegoriza la tragedia moral que ha atrapado al ser humano y a las sociedades de nuestro tiempo. El Oikos, la casa global, más allá de la incertidumbre de los tiempos cósmicos e históricos, de los cataclismos naturales y las leyes de la selva, ya no se funda en la hospitalidad generosa y recíproca en la que el gran útero y las criaturas se recrean, se producen y se equilibran mutuamente. La ambición está rompiendo el saco y los Marley-Scrooge, sustraídos, a despecho de Dickens, a toda posibilidad de redención, se han multiplicado exponencialmente sobre la tierra.

La instalación de Patricia Martínez hace eco de lo anterior pues ahí se pone en juego todo el drama de la crisis medioambiental a escala planetaria que vive el planeta, donde el uso indebido del agua adquiere la condición de referente paradigmático, por estar este precioso elemento vinculado con las fuentes mismas de la vida. Se evidencia, sin

embargo, una equívoca apertura de conciencia en los personajes, como si empezaran a ser receptivos a una nueva phronesis, a esa sabiduría práctica que se fue perdiendo con el advenimiento y predominio de la racionalidad instrumental que se entronizó desde la Primera Revolución Industrial en los siglos XVIII y XIX, pérdida agudizada en la centuria siguiente. Con esa racionalidad paradójicamente irracional, se afianzó aún más la ilusión desquiciada de la superioridad soberbia del ser humano sobre las demás especies del planeta, traducida en acciones abyectas que, en la instalación, se condensan en la terrible vulnerabilidad de los pequeños peces que intentan sobrevivir en la pequeña porción de agua estancada en un lavamanos con el desagüe tapado.

MAURICIO GENOY **EN LAS FRONTERAS DEL ARTE Y LOS OFICIOS**

La puesta en escena de procesos de arte relacional que involucran la participación de comunidades vulnerables o procedentes de distintos sectores sociales ha caracterizado la obra del artista visual Mauricio Genoy. En esos procesos ha conjugado sus depuradas capacidades creativas y técnicas en el campo de la escultura y de la instalación, con una sensibilidad por lo social que lo ha llevado a generar mediaciones en terreno entre las potencialidades metafóricas y asociativas del arte y formas activas de participación y recreación, suscritas por grupos sociales a partir de las narrativas y empoderamientos generados en la dinámica de los encuentros suscitados.

En la presente oportunidad, el artista da visibilidad a procesos escultóricos de personas que han dedicado su vida al oficio, por fuera de la pretensión explícita de hacer arte, según aproximación a este campo simbólico como un quehacer caracterizado por los discursos disciplinares del campo, legitimado en el entramado institucional de la academia, los museos, las galerías y los medios de comunicación especializados. Se trata específicamente de los fundidores que han desarrollado, por tradición familiar, experticias admirables empleadas en la elaboración de objetos ornamentales y funcionales, para satisfacción de la demanda de piezas que soportan su calidad en la sabiduría del oficio. El bronce y el aluminio se amoldan a formas diversas, a través de técnicas como la

fundición a la cera perdida, a la arena, etcétera.

Se trata de narrativas de vida soportadas en ciertos modos de hacer arte, que el artista entrecruza con los relatos del mundo especializado del campo artístico que, se suele suponer, descansan sobre cierto alejamiento de las soluciones prácticas. Para ello, Mauricio Genoy ha logrado ser una especie de artista anfibio que le permite moverse con holgura en los dos mundos, para establecer entrecruzamientos, sin que se estanque en las discusiones laberínticas y esencialistas sobre las fronteras que separan el arte de la técnica, el arte de la artesanía o, inclusive, a despecho de estupendos precedentes legados, por ejemplo, por la Bauhaus, el arte de la industria, que tuvieron eco en una modernidad que, desde hace un tiempo y desde distintas perspectivas y corrientes, se ha puesto en cuestión. Los intereses del artista, no tienen que ver con una disputa a partir de categorías preestablecidas sino con la necesidad de poner en evidencia esos hilos vitales que comunican afectos y experiencias, gratitudes y aprendizajes recíprocos, y los sutiles intercambios que suscitan las metáforas.

Sin embargo, el desparpajo para ir y venir transgrediendo los límites que la estética moderna puso para la distinción e incontaminación del concepto de arte que se construyó históricamente desde el renacimiento hasta principios del siglo XX, pero que aún, en este siglo de los relativismos categoriales, continúa ejerciendo incidencias y demarcaciones, le ha permitido a Mauricio Genoy apropiarse de un aura expansiva, donde la cotidianidad de las labores en el taller deviene mundos ambiguos, de talante onírico, que suscitan emociones que perturban o exaltan la percepción de lo corriente, de las rutinas que, no obstante, siguen ahí evocadas y representadas.

De eso se trata, justamente, la instalación *Cazando Ranas*, realizada con esculturas en metal y cajas de madera. En un espacio cerrado hace presencia la figura de un niño de bronce con una pequeña vara, que esgrime con la disposición de cazar a las ranas de aluminio que se asoman entre las cajas desparramadas caóticamente en el piso o, que ya se han escapado de las mismas. La conjunción del verismo realista con el que están concebidos el infante y los animales, con la frialdad del

metal, construye un ambiente cargado de tensiones que, sin embargo, acogen a la rana como un símbolo del laborioso y aplicado trabajo que realizan los curtidos maestros de la fundición. En esta cuidadosa labor, se destacan los recurrentes encargos de estos anfibios de metal, elaborados para surtir las necesidades del tradicional juego del sapo, frecuente en distintos lugares de diversión en el departamento de Nariño. Considerando esas recurrencias, Mauricio Genoy crea una escena con remisiones dramáticas que, casi paradójicamente, trasluce un homenaje a los maestros empíricos que el artista no tuvo en las aulas de la universidad.

DANILO ESTACIO **RAYOS QUE DIBUJAN ÁRBOLES**

El asombro está detrás de las búsquedas que el ser humano ha emprendido en la ciencia, el arte, la filosofía o el relato religioso y mitológico. La obra de Danilo Estacio nos recuerda justamente, los puntos de partida comunes entre ciencia y arte, a propósito de su interés por la ocurrencia de un fenómeno natural y sus consecuencias inmediatas y visibles. Al asombro que mezcla el temor y la fascinación, le sigue, sobre la base de una sensibilidad expoliada por la irrupción de los fenómenos, la observación atenta y minuciosa que activa la imaginación y, por ende, la capacidad de establecer unas primeras asociaciones y preguntas. Hasta aquí, científicos y artistas comparten la fuerte disponibilidad para maravillarse ante los hechos o manifestaciones, una aguda percepción y el alto vuelo de la imaginación. Después, se origina la separación de los caminos de la ciencia y el arte, a partir de las adopciones de fines y métodos distintos, aunque, bien miradas, estas separaciones suelen reservar inusitados reencuentros, que incluso llegan a poner en cuestión la oposición maniquea que se establece con frecuencia entre estos dos sistemas culturales.

Obviamente a Danilo Estacio, como artista, no le incumbe preguntar por las causas próximas de la ocurrencia de un fenómeno o acontecimiento natural y mucho de menos de sus causas primeras. Concurren en el artista y el científico la disponibilidad mental y sensible que determina la necesidad de interrogar, pero no el tipo específico

de interrogación. Aún en los proyectos interdisciplinarios que suelen hacerse con la participación de artistas y científicos, no se generan, de entrada, las mismas preguntas, sino el encuentro de cuestionamientos distintos que pueden dar origen a preguntas comunes.

El artista, nos cuenta una historia, como resultado intelectual del procesamiento realizado a partir de la experiencia previa y súbita, de mirar (en detalle) un árbol emplazado en un sector populoso de la ciudad de Pasto; árbol recientemente impactado por un rayo, que le ha propinado una herida mortal. La presencia de bomberos, de gente aglomerada, del cordón de seguridad y la interrupción del tráfico, configuran una escena urbana con tintes dramáticos que, en la mente y la piel del autor, adquieren la dimensión de lo memorable. Cuando posteriormente, retorna al lugar de los hechos encuentra sólo la base del tronco del árbol, talado casi a ras del piso y que exhibe las huellas de las quemaduras.

De aquí en adelante, Danilo Estacio elabora las preguntas sobre las fuerzas azarosas de la naturaleza que se traducen en acciones que irrumpen violentamente en los ordenamientos cotidianos y ponen en evidencia el frágil barro con el que está modelado el destino de los seres vivos. Ante esto, decide que la memoria del personaje verde quede preservada y homenajead, y toma la necesaria distancia del punto de vista mortuorio, puesto que el rayo trazó una nueva forma en el árbol, al intervenirlo. La leyenda en la placa fijada sobre la superficie de la base del tronco, reza:

“Un rayo dibujó este árbol el 9 de mayo de 2017”.

El árbol muta en emblema y en testimonio fundante que trasciende su propia muerte, pues el artista otorga una base material y conceptual a una existencia “fantasmal” que no tiene alternativa distinta a la de ofrecer al mundo terrenal su resistencia, y así, pervivir en la memoria de los transeúntes.

DAVID PRADO

MUROS QUE ABREN ESPACIOS

Catambuco es un corregimiento situado a pocos kilómetros de la ciudad de Pasto. Como sucede con este tipo de poblaciones en Colombia, Catambuco ha integrado los embates de la modernización y de la cultura-mundo en un sustrato híbrido que fusiona sus ascendientes rurales con los imaginarios urbanos vertidos desde los centros hegemónicos del capitalismo avanzado. En el trasegar histórico de esa hibridación y ante la indiferencia estatal, han anidado contra narrativas y prácticas que precipitan problemáticas sociales de distinto tipo.

Así mismo, la confrontación entre imaginarios rurales y urbanos se inscribe en dinámicas altamente complejas donde, por ejemplo, el acceso a los bienes civilizatorios de la ciencia y la tecnología se sopesa muchas veces con el adelgazamiento del relieve cultural identitario, con el rompimiento del equilibrio al interior del binomio identidad-alteridad, con la pérdida de patrimonio inmaterial y con el debilitamiento del tejido social, que ha sido urdido desde los saberes ancestrales y las sabidurías comunitarias, desde las éticas del bien común y del afecto filial por la madre naturaleza. Sin embargo, en medio de las turbiedades sociales, la comunidad resiste y abre espacios para la creación de presentes y por-venires más íntegros y solidarios.

Afortunadamente, el arte, gracias a artistas como David Prado, también ha abierto los espacios necesarios para la interpelación de las extrañas cotidianidades que se han producido en estas sociedades del consumo compulsivo y del efecto hipnótico de las pantallas. En algunas de las calles que ascienden por las estribaciones del volcán Galeras, los murales y el grafiti se despliegan en una franja extensa que parece avanzar a contrapelo de los ritmos y las pausas cotidianas. Ahí, los muros que se han levantado por múltiples razones han dado el paso a superficies hospitalarias donde se cuentan historias y se simbolizan las contradicciones y esperanzas de las gentes. Por ejemplo, en uno de los murales, entre signos gráficos de un macizo relieve virtual, dos rostros con gestualidad teatral miran para lados contrarios mientras representan las ambivalencias y las fracturas dicotómicas que tienen

presencia en la multiplicidad de hechos, experiencias y manifestaciones que se registran en la realidad consuetudinaria del corregimiento. A primera vista, representa las caras opuestas de lo deseable y lo indeseable, de lo conveniente e inconveniente, con esa simplificación maniquea que suele expresarse normalmente en los juzgamientos y los prejuicios morales que se generan en las interacciones sociales. Un rostro exagera congestivamente su risa histriónica y su vitalismo asertivo contrapunteado por su antípoda, la cara que evoca a un perro rabioso, dispuesto a propinar un mordisco letal.

Y decimos a primera vista porque entre la solidez de las figuras se filtra la semántica no lineal de palabras como “constancia”, “esfuerzo”, o “vándalo”, “dañino”, dispuestas convenientemente en relación con la disposición de los rostros. Pero es justamente la obviedad de las imágenes contrapuestas y de sus vínculos con las disposiciones de las palabras la que finalmente introduce alteraciones sutiles de sentido que dan lugar a cierta contenida ironía.

No en vano, la intervención con esténcil en el muro adyacente que muestra el mismo rostro de un adolescente en dos imágenes que se reflejan entre sí, con semblante radiante y peinado de moda que alude a la rebeldía generacional, está precedida por una máxima escrita en letras grandes y legibles: “Es momento de cambiar”. Frase con un dejo imperativo que propone la urgencia de abrir los horizontes, a partir de la reapropiación de márgenes de autonomía personal y colectiva, a menudo usurpada por los diseños oscuros de quienes detentan el poder.

En la Vía

La precaria institucionalidad del campo artístico en la región ha conllevado deficiencias en la aplicación de las políticas públicas orientadas a la promoción y gestión de la producción, difusión y recepción de bienes culturales, estéticos o simbólicos.

Este hecho adquiere mayor notoriedad si consideramos las prácticas de creación de artistas regionales que proponen formas alternativas y experimentales que develan posiciones críticas frente a las realidades sociales y políticas establecidas. Se trata de artistas que, justamente, exploran la ampliación de las nociones del sujeto-autor (quién, cuándo y cómo se es artista al interior de un contexto o territorio determinado), de los espacios de exhibición y circulación, de los modos de recepción y participación, y de los procesos de formación en el campo del arte. En este punto, consideramos que se han generado propuestas valiosas que no han tenido la visibilidad que merecen y estas restricciones o limitaciones, han impedido que se proyecte espacio-temporalmente la potencialidad de los artistas y adquiera notoriedad su incidencia en el enriquecimiento de la experiencia estética y en la conciencia social y política de distintos sectores de nuestra sociedad.

En consonancia con lo anterior, el proyecto de investigación y realización curatorial permite la construcción de espacios distintos donde el arriesgado y comprometido trabajo de los artistas seleccionados pueda ser “puesto en escena” en el ámbito público con miras a cualificar las dinámicas de recepción, participación, apropiación, co-creación y crítica de diferentes

tipos de públicos y sectores. En este sentido, esta curaduría de arte político nariñense contemporáneo constituirá tanto un puente entre los desarrollos actuales de opinión informada y las nuevas y emergentes sensibilidades públicas presentes en la región, como una propuesta destinada a cuestionar los establecimientos estéticos y simbólicos operantes al interior de nuestra sociedad.

Este acento en lo ético, lo social y lo político que caracteriza al proyecto, incorpora la expansión interdisciplinaria del arte, al vincular la reflexión teórica con la creación artística en los entrecruzamientos con las ciencias humanas, especialmente con la sociología, la antropología y la psicología, proceso a realizarse con la perspectiva transversal de una hermenéutica crítica y la prodigalidad metodológica de la creación-investigación en las artes.

En este orden de ideas, se considera que el arte, no encasillado en la experiencia contemplativa y desinteresada, descubre su potencialidad para originar relaciones con el buen vivir, la conciencia social y política, la restauración de la memoria, la liberación de energías represadas, la simbolización del sufrimiento, las construcciones identitarias, la voz y la reparación simbólica de las víctimas de la violencia, la restauración del tejido social, etcétera.

El aspecto metodológico tuvo como principales planteamientos los siguientes:

El enfoque de la presente investigación-creación es mixto: hermenéutico-crítico para los procesos reflexivos, de análisis social y político de contexto y de los registros creativos; y de creación simbólica para las dinámicas propias de la producción artística.

La Población, son artistas invitados que hayan producido o estén produciendo obras y manifiestamente demuestran una relación de consecuencia con los requerimientos implicados en los objetivos y el marco teórico del presente proyecto.

Entre los instrumentos para la recolección de la información se encuentran:

Revisión Bibliográfica y documental. Fuentes Primarias: Catálogos, artículos de prensa, bitácoras, portafolios, registros del laboratorio de creación, documentos en video y fotografía. Fuentes secundarias: Libros y artículos de revistas.

Entrevistas, conversatorios. Fuente: Artistas y comunidades creativas, conversatorios.

Seminario. Fuente: Investigadores, artistas y comunidades creativas. (Nota: Los conversatorios y el seminario funcionan como instrumentos y como estrategias de apoyo. En tanto estrategias, son descritos más adelante).

De la misma manera, se apoyó con un plan de análisis que genera matrices categoriales que serán continuamente contrastadas con la información encontrada y analizada. No se trata de establecer un plan predeterminado e inflexible sino de pautar una hermenéutica crítica abierta y propositiva.

Estrategia para la selección de los artistas y propuestas: Invitación directa. Los curadores, considerarán artistas que sean egresados recientes de los Programas de Artes Visuales y Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad de Nariño, con trayectoria en procesos atinentes al espíritu del presente proyecto y a los lineamientos pautados para la propuesta curatorial.

Algunas acciones de acompañamiento a los artistas y sus propuestas, fueron:

- Seminario de Apoyo: a través de conferencias de los curadores se genera discusión de algunos ejes conceptuales y metodológicos relacionados con los vínculos que se producen al interior del contexto sociopolítico regional, entre arte y política, creación artística y procesos co-creativos, creación artística y creación

sociocultural, etcétera; y un taller de producción de textos de los artistas participantes en relación a sus procesos y obras.

- Conversatorios: definidos como un mecanismo en donde se plantean las diferentes apreciaciones de producción de las obras en sus niveles conceptuales, teóricos y de montaje.
- Visitas in situ a talleres y lugares de creación de los artistas y encuentros tutoriales personalizados con los mismos.

Acciones pedagógicas complementarias:

- Dimensión teórica de la propuesta. Se construirá un documento sobre los aspectos teóricos planteados en este proyecto, con el objeto de preparar el catálogo y material de divulgación; este documento será socializado a través de foros y conversatorios con público convocado y cátedras abiertas programadas en instituciones universitarias, educativas y culturales.
- Dimensión registro del proyecto. Desde su puesta en ejecución, se hará una documentación del proceso de producción de la curaduría mediante registros en video y fotografía, que estarán disponibles para consulta y serán divulgados, con las inducciones correspondientes, en distintos medios de comunicación.
- Dimensión montaje del proyecto curatorial. Mediante procesos de elaboración de texto curatorial, aplicaciones en museografía y museología, de acuerdo a los espacios seleccionados y las obras, se construirá un guión y algunos textos pedagógicos que permitan el acercamiento del público a los lenguajes y contenidos de las propuestas de los artistas.
- Dimensión talleres. Constituidos bajo la definición de espacios prácticos y teóricos, dirigidos por algunos de los artistas participantes en la curaduría, que permitan realizar proyectos de socialización con diferente tipo de población.
- Dimensión Mediaciones Artísticas. Concebidos como aquellas personas encargadas de generar o facilitar diálogos y reflexiones en torno a las diferentes propuestas presentes

en la curaduría. Esto significa adoptar una aproximación abierta hacia los espacios públicos, capaz de propiciar nuevas lecturas e interpretaciones y por consiguiente, una postura crítica del público convocado.

- Dimensión medios de comunicación. En este aspecto, la propuesta prevé realizar una campaña de socialización por diferentes medios de comunicación: radio, televisión, medios impresos y medios electrónicos; desde estos últimos, es necesario plantear la construcción de un blog en donde se registrará la información pertinente al proceso curatorial y se facilitarán dinámicas interactivas que permitan la confrontación y discusión de los lineamientos y logros de la producción curatorial. De igual manera, se utilizarán redes sociales para fines relativos a esta producción.
- Dimensión comunicación y publicidad. Incorpora el diseño y construcción de la imagen publicitaria necesaria para la realización del proyecto: diseño de la presentación, logo-símbolos, afiche, pendones, fichas técnicas, plafones informativos, textos pedagógicos.
- Dimensión Laboratorio. Será el eje de los procesos creativos y co-creativos que la curaduría genere, en la medida en que se desarrollen los procesos de creación-investigación. (Véase descripción de este eje, en el acápite siguiente, Rutas e Itinerarios de Creación).

Después de realizado el laboratorio, los escenarios de exhibición están destinados a obras que requieran de espacios para su montaje. Sin embargo, de acuerdo a la naturaleza del proyecto fue necesario que muchas de las obras planteen utilizar el espacio exterior o el espacio público para ser intervenido, o espacios alternativos de distinta índole, para lo cual se tramitarán los permisos correspondientes para el uso de cada lugar.

A continuación, se muestra el eje metodológico de los procesos de Investigación-Creación-Laboratorio:

Rutas e Itinerarios de Creación

Descripción del Laboratorio:

1. PROBLEMATIZACIÓN

1.1 Afectación.

Sensibilidad frente a un estado de cosas: el punto de partida. El sistema nervioso, las pulsiones, la percepción, el sentimiento, generan una relación problemática con un sector de realidad. Sensibilidad con memoria o con historia que activa estructuras pre-críticas y estructuras críticas previas, dando lugar a cuestionamiento crítico. La realidad duele y apasiona.

1.2 Focalización.

Definición inicial: que conlleven una tentativa de caracterización, localización, justificación.

1.3 Información.

Acceso a información pertinente: Referentes, actualizaciones, revisiones de fuentes, manejo de datos etnográficos y comunicaciones directas.

2. TEXTUALIZACIÓN

2.1 Análisis.

Examinar los componentes del problema. Análisis de la información recabada. Desarrollos argumentativos, interpretativos y críticos.

2.2 Desenlace.

Producciones escriturales y semióticas. Registros escritos de

distinta índole, registros orales (grabaciones), elaboraciones a partir de diarios de campo, registros visuales y gráficos (fotografías, dibujos, mapas, esquemas, ilustraciones, registros audiovisuales, net-grafías, etcétera).

3. EXPERIMENTACIÓN (Laboratorio)

3.1 Diversificación.

Relación “impertinente” con la información. Acceso a contextos informativos alternativos. Relación inter-contextual con información de procedencias diversas. Consideración de epistemologías emergentes que reconozcan sujetos distintos de enunciación de información y pensamiento. Aperturas interdisciplinarias o flexibilidad de campo. Etnografías alternativas o críticas (etnografía teatral, etnografía visual, etnografía-ficción, auto-etnografías, escuchas participantes, etcétera).

3.2 Exploración.

Experimentación de posibles soluciones y respuestas. Jugar con las ideas recabadas con el objeto de reformularlas. Actuar sobre configuraciones previas (des-configuraciones-reconfiguraciones de conjuntos de ideas o de soluciones estandarizadas, o de rutas, itinerarios y mapas exploratorios) con el objeto de producir nuevas configuraciones. Fluidez en los procesos de ideación y representación. Dibujo expandido, ideas-maqueta, ideas narradas, metáforas, alegorías. Enfoques participativos y cooperativos de exploración de ideas o soluciones.

3.3 Síntesis.

Producción de lo nuevo. “Trampas” para atrapar las ideas emergentes. Inducciones al uso bisociativo/jánico, analógico, sintético en la producción de ideas nuevas. La dualidad sin dualismo, el insight gestáltico, el yin/yang. Procesos sinécticos. Enfoques co-creativos en la producción de lo “nunca visto”.

3.4 Discusión.

Invocación de la flexibilidad. Discusión abierta de las representaciones, soluciones y respuestas encontradas y construidas. Autocrítica y crítica grupal.

3.5 Depuración.

Mejoramiento cualitativo de los procesos y resultados obtenidos. Pre-visión de impactos, incidencias y sostenibilidades.

4. MATERIALIZACIÓN

Desarrollo material de las ideas, soluciones o respuestas concebidas y representadas. Usos apropiados de las técnicas y tecnologías concernientes, pruebas de funcionalidad, aplicaciones, experiencias piloto, terminaciones prototípicas, formalizaciones finales. Elaboración final de memorias del proceso de creación y de creación/investigación.

5. VALORACIÓN

Evaluación, hermenéutica y crítica del objeto o solución obtenidos. Evaluaciones de impacto, a partir de los usos públicos de los procesos y productos generados. Empoderamiento de los sujetos participantes y de comunidades beneficiarias. Ajustes en pro de la sostenibilidad de las propuestas.

NOTAS ACLARATORIAS:

- Se trató de una propuesta de itinerario que, habida cuenta de su carácter procesual, implica un devenir, un sentido diacrónico. Sin embargo, el itinerario es absolutamente flexible según la naturaleza e intereses de las personas creativas y de las dinámicas a generarse. Por ejemplo, la intuición de una solución puede no ir precedida por el análisis de la información recabada; por el contrario, puede motivar la búsqueda de información y requerir momentos analíticos posteriores.

- En el sentido anterior, se dan simultaneidades, transversalidades, traslajos y retroalimentaciones con las que un proceso creativo incorpora ciertas fases y sub-fases. Por ejemplo, la sensibilidad, siendo como es el punto de partida, sigue actuando en relación dialéctica con los momentos analíticos, desplegándose, por lo general, de modo transversal en todo el proceso.
- Es deseable que todas las fases y sub-fases del proceso sean documentadas, es decir, se soporten en una cultura del registro. Los registros pueden darse en soportes o medios de la más diversa índole: textos escritos a manera de diarios de campo, desarrollos teóricos o relatos de distinto tipo; textos colaborativos y co-creativos, fotografías, videos, dibujos, gráficos, maquetas, mapas, esquemas, simulaciones, etc. Se pueden generar archivos personales, bitácoras, portafolios, avances de memorias, etcétera.
- Dependiendo de los acentos de un proceso creativo, en términos de creación individual o de creación grupal, colectiva, participativa o co-creativa, los itinerarios de creación pueden estar signados por transversalidades sinérgicas que permeen las distintas fases y sub-fases, trascendiendo los espacios particularmente construidos para la discusión de ideas o soluciones nuevas (ver numeral 3.4). En especial, la fase de experimentación o de laboratorio (Fase 3) conlleva posibilidades especiales de co-creación o de creación colectiva y participativa, tanto en el establecimiento de sinergias al interior de una comunidad creativa como en la interacción entre esta comunidad y sectores diversos de la sociedad.
- El sentido flexible del/los itinerario(s) descrito(s) permite que el entendimiento de la creación como un proceso que describe ciertas y provisionales demarcaciones en una estructura de fases, no inhiba la comprensión de este proceso en términos generativos, donde se va de menos a más a partir de persistencias convocadas por la experticia o el dominio de un campo.
- Estas pautas de itinerario involucran en el ámbito de la

creación a la investigación, entendida ésta especialmente desde maniobras emergentes o alternativas. (Epistemologías y metodologías de hermenéutica crítica, etnografías experimentales, enfoques participativos, cooperativos y co-creativos, etcétera). Se trata de establecer fusiones, continuidades y complementariedades entre creación e investigación, no solamente desde la posibilidad de asumir un proceso investigativo riguroso al cual se le adicionan aspectos de creación simbólica, cultural o social, sino, en especial, desde la expectativa de generar puntos de encuentro entre la aventura creativa y la sistematicidad investigativa.

Del desarrollo del proyecto, se derivan los siguientes productos:

- El guión curatorial, el guión museográfico y los textos pedagógicos.
- El plan de producción de la curaduría que incluye diferentes espacios de la ciudad de Pasto.
- La ejecución del Plan de Producción.
- La documentación sobre la estructura y funcionamiento de un laboratorio innovador de investigación-creación.
- El informe investigativo en formato de Libro-Catálogo que incluirá el documento teórico que da origen a la curaduría, los registros valiosos (textos e imágenes) con sus respectivos análisis de todo el proceso generado en el laboratorio, los registros analíticos de la producción curatorial, y los registros y reflexiones importantes de los eventos de socialización que se realicen durante el proceso.

El proyecto generó un aporte e innovación delineado en los siguientes aspectos:

- La perspectiva teórico-metodológica visible en los documentos que sustenten la realización de la curaduría, en tanto origina procesos de creación conceptual.
- Los procesos de investigación-creación y creación-investigación sustentados y registrados en la dinámica

de realización curatorial, en la medida en que conllevan aportes inéditos al campo artístico nacional.

- La implementación del Laboratorio de Creación e Innovación, por sus aportes originales al estado del arte en su estructura y funcionamiento.
- La contextualización socio-política y estética en el ámbito local y regional de marcos teóricos y referenciales presentes en los estados del arte vigentes, contextualización que implica aportes significativos en el desarrollo de una teoría situada y en el diálogo de saberes, culturas y tradiciones.

Así mismo existió una latente preocupación para generar un impacto, en los siguientes términos de incidencia en:

- El campo artístico local, regional y nacional en términos de la reflexión y operatividad de los aportes teóricos y metodológicos generados.
- Las instituciones universitarias que forman artistas profesionales en los términos expresados en el impacto anterior.
- Espacios institucionales y no institucionales de diversa índole, a partir del fomento de la creación artística y sociopolítica generado especialmente desde la implementación del Laboratorio de Creación e Innovación en artes.
- Las dinámicas de creación social y política a suscribirse en las comunidades en tanto el Laboratorio generará una especie de experiencia piloto susceptible de ser apropiada por distintos sectores sociales.
- La promoción, visibilidad, recepción y apropiación del arte nariñense contemporáneo, en cuanto instancia crítica frente a las inercias del establecimiento social y político, tanto en el ámbito local y regional, como en el nacional.

Agradecimientos

Universidad de Nariño, Facultad de Artes, Departamento de Artes Visuales, Artistas invitados, Planeación Municipal de Pasto, Pinacoteca departamental, Corregimiento de Catambuco, Centro Cultural Palatino, Unidad de Arte y Creación PRETEXTO, Unidad de Televisión de la Universidad de Nariño.

Bibliografía

- Baudrillard, J. (2006). Violencia política y violencia transpolítica. Un comentario a la película *L'haine* de Mathieu Kassovitz. Traducción Camilo Sarmiento. En: A. Chaparro Amaya (Ed.), *Los límites de la estética de la representación* (pp. 40-42), Bogotá: Universidad del Rosario.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproducción técnica. En: *Discursos interrumpidos I*, (pp. 19 -29). Buenos Aires: Taurus.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Traducción de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Castoriadis, C. (2008). *Ventana al caos*. Traducción de Sandra Garzonio. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Combalía, V., et. al. (1980). *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona: Blume.
- Chaparro Amaya, A. (Ed.). (2006). *Los límites de la estética de la representación*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Deleuze, G. y Guatari, F. (1978). *Kafka, por una literatura menor*. Traducción Jorge Aguilar. México: Ediciones Era.
- Fals Borda, O. (1989). *El problema de cómo investigar la realidad para transformarla*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Traducción Ana Useros Martín. Madrid: Akal.
- Foster, H. (2001). El Artista como etnógrafo. En: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (pp. 175-208). Traducción Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (2001). *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gómez, G., Gómez, J. y Santacruz, P. (2018). La dimensión sociopolítica en los procesos de creación artística en la región, realizada por egresados del Programa de Artes

- Visuales de la Universidad de Nariño. Pasto: Edición Universidad de Nariño.
- Gómez, P. P. (Ed.). (2007). *Arte y Etnografía. De artistas, textos, contextos, mapeos y paseantes*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Gómez, P. P. y Mignolo, W. (2012). *Estéticas Decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Heidegger, M. (1996). El origen de la obra de arte. En: *Caminos del Bosque* (pp. 18-29). Madrid: Alianza Editorial.
- Herrán, J. F. (2004). *Papaver somniferum*. Bogotá: La Silueta.
- Kant, I. (1914). *Crítica del juicio*. Madrid: Vicente Jorro.
- Restrepo, J. A. (2007). Viajes Paradójicos. En: P. P. Gómez (Ed.), *Arte y Etnografía. De artistas, textos, contextos, mapeos y paseantes* (pp. 45-52). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Roca, J. y Suárez, S. (2012). *Transpolítico, arte en Colombia 1992-2012*. Bogotá: Paralelo 10; J.P. Morgan; Lunwerg editores.
- Salabert, P. (2013). *Teoría de la creación en el arte*. Madrid: Akal.
- Salamanca Villamizar, C. (2012). *Performances políticos del heroísmo y la impunidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.
- Santacruz Guerrero, P. (2014). Del “yo creo” al “nosotros creamos”: analogías y contextualizaciones en la asunción de la creatividad social. *Revista Belvedere*, 26, 110-120. DOI 10.14232/belv.2014.2.10
- Schérer, R. (2006). *Arte y utopía en la plástica contemporánea*. Traducción Laura Arjona, Revisión Adolfo Chaparro. En: A. Chaparro Amaya (Ed.), *Los límites de la estética de la representación* (p. 19). Bogotá: Universidad del Rosario.
- Yepes Muñoz, R. D. (2012). *La política del arte. Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Autores

Giraldo Javier Gómez Guerra

Doctor en Ciencias de la Educación, Especialista en Gestión de Proyectos Educativos, Maestro en Artes Plásticas, docente e investigador Facultad de Artes, Departamento de Artes Visuales, Asesor, Consultar, Par Académico. Docente doctorado y maestría en educación, Facultad de Educación Universidad de Nariño. Ponente en el campo del currículo, pedagogía, didáctica e investigación/creación.

Pablo Santacruz Guerrero

Nació en Pasto en 1958. Cursó kínder en el colegio Sagrado Corazón de Jesús, Bethlemitas, de Pasto. Primaria y bachillerato en el colegio San Francisco Javier de Pasto. Realizó estudios iniciales en el programa de Diseño Industrial en la Universidad Nacional de Colombia. Posteriormente estudió en la Universidad de Nariño, obteniendo el título de Maestro en Artes Plásticas. Durante su formación artística laboró en la Registraduría del Estado Civil de Nariño y en el Hospital Departamental de este Departamento. En 1991, ingresa como docente hora cátedra en la Universidad de Nariño. Desde 1993 hasta 1997 se desempeñó como secretario Académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño. En 1995 obtuvo el título de Magister en Educación con la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá. En 1997 se vincula como docente de tiempo completo adscrito al Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Nariño. Entre los años 1999-2003 asumió la Dirección del Departamento de Artes Visuales y fungió como Decano Encargado de la Facultad de Artes en diversas oportunidades. Entre los años 2001 y 2009 fue miembro del Consejo Superior de la Universidad de Nariño, en calidad de Representante Profesoral. En el año 2012 obtiene el título de Doctor en Ciencias de la Educación. Desde el año 2014, hasta la fecha, dirige el Grupo de Investigación Cultura y Región. Entre los años 2014-2016 fue Coordinador de la Especialización en Pedagogía de la Creatividad. En los años 2016-2017 se desempeñó como Vicerrector de Investigaciones, Posgrados y Relaciones Internacionales de la Universidad de Nariño. Actualmente se desempeña como docente asociado e investigador de esta Institución.

Javier Gomez Muñoz

Nació el 16 de diciembre de 1966, en San Juan de Pasto, Nariño Docente del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Nariño, integrante del Grupo de Investigación Cultura y Región dentro del cual ha desarrollado varias investigaciones como investigador principal y coinvestigador, en proyectos relacionados con el contexto regional en una perspectiva estética y creativa. Profesional en Artes Plásticas, Especialista en Pedagogía de la Creatividad y Magister en Estudios Interdisciplinarios del Desarrollo. La actividad artística la ha realizado desde 1990 hasta el momento, en diferentes técnicas y procesos artísticos ligados a la investigación-creación.



El artista visual que sale a la calle para buscar otras subjetividades, campos de acción e interacción y lecturas políticas de la realidad, manifestadas discursiva y simbólicamente, constituye el sujeto de este libro, producido como resultado de una propuesta investigativa, apoyada por la Universidad de Nariño. Este proyecto, desde una mirada curatorial, se enfocó en el trabajo creativo de 7 egresados de los programas de Licenciatura en Artes Visuales y Artes Visuales de esta Universidad, artistas que, en su trabajo reciente, se propusieron asumir en el espacio público local y regional, las relaciones entre arte y política, estética y ética, texto y contexto, generando procesos participativos y colaborativos a partir de interacciones con personas sin acceso a los usos tradicionalmente instituidos del arte y la cultura.

La mirada curatorial se soportó en un laboratorio de creación que fue concebido no como un lugar de motivación y acción a partir de pautas preestablecidas, sino como un mapa de itinerarios posibles, susceptibles de desconfigurarse y reconfigurarse según las elecciones de los artistas participantes.

Los registros de los procesos relacionales y de las obras denotadas a partir del laboratorio muestran los agenciamientos de los artistas en las dinámicas que, desde la exploración callejera, propiciaron acontecimientos e intervenciones en espacios diversos, públicos o privados abiertos a una ocupación transitoria, a partir de relaciones de contraprestación, como sucede con los espacios comerciales. Se trata de agenciamientos y mediaciones que, a su vez, fueron mediadas por quienes habitan, transitan o tramitan su cotidianidad, de una u otra forma, en función de sus vínculos con la calle, con el asfalto.



ISBN 978-628-7509-31-3



Editorial
Universidad de Nariño