

Tramas narrativas: Del adentro al afuera

Artículo de reflexión

Recibido: 2 de noviembre de 2024

Aceptado: 30 de marzo de 2025

Sandra Rengifo

Pontificia Universidad Javeriana

s.rengifo@javeriana.edu.co

Cómo citar este artículo: Rengifo. S. (2025). Tramas narrativas: Del adentro al afuera. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 11(19), pp.119-139.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.22841>



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Resumen

En este texto se reflexiona en torno a la quincuagésima quinta cohorte de trabajos de grado del proyecto curricular de Artes Plásticas y Visuales de la Facultad de Artes ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Se identifican puntos de convergencia y diálogos entre las 19 propuestas que hacen parte de "Tramas narrativas: del adentro al afuera". Así, se establecen ejes comunes desde lo conceptual y lo formal, como la memoria entre lo público y lo privado, el amor, el duelo, los cuerpos disidentes, la materialidad en tránsito de las obras y en general el espíritu que se encuentra presente y se hace común entre las obras de los artistas participantes. Del adentro al afuera, se establece como hilo conductor para articular dichas reflexiones individuales que se expanden a un colectivo de diversas índoles.

Palabras clave

55 Proyectos de grado APV Facultad de Artes ASAB; público; privado; amor; materialidad

Narrative Plots: From the Inside to the Outside

Abstract

Reflection about the Fifty-Fifth Cohort of Thesis Projects of the Plastic and Visual Arts Curriculum of the Facultad de Artes- ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Points of convergence and dialogues are identified between the 19 proposals that are part of "Narrative Plots: From the Inside to the Outside". This reflection establishes common axes from both a conceptual and a formal perspective, such as the memory between the public and the private, love, grief, dissident bodies, the materiality in transition of the works, and, in general, the spirit that is present and shared among the works of the participating artists. From the inside to the outside, is established as the guiding thread to articulate these individual reflections, which expand into a collective of diverse natures.

Keywords

55 APV Degree Projects ASAB Faculty of Arts; public; private; love; materiality

Intrigues narratives : de l'intérieur vers l'extérieur

Résumé

Ce texte réfléchit à la cinquante-cinquième cohorte de projets de diplôme du projet curriculaire d'arts plastiques et visuels de la Facultad des Artes, ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Des points de convergence et de dialogues sont identifiés entre les 19 propositions qui font partie de « Narrative Plots : From the Inside to the Outside ». Ainsi, des axes communs sont établis à partir du conceptuel et du formel, tels que la mémoire entre le public et le privé, l'amour, le deuil, les corps dissidents, la matérialité en transit des œuvres et en général l'esprit qui est présent et devient commun entre les œuvres des artistes participants. De l'intérieur vers l'extérieur, il s'établit comme un fil conducteur pour articuler ces réflexions individuelles qui s'étendent à un collectif de différentes sortes.

Mots clés

55 projets de diplôme APV Faculté des arts de l'ASAB ; public; privé; amour; matérialité

Tramas narrativas: de dentro para fora

Resumo

Este texto reflete sobre a quinquagésima quinta coorte de projetos de licenciatura do projeto curricular de Artes Plásticas e Visuais da Faculdade de Letras ASAB, da Universidade Distrital Francisco José de Caldas. Identificam-se pontos de convergência e diálogos entre as 19 propostas que integram as "Tramas Narrativas: De Dentro para Fora". Assim, estabelecem-se eixos comuns a partir do conceitual e do formal, como a memória entre o público e o privado, o amor, o luto, os corpos dissidentes, a materialidade em trânsito das obras e em geral o espírito que está presente e se torna comum entre as obras dos artistas participantes. De dentro para fora, estabelece-se como fio condutor articular essas reflexões individuais que se expandem para um coletivo de vários tipos.

Palavras-chave

55 Projetos de Graduação APV Faculdade de Artes da ASAB; público; privado; amor; Materialidade

Ruraskata parlaspa, ukunimanda kanchasinama

Maillalachiska

Kai kilkaskapi iuiachiku imasam ruranaku chungapichka wata mandata kai ruraikuna facultad de artes ASAB. Atun iachaikudirupi Francisco Jose de Caldas, kawaspa ima tiaskata i parlaspa imasam katichingapa kankuna kai wachukunata, ukunimanda kanchasinamachasa ruranaku, kaillapita iachasinama, chasa ruanaku kaillapita ialichikuna uramandata iuiakuna tukuikunapa, i nukakinpata, Munai, llakii, ima kaipi kausaska, ima ruraikunapas ialichispa ruraikunapi Tukui, rigsingapa ima kaipi kausa tiaskata ñugpamanda i kuna ramandata chasa Tukui pangapi, churaspa kawachinkuma ukupi tiaskata chasallata kanchamandata tupa-chinkuna kai ruraikunata Sugllapi, katichingapa iuiarispa sapalla nispa, parlu ialichispa.

Rimangapa ministidukuna

55 proyeto de grado APV iachaikui tukuchingapa; Facultades de artes ASAB iachaikudiru ruraikunamanda; tukuikunapa, sugllapa; Munai, rurai kallariska

Tal vez, esta reflexión deba empezar por el hecho de haber sido invitada a dialogar —como artista egresada de la ASAB— sobre los proyectos de grado PG 55, para pensarnos desde, precisamente, ese *adentro* de los que ya estamos en el *afuera*, que será el escenario venidero para esta generación.

Al principio, este ejercicio se manifestó sobrecolector, pues desde el quehacer docente y artístico que llevo ejerciendo ya hace más de 15 años, —en donde es común enfrentarme semestralmente a los proyectos de grado de los estudiantes de las instituciones de las que hago parte—, esta era la primera vez que era invitada de manera externa a visitar y dialogar sobre trabajos de grado en mi querida *alma mater*. Primero, visitar los espacios y rincones que no se habitan desde ya hace varios años se manifestaba como una premisa del título que acoge las obras de estos 19 artistas “Tramas narrativas: del adentro al afuera”.

La muestra emplazada en el espacio nos lleva como testigos de una polifonía de conceptos que transitan la memoria de lo individual-singular a lo común-público, desde diferentes entramados que se articulan en ejes comunes como: lo identitario (preguntas que navegan el pasado y el presente desde lo personal), lo comunitario y el imaginario (incluso ancestral e infantil); un segundo posible conjunto compuesto por corporalidades expandidas tanto de los medios, como de quienes se encarnan en lo urbano, lo político público revelando los devenires de las temporalidades.

De estos posibles conjuntos algunos se enuncian desde el apropiacionismo del “documento”, que acercan, detallan e incluso denuncian situaciones y momentos particulares, forzando al documento a ir más allá de ser un soporte que, valga la redundancia, *soporta* o carga el peso de las huellas y tramos que entretejen las obras.

Por otra parte, hay un par de particularidades en “Tramas narrativas: del adentro al afuera”, que vale la pena tener presentes para adentrarnos en cada uno de los proyectos: se trata de una cohorte en la que la mayoría son artistas mujeres enunciándose desde diferentes reflexiones, como se dijo anteriormente, de lo privado y lo público, aunque en equilibrio y diálogo con las propuestas presentadas por dos hombres. También, sorprende que

la mayoría de las exploraciones plásticas retornan a soportes análogos y matéricos, en las que este espíritu común se encontró con la cerámica como práctica predominante dentro del hacer, la escultura, la pintura, el dibujo, las lecturas performáticas, entre otros.

En estos estadios, que se plantean desde el lugar que se ocupa como invitado-visitante, eventualmente especulativo para agrupar a las obras, el primero es aquel que nos hace recorrer, ingresar y entender esas inquietudes desde lo identitario y la memoria, de preguntas como: ¿de dónde vinimos?, ¿cómo nos enunciamos desde nuestros ancestros, antepasados o narrativas desde lo reciente?, ¿cómo se expresa desde diferentes voces esa idea del vestigio, el duelo?



Imagen 1. Valentina Avella Romero, *Reminiscencias del Sumapaz: Imágenes de vida, lucha y resistencia campesina* (2024) (Detalle). Fotografía, video, objetos. Instalación.

“Reminiscencias del Sumapaz: Imágenes de vida, lucha y resistencia campesina”, obra de Valentina Avella Romero (imagen 1), nos invita desde diferentes gestos editoriales, fotográficos, performáticos y videográficos cohesionados que nos invitan a transitar por las memorias de resistencia, miedo, violencia, pero también de esperanzas silenciadas de la historia de su familia y cómo, durante generaciones, éstas se cargaron de silencio, vestigios y espectros. Retornar a ellos a través de

una estructura epistolar se activa con una serie de lecturas performáticas, visibilizando esa historia familiar de la clase campesina en constante lucha y resistencia develando cómo dichas capas de sus antepasados dan sentido a su propia existencia. En la obra de Avella, es posible identificarse con ese carácter poético que encarnado en su cuerpo y los cuerpos de la obra como gesto “revolucionario”, donde se descubre cómo todas esas memorias le dan sentido al ser social, político y cultural.



Imagen 2. Lorena Vásquez, *Alivio del sentir interior* (2023). Cerámica, parafina. Ensamblaje.

Ese reconocerse a través de los movimientos temporales entre el pasado y el presente también puede ser ubicado como un gesto común en varias de las piezas, entre ellas encontramos "Alivio del sentir interior" de Lorena Vásquez (imagen 2). En estos dispositivos-altares, la artista propone una revisita al duelo entendido o encarnado en cada una de sus etapas, en los gestos escultóricos que encuentran lugar en la cerámica, en el modelado de otras materialidades y que, en una suerte

de *decollage*, buscan encontrar consuelo a esa memoria que se resiste a olvidar, que en palabras en parafina, a modo de ritual o como en una oración, intentan completar con plegarias dicho espacio de sanación o purificación.



Imagen 3. Nathalia Alzate, *Reflexiones en torno a la muerte* (2023). Rosas inmortalizadas, parafina, muebles, teléfono. Instalación.

Así mismo, como si el recorrido de la sala nos llevara de alguna forma por similitudes entre las obras, encontramos la pieza “Reflexiones en torno a la muerte”, de Nathalia Alzate (imagen 3), que aunque no necesariamente se emplaza como un altar —como en el caso de Vásquez—, sí que encontramos diálogos que permiten articular esa sensación de detención de tiempo y espacio (las mariposas y las flores como transmutaciones y transductores que nos llevan hacia el acto de levantar el auricular y escuchar una serie de ruidos blancos o de

señales espectrales, confusas) que conducen a esa suerte de túnel o puente hacia la muerte. Cada elemento se articula en búsqueda de conectar esa serie de señales y transmisiones a modo de una *protointeracción* con esos espacios trascendentes entre el aquí y el *más allá*.



Imagen 4. Wendy Pinzón, *Retrato familiar a partir del tamal tolimense: saberes y sabores de las Sánchez* (2023). Instalación.

Las tradiciones familiares y los saberes que son propios encuentran lugar en "Retrato familiar a partir del tamal tolimense: saberes y sabores de las Sánchez" (imagen 4,). Esta instalación de Wendy Pinzón recoge las memorias de las mujeres de su familia tolimense en torno a la cocina, sus narrativas y en especial a este bocado tradicional que en diferentes regiones de Colombia y Latinoamérica tiene diversas preparaciones. Allí, en esta instalación que combina diferentes lenguajes y ensamblajes, conviven dentro de una olla piezas escultóricas

híbridas de *tamalitos* que contienen réplicas de prótesis dentales. La sensación sobrecogedora del olor en el espacio invade los recovecos de la memoria, que incluso al visitante desapercibido le permite ubicarse dentro de una historia familiar o cultural propia, logrando expandir la premisa de su acervo cultural y familiar hacia otros territorios de las remembranzas colectivas a través del círculo de las ollas, la preparación de los alimentos y en muchos de los casos particulares, del haber salido adelante como familia por estos saberes.



Imagen 5. María Paula Triana, *Recintos atmosféricos, un viaje a través de los recuerdos* (2023) Detalle. Instalación.

Ir de obra en obra se convierte en un estar en tránsito entre reflexiones. Así se manifiesta “*Recintos atmosféricos, un viaje a través de los recuerdos*”, de María Paula Triana (imagen 5.) Como una fantasmagoría o linterna mágica, donde el juego de la escala en cada uno de los dioramas, la manipulación de la materialidad escultórica con la luz desde diferentes fuentes de orígenes de las mismas y la espacialización de cada uno de estos “nichos”, se conectan con los recovecos de la memoria. Volver a sus espacios de infancia, además del carácter poético que evoca, permite también reflexionar sobre cómo se re-construyen, cómo se distorsionan y cómo se re-escalan los mismos. Como en un

teatro de sombras o un eventual *mito de las cavernas*, Triana nos invita a ingresar e interactuar con esas remembranzas de la infancia, con el adentro y el afuera tanto del espacio como de la consciencia. El arriba y el abajo que se puede expresar en cada dispositivo, como su relación con el espacio.



Imagen 6. Gabriela Sayari Plata, *Las cantinas que esperan a la orilla del camino. El ordeño como recipiente del patrimonio oral en Sesquilé* (2023). Cerámica.

Dentro de este conjunto especulativo podemos conectar la obra *“Las cantinas que esperan a la orilla del camino. El ordeño como recipiente del patrimonio oral en Sesquilé”*, de Gabriela Sayari Plata (imagen 6.) con las reflexiones anteriores. La oralidad parte de una memoria familiar y se convierte en colectiva resignificando la identidad, tradiciones y saberes de los habitantes de esta región en particular. Aunque la oralidad no se manifiesta como en la obra de Avella o Pinzón en la palabra o en los olores que invaden un espacio y los recuerdos que forjan esas memorias—como en el caso de Triana que encuentran lugar en dioramas—, en la obra de Plata es posible ubicar la convergencia

de todas estas estrategias, lenguajes plásticos y poéticas en cada uno de los objetos y su emplazamiento en el espacio. Objetos e imágenes que se repliegan en sí y sobre sus propios contenedores, como las cantinas que abrazan “miniaturas” en cerámica o en las botas de caucho a escala 1:1, así como la estructura “narrativa” que se plantea en su disposición en cada uno de los pequeños “cubículos”, nos adentra en un quehacer campesino, en pasajes que podrían ser en Colombia o en cualquier lugar del mundo. Su puesta en escena precisamente se concreta con la premisa de: las cantinas que esperan a la orilla del camino.



Imagen 7. Tania Sofía Tapias Ayala, *Guanumen Tapias, sanación del árbol genealógico* (2023). Cerámica.

Con esa espera, pero también con el ahínco de contener y sanar, reconocer y preservar, la obra “Guanumen Tapias, sanación del árbol genealógico”, de Tania Sofía Tapias Ayala (imagen 7), expresa desde otros lugares estos contenedores de secretos, memorias, pagamentos como transformación de la vida presente y propia rastreada desde sus ancestros y ancestras. La figura femenina que da vida se expande en el lugar y en cada uno de los cuencos que se conectan, incluso llevando a que cada uno de ellos se exprese como identidad única, enunciada, nombrada. El estudio de la familia epigenética rastreada desde Rosnay y articulada desde las historias y las conexiones genéticas y

meméticas transmitidas de generación en generación es el trasfondo conceptual que articula los cuerpos-depositarios de cada uno de los gestos empleados por Tapias y detonan, precisamente, el carácter procesual que se sigue escribiendo en esta suerte de árbol genealógico.



Imagen 8. Laura Alejandra Holguín Barreto, *Mi mamá me ama, relato de crianzas violentadas* (2023). Cerámica.

Rastreando estas genealogías y rememorando eventos que en algunas situaciones o entornos pueden ser traumáticos, pero también, detonantes de reflexiones artísticas, “Mi mamá me ama, relato de crianzas violentadas” de Laura Alejandra Holguín Barreto (imagen 8), indaga sobre los relatos de la crianza infantil que en determinados contextos son violentos o, eventualmente al ser re-visitados con la distancia del tiempo y de los años que pasan, se convierten en determinantes del sujeto actual en el que se habita: una suerte de movimiento de un pasado en presente. Holguín identifica estos relatos-situaciones y los identifica como herramientas que posibilitan el

reconocimiento de la carga emocional que éstos producen en esas edades tempranas y cómo resuenan durante la adultez y al mismo tiempo, como funcionan de fortalecedoras del espíritu resiliente que logra superar dichas violencias. Como en una suerte de bulto despojado en el piso, cuerpos de muñecas en cerámica y sus moldes resuenan como las voces de ciertas crianzas que normatizan, villipendian y someten el desarrollo del ser. La réplica, el molde, las imposiciones culturales hacen parte de este amasijo, del que tal vez, sólo se pueda salir tratando de irrumpir y resistir.

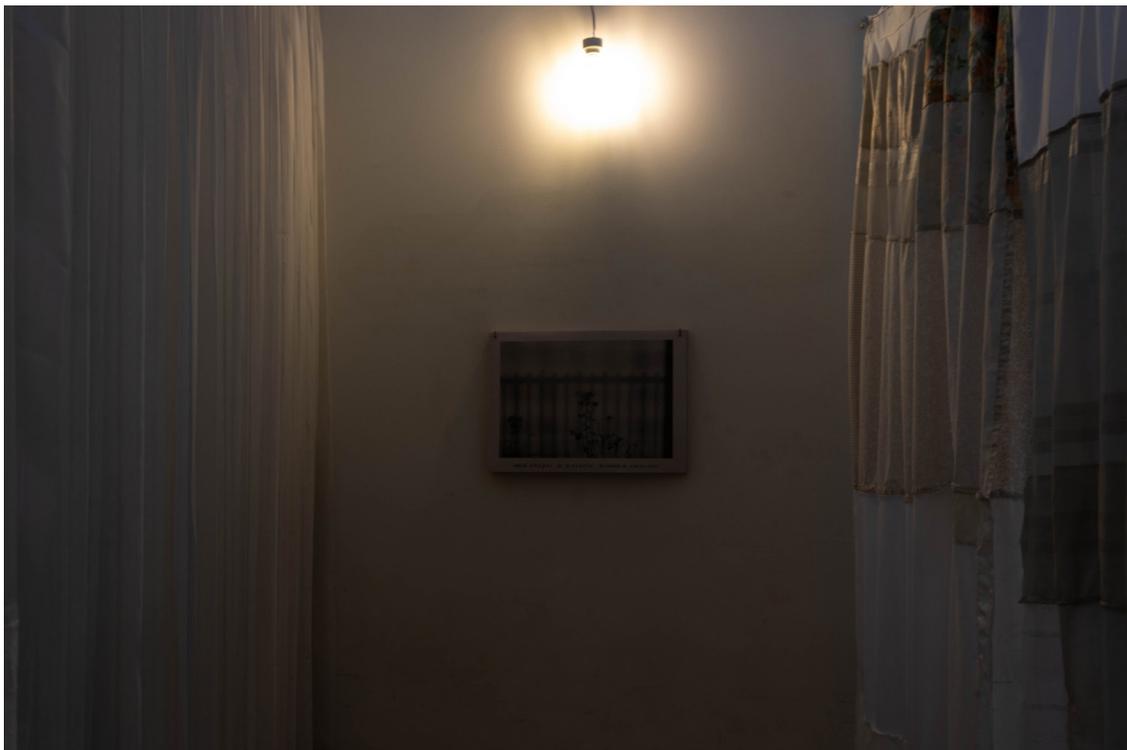


Imagen 9. Nicole Hortúa Franco, *Maneras de des-figurar el hogar* (2023). Instalación.

Recorriendo esas improntas que se manifiestan en los espacios y sus narrativas “*Maneras de des-figurar el hogar*” de Nicole Hortúa Franco (imagen 9), nos adentra en un espacio, tal vez laberíntico, edificando la memoria con retazos de cortinas que se ensamblan uno a uno y remiten a una suerte de urdimbre de los recuerdos. El peso de la carga de los materiales contrasta con su levedad y suspensión en el espacio, logrando de este modo conectar a sus visitantes con esa nostalgia que evoca este tipo de tules y velos. Algunos con texturas y pátinas propias del tiempo que reposa en cada uno de estos segmentos hace que entre sus costuras se perciba la intangibilidad. Al recorrer esta

instalación textil se sienten las sombras-presencias de sus deambulantes, una imagen que especulando remite a esos juegos de infancia escondiéndose detrás de las cortinas, o, la sombra que se proyecta —común en el imaginario colectivo— de los tendedores de ropa que se funden con el paisaje de algún patio exterior. Al terminar esta suerte de *recorrido fantasmático* se encuentran unos afiches con una fotografía que versa: *solo al ahogar la materia se conoce la emoción*. Tal vez este ahogo lo proponga Hortúa desde ese lugar-recoveco de la memoria con pequeños caminitos apretados entre sí, en donde luego de perderse, por fin se puede ingresar de nuevo a la emoción.



Imagen 10. Laura Serna Cardona, *Lejanía* (2023). Cerámica.

Estas conexiones que a modo de urdimbre o tejido nos ayudan a establecer co-relaciones o diálogos con medios o ejes conceptuales entre los artistas participantes, se encarnan en la obra “Lejanía” de Laura Serna Cardona (imagen 10) que de manera multimedial, explora los gestos del dibujo que se expanden hacia a otro tipos de prácticas como la pintura, la cerámica, el tejido y la instalación. Partiendo de una reflexión conceptual con el cuerpo y su espacio de catarsis, Serna nos propone diversos estadios de la animalidad, lo monstruoso y lo salvaje. En cada uno de estos conjuntos es posible percibir el tiempo interno y externo que propone la obra en conjunto en el

que las afecciones del cuerpo y el alma, en algunos casos se expande con un grito o en los planos en la superficie pictórica que remiten al vacío-negativo, que se edifican en los intersticios del conjunto instalativo. La multiplicidad de estos medios recuerda —como en una suerte de mito de Prometeo—, cómo esas partes disímiles constituyen un organismo *neobarroco* del exceso, el pliegue y el repliegue. A modo de *rizoma*, la obra de Serna propone diferentes conexiones y gestos algunas veces como *salidas al sufrimiento* y otras, como el título de la obra misma propone, de *lejanías* de múltiples cuerpos de la sensación.



Imagen 11. Johann Norato, *Tu nombre sobre mi nombre* (2023). Novela gráfica sobre cartón, sonido. Instalación.

Desde esos cuerpos atravesados por la sensación y el habitar, podemos pensar los cuerpos que también al *poner en común*, nos hablan desde un estado político del arte, de un tiempo, un devenir particular, en el que lo cotidiano y el dibujo nos acercan a un espíritu que se pregunta por la existencia. La obra “Tu nombre sobre mi nombre”, de Johann Norato (imagen 11), se enuncia desde estos lugares, tanto del saber como de la existencia. El libro de artista se encarna como una obra única, en la que simplemente al interactuar con el objeto, se puede percibir el carácter de su soporte que a modo de palimpsesto contiene por un lado la espontaneidad e incluso la eventual *no nobleza* de los materiales hegemónicos empleados en las prácticas del arte. Los dibujos sobre estos soportes encontrados y/o “precarios”, al estar ensamblados de manera casi escultórica, se convierten en

gritos en los gestos del dibujo en duelo con una serie de pequeños textos —también dibujados—, que nos hablan sobre el silencio: *silencio... no se volvió a decir nada desde el 2019*. La vida cotidiana, el *horror de lo real*, la música que se habita los pasajes de la cotidianidad, un fondo-telón que abraza el libro, expresan en contención, el silencio, la potencia del dibujo, relatos como secretos y un sentimiento de una generación. Como dice Norato: “al final no fuimos a la guerra, porque ella vino a nosotros”.



Imagen 12. paula meza, *buen amor* (2023). Instalación.

El arte como espacio para pensar en eso que nos hace habitantes de un mundo, a veces amable, a veces lleno espinas en su trasegar encuentra su sustento en el amor, aunque al visitar todas las obras en todas se puede percibir este concepto como sustrato general. La obra “buen amor” de paula meza (imagen 12) —escribo todo en minúscula sin jerarquías, porque es parte de la obra de la artista—, parte de este concepto de manera evidente. Meza presenta dos piezas que como suerte de dos momentos de esta investigación, documentan varias acciones. En una videoinstalación ingresamos a la grabación-registro de una audiencia de la fiscalía en donde meza denuncia violencia de género por parte de su ex-pareja. Este documento frío, despótico, crudo, sin ningún tipo de edulcoramiento evidencia la otra cara de “ese amor” corporativo, capitalista y caníbal que nos

han vendido. La reflexión sobre el *buen amor*, se manifiesta en varias capas, como insisto, unas sobre la violencia de género y otro tipo de agresiones y el cómo es posible llegar a un estadio de eventual recuperación —aunque, evidentemente, el daño esté hecho—. La segunda pieza es una puesta en escena en la que se invita a unos comensales a compartir una torta en una mesa dispuesta con el título de la obra y un autorretrato de la artista. Esta acción contiene un tiempo en específico de dicha repartición: en mi caso, al visitar la obra luego de dicha acción colectiva, llegué a presenciar los vestigios, pasado el tiempo, los desechos ya se encontraban con hongo. Tal vez esta sea la nueva vida del *buen amor*, una obra en constante escritura.



Imagen 13. Adriana Sánchez Muñoz, *Conversaciones entre camas* (2023). Cerámica. Instalación.

El lugar específico y esas escrituras que parten de lo íntimo y se convierten en un diálogo con la comunidad encuentra una polifonía en la obra “Conversaciones entre camas” de Adriana Sánchez Muñoz (imagen 13). La historia particular de Sánchez con su madre que cultiva flores en Suesca desde que ella tiene uso de razón, es el detonante para evidenciar toda una tradición que da identidad a las mujeres de esta región y cómo sus genes, de una u otra manera, se han visto afectadas o atravesadas por este negocio. Un primer momento de la obra se manifiesta como un reposo de estos “invernaderos” que ahora, en cerámica y a escala, recuerdan esas vistas cenitales de la sabana cundinamarquesa. Con esta complejidad de reflexiones, Sánchez presenta un segundo momento de la investigación plástica como conglomerado que recoge una serie de talleres de cerámica para

mujeres públicas —término que la artista analiza desde varios lugares—. Para este proyecto que seguirá desarrollándose, dar nombre a las mujeres que hicieron parte del mismo, se convierte en algo fundamental. Es así como la participación de Alejandrina Muñoz, Yuri Baquero, Sandra Taraxona, Yeiny acosta, Jenny Sanchez, Johanna Sánchez, Mayerki Rubiano, Isabel Coca, todas mujeres trabajadoras del cultivo de flores en Suesca, arroja como resultado una suerte de ensamblaje de las piezas propuestas durante el desarrollo de las sesiones de los talleres. Los documentos de las reflexiones y conversaciones dadas durante estas activaciones-acciones propuestas por Sánchez, son de una riqueza impresionante y en ellos se deposita toda una memoria colectiva construida con y desde las memorias de sus protagonistas.



Imagen 14. Sandra Milena Moreno, *Taller–casa, la pandemia entre materiales inusuales y huellas creativas* (2023). Serigrafía sobre objetos, mesa de dibujo. Instalación.

La materialidad plástica no solamente contempla la memoria del gesto que queda captado o encapsulado en el soporte. En muchos casos también se expresa en el soporte mismo. “Taller–casa, la pandemia entre materiales inusuales y huellas creativas”, de Sandra Milena Moreno (imagen 14) es una instalación que, como cuerpo contenedor, nos hace visitar la caja-casa, lo cotidiano, el habitar y volver al hogar durante la pandemia del Covid y entender la práctica del grabado como una matriz de la cual engendramos desde el momento de nacer. Aunque la técnica del grabado desde varias prácticas, pero en especial desde la colografía, hacen parte fundamental del lenguaje de esta obra, considero que es precisamente su expansión lo que logra expresarse de manera contundente. Las dimensiones espaciales que toma la instalación, que parten desde una técnica que reutiliza cajas

de tetrapak como base, remiten al habitáculo de la casa con un juego sutil que propone Moreno, desde la casa como caja y su desdoblamiento conceptual en esta propuesta. Varias piezas en modelismo y otras escalas dan cuerpo a esta pieza de gráfica expandida, que a manera casi de taxonomía o arqueología de los objetos evidencian ese tiempo del quehacer, de la reflexión sobre el habitar y ser de alguna forma contenidos por estos gestos y estas acciones entre el taller, la casa y el grabado.



Imagen 15. Mauro Benítez Cardona, *Infofagia* (2023).

Esa impronta, que unas veces es latente, análoga, electrónica, y otras, cicatriz o huella en las superficies, como gesto continuo al objeto que lo produce, se encarna en “Infofagia” de Mauro Benítez Cardona (imagen 15). Esa impronta colectiva, esa ingesta de información desmedida, aleatoria y, en algunos casos, absurda es el insumo conceptual de su obra. Partiendo de sucesos pasados y recientes desde el ejercicio de traducción de diversos soportes como el videográfico, el grabado y el emplazamiento espacial, el artista retoma de manera crítica material de transmisiones de la tv y el *streaming* en un ejercicio apropiacionista, donde el rol del *antropófago* consume de manera, en algunos casos, ingenua todos estos flujos y productos de información cegando alguna forma de consumo crítico de dicho material y replicando sin

sentido dichos mensajes. Varios momentos históricos locales toman cuerpo en este banquete excesivo, algunos de ellos, como los dados durante el marco del Paro Nacional en noviembre del 2019, se emplazan en el espacio, reconociendo o señalando algunos patrones sociales visibles. El video intervenido en una proyección y una serie de objetos emplazados en una mesa —a modo de cena emplataada—, lista para ser consumida y, como versaba una de las frases en los grabados en los platos con un carácter irónico, queda abierta la pregunta: “¿persiguiendo fantasmas?” En conjunto estos espectros *infofágicos* y la relación de quién y cómo los consume, se encarnan en los cuerpos *infofágicos* que Benítez problematiza y reflexiona en esta pieza.



Imagen 16. Daniela Mayor, *Memoria de un museo* (2023) Detalle de la construcción. Instalación.

Investigando, apropiando, evidenciando esos espectros o fantasmas, la obra “Memoria de un museo” de Daniela Mayor (imagen 16), lleva estas reflexiones de nuestras *memorias del olvido*, aún más allá proponiendo una instalación de gran escala que pone en común y expone, en modo de denuncia, el estancamiento de la construcción del Museo de Memoria en Bogotá.

La investigación emplaza en el primer momento datos, informes y estudios de la realización de las obras de construcción y revela datos desoladores, pero al fin y al cabo, nada sorprendentes sobre la corrupción que se desata en este tipo de contrataciones promovidas a dedo por el Estado nacional y los gobiernos de turno. Al asimilar que desde su estructura —incluso, desde la mala fabricación del

concreto de la edificación—, este receptáculo de nuestra memoria colectiva estaba condenado a convertirse en *elefante blanco* y recordatorio de nuestra fatalidad nacional, Mayor le sube el volumen a su denuncia plástica reconstruyendo a escala con cartón y cinta de papel, la fachada de este no finalizado museo —la cual ha sido objeto de burlas con memes—. Al ingresar a esta estructura frágil, hecha a mano con materiales «precarios», el sonido, a veces como ruido blanco, a veces de construcción, nos lleva a recorrer piezas videográficas de los constructores, de personas que realizaron acciones o de artistas urbanos que ingresan a estos espacios en obra gris, y que en el caso de estos últimos con una lógica del lenguaje del video, nos acercan más a una mirada subjetiva, dinámica e *impura* haciéndonos recorrer estas

estructuras nonatas dentro de ese acontecer del diario urbano. Recorrer este espacio y ver en sus esquinas internas estos videos proyectados, da una sensación sobrecogedora, tal vez triste de cómo estos lugares en teoría edificados para ser recordatorio de nuestros errores como sociedad, como comunidad, finalmente resultan siendo un retrato crudo, solitario, cadavérico, desesperanzador de nuestra re-escritura como habitantes de esta Colombia, que aún sigue siendo *agobiada y doliente*.

Entre el olvido, el exilio y el andar encontrándole un sentido a la existencia como ser sensible, social y político, como forjadoræs de comunidad, por el ser escuchadæs y encontrar al fin lo que da identidad como ser, la obra “Mi peregrinación travesti” de Ruda Supertravesti navega entre estas indagaciones sobre la identidad de género, el trabajo y reconocimiento de su comunidad y la personificación de ese ser que, en este caso, es ficcionado-encarnado por Ismael. Este relato que efectivamente, como el título indica, es una peregrinación desde muchos lugares y narrativas lesbofeministas, trans, no binarie, entre otras. El *vogue* y el *ballroom*, así como las prácticas drag se convierten en el conducto por el que el cuerpo de Ruda e Ismael transitan para dar lugar a múltiples narraciones desde el adentro y el afuera. La documentación que recoge esta pieza, así como las entrevistas e ilustraciones análogas y digitales, son el insumo para poner en diálogo la realidad concreta de su autoræ, del mismo modo que estos sujetæs en los que se manifiesta su obra polifacética. Desafiante con los discursos hegemónicos y judeocristianos, la acción resultante, presentada en Casa Cultural Libres y Visibles, es apenas la *punta del iceberg* de varias interacciones en comunidades realizadas por Ruda superTravesti durante una investigación de largo aliento que explora como ellæ lo manifiesta: “el carácter interseccional de género, raza y clase, que atraviesan el arte travesti, específicamente en los espacios del ballroom y del drag”. Su propuesta, “que se opone a la hegemonía falocéntrica del mundo travesti”, procurando dar un lugar “a las lesbianas, disidencias de género y feministas, haciendo manifiesto del ser deseadas por ellas mismas”.

Una particularidad en esta cohorte del PG55, fue encontrarme con la figura de pasantías en la Sala de Exposiciones ASAB, realizada por Paula

Alejandra Leyva. Para Leyva su interés personal era llevar sus conocimientos desarrollados durante su paso por el pregrado a un campo de la pre, pro y postproducción de exposiciones artísticas. Su propuesta parte del reconocimiento del espacio proponiendo una serie de actividades como el realizar un inventario y gestionar las condiciones para una óptima preservación de dicho material. Mapear y generar catalogaciones, así como diseñar y estar en todos los procesos de montaje fue parte de los conocimientos y sistemas desarrollados por Leyva. Entre ellos el trabajo durante el desarrollo del salón Lorenzo Jaramillo, el montaje de la exposición Natura Mutandis, o la del Colectivo Agua Turbia, entre otros. Este tipo de experiencias ofrecen en los artistas la posibilidad de pensarse y ampliar su experiencia hacia el campo de investigación, gestión, preservación, museografía y producción. Del mismo modo Leyva propone la realización de un Taller de introducción al montaje de exposiciones artísticas en donde se busca incentivar a los estudiantes de la ASAB a las metodologías y saberes de la realización de montajes artísticos.

“Tramas narrativas: del adentro al afuera”, como el texto curatorial lo presenta es, precisamente, una polifonía de ese tejido y compleja urdimbre, de esos puntos entre una generación en particular que tiene sus preguntas, sus acercamientos a unos medios particulares, a unos discursos que les son propios, a un sentir que se edifica en ese adentro-intimo y que se expulsa, se expone, se reflexiona, se edifica en algunos casos hacia el afuera, así como, procesos invertidos que provienen del afuera hacia el adentro. La corporalidad, el ser atravesados por sus preocupaciones conceptuales, lo cotidiano, el medio y la materialidad en sí misma, es una voz en común que se alza con sus procesos individuales, pero que crea en su conjunto un colectivo. El corazón rural, el amor familiar, colectivo o de pareja, la animalidad, divergencias sobre la corporalidad, el cuerpo informativo, lo político en el arte y lo político como común, lo público y lo privado, la experiencia sensible, la soledad y el silencio, la violencia y el cuidado colectivo, la nostalgia y habitar el presente, lo epistolar y las peregrinaciones múltiples, la investigación y la gestión, entre muchos otros matices, son los encuentros y los diálogos a los que la PG55 Muestra de Proyectos de Grado de Artes Plásticas y Visuales de la Facultad de Artes ASAB