

«1»



«3»

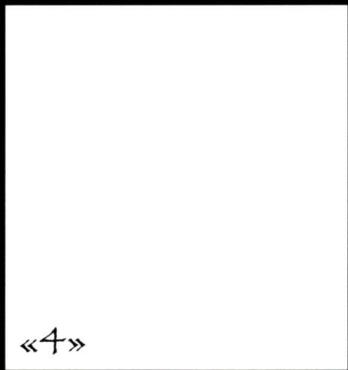


«2»



- 1 y 6. Adriana Narváez y Hernán Zambrano.
- 2. Burman.
- 3. David Morán.
- 4. Eduardo Motato y Nelson Gómez.
- 5. Beatriz Grau.
- 7. David Morán.
- 8. Johana Flórez.
- 9. Fernell Franco.

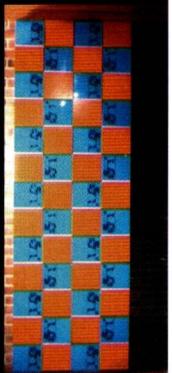
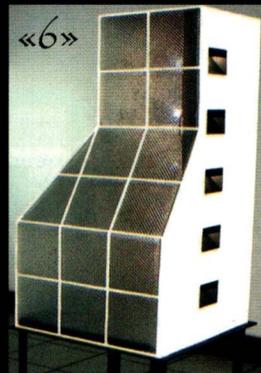
«4»



“Si el conocimiento no es pura y simplemente la copia de la realidad sensible concreta, si es una forma original y propia que se trata de ir acuñando poco a poco a la contradicción y a la resistencia de los hechos sueltos”.

E. Cassirer

«6»



«5»



«7»



«8»

POR:
HELIAS HEIM

Docente de la Facultad de Artes Visuales y Aplicadas de Bellas artes.

Maestro en Artes Plásticas y Curador.

Original y copia

CURADURÍA

«9»



En su ensayo "La obra de arte en la época de la reproductividad técnica" el filósofo Walter Benjamin, analiza el impacto de las nuevas tecnologías de la reproducción masiva en la cultura, argumentando que el "aura" de la obra de arte original a partir de su reproductividad se va perdiendo progresivamente pero, al mismo tiempo nos asegura de forma vehemente que esta condición no es para nada una secuela negativa sino que, por el contrario, proyecta a la obra de arte y al quehacer mismo del arte a posibilidades sorprendentes e insospechadas para la modernidad.

La presente exposición se estructura a partir de un conjunto heterogéneo de obras diversas, que potencian en su conjunto una reflexión pertinente con la referencia a la

condición particular de la reproductividad. Las obras en su especificidad se refieren de forma contundente al contexto en el que se desarrollan y a los medios utilizados para su producción.

La muestra enfatiza el contraste entre la imagen u objeto original escogido por el artista como punto de partida para la obra y su copia como propuesta final, es decir, aquel resultado que se exhibe después del escrutinio, desglose y análisis exhaustivo del objeto de indagación plástica inicial.

El conjunto de obras que forman esta exhibición se subdivide, por sus elementos discursivos, en tres ejes temáticos derivados conceptualmente de la acción del fotocopiado contemporáneo, son ellos: reproducción, ampliación y reducción.

REPRODUCCIÓN

Esta parte de la muestra gira en torno a la capacidad multiplicadora que tiene el artista en la actualidad a partir de la concepción modular de su propuesta, la que construye sistemáticamente, rearticulando una y otra vez el mismo motivo escogido, bien sea permutándolo como textura, como articulación formal geométrica o como herramienta conectiva al interior de la composición.

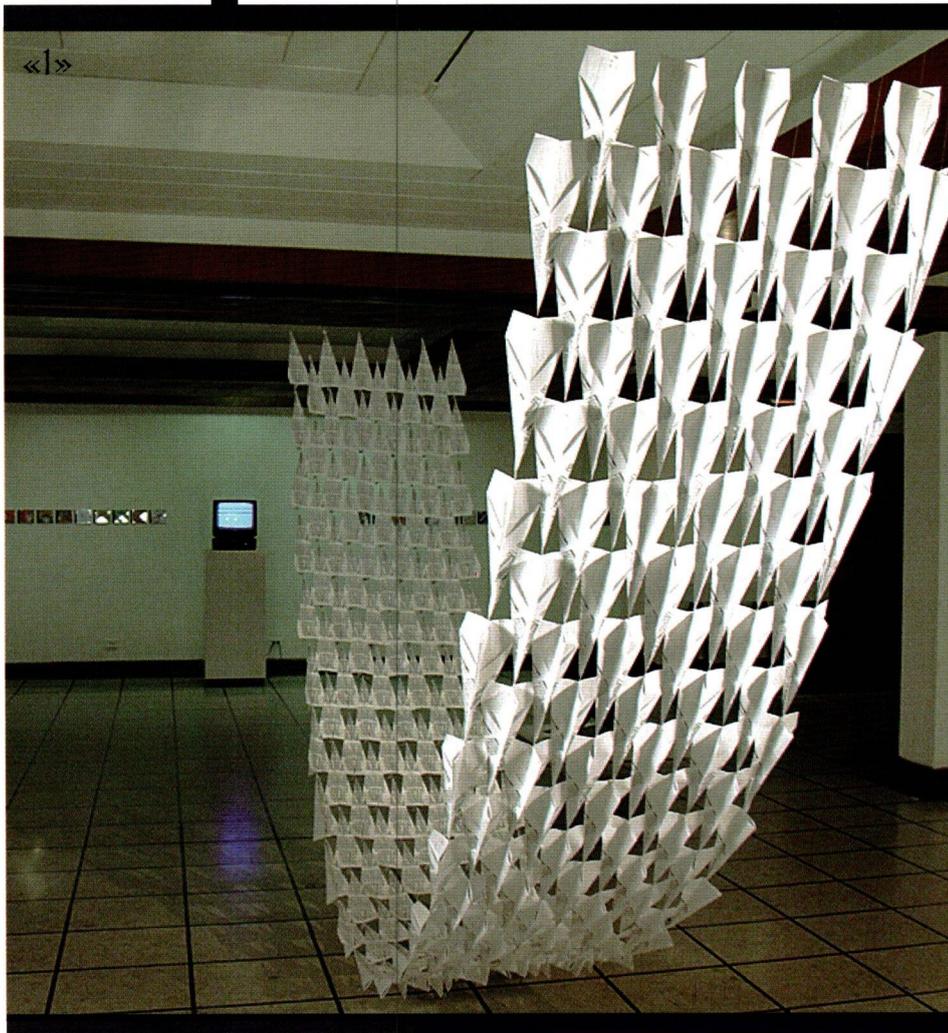
En el proyecto de Rosa Baquero es contundente el poder evocador que posee la combinación correcta y certera de unos pocos elementos y la consecuencia alquímica resultante. Una colorida retícula de baldosas y una pelota de baloncesto se combinan, entre otras cosas, para recrear un momento de la infancia.

Partiendo de una fotografía, que Rosa reconstruye un lugar de la memoria y, el espacio real se sustrae y se simplifica con el fin de acentuar la percepción a una referencia concreta: la niña fotografiada en el piso de la casa ancestral que se hace territorio, señala la ausencia de la infancia con la pérdida de la inocencia.

En la obra de Johana Florez, el uso de un artilugio hiperreal metamorfosea la arquitectura.

Johana fabrica de manera sistemática varios interruptores de luz hechos en madera que, se instalan a lo largo y ancho de la sala de exhibición, haciendo de la propuesta una obra casi imperceptible mimetizada con el entorno, acentuando su inutilidad.

Los apliques irrumpen en lo real como una maqueta, una trampa de ojo que invita a la indiferencia, desafiando el tradicional énfasis en la centralidad y visualidad de la obra de arte.



1. Oscar Acosta.
2. Harví oviedo.

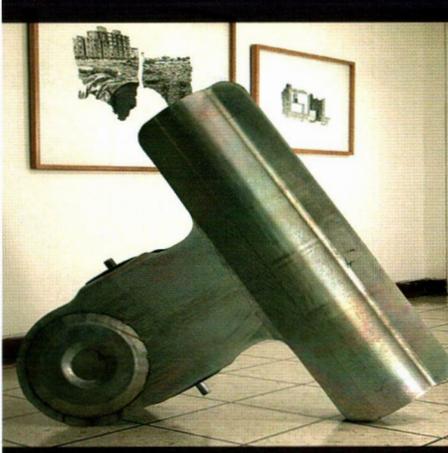
Leonardo Herrera pone de manifiesto la falsedad y el engaño de lo que para nosotros representa el sujeto ilícito. El artista imita en repetidas ocasiones la firma de Rodríguez Orejuela, formando una retícula de intentos cercanos, pero nunca perfectas falsificaciones. Las hace emerger como conceptos el engaño y la treta.

La firma falseada reinserta en el discurso la categoría de autenticidad de la obra de arte, de esta emerge el dibujo, pero también queda implícito inevitablemente el acto subversivo como herramienta plástica.

La obra de Oscar Acosta a la distancia, nos remite a un telar, una extensa superficie curva de gran formato se extiende en la sala, colgado desde



«1»



el techo resaltando una trama geométrica que forma una celosía.

Esta suerte de tejido se asemeja a una especie de urdimbre que se impone a nuestra percepción. Por el contrario, observada de cerca en detalle, esta tela nos revela cientos de aviones de papel plegado que, se juntan armoniosamente a manera de formación militar y semejando una caída libre se lanzan en masa hacia el vacío.

La secuencia deriva un movimiento hacia el piso que, suavemente se eleva desafiante, mostrando airosa la piroeta suicida.

El conjunto armoniza con la luz y la levedad de la curva continua que, se contraponen al descubrimiento sorprendente y explícito de la materia prima.

Se trata de fotocopias reducidas de las planillas de referendo, cuyas letras minúsculas nos preguntan insistentes: "¿Aprueba usted el siguiente artículo?".

La inmensa cruzada democrática se lanza a una

consulta incierta que está a punto de colisionar y volverse real, para elevarse nuevamente hacia las alturas utópicas de las ideas, dejándonos atónitos ante la estela de un fugaz acontecimiento.

La Obra de Luis Mosquera también se mueve dentro del contexto nacional, propone la deconstrucción de un mapa de Colombia a partir de tres formas independientes que, representan la sustracción formal y colorida, de las tres zonas del cultivos ilícitos en nuestro país.

Estos territorios, para la mayoría abstractos e intangibles, se concretizan y se hacen visibles en la medida en que las reconocemos como formas. Sus límites sinuosos y orgánicos se nos presentan en el fondo neutro y blanco del soporte plástico como manchas objetivas y concretas de apariencia aleatoria.

Citando a Malevich, la propuesta de Mosquera nos sugiere el sentido metafórico de estas

1. Alejandro Ardila.
2. Marcela Mosquera.
3. Luis Mosquera.



«2»

manchas aisladas. Para el artista ruso las nuevas formas son fruto de las energías económicas, son estas relaciones las que ocasionan la emergencia de las imágenes en cuestión y, así como Malevich, Mosquera abstrae el territorio real y concreto y nos coloca frente a elementos flotantes, dislocados y sugestivos.

La obra sugiere relaciones cósmicas, donde la cocaína, la heroína y la marihuana adquieren di-

visiones mitológicas. Flotando en medio de su blancura ascética, la mancha roja por ejemplo, se torna trágica y premonitrice como las gotas de sangre de Márquez en el cuento "tu rastro de sangre en la nieve" que predice irremediamente un fatal desenlace y augura terribles acontecimientos.

¡Las imágenes de los billetes son consecuencia también de las energías económicas enunciadas por Malevich. En este sentido David Morán seña-



«3»



la al dinero y específicamente a los billetes, como una forma repetitiva de grabado que se multiplica en la medida que circula.

De manera incisiva, Morán adopta los billetes, según su género, escogiendo las denominaciones de diez mil y cinco mil pesos respectivamente, para señalar lo femenino y lo masculino es cada uno de ellos.

De esta manera Policarpa Salavarrieta protagoniza un mural reticulado femenino y José A. Silva uno masculino. Son mosaicos concebidos en cuadrículas para cubrir las paredes externas de los baños públicos.

La propuesta aflora y se desarrolla más allá del recurso gráfico, en un contexto donde la elaboración de billetes falsos es frecuente y, la ornamentación costosa de la arquitectura se señala como una estética de la clase emergente, en donde la ostentación hace que el dinero se exhiba como trofeo logrando apabullar y distorsionar los sentidos.

Debido a la disparidad del poder adquisitivo, las obras de arte coyunturales del discurso artístico universal se encuentran ligadas a los contextos hegemónicos de la cultura creando una porción geográfica que, desde la distancia añora el contacto con esos objetos mitológicos.

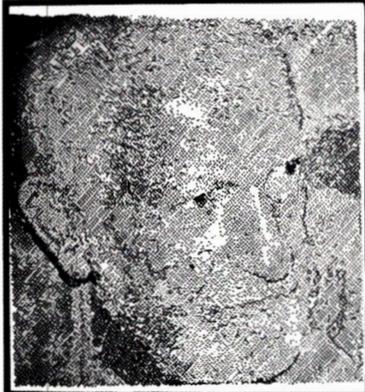
Fernel Franco desde la periferia, salva este abismo mediante el uso de la apropiación, reproduciendo a nivel fotográfico la imagen una

vez apropiada por Warhol y, el gesto popístico que reconstruye, pitando sobre la copia las zonas de la Marilyn que la convierten en icono del arte universal.

La fotografía valida su imitación, haciendo única la obra, y no un tamiz para reproducir miles de copias. Por consiguiente, Fernel hace una obra única e irrepetible en principio, ubicándola en una categoría pictórica clásica, donde se sustituye la falta, se corrige el error histórico y finalmente satisface una necesidad.

La escultura de Liliana Cabrera remite por su forma estructural a la obra de otro artista, perma-

1. Ximena Castro.
2. Restrepo y Ruíz



neciendo autónoma como la Marilyn de Fernel.

Liliana nos sitúa ante un Negret imaginario, como un repique, representado por el objeto que alude a algo conocido; la obra señala a un estilo, más que a un objeto específico, emulando las composiciones y técnicas típicas de Edgar Negret.

El resultado es un engaño para nuestros sentidos, una trampa que trabaja mancomunadamente con el contexto histórico como herramienta.

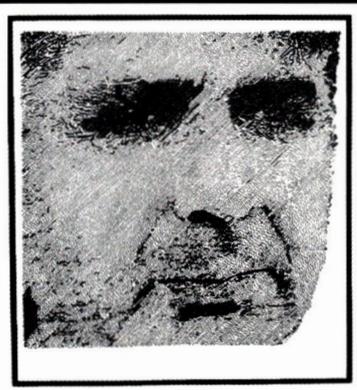
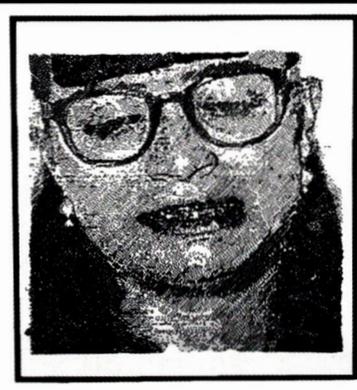
La referencia hipológica nos lleva a la falsificación y nos confronta, mediante la alusión y la similitud, con la negación de lo nuevo por su parecido con lo pasado; poniendo en conflicto nuestra intrincada operación perceptiva, reducida irremediamente a comparar lo propuesto con lo conocido.

Por su parte, Mónica Restrepo y Carolina Ruiz aluden a la obra de arte de otros desde lo accesorio. En este trabajo la música popular nos lleva a reflexionar sobre el proceso creativo y la técnica de la suplantación. Las intérpretes, sin ser ellas cantantes profesionales, imitan las canciones y de manera soterrada hacen videos con sus voces false, haciéndose acompañar en ocasiones del disco original como fondo.

De manera precaria y aleatoria, Mónica y Carolina, asumen un papel subversivo. Los videos y cártulas de este proyecto acusan una sorprendente y relajada inmediatez.

Su posición ante la parafernalia de la producción discográfica es irreverente y el resultado es rico en recursos y sorprendentemente cálido y comunicativo.

Los parques escenarios y coreografías improvisadas desbordan los límites de lo artificial, para sorprendernos con su riqueza e inusitada expresividad, mostrando una actitud que se presenta como semillero de insospechadas posibilidades histriónicas y performativas.



AMPLIACIÓN

La tendencia cada vez más fuerte que tiene el artista para explorar formatos no convencionales, ha acercado a la obra de arte a un soporte de proporciones arquitectónicas que permite experimentar, de manera más ambiciosas, las relaciones internas de sus partes con las particulares del entorno que las cobija.

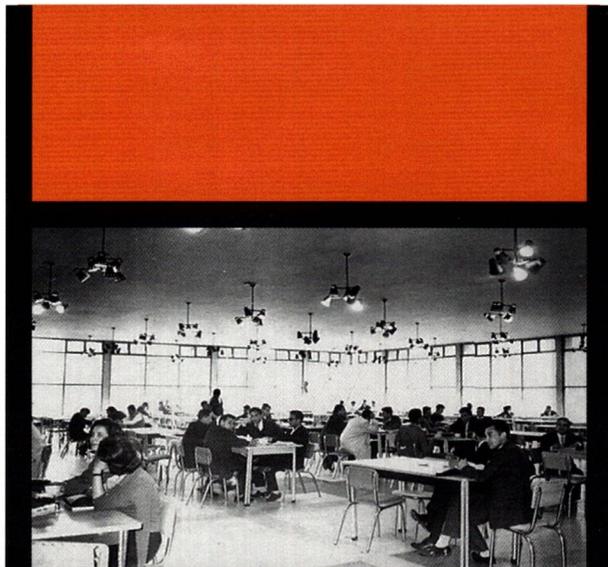
De esta forma, con la ampliación mecánica en papel traslúcido de un fotoarchivo, Catharina Burman consigue recrear una atmósfera nostálgica.

ca y sugestiva en primera instancia, gracias a las proporciones casi cinematográficas de su obra que logra ubicar al espectador ante un escenario contundente y concreto.

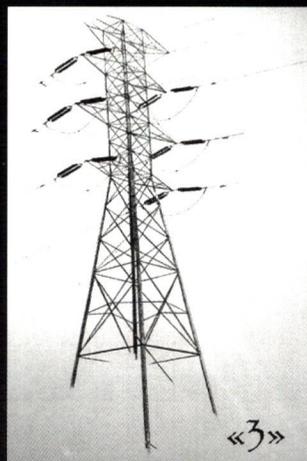
Por otra parte, las fuentes luminosas de la imagen son aprovechadas por Burman de forma sorprendente, mediante el uso de la "caja de luz". A través de este artilugio se hacen enfáticas las perforaciones y bombillas de las lámparas en la imagen, al igual que la cuadrícula resplandeciente del ventanal en el fondo.

Gracias al contrastado claroscuro resultante, el corredor donde se ubica la obra se transforma y el vestíbulo parece retroceder hacia el recuerdo evocador de la memoria.

En la escultura de Alejandro Ardila, se pueden valorar los diferentes niveles de ampliación y reproducción. En ella se destaca antes que nada, el cuidadoso esmero para la reconstrucción de los componentes propios del objeto original.



«1»



«3»



«4»

Por otra parte, y quizás el aspecto más importante de la obra, es el contrapunto que logra al evocar el trabajo de Glaes Oldenburg (uno de los principales exponentes del arte pop norteamericano) poniendo de manifiesto el arraigado vínculo que tienen en el arte local los modelos foráneos para nuestra cultura.

Beatriz Grau en la presente obra, concentra su atención en cotaciones de texto. Del libro "A few plam trees" sobre las palmeras en la ciudad de Los Angeles del artista Ed Rucha y "Moving pictures" del fotógrafo Robert Frank, sirven de punto de partida para las innumerables permutaciones gestuales que; Beatriz edifica a partir de sus intervenciones con medios diversos, una estrategia esquemática y dibujística que, flota y gira en torno de las palabras y las imágenes encontradas.

Su propuesta visual está cimentada en la transformación de sentido, mediante el uso primario y descomplicado aparentemente del rayón y la tachadura. El resultado es un tercer elemento a mitad de camino, que se mueve entre la reproducción mecánica y la manufactura espontánea y fluida de materiales expresivos.

Oscar Becerra nos presenta acercamientos detallados de la condición mecánica y particular, ya no de un texto, si no de la ensimismada y saturada pantalla de televisión.

Sus miopes fotografías reproducen la luz que emite el conjunto reticular de imágenes fragmentadas, extraídas de escenas inconexas del "Señor de los anillos".

Las sombras son la única referencia que nos quedan para reconstruir una secuencia narrativa que se reduce a un austero sistema luminoso. El texto aquí se vacía. La cámara neutraliza a las imágenes, dando paso a una relajada observación meditativa.

En contraposición con la propuesta de Becerra. Ximena Castro nos apabulla con la quintaesencia de la imagen ampliada. Nos coloca frente a retratos, rostros conocidos que se fijan en los medios de comunicación, referenciando un periodo determinado de la reciente historia.

Estas imágenes se van deshaciendo paulatinamente a medida que las abordamos y, van siendo reemplazados por nuevos iconos fluctuantes que constituyen otro capítulo memorable en nuestro acontecer.

Ximena reúne estas personalidades y desarrolla un sistema de copia y ampliación manual lenta y sistemática, para reconstruir aquello que ya se gastó, que caducó o mantiene vigencia.

«2»



1. Burman.
2. Marcela Mosquera.
- 3, 4 y 5. Mateo López.



«5»

Sus personajes del 2000 son redibujados a través de una intrincada y abstracta caligrafía que, distorsiona las imágenes hasta volverlas jeroglíficos y, sólo desde la distancia – la misma que nos permite recapitular y entender – nos revela la forma. Surgen entonces, desde lejos, la luz y la sombra de rostros protagónicos que sorprenden con su mutismo y envejecida referencialidad.

Mateo López nos amplía, ya no una referencia facial de la memoria sino, un compendio amplificado de ruinas y vestigios arquitectónicos que se niegan a aparecer concretos específicos.

La ciudad en ruinas se deconstruye desde la complejidad, de tal forma que, las fotografías iniciales se descomponen y las ruinas surgen sistemá-

tica progresivamente incompletas.

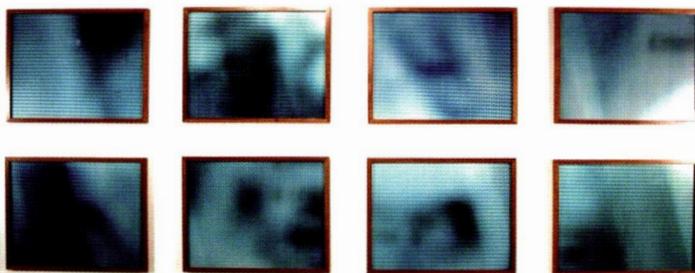
Paradójicamente, Mateo reproduce minuciosamente el detalle, simplificando el dibujo en sus componentes iniciales.

La foto se sobreexpone, manual y artificialmente, pareciendo flotar sobre un blanco amenazante que, desde los bordes va consumiéndose los objetos y edificios, reduciendo a detritos el paisaje original.

Esta condición fragmentada y débil del dibujo es una representación de la ciudad contemporánea, caracterizada por su estructura endeble, entregada inevitablemente a su continua e inminente destrucción.



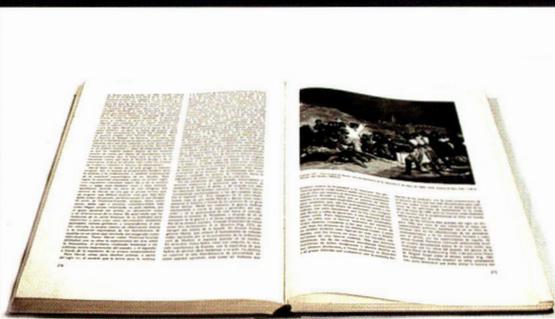
«1»



«2»



«3»



«4»

1. Rosa Baquero.
2. Becerra.
3. Restrepo y Ruíz.
4. Peña.

REDUCCIÓN

Reiteradamente el cuerpo humano se circunscribe a escenarios paisajísticos y urbanos que se tornan inconmensurables. Son estos los límites trabajados por los artistas que optan por la difícil tarea de representar lo irrepresentable.

La escultura de Marcela Mosquera nos enfrenta a la materialización externa de un deseo.

La reducción de una parte del cuerpo en la memoria, se fusionan con otra desproporcionada en el presente. La fantasía consiste en habitar, desde el aquí y el ahora, el cuerpo desaparecido en la infancia.

Marcela ensambla su retrato adulto en el cuerpo articulado de un maniquí niño. El anhelo se relaciona con el entorno, con el entrelazado deseo inconsciente del regreso al vientre materno, exponiendo así, la figura del adulto indefenso y sofocado, que busca la tibieza y seguridad de un universo íntimo, cerrado y feliz.

Harvi Oviedo por su parte, no nos reduce el cuerpo sino la escala de los objetos que lo rodean.

En el caso particular de esta instalación el artista reduce un aula de clases, con toda su dotación minimizada, que logra confrontar al espectador con su pasado irreversible.

La obra pone de manifiesto la pertinencia de los lugares y experiencias que marcaron nuestra formación, condicionando las facetas que dieron lugar a lo que hoy somos.

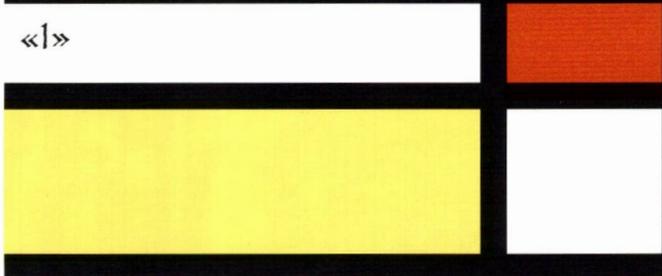
Sin embargo, a pesar de su vital importancia, estas estructuras formativas se diluyen en el tiempo, convirtiéndose poco a poco en simple referencia.

Aquí el artilugio reduccionista nos sitúa nuevamente en la distancia con la certeza de que, aquello que alguna vez fue cálido y familiar, hoy se nos presenta extraño, ajeno y contundentemente inaccesible.

Las reflexiones sobre la educación nos conducen a la obra de Esteban Peña que, puntualiza la sucesión de fenómenos artísticos instruidos desde la academia, bajo estricto orden y lógica temporal, para dotar de sentido la historia del arte, que en nuestro medio de descuaderna y, se reduce a textos anecdóticos y a fotocopias confusas, unifi-



«1»



cándose cuadros y sucesos en una amalgama de conjeturas.

Esteban pone de manifiesto la compacta referencia desde la periferia que se tiene del arte, como una secuencia de hechos encadenados y percibidos, más como una ficción novelesca, y no como complejos fenómenos plásticos, desligados en esencia de cualquier clasificación taxonómica.

El conjunto sincrético de Eduardo Motato y Nelson Gómez reúne, al igual que en la obra de Esteban Peña, elementos inconexos. La referencia a dos lugares distintos emerge de una enigmática caja de luz, con un resplandor acuoso y opaco, construyendo geometrías provenientes de una ventana y la forja de una puerta.

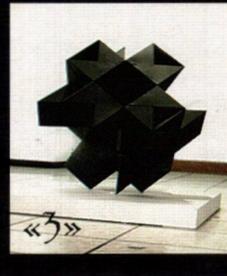
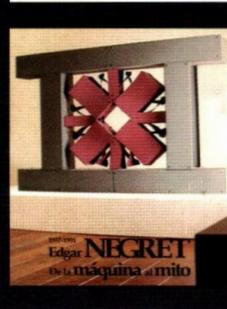
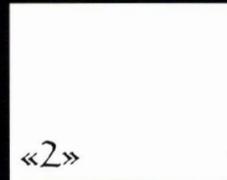
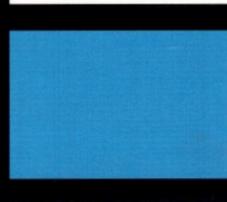
Ambas fuentes de luz natural superpuestas aquí, se hibridizan y reducen que remiten y evocan, pero también encandelillan y evitan su concreción, referenciándose de forma abstracta a imágenes de otro tiempo.

La fuente de luz y las imágenes superpuestas que remiten y evocan, pero que también referencian a una forma abstracta, lo podremos tomar como una réplica, en lo que se refiere a la escultura de Adrián Narvárez y Hernán Zambrano que, al recorrerla se presenta como maqueta a escala de un edificio ficticio, disminuido en su complejidad volumétrica a asociaciones de trascendencia, donde la luz desdibuja los límites.

La estructura se debate entre edificio y lámpara, fruto de la asociación de dos elementos arquitectónicos extraídos y reducidos de una misma construcción.

La maqueta se objetiviza y su insólita función hace que los caracteres y especificidades se magnifiquen. Así, el detalle conduce inquietantemente a lo monumental.

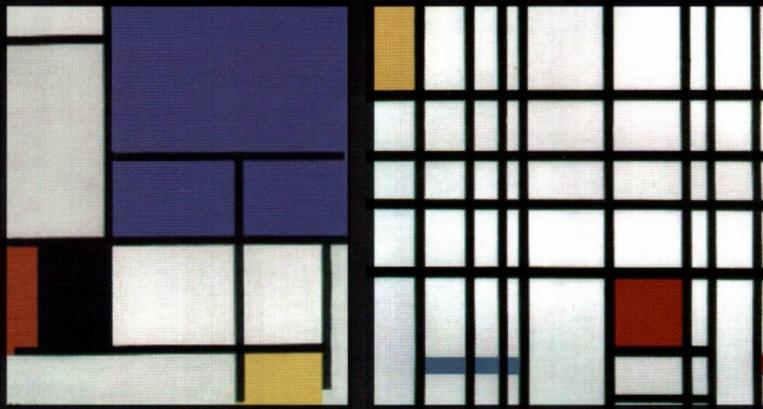
1. Johana Flóres.
2 y 3. Liliana Cabrera.



Mondriaan

«El diseño de este artículo, está basado en la obra de este artista, y fue idea del docente Juan Diego Monsalve y el alumbo de Diseño Gráfico Belmer ríos.»

Nació en Amersfoort (Holanda) el 7 de marzo de 1872 y su nombre verdadero era Pieter Cornelis Mondriaan. Estudió en la Academia de Bellas Artes de Amsterdam. Llevó el arte abstracto hasta sus últimas consecuencias. Por medio de una simplificación radical, tanto en la composición como en el colorido. Sus primeras obras, hasta 1907, eran paisajes serenos. En 1908, bajo la influencia del pintor neerlandés Jan Toorop, comenzó a experimentar con colores más brillantes. Se trasladó a París en 1911, donde adoptó el estilo cubista y realizó series analíticas como Árboles (1912-1913) y Andamios (1912-1914). Poco a poco se fue alejando del seminaturalismo para internarse en la abstracción y llegar por fin a un estilo en el que se autolimitó a pintar con finos trazos verticales y horizontales. En 1917 junto con su compatriota, el pintor Theo van Doesburg fundó la revista De Stijl, en la que Mondriaan desarrolló su teoría sobre las nuevas formas artísticas que denominó neoplasticismo. Sostenía que el arte no debía implicarse en la reproducción de imágenes de objetos reales, sino expresar únicamente lo absoluto y universal que se oculta tras la realidad. Rechazaba las cualidades sensoriales de textura, su-



perficie y color y redujo su paleta a los colores primarios. Su creencia de que un lienzo, es decir una superficie plana, sólo debe contener elementos planos, implicaba la eliminación de toda línea curva y admitió únicamente las líneas rectas y los ángulos rectos. La aplicación de sus teorías le condujo a realizar obras como Composición en rojo, amarillo y azul (1921, Gemeentemuseum), en la que la pintura, compuesta sólo por unas cuantas líneas y algunos bloques de color bien equilibrados, crea un efecto monumental a pesar de la escasez de los medios, voluntariamente limitados, que emplea.