

de acciones performáticas que buscan despertar afectos, percepciones, imágenes no dichas y no planteadas en el plano de lo decible y visible. La investigación se basa en el estudio paralelo del material teórico y el material práctico, donde ninguno prima sobre el otro, para producir un material plástico, visual y escrito sobre la exploración desarrollada.

El tercer ciclo es de montaje y proyección de una obra de teatro. El proyecto de montaje es acordado entre profesor y estudiantes, quienes optan por la estética y el tipo de obra que llevarán a escena, de acuerdo con los mutuos intereses y opciones en los que pueden optar por un montaje de tipo tradicional o tomado de las nuevas tendencias.

En esta última etapa se han proyectado 34 trabajos, de los cuales 16 son obras cortas. Entre todos los montajes, queremos destacar la puesta en escena de *Martillo*, obra de Rodrigo García, bajo la dirección del profesor José Fernando Velásquez, realizada en 1999 por los estudiantes del último ciclo de la carrera. El director Velásquez y la profesora Consuelo Pabón, quien siguió de cerca el montaje y fue su crítica, comentan a propósito de la puesta en escena: “Este montaje surge de la investigación de las nuevas tendencias poéticas. En él se busca que el actor asuma una posición crítica frente a la tradición teatral clásica y moderna, que marque nuevos rumbos acordes con los cambios en el mundo actual”. La pregunta que marcó la investigación es la crisis de la representación y su incapacidad de transmitir lo impresentable: “Nuestro dolor será no poder representarnos el dolor”, dice García. Siendo consecuentes con este planteamiento, confrontaron dos textos: la *Orestíada* de Esquilo, que viene del pasado milenario de la Grecia trágica y se plantearon, desde la trilogía Agamenón, las Coéforas y las Euménides, el problema de la constitución de la sociedad patriarcal griega.

El segundo texto, *Martillo*, de Rodrigo García (España, 1991), propone el regreso de Agamenón a su ciu-

dad: a un Argos contemporáneo en donde la destrucción acelerada de la naturaleza es un testimonio vívido de la muerte simbólica de Gea (la tierra) y de las fuerzas titánicas. Al final de la *Orestíada*, Apolo y Atenea habían instaurado la nueva ley de la cultura: “No es la madre la que engendra la criatura que llamamos su hijo; ella no es sino la nodriza del germen sembrado en su seno, el que engendra es el padre... la prueba de ello es que puede ser un hijo, sin necesidad de madre, como lo atestigua Atenea, hija de Zeus... (*Las Euménides* de Esquilo). En *Martillo* se invierte la *Orestíada*: Agamenón trae la destrucción, la guerra y va a ser ajusticiado una y mil veces para toda la eternidad, por haber sacrificado a su hija Ifigenia: la guerra por la guerra, la destrucción por la destrucción. Agamenón ya no conoce el lenguaje de la ciudad de Argos; su antigua potencia ha desaparecido y su cuerpo se sostiene mediante prótesis. Es el hombre fatigado, debilitado, del mundo contemporáneo, que se pierde balbuceando por entre las calles y el cristal de una naturaleza culturizada que lo devora.

El trabajo actoral se desenvuelve desde los efectos que este pasado aparentemente remoto provoca en nosotros, cómo se convierte en campo propicio para la expresión del deseo. Se obstaculizó el camino de la representación, exigiéndole al actor improvisaciones-simulacros, en los que construyera un lenguaje propio, tanto en la relación con el cuerpo como con la palabra, el sonido, el espacio y el tiempo. Entonces, *Martillo* es la exploración en la que director y actores vincularon el pasado con lo actual, para denunciar un problema que nos afecta a todos: la creciente destrucción de la vida. Es una propuesta que se resiste a la muerte, que “destituye los valores a martillazos”, como lo proponía Nietzsche, para afirmar la vida.

La Cenicienta vive en un hueco¹ Una experiencia académica

Por: Armando Montoya

No se trata de lo que hay que ver, sino del lugar desde donde hay que ver

Kierkegaard

El ingrediente fundamental en el arte es la experiencia y en ella la capacidad de romper esquemas, de ir más allá de lo establecido como norma, advertir otras directrices y trascender en el tiempo. Éste es el reto que un grupo de estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia enfrentó, al realizar su exposición de grado en un espacio no convencional. De sus experiencias, sus obras, la repercusión en lo académico y su proyección como profesionales hablaré en el presente artículo. No pretendo dogmatizar sobre la eficacia de un proyecto educativo en particular, pero sí observar una posibilidad entre muchas otras, pues siempre habrá un espacio amplio para la discusión en torno al arte y su materialización.

Una de estas alternativas la constituye el programa Maestro en Artes Plásticas de dicha Universidad, que al ser modificado sustancialmente —1993— e incorporar el área de talleres Integrado y de Grado, transformó notoriamente la metodología del programa, haciéndola más dinámica en el sentido

Fredy Cardona. *Mediación divina*
2000. Fotografía a color. Dimensiones variables (fragmento)



de dar importancia al proceso creativo y reconocer la investigación artística que, como consecuencia, deviene en obra de arte y determina el sentido de la misma. El proceso abre la obra a múltiples lecturas, actitudes, referencias y objetivos, y se encuentra su-
 peditado a la comprensión de problemas que pueden abordarse desde muchas perspectivas, determinadas éstas por la experiencia particular —en un entorno también particular— de cada individuo.

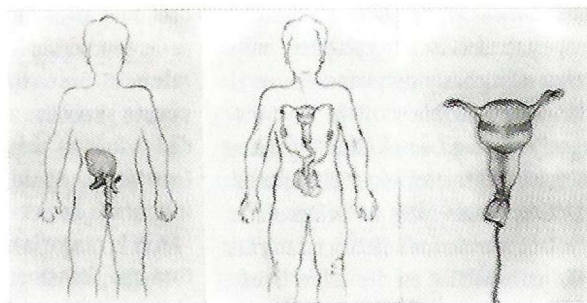
Son varios y sucesivos los ajustes a que ha sido sometido el programa y particularmente el área, ajustes que han contribuido y apuntan a la consolidación de la carrera, a entregar a la sociedad individuos con un lenguaje plástico estructurado, capaces de articular el ámbito conceptual en que se circunscribe la propuesta con los procesos formales en que la realiza; en fin, individuos con capacidad crítica frente a su trabajo.

Para ilustrar esta experiencia cito la pasada exposición —mayo y junio de 2000— que un grupo de estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia realizó en lo que antes fuera la casa vieja de Calibío —parte posterior del Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe—, y que inmediatamente después cedió sus espacios al proyecto “Ciudad Botero”. Me refiero particularmente a esta muestra por sus características de proyecto ideal en el que se destacaron el trabajo en equipo, la coordinación, el montaje, la calidad de las propuestas y la capacidad de apropiarse de un espacio no convencional.

Después de analizar alternativas espaciales, y deseosos de plantear algo diferente, los estudiantes decidieron cambiar las paredes de un museo por tapias derruidas. La contraposición Casa vieja de Calibío-Palacio de la Cultura —la una abandonada, el otro immaculado y restaurado— dio origen al nombre de la muestra: “La Cenicienta vive en un hueco”.

Parece decisiva para el arte la necesidad de espacios alternativos, que vitalicen la comprensión de las nuevas propuestas planteadas y que, a su vez, renueven la lectura de aquellas realizadas en soportes tradicionales; esto exige establecer puentes, tensiones, tramas, entre las obras; entre el espacio y las obras; entre las obras, los espacios y los materiales, soporte de su ejecución, lo que implica versatilidad en un montaje que esté al servicio de la nueva época.

“El museo ya no quiere ser más museo, quiere ser otra cosa, quiere ser ciudad y estar al lado de los vivos, porque está aburrido con sus muros blancos y las voces de los muertos”.² Por eso hoy, en nuestro medio, los museos son la calle, la casa, la bodega, y en el afán de progreso y evolución no escapa a la mirada del artista aquel espacio, fábrica, edificio, casa... abandonados por múltiples razones, y que en su abandono y a medio destruir, sirven de escenario para sus propósitos artísticos. La casa, la calle, la bodega, quieren ser museos, y esto a su vez genera nuevos retos al *museo tradicional*, exigiendo su transformación, haciéndolo partícipe de la vitalidad urba-



Berta Lucía Madrid. *Extracción de la matriz*
 2000. Instalación (Dibujo sobre pared). Dimensiones variables

na, vinculando sus protagonistas (el transeúnte, el pregonero, el orador, el grupo de rock, etc.), quienes dejarán de ser espectadores pasivos. Nuevas miradas en torno de las categorías de *espectador* y *obra*, más allá de lo establecido, en un espacio contenedor en su conjunto. Digo “contenedor” porque después de la experiencia las funciones simbólicas se agotan, dejando a su paso huellas de lo que fueron, restos de imágenes capturadas por la cámara, carentes de aquello que sólo se puede vivir en carne propia y que es efímero.

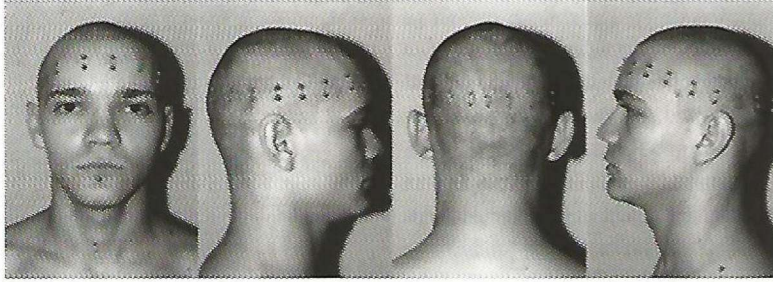
La exposición comprendió las propuestas de los estudiantes realizadas durante su proceso académico, y aprobadas para su exhibición, como requisito de grado. Algunas obras fueron realizadas en el sitio y las otras adaptadas al nuevo espacio. Me referiré inicialmente a las primeras, por su carácter efímero y especial vínculo con el lugar.

Lo efímero. Un vínculo con el espacio

Es tan común hoy en día hablar de abandono —ya sea causado por fenómenos naturales o por la violencia generalizada— que nuestro inconsciente lo asume como normal, y propicia su olvido; para referir este abandono queda el testimonio fidedigno de los espacios físicos que albergaron nuestro ser. La arquitectura, particularmente las paredes, conservan la memoria de lo que un día fuimos. En este marco se inscribieron las



María del Pilar Duque.
 Sin título 2000.
 Videoinstalación.
 Dimensiones variables



Jim Fannkugen. *Sudario* 1999. Impresión digital. 100 x 300 cm

propuestas de Fredy Alzate, Margarita María Pineda y Andrés González.

Fredy, en *Aqua*, planteó un ámbito particular de atmósfera húmeda y de abandono. Un “gran cuadro” a dos manos, naturaleza-artista, porque también la naturaleza dejó su huella sobre la pared, y el ojo de Fredy la respetó, completando la labor con su mano; una gota cayó formando un “río”, una tapia húmeda que simuló fantasmas, luces y sombras, a los que se unieron inscripciones en proceso, en un espacio anterior a las imágenes: un embudo, un tubo, una ponchera; un cuadro olvidado en el piso y unos tarros receptores del deterioro, renovaron la escena. La lluvia completó la obra.

Margarita María, en *Calle 52 N.º 51-60 y 51-66*, se anticipó a la palabra cuando en el espacio nos habló del abandono-desalojo, de lo que antes fue una morada cálida, un territorio definido por los alambres donde se cuelga la ropa. La instalación logró transmitir al espectador —casi le hizo escuchar— la señal de alerta para emprender la huida intempestiva, dejando en el patio la ropa húmeda. El tiempo, la humedad, la ropa en contacto con el alambre, cubrieron cada prenda con una pátina rojiza, que acentuó su olvido.

Andrés propuso una serie de fotografías, registro macro de los muros de la ciudad, que a su vez se erigen como “pinturas anónimas”, formalizadas en el tiempo a fuerza de superponer y yuxtaponer brochazos sueltos y espontáneos, es decir, memorias. Lo

recido a mí, tan distinto a mí. En un gran espacio, proyectores gemelos emitieron imágenes de la una y de la otra. Clara referencia a la creación del hombre de Miguel Ángel; pero esta vez nadie creó nada. Fueron unas manos que, en tensión permanente, signaron un adiós, o un “¡al fin próximas!”, en absoluta complicidad consigo mismas, y con un lugar a manera de catedral cósmica, agujero negro.

Jim Fannkugen utilizó su cuerpo como soporte de la obra y planteó con irreverencia una nueva iconografía, contrapuesta a la ya caduca de las imágenes religiosas. La hegemonía del cuerpo, que en los años sesenta se planteó como territorio y símbolo de la liberación social y sexual, en los noventa y principios del siglo XXI se proyecta en la obsesión por la salud y la belleza, en convivencia recíproca con otros paradigmas masoquistas, cercanos a lo que podríamos llamar el cuerpo lacerado, reminiscencia de lo tribal africano. En *Sudario*, una impresión digital, nos remitió a la escena de la flagelación de Cristo con su corona de espinas, pero esta vez nos propuso una corona de *piercings*, en el registro propio de un delincuente. Por otra parte, en *¿Confío?*, la proyección de un torso masculino —en pose de modelo profesional, digno de la portada de una revista— en relación directa con un corazón de res coronado de *piercings*, planteó la imagen de un Corazón de Jesús contemporáneo, adecuado a las nuevas generaciones.

María del Pilar Duque propuso una instalación que vinculó el piso en ángulo recto con un panel-pantalla. En el piso se colocó una gran cubeta sobre la que derramó cubos de hielo. Un proyector hábilmente camuflado dirigió una imagen, en principio confusa, sobre los hielos; el tiempo fue decisivo en el trabajo, pues a medida que los hielos se derretían iban develando la imagen de un cuerpo femenino, que al parecer levitó en la piscina ficticia; ésta, a su vez, actuó como espejo para reproducir la misma figura sobre el panel, en dirección al cielo.

Sergio Andrés Restrepo se apoyó en la memoria, para hablar desde los objetos personales (una vez desaparecido su propietario), y cargarlos de significado, al relacionarlos con otros objetos de valor sentimental. La caja musical, el movimiento y una luz sutil, evocaron su pasado y sugirieron un contacto renovado con su realidad.

Luis Ángel Castro cuestionó el amarillismo de los medios, al proponer una videoinstalación, en cuyo espacio dos televisores ubicados cara a cara emitieron, cada uno, la imagen macro de unos labios que parecían decir algo..., la ausencia de audio precipitó su incompreensión.

En una visión sexista, el tema de la mujer seductora, sumisa y progenitora fue abordado por Mónica Hinestrosa, Marta Isabel Bedoya y Berta Lucía Madrid, respectivamente.

En *Diva*, Mónica dispuso cadejos de cabello en un espacio iluminado con luz roja, que en asocio con la noche reforzaba la intimidad. Su propuesta incursionó

que hizo especial esta serie es su montaje, ya que las fotografías de muros se incrustaron en la pared receptora, multiplicando su lectura, reescribiéndola.

Por otro lado, Beatriz Eugenia Pérez, con su obra *Di-instante*, fue llevada por su condición de hermana gemela a indagar por su otro: ser tan propio y extraño al mismo tiempo, tan pa-

en el carácter simbólico del cabello largo en la mujer y lo que representa para el hombre, placer y tortura, seducción y suplicio refinados. El cabello largo... no te lo cortes, por favor!

La ilusión del matrimonio, el vestido blanco, una vida mejor al lado de su amado, se desvanecen en el tiempo para dar paso a la sumisión. En su trabajo *Hasta que la muerte la libere* Marta Isabel nos planteó una esposa hacendosa, fiel y atenta a las peticiones de su marido. Un espacio-hogar, aseado, ordenado, donde los nichos se transformaron en armarios que develaron las prendas de su hombre, perfectamente dispuestas. La mujer es un accesorio más, una cortina. En este mismo sentido, Berta Lucía, en *Extracción de la matriz*, también nos habló de la mujer, pero, además, de su sistema reproductor y las múltiples enfermedades generadas por los sucesivos partos. La mujer antioqueña, madre, rodeada de prole para cuidar y levantar. Para ello dispuso, sobre la pared, dibujos de fragmentos de su cuerpo, inscritos unos y adheridos otros, previo análisis de la historia clínica de mujeres con trastornos uterinos.

La experiencia del mundo exterior en relación con la experiencia del espacio vacío, inmaterial, espacio como extensión, ya no en el plano de una tela, potenció en este grupo de estudiantes la intuición del ámbito donde se desarrollaron sus propuestas. La interacción *obra y espectador* fue definitiva; su experiencia es lo que nos quedó más allá de su formalización.

El muro. Dictador *in situ*

Si bien en el capítulo anterior referimos obras en las que el espacio, el muro, lo efímero, fueron protagonistas activos, me referiré aquí a algunas de las propuestas cuyo soporte se sometió a la dictadura del muro, ente huracán que reclama la participación desde su condición de "inválido", inmutable y dominante, y que pese a ello revalida su vigencia y permanencia. En este grupo se inscribieron las fo-

tografías de Fredy Cardona, que en su relación tierra y agua, mediada por lo divino, refiere al silencio incontaminado, como génesis de un nuevo mundo; Bibiana Cossio recurrió a las imágenes veladas, como medio latente para aproximarse a su propia soledad; las pinturas de Manuel Mejía, producto de su catarsis emocional, Juan Arturo Piedrahita y su crítica a la propiedad privada, Norman Bejarano con su arquitectura doméstica vuelta ciudad, donde el silencio y la distancia reforzaron su propia metafísica, y Carlos Alberto (Kike) Aguilar y sus espacios mentales; por último, las cajas de luz de Luis Enrique Gaviria, como formalización definitiva para referir su proyecto ecológico.

Los planteamientos conceptuales de las propuestas de estos estudiantes, hoy egresados, siguen vigentes por el rigor con que han asumido su compromiso profesional, a tal punto que muchos de ellos han sido seleccionados y galardonados con distinción en diferentes eventos locales y nacionales —xix Salón Arturo y Rebeca Rabinovich (Fredy Alzate, premio compartido), Ventana 2000, abre tu imaginación (Margarita Pineda, primer premio), xi Salón Nacional de Artes Visuales Universidad de Antioquia (Fredy Cardona, primer premio), Salón Nacional Interuniversitario de estudiantes de arte, 2001 (Sergio Andrés Restrepo, primer premio), ix Salón Regional de Artistas (siete de ellos seleccionados), xxxviii Salón Nacional de Artistas (Jim Fannkugen y Andrés González, seleccionados).

Valga mencionar de paso otras experiencias de grupo —estudiantes y egresados— de relevancia local, como testimonio de los resultados obtenidos con el proyecto académico de la Facultad y que consolidan su vínculo con la comunidad: el "Proyecto ABC" y la exposición "Afectos de la niñez", en el Centro Colombo Americano de Medellín. "Nicollage, los siete pecados capitales", en la Asociación de Amigos de los Limitados Físicos y "Cuerpo común, común cuerpo, como un cuerpo", en la Alianza Cultural Colombo Fran-

cesa; proyectos que recogen la experiencia grupal del trabajo realizado para "La Cenicienta vive en un hueco".

Notas

- 1 El presente trabajo fue elaborado a partir del texto "La Cenicienta vive en un hueco", publicado por el periódico *El Mundo* en su desaparecida separata Imaginario, del sábado 3 de junio de 2000, p. 8.
- 2 Ramírez, Imelda, "Lugares, objetos y vida cotidiana", en: *Seminario Investigación para la curaduría de exposiciones*, Museo de Arte Moderno de Medellín, 2000.

Como un río de sangre: sobre la última exposición de Germán Londoño

Por: Ana Cristina Vélez

Germán Londoño, en sus propias palabras, afirma: "Yo no pinto la violencia, pinto ante todo la belleza dentro de la violencia". Esta afirmación se vuelve evidente, adquiere un peso que no tienen las palabras, cuando se visita la exposición "Como un río de sangre". En la obra de Germán Londoño se imponen con fuerza descomunal sus descubrimientos estéticos, logrados tras un número de ensayos incansable de un enorme sentido crítico. Si quisiéramos definir con sencillez (algo que la crítica de arte de los últimos tiempos se avergüenza de hacer) de qué trata "Como un río de sangre", diríamos que es una exposición de pintura cuyo tema es la violencia, percibida en los sucesos de la realidad colombiana. Sin embargo, ni los relatos ni las descripciones textuales se apoderan, en ningún momento, de la imagen. Está, sí, la violencia en las caras del miedo, en la sorpresa e impotencia ante lo inaudito e inesperado y ante todo en la atmósfera. Pero esta atmósfera no nos apabulla porque la sensación que predomina siempre es la de una inmensa belleza.

En sus grandes pinturas, Germán Londoño usa sobre el lienzo, sin miedo y sin perder el control, todos los colo-