

MESAS REDONDAS 41 SALÓN NACIONAL DE ARTISTAS

Una conversación sobre imágenes

José Alejandro Restrepo, José Horacio

Martínez , Oscar Muñoz.

Moderado por Conrado Uribe.

Sábado 31 de enero de 2009

Conrado Uribe: Buenas noches. Bienvenidos entonces a ésta, que es la última de las actividades académicas diseñadas para acompañar este 41 Salón Nacional de Artistas. Eh...para mí es un honor y es un placer y es un reto igualmente estar aquí con tres artistas de la talla de Oscar Muñoz, José Alejandro Restrepo y el maestro José Horacio Martínez. Eh...mi nombre es Conrado Uribe, yo trabajo en el área de curaduría del Museo de Antioquia. Allí he podido trabajar, he podido desarrollar proyectos curatoriales con José Alejandro Restrepo el año pasado, eh...por ejemplo hicimos una exposición titulada Tiofanides o Epifanías, de la misma manera trabajamos con Oscar Muñoz en un proyecto que ustedes conocen que se llamó el MD07 cuando yo fui uno de los asistentes de curaduría y Oscar fue uno de los co-curadores. Entonces para mí realmente, esto lo digo es para decir que realmente es un honor estar moderando esta mesa. Eh...igualmente con esto quiero agradecer la invitación que me hace el 41 SNA a esta...a rematar estas actividades académicas. Básicamente lo que planteamos para está...para este conversatorio, para esta conversación en torno a la imagen que no van a ser...no va a ser un simposio, no van a ser unas conferencias, queremos que sean unos...de verdad unas conversaciones. Va a ser 1º. Los artistas, van a hacer unas presentaciones entre 20 y 25 minutos, eh...un poco...en el caso de...José Horacio Martínez y en el caso de Oscar Muñoz y también en el caso de José Alejandro Restrepo van a hacer alusiones a sus obras para plantear reflexiones generales en torno a la imagen. Y diciendo esto, quisiera introducir directamente al conversatorio eh...haciendo una cita, citando a Giorgio Agamben que dice que “la imagen es un ser que en su esencia es apariencia, visibilidad y semblanza”, a lo mejor esta frase nos pueda servir para plantear unas discusiones posteriores y reconociendo también que a pesar de las expansiones en las categorías según las cuales comprendemos el arte en la actualidad, la imagen es un asunto central, es un asunto esencial para comprender las dinámicas y los procesos artísticos.

Entonces, creo que esta es básicamente la introducción. Le doy paso a las presentaciones de los artistas. El 1º. que va a hablar es José Horacio Martínez, después tendremos a Oscar Muñoz y por último a José Alejandro Restrepo. Esta sería como una primera mitad de esta sesión y por último tendríamos una segunda parte que estaríamos dedicándola a conversar y a discutir en torno a los planteamiento propuestos por los artistas. Entonces, le cedo la palabra a José Horacio.

José Horacio Martínez: Buenas noches, eh...gracias por acompañarnos en esta última mesa redonda del SN. Esta noche yo no he querido hablar de mi trabajo. He considerado importante, de alguna manera...así como decía Conrado, relacionar a algunos intereses que tuvimos a finales de los 80 cuando hice mi carrera como artista con respecto a la imagen, en particular con la incorporación de imágenes que no eran propiamente como las imágenes admitidas...

Demasiado bajita la grabación y a partir de aquí (minuto 03:53) hay superpuestos dos fragmentos de la intervención de José Horacio...Tomo únicamente el fragmento que tiene mayor volumen desde ahora.*

José Horacio Martínez:...cuando estuvimos trabajando en esto, sobre todo para mí que, que tenía como interés en esta apuesta y que a veces pensábamos que Kara Walker no nos iba a responder como como no nos iba a prestar la obra o cualquier cosa. Para nosotros era muy importante porque Cali es una ciudad que tiene una altísima, un número, un porcentaje muy alto de población afro descendiente. Eh...y esto era importante para tenerlo en la ciudad, la mayoría somos afro descendientes eh...y esto nos hacía de alguna manera preguntarnos y hay muchas obras relacionadas que tienen que ver con esta imagen y el valor de la imagen de género...nos hacía preguntarnos por qué ella había dejado de lado el óleo sobre lienzo y había empezado en la escuela de Atlanta haciendo pintura al óleo sobre lienzo y por qué había preferido este tipo de imágenes que eran más populares y la razón que saltó inmediatamente en la en los...estudios que hicimos sobre Kara Walker que es que ella decidió definitivamente adoptar esas imágenes porque no eran imágenes de la alta cultura y ella despreciaba o...consideraba que la pintura pertenecía a esa clase o era el elemento de expresión de esa clase que precisamente que hacía que mujeres afro descendientes como ella, siempre estuvieran como una (sic) como en último lugar en la fila. Era una...era de alguna manera una forma de acercarnos a una identidad o preguntarnos algo sobre la identidad de la ciudad, un pensamiento de ciudad, un 70% de afros, finalmente esta..este el hecho de que sea considerado como una artesanía, es como una obra manual, también es muy interesante y desafía como todo lo que habíamos pensado muchos artistas a mediados de los noventa con la aparición de ordenadores y elementos digitales. Vamos a tener un poder en la imagen que se mantiene, se mantiene dentro de una tradición y hace que una artista como esta pues tenga un valor enorme y y y esté aquí, aprovechando por ejemplo cosas como...elementos muy antiguos de la imagen –pasamos la imagen por favor?- como el panorama, ciclorama que fue una de las imágenes del siglo XIX, fue una...de alguna manera envolvía al espectador y esto, aprovechando una cantidad de recursos de la imagen que hay, se daba por sentado que habían desaparecido. Bueno, esta reflexión sobre la imagen y el poder de la misma, es la que yo traía para esta charla y muchas gracias, conversaremos más sobre esto.

Conrado Uribe: Sigue Oscar Muñoz

Oscar Muñoz: Bueno..eh...buenas noches a todos y gracias por la invitación, no es una formalidad, es de verdad una invitación..eh...hace...estaba pensando que hace como unos diez años por lo menos por lo.. digamos nunca he hablado sobre mi trabajo aquí en Lugar a Dudas, porque la idea un poco es que este espacio sea para otros, no para mí..eh...pero...y hace como diez años no hablaba sobre mi trabajo aquí en Cali, me parece que es como una deuda que yo tengo con la ciudad y voy a hacerlo y bueno voy a ser un poquito más extenso, me disculpan eh...en relación como al problema de la

imagen que yo abordo y voy a mostrar brevemente cinco trabajos míos de diferentes épocas. Lo primero que voy a hablar es acerca bueno voy a tocar el tema de la ..de la imagen, de la producción de la imagen, de la impresión, sobre todo que es lo que más me interesa y del momento en que la imagen se vuelve impresión, se vuelve memoria, se vuelve recuerdo y...eh...o no, digamos. Esa tensión que hay entre el momento en que la imagen es memoria o no. Dice Göran Sonesson que percibir superficies es importante para la posibilidad de supervivencia de todos los animales. Es solamente determinando las relaciones mutuas de las superficies que éstos se pueden orientar en el mundo de la experiencia. No obstante, “solo el hombre ve las marcas adicionadas a la superficie” según lo afirma el psicólogo norteamericano James Gibson en 1980 . Estas marcas pueden ser de distintos tipos, por ejemplo, manchas de color, líneas, sombras proyectadas y pueden producirse de distintas maneras, con los dedos, con un lápiz, con un pincel, con algún instrumento para grabar, un compás o con un instrumento algo más complicado como la prensa de grabado, como el aparato fotográfico o el proyector. Estamos hablando entonces que solo el hombre establece lecturas y relaciones con trazos, manchas y líneas o sombras adicionadas a una superficie y por esto produce y consume imágenes y documentos. Históricamente el hombre ha desarrollado técnicas que actúan como prótesis de nuestra memoria, de nuestra capacidad de retener para almacenar, multiplicar y trascender a través de estos documentos su propia existencia; técnicas diversas de grabar y de imprimir; es decir, producir documentos fijables y archivables. Escogí esta...esta imagen que eh...eh...me encanta porque eh...no es una representación de una mano, sino que es algo muy parecido a la fotografía y al estencil, digamos; es una mano que estuvo allí y eh...quedó impresa , digamos..como un proce...tiene..tiene ese carácter digamos del del estencil pero también de la fotografía que dice Barthes no? esto sucedió, aquí estuvo, esto pasó, eh...tiene ese carácter como documental, no? de...de poner...de teñir una superficie de piedra. Es importante tener en cuenta que esta pulsión del hombre por producir imágenes, por producir signos, por comunicarse, por trascender como su vida, su durabilidad, digamos...va a la par de la finitud digamos, de los documentos de la ... de la posibilidad de arruinarse de los documentos, por un lado y por otra pulsión de otros, de manipular, alterar y destruir esos documentos, no? Eso ha sido digamos como una pulsión constante, una..una tensión constante, eh...de unos, mantener o producir documentos, archivar documentos y otros, alterarlos o destruirlos o en otras circunstancias, digamos como..eh...nos pasa a nosotros cada vez más que confiamos en las memorias externas a nuestra capacidad de retener, digamos y guardamos la mayor cantidad de información en, en memorias externas y esas memorias externas que son como extensiones de nuestra propia memoria se vuelven como unos eh...recipientes que están allí y nosotros un poco como que estamos en una niebla, una niebla que nos rodea, eh...incapaces, digamos de seleccionar imágenes, sino que tenemos que acudir a esas memorias externas para regresar a nuestros recuerdos, etc. Dice, dice Derrida en...eh...está haciendo una reflexión acerca del documento que a mi me parece superimportante, él dice bueno, cual es el momento, en qué momento es que el documento se vuelve documento, digamos..él está escribiendo un texto y dice : es en el momento en que yo pongo el dedo en la pala ..en el y salvo el archivo –Save- oprimo la tecla y lo salvo de la destrucción, de la pérdida, porque está en ese momento flotando en las ...en la pantalla líquida, no? pero en el momento en que pongo Save se traspa a un soporte duro como digamos esta imagen, está aquí en un soporte de piedra que ha tra...que ha..ha podido por eso trascender tantos años, no? Eh...ese momento, digamos, ese momento, ese momento que a mi me interesa en mi trabajo y el que yo pues un poquito voy a hablar, el momento que una cosa eh...puede ser o no ser documento, una imagen. Esta es la circunstancia, la

operación y el instante donde mi trabajo de diferentes maneras ha buscado acercarse a ese instante decisivo y crítico de salvación o destrucción de la imagen; donde se fija o no el pasado, como lo dice Walter Benjamin en sus Ensayos Escogidos; él dice: “la verdadera imagen del pasado pasa súbitamente; solo en la imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado”. Mis trabajos se han valido de diferentes técnicas eh...para producir registros y documentos; técnicas que ha desarrollado el hombre para producir eh...documentos y registros, imágenes, el grabado, el offset, el pirograbado, la serigrafía, la fotografía, el video, etc. pero los usa tanto para evidenciar la constante tensión entre la necesidad de documentar y la del olvido, entre la pulsión por trascender y el borrado ejercido muchas veces desde el poder; tal como digamos lo..lo..lo...lo leímos en la novela de..de.. Orwell en 1980 donde...(perdón) 84, donde el trabajaba en la Oficina de Registro, se llamaba la Oficina de Registro, que era una.. una dependencia del Ministerio de la Verdad en Neolengua, no? que es un...la ...el Ministe...la oficina de Registro lo que hacía era borrar los registros que habían, no alterar el pasado, borrar el..eh...todo rastro de la vida de una persona...eh...su pasado, su nombre, sus fotografías, sus, sus..la primera comunión, cualquier cosa donde estuviera, estuviera un..estuviera archivado, eh...para quedar eh...vaporizado; esa era el nombre que...que...eh... fue...eh...Orwell era en el idioma de la Neolengua a los...a los..desaparecidos, no? He tomado cinco obras de diferentes...de diferentes épocas como para ilustrar digamos como ese ese momento del que yo hablo, en que la imagen puede ser historia o puede no serla eh...y donde yo pues como uno a veces es los “Narcisos” que, voy a mostrarles un poquito como los hago yo, eh...es una impresión básicamente con la..con el principio de la serigrafía, del screen, eh...simplemente paso, en vez de pasar una tinta líquida, paso polvo de carbón sobre una super...una cubeta llena de agua ; -pasa la otra-, eh...a través de un tamiz de una malla de impresión como una, como de imprimir camisetas -pasa la otra- ésa es eh...el...la imagen digamos y ahí la imagen está lev...frágilmente suspendida en la superficie, antes de llegar, digamos al...eh...digamos en.. en...en...con la posibilidad de destruirse en cualquier momento, con cualquier eventualidad . Está en una...digamos no está como decía Derrida en un soporte duro, está flotando en la superficie como de una pantalla; tiene que pasar un tiempo (sigue pasando..) (más rapidito...), tiene que pasar un tiempo que el agua eh...se evapore durante la muestra para que la imagen finalmente llegue al fondo y el agua eh...se seque y el polvo se adhiera al fondo de la supe..del.. del..de la cubeta y ya ellos sean como unas especies de íconos que ya no se mueven, ya no se transforman, ya son, eh... digamos , fijados. (Pasa a la otra) (pasando..) esos son secos que están colgados como verticalmente, ya? (Pasa...)

“Aliento” digamos es otra, digamos otra impresión que es invisible, que solamente se hace visible cuando el ..el espectador la..la empañá con su aliento y bueno, un poco digamos, como el espectador no puede retener constantemente su aliento sobre la superficie, pues en algún momento la imagen se va y su reflejo que se había perdido por el empañamiento, digamos, vuelve otra vez a aparecer. (Dale click.) En...luego va...eh...hice una..una..una serie de de... también de ..de espejos circulares en..en..la primera vez lo mostré en el Planetario Distrital y eran..eh... unas eh...una especie de cámara estenopeica donde entraba la luz del exterior, la imagen del exterior a través de un huequito, pegaba en el espejo y la retroproyectaba sobre la pared. Esa serie se llamaba Eclipse, y bueno, la del año pasado la mostré otra vez en Londres, (ya... un poquito más rápido) , un poco digamos ahí nuestro como es el sistema de la retroproyección y eh...lo que hace, lo que hace, digamos como especial es que...que me parece a mi es que es una imagen que parece una fotografía pero no está quieta, no está quieta porque no está fijada y no está fijada tampoco es un video no..no..no...es como una foto amnésica,

no puede, no puede mostrar el pasado, eh...siempre lo que el espectador va a ver es lo que está pasando afuera. (un ejemplo); luego ésta que es un pirograbado, es un trabajo más reciente no lo hemos sacado aquí hasta ahora y eh.. consiste en unos cuadernillos del tamaño de un periódico, de un periódico de un cuadernillo de periódicos, se llama..la obra se llama País Tiempo, que es como...eh...los voceadores, aquí, eh... ofrecen el periódico El País y el Tiempo, yo lo que hice fue como eh...unir la palabra y eh... la obra consiste en un..en un periódico hecho con los puntos del offset, eh...pero con eh...un punzón caliente; el punzón prácticamente como que no toca el cuadernillo sino que penetra el cuadernillo, lo atraviesa, de manera que cuando nosotros ojeamos el periódico eh..la imagen no está en ninguna parte. (Pásalo) como el paso de las hojas, porque eh...no existe, digamos en esos huecos no existe materia, no existe ni papel, eh... no existe tinta, sino vacío. Un poco digamos como retomando el tema de la ..de la impresión y de la..eh...me ..me parece que de alguna manera eh...lo que he hablado ahorita tiene una relación con un trabajo que estuvo, en...que hizo parte de la curaduría nuestra en...salón y que eh...me parece que es un trabajo que tuvo pocos asistentes, tuvo pocos espectadores, tuvo poco eh...fue un poco, un trabajo malogrado. pero que a mi me gusta, digamos porque ese, ese malogrado tiene mucho que ver con, como con su estilo, con su historia, con su..con su...con ..con la ciudad, también ; nosotros estába...la ...la...la...la curaduría, el eje de la imagen está, digamos, presentado por primera vez ..con...(puedes pasar este video mientras voy hablando...) , finalmente este video que se llama retrato, que es un dibujo en agua, un ..un...hecho con agua, con un pincel de de la manera más convencional, sobre una una loza caliente al sol; eh..la mano lo que hace es hacer un retrato, un autorretrato, que soy yo, hacer un un autorretrato, y eh...el calor ..evapora la imagen y la mano nunca para de hacer ese retrato y de rehacerlo y un poco digamos, como al final, la idea que nosotros tenemos del retrato, es una idea, un poco como gaseosa, digamos, un poco difi...difícil de definir, pero al fin y al cabo tenemos, terminamos teniendo como una idea de ese rostro que está aquí, que se está haciendo allí, como un trabajo inútil, absurdo. Eh...bueno les decía que como la presentación de...eh, para la presentación de la obra de la de de de el...el trabajo de la imagen el...el tema de la imagen, eh...una de las cosas que nos planteamos era como eh...relacionar la historia de la ciudad, de Cali, con eh...con este núcleo y una de...cosa muy importante, digamos un elemento importantísimo era...la historia de La María, la historia de la novela de Jorge Isaacs por la que se supone muchos extranjeros vinieron en el siglo en el siglo XIX eh...atraídos por la descripción de los paisajes, por las imágenes descritas en esas...en eso...en eso pasajes de la novela, entre esos vino...vino un fotógrafo español, Alfredo del Diestro que eh...quiso hacer la película de La María, una película en el sitio donde eh...se había escrito. La la...eso es una alerta para mi? ah...eh...la...Vino Alfredo del Diestro y efectivamente hizo la película, eh...La película dicen en los...hasta el año...hasta los años 80 fue un éxito, igual que la novela digamos, fue un éxito internacional. Eh...dice Hernando Salcedo Silva que no ha habido en la historia del...del cine una película que haya tenido más éxito como esa, hasta ese momento, hasta 1981. Eh...y es una cosa increíble que desapareció la película, no existen si no 21 segundos, improbables, porque hay gente que dice que que eso no es de la novela de Jorge Isaacs, de esa película; y nosotros decidimos que esos 21 segundos que era la única imagen que queda de esa...de esa película, de ese tesoro, digamos, que debíamos nosotros haber conservado, eh...sería bueno presentarlo, mostrarlo de alguna manera y eh...nos...pensamos que el...la mejor pantalla para presentar ese trabajo eh...eh...era la casa donde vivió Jorge Isaacs en el barrio El Peñón. También porque esa casa, eh...la historia de esa casa (por qué no pasas allí...) eh... la historia de esa casa es la historia de eh...como, la historia de la ciudad, para mi, eh...yo...como yo viví al frente de esa casa

y eh...vi como sus transformaciones y sus cambios, fue...fue una casa que tuvo un gran esplendor, eh fue una casa que en un momento dado eh...tam...en los años 80 fue, digamos como...eh eh...asediada por...por el Cartel de Cali, hasta que parece, yo no sé, yo no sé bien a historia pero me han dicho que la dueña amaneció ahorcada allí en esa casa, una...eh eh...Y finalmente eh...la historia es que la casa está en este estado, eh...se hicieron edificios a los lados, eh...hay una edificación detenida ahí, eh...hay una gen...una cantidad de intereses...y de problemas eh...que ni el Ministerio de Cultura ni la Secretaría de Cultura, nadie ha podido hacer nada...Entonces eso es un poco como la historia de esta ciudad no? la la la la...eh...ese ese sentimiento cómo que uno ve que las cosas están pasando allí y no se puede hacer nada. Entonces pensamos “bueno, vamos a utilizar ese espacio como pantalla para unir esas dos ruinas, la ruina de la película y la ruina de la casa” y y crear digamos como una especie de señalamiento no? esa capacidad que tiene la fotografía de decir “Allí!” de señalar, pues el chorro este de la del del video con mayor con mayor razón es como una linterna, está señalando esta casa oscura que parece como un...un no lugar. Eh...finalmente fue imposible conseguir un permiso para hacer algo allí y pues contra la voluntad de los dueños nosotros decidimos hacer la proyección de lejos de la par...de la calle de al frente...pásala y eh...bueno yo dio que fue un poco infortunada porque la luz apenas llegaba, las imágenes apenas se producían allí, muy poquita gente pasó, eh...un...eh...José Kattán, el fotógrafo, me dijo que trató de fotografíarla y no pudo, eh...me gusta esa cosa como de...un poquito de luz llegó y alcanzó a tocar la casa pero no pasó nada más. Eso fe como lo...finalmente lo que pasó con eh...esta historia infortunada de la película María y de la casa de Jorge Isaacs. Finalmente para terminar pues voy a decir una frasecita de Godard que tiene que ver con los...con esto...(dale play) Godard dice que un un “un cuadro de 35 mm aunque sea rayado sirve para salvar el...lo real”. Bueno gracias y disculpen por la...por todo el tiempo que me tomé. [Aplausos]

José Alejandro Restrepo: Buenas noches, gracias por la invitación, es un...un gran placer volver a aquí a Cali y con no poca nostalgia de...de recoger el Salón. Eh...la charla de ayer...pasó algo muy interesante que me...me tuvo pensando y es que pasó algo parecido a los que le pasó a este ministro de economía que nos menciona José Horacio que se aburría tanto en las...en las sesiones de economía que se ponía a recortar siluetas y ayer pasó algo bien extraño con este personaje, no sé si los que estuvieron aquí ayer lo recuerden, que entró a hablarnos de economía mientras nosotros estábamos recortando siluetas. Creo que no le pusimos la suficiente atención a lo que...a lo que nos quiso decir, primero porque era un representante de alguna corporación financiera o era también un enviado secreto quizás de la Superintendencia Bancaria, pero lo que él nos dijo fue muy importante y es que el capitalismo tiene unas redes y unos tentáculos mucho más creativos que los que tiene el arte y está infiltrado y está tomándose todos los circuitos, las manifestaciones, las discusiones incluso, que se dan dentro del campo del arte. Un poco después o antes quizás eh...no recuerdo, en la intervención de...de Elías, a quien respeto como artista, nos hablaba con mucho entusiasmo de cómo eh...hubo un aumento del 15% de ingreso en la Facultad de Arte, nos hablaba de cómo se facturaron 5000 espectadores el último mes y con ya una euforia inocultable nos decía que Cali ya está igual a Suiza. Esto me hacía pensar precisamente que el problema del capitalismo pasa justamente por el lenguaje; es tan sutil y tan tan polimorfo y tan profundamente hábil que muchas veces ni siquiera lo detectamos, no? lo buscamos como en...en las esferas más visibles, lo buscamos de la manera más más notoria, pero él se infiltra en unos intersticios mucho más discretos y mucho más imperceptibles. Decía el presidente de la isla de Singapur, ustedes saben que Singapur es como una especie de paraíso del

neoliberalismo, una isla...una isla del tesoro también, pero es una isla de piratas, y él decía que el éxito de la prosperidad económica de Singapur es estar fuera de las ideologías, cosa que es bastante interesante de analizar porque él nos toma nos toma por ingenuos o él...o él se toma ingenuamente al pensar que el capitalismo no es ideología, fundamentalmente ideología y más aún o peor aún es religión. Entonces, aquí me parece que habría que quizás dirigir un poquito la reflexión sobre también algo que dijo Guy Debord en el año 67 y que se está cumpliendo paso a paso después de la publicación de ese famoso libro “La Sociedad y el espectáculo” y es que, dentro del capitalismo, todo lo que...l que produce el capitalismo se concentra, se objetiviza en imagen, si? No hay nada dentro del mundo de la producción capitalista que no pase por la imagen. Aquí me parece que...que esa intuición y esa reflexión se cumple a cabalidad permanentemente. Cuando nos invitan y nos convocan aquí a hablar de...de imagen yo me preguntaba pues cómo...cómo abordar semejante...semejante panorama y semejante amplitud de problema y como tampoco quería ni pienso hablar de mi trabajo en particular, sí quisiera de alguna manera eh...servirme de un trabajo para plantear algunas preguntas.

Una de esas es: ¿Cómo resistir entonces a este embate y a estas exigencias del mundo del capital? ¿Cómo la imagen puede resistir desde sus propias eh...pautas de funcionamiento, desde su propia ontología como imagen? ¿Cómo resistir entonces a este reino de la imagen, a esta iconofilia radical que vive la sociedad contemporánea desde un punto de vista quizás iconoclasta ¿Cómo volverse iconoclasta dentro de esta iconofilia radical? ¿Cómo volverse iconoclasta sin necesariamente volverse talibán y entrar dentro del régimen de romper los ídolos? Pensaba también que lo que sucedió en...en la Bienal de São Paulo de alguna manera...si el grafitero es iconoclasta, paradójicamente de alguna manera impone a la fuerza otra imagen, no? hay una suplencia de imágenes, hay una lucha de imágenes, no? pero quizás la...la la pregunta es la misma que se hizo hace mucho tiempo Iván Rublev en el siglo XV, ustedes se acuerdan en la película de Tarkowsky en Iván Rublev hay un capítulo muy bello donde finalmente Iván Rublev, gran pintor de íconos tiene el encargo más extraordinario que cualquier pintor de frescos podría anhelar y es que len toda una iglesia –como me la dieron a mí- toda una iglesia para que hiciera lo que quisiera y...e Iván Rublev pensaba que iba a pintar eh...El Juicio Final pero entra en una crisis...en una crisis profunda, en una crisis ontológica con respecto a la imagen y es que de pronto se siente paralizado, de pronto piensa que ya basta de las imágenes que mienten, que ya basta de pintar diablos escupiendo humo, ya basta de asustar a los pobres eh...asistentes a las misas, que ya basta de tanta ideología a través de la imagen, de tanta manipulación a través de la imagen y esta crisis iconoclasta lo paraliza completamente de manera que esas paredes quedan impolutas, blancas, virginales. Quisiera entonces proponerles un...un video, es un video de ocho minutos, que de alguna manera retoma estas muy muy viejas preguntas y me parece que...que pueden ser preguntas muy actuales, muy vigentes y que de alguna manera pueden reformularse en el campo no solamente del arte contemporáneo si no incluso del...del mismo capitalismo como eh...imagen esencialmente. Entonces, quiero proponerles que veamos este trabajo del año 2007 y posteriormente haría unas glosas finales antes de...de que terminemos esta primera parte.

(Reproducción del video)

José Alejandro Restrepo: Bueno, es un tema bien complicado. Cuando le preguntaron a a...David Hockney, el pintor inglés, que cuál era la responsabilidad social del artista, dijo varias cosas, muy lúcidas como siempre y una de ellas fue: “Una de las

responsabilidades sociales del artista es no dejarles todas las imágenes a la televisión”, yo diría que no dejarles todas las imágenes a la televisión y además recuperarlas de la televisión, no? como una especie de reciclaje necesario.

Estas preguntas eh...podrán parecer bizantinas y de hecho pueden ser bizantinas reivindicando un poco lo que...lo que allí se dio, no? me parece que quizás se han estado escamoteando muchas de estas preguntas pensando que lo bizantino es necesariamente es sinónimo de necedad, de falsas preguntas, de falsos problemas, etc. pero...me parece que ahí hay cosas esenciales con respecto a la...a la ontología de la imagen; si bien es cierto que muchas discusiones de la época fueron evidentemente necias -y no por eso menos interesantes, no?- me parece fascinante pensar si...si Cristo resucitó circuncidado o no, me parece un problema realmente importante- però me parece que estas preguntas no solamente fueron preguntas que se dieron dentro de un contexto religioso, no? me parece que ese contexto tendría que ampliarse a algo que podríamos llamarlo teológico-político, no? un concepto que ya Benjamin ha manejado y antes que Benjamin, Espinoza también lo...lo retomaba. Y es que lo teológico-político en un país como Colombia desde su época de la conquista si no sobre todo, hasta los tiempos recientes, me parece que ha tomado una una actualidad absolutamente recalitrante, no? nada más por mencionar eventos muy recientes que me parecen realmente llamativos, como por ejemplo después de las rupturas...de la ruptura de relaciones con Ecuador, el presidente llama a los ministros, no a un Concejo de ministros si no a rezar El Rosario o como hay un grupo paramilitar emergente que se llama Los Doce Apóstoles o como dentro de la historia también de la izquierda revolucionaria siempre han sido los curas católicos los que han sido los...los dirigentes, no? y los comandantes guerrilleros por no hablar de alias Job, que fue asesinado recientemente, no? Entonces me parece que estas preguntas...me parece que tienen gran actualidad, que me parece que...que podrían reciclarse y volverlas a poner en circulación, porque además pensando en...en la obra de Kara Walker que Kara Walker utiliza procedimientos tan tan antiguos como las sombras chinas, como el panorama o como la obra de Oscar utilizando los principios básicos de la cámara oscura, en ese sentido entonces también podríamos cuestionar un poco ¿qué es lo contemporáneo? no? si existe tal concepto o quizás también estará supeditado o habrá sucumbido también a un...a un ataque ideológico, quizás capitalista también, no? ¿Qué es lo contemporáneo? cuando todo lo que hemos visto hoy de alguna manera toca, no cierto? o transgrede o atraviesa la temporalidad y la historia. Muchas gracias. (Aplausos).

José Horacio Martínez: Voy a hacer un anuncio. Es que hay unos carros que están atravesados aquí...sí, por favor que los corran....

Conrado Uribe: Me...me piden que diga...bueno que los carros de placas CS598, un Ford y CLR501, un Twingo están atravesados y hay que moverlos. Bueno, después de este aviso eh...iconoclasta (**José Horacio Martínez:** social) eh...yo quisiera apropiarme de un término que han utilizado desde la misma curaduría y han utilizado los mismos artistas aquí en las presentaciones y es el de las obras de arte en tanto que provocaciones. Sin embargo quisiera conectarlo o quisiera vincular esa...eh...ese, digamos, ese intento o esa aproximación de de entender las obras de arte en el panorama contemporáneo o en el panor...o en el panorama actual. Quisiera vincularlo con un diagnóstico bastante crudo y en esa medida estaría también haciendo una provocación o quisiera hacer una provocación a los artistas que están aquí en la mesa. Eh...Boris Groys, el filósofo alemán, dice que al arte hoy en día le falta vitalidad, le falta salud, le falta energía y que las prácticas artísticas y que las obras están enfermas y desamparadas. Eh...José

Alejandro Restrepo terminaba su charla haciendo un énfasis en la técnica. Yo creo que la técnica es un asunto, entre otros, que atraviesa las presentaciones que han hecho José Horacio, eh... Oscar y José Alejandro porque para el caso de la presentación de José Horacio teníamos una artista como Walker que emplea pues... una técnica extinta. Eh... el mismo Oscar Muñoz emplea técnicas, estrategias formales, que también pueden pensarse en vías de desaparición y José Alejandro Restrepo habla de robar imágenes, cierto? y ha dicho muchas veces que no le interesa la alta tecnología si no por el contrario más bien estar al lado de una baja tecnología. Eh... en esa medida ¿creen ustedes que esa... esas estrategias formales de las que se apropia el arte en la actualidad o el arte de hoy en día, contribuye a que un filósofo como Boris Groys diga que al arte hoy le falta vitalidad, salud, energía y que las prácticas artísticas enfermas y desamparadas?

José Alejandro Restrepo: Bueno, hay una vieja discusión también bizantina, eh... reivindicando el concepto de lo... de lo bizantino, entre forma y contenido, no? me parece que esa es una discusión que muchas veces se vuelve fatigante, cuando podríamos pensar que quizás hay... primero otra manera de... de enfrentarlo formal o de concebirlo formal, no solamente como... como un asunto formalista, como un asunto puramente estético, si no entendiendo que la forma es la misma materialidad, la materialización de una idea, no? entonces, en ese sentido separar forma de contenido pues sería un error metodológico y un error... un error conceptual. Pero como la sociedad occidental se empeña en conservar esas dicotomías y en conservar esas... esas... esos conceptos, quizás es Benjamin el que... e que propone un... una tercería o propone un tercer concepto que es el de productor, no? el artista como productor y en ese sentido pienso que las estrategias creativas, las tácticas creativas, la investigación, el trabajo que también tiene esa doble vida de la intuición evidente del... artista, sumado, aunado al trabajo de investigador, de investigador social, de investigador en ciencias humanas, de investigador en arte, etc. etc., hace que esa dicotomía en los términos de productor, de artista como productor, pierda un poco esa esterilidad de la... de la dualidad antagónica, no? Entonces, los trabajos que hemos visto, los trabajos que... que hemos mencionado aquí, me parece que podrían verse desde esa óptica, que los artistas en ese sentido son intelectuales con sensibilidad, que son investigadores fundamentalmente y que su propuesta no es una propuesta necesariamente o no exclusivamente formal y menos aún formalista, si no que hace parte de todo un proyecto del arte como... de artista como productor, no?

José Horacio Martínez: Bueno, a mi me parece como... como muy importante lo que estás diciendo pero pienso en artistas que son real... pues que el sistema mismo como que premia, son artistas que son productores de imágenes poderosas. Esta Damian Hirst, artistas que han considerado, siguiendo el orden de la factory, como una producción en serie y que de alguna manera repercuten en en el ámbito cultural actual de de la... del país. Qué... qué... qué pasaría con esto, qué... cómo podemos ver esto... o sea... como un fenómeno capitalista solamente? o como un fenómeno de consumo? solamente se podría ver así? eh... qué podría pasar con eso... me pregunto constantemente sobre ese tipo de imágenes... esos órdenes de imágenes...

José Alejandro Restrepo: no

José Horacio Martínez: no te preguntas sobre...? no digo...

José Alejandro Restrepo: Yo había dicho antes que me parece que...desafortunadamente quizás...eh...no sé si esté del todo de acuerdo con este filósofo que no...no conozco tampoco, pero evidentemente también es una discusión que me parece un poco banalizadora y banalizante, que sí efectivamente el circuito del arte está tomado por todas las redes del capitalismo y por el consumo de la imagen, por la sociedad del espectáculo.....sí. Me rindo, acepto...sí, crucifiquenme...no sé...Pero, también la pregunta que planteaba yo ¿qué podemos encontrar allí como resistencias, si...como iconoclastias dentro de este universo pues...iconófilo, no? ¿Qué tipo de estrategias, uno que otro artista puede diseñar o cranearse o desarrollar, no cierto? desde dentro, sutilmente, muchas veces sin visibilizado, no? y por eso también es tan importante hablar de de las obras, no? Hablábamos con...con mis colegas aquí antes que desde que yo tengo memoria en los Salones Nacionales siempre se discute sobre la estructura, la infraestructura, la superestructura y jamás se habla de obras, jamás...nunca! Ayer se habló, se tocaron obras, cosa que me pareció muy sano y y...muy importante pero quiero reivindicar eso. Sería muy importante, dentro de este panorama, que este filósofo hace en cuatro líneas, si? ver qué es lo que de verdad sucede en estos...en estos eventos...en estos Salones, no? y para esto necesariamente se necesita tiempo, se necesita tomar tiempo, se necesita ir a ver las obras, ir a ver las exposiciones y generar diálogos como estos, no?

Oscar Muñoz: Digamos, este...Yo diría digamos que la...el termino de la...la crisis del arte, que se ha hablado tanto...eh...es precisamente el punto dónde de verdad se está dando el territorio, donde de verdad se está dando la discusión acerca del arte y eso eh...lo que revela, digamos, es eh...que hay una...que hay unos...unos encuentros y nos desencuentros y que hay una actividad y que hay una vitalidad, digamos, obviamente todos los matices pero eh...qué hace, digamos, que haya que el que el que el...que el territorio este de la discusión sea...este...un territorio complejo, con muchos matices, no? A mí me parece un poquito...no sé, me parece un poquito soso decir que el arte está acabado, que no sirve, que n.....una cosa que...una carreta que ya la venimos oyendo desde hace tiempo, no? como el...entonces eh...me parece que debe...sí, sí sería bueno que ya pasáramos ese tema y habláramos de...de...una cosa en otro sent...(risa) es decir, que nos metiéramos de verdad en la discusión (aplausos).

Conrado Uribe: Bien, ahor...insisto pues que esta pregunta no quería ser más que una provocación y y de eso se trata no... (**José Horacio Martínez:** en realidad lo lograste). Eh...José Alejandro mencionó también en en...en en su charla aludiese que un un asunto que me parece muy importante. Vivimos en un mundo de imágenes, el capitalismo fundamentalmente es imagen, eh...en esa medida y yo quisiera, digamos, también recoger algo que que conversábamos antes de comenzar esto y era pues que bueno destacar la importancia de de las obras, de algunas obras, volver a hablar incluso de de de asuntos técnicos ¿dónde radica? o en qué lugar puede estar la la la efectividad de estrategias formales o de tácticas formales como las que cada uno de ustedes mencionó en su charla, frente a un mundo dominado por unas imágenes que son producidas en los medios masivos de comunicación y que traen o que son hechas desde otras estrategias formales. Dónde puede radicar la efectividad de unas obras de arte o de unos productos artísticos o de unos eh...productos culturales en el campo de la visualidad, realizadas desde otras estrategias formalistas.

José Alejandro Restrepo: A mí me gustó mucho la...la mención que hizo Oscar a la pieza de La María porque yo también la disfruté enormemente, no? Me pareció

que...que fue una experiencia cercano a lo sublime en ese...en ese sentido, no? romántico alemán, no? como cercano a lo doloroso, no? como esa pérdida irreparable, como esa fractura, como esa también eh...como ese intento fallido también, no? que hay allí. A mí me parece que esa obra es un buen ejemplo de lo que yo pensaría que que tiene...que debería tener un...una buena obra, no? una cierta precariedad con el problema...obviamente que que la precariedad no es algo que se hace también a voluntariamente, yo no puedo dibujar deliberadamente como un niño, yo no puedo dibujar deliberadamente como Beatriz González, no? si no que allí hay una cosa...un temblor, un...una presencia, una cualidad viva que hace que esas obras vibren y que esas obras comuniquen, pero que...y hablando de esto me doy cuenta de que finalmente yo tampoco sé qué es...es una cosa profundamente misteriosa y y...prefiero también tenerla como en ese ámbito de de o que es profundamente extraño y que me extraña a mí también.

José Horacio Martínez: Con todo respeto con Oscar, tengo que volver a la pregunta anterior...porque es que el problema, cuando planteábamos lo del filósofo alemán, es que...yo siento que esto se ha vuelto de alguna manera como un simulacro. Entonces, eh...estamos hablando también de pedagogía, es un artista nervioso, con un trastorno nervioso y preocupado y maravilloso cuando fluye, no? es como cuando fluye, se vuelve objeto de imitación y el arte se ha vuelto ma...se se centra como en...el efecto el...el efecto es diferente al acontecimiento. Pasa que el acontecimiento –por ejemplo cuando tú escoges imágenes– es decir, de ese acontecer electrónico en el que decides separar la la noticia, hay como un acontecimiento en particular, no sólo el hecho de que el señor esté con...del problema del señor y la y la imagen si no como una toma de decisión con respecto a esas imágenes como cuando Oscar sutilmente deja caer con levedad este...estas...este grafito, allí hay un asunto importante, lo que pasa es que no es para...no es imitación, es un acontecimiento real no es un efecto...no no...y el efecto es lo que yo considero que se ha apropiado del arte. Hay una cantidad de efectos...entonces hagamos el trazo nervioso de Beatriz González y repetámoslo en el ordenador...ese problema me parece muy interesante en la imagen, el problema del ordenador, del problema de lo digital y lo análogo, el problema de lo fenoménico y lo que constituye una una serie de datos...valdría la pena mirar eso porque se ha convertido en un mundo completamente efectista donde pensamos que...hay una diferencia por ejemplo dentro del Salón, valdría la pena ver qué sucede entre Beatriz González y algunos otros dibujantes. Por ejemplo para para para darle como ánimo a esto, vos querés decir algo o no?

Oscar Muñoz: Yo eh...quería recordarle un poquito acerca de la discusión de Beatriz eh...sobre la obra de Beatriz González, que nosotros tuvimos en el interior de la del del comité ahí y eh...porque Beatriz González es una artista que digamos todos tenemos muy claro, es sobre todo digamos es una artista que se preocupa por la representación, por lo nacional, por eh...como configurar una idea de...cargada de ironía, no? acerca de lo de lo de la patria, de los valores, de la...no? con mucho humor. Sin embargo, eh...decidimos como de...como dislocarla, quitarla de, sacarla de ese eh...núcleo que era el que le pertenecía, digamos el núcleo de la de la representación y ponerla en le núcleo de la imagen eh...por un hecho como muy muy especial, era que esta serie que está trabajada sobre uno de los de los de los personajes digamos que tuvo más figuración en la televisión eh...que era...que es Turbay, no? que era como el personaje por excelencia ahí como como como que no...uno lo recuerda digamos en esa pantalla con su con su corbatín y sus gafas, no? una...como un...un icono ahí...una cosa

como...eh...Ella lo que hace es hacerlo...tomar esa imagen y hacerlo con una línea muy delgada, tan delgada que casi se pierde en el fondo del papel, no? hacerla completamente desvanecida eh...para los ojos, para la mirada, quitarle digamos al máximo esa protagonismo siendo posible reconocer la imagen, no? Entonces es...digamos ese quiebre allí...me parecía que era muy importante, nos parecía que era muy importante para eh...resaltar digamos como una cualidad, una posibilidad de crear una cierta invisibilidad a algo tan visible en la imagen, a un aun aun...a un icono tan visible como fue eh...Turbay eh...cuando presidente.

Participación del público (Elías Heim): Yo quisiera interpelar una eh...una alusión que hizo José Alejandro ahorita...quiero preguntarte antes si la película de Tarkowski es esa que hacen también la la...la campana y hay una masacre después, si? es que como eh...uno se confunde a veces. Eh...si, resulta que cuando yo participé en la Bienal de São Paulo, Herkenhoff planteaba lo que ustedes plantearon en el comité, que era esta crisis de la imagen con el blanco sobre blanco, la la...especie de antropofagia de cierto eh...cierta tendencia latinoamericana de comerse al otro en cuanto a influencias se refiere pero también este...este Blanco sobre Blanco de ciertos artistas latinoamericanos que pen...se monocromizaban y que (intervienen: Reverón)...Reverón por ejemplo eh...en relación a Santa María, por ejemplo, y pusieron los dos magníficamente estos dos cuadros, el uno Blanco sobre Blanco sin un yute y el otro cierto color...el de la misma...creo que la misma parte de Venezuela. En todo caso esta cuestión de la disk (sic) la desilusión de la imagen, desilusión? no, disolución de la imagen, si? progresiva, era planteado -y desilusión también (risa), si, del espectador que no ve nada al final- eh...se debe a esta a esta puesta en escena digamos curatorial, de una tendencia o de una...de una característica latinoamericana, muy interesante Herkenhoff en esa en esa Bienal que tuve la...el honor de participar y entonces eh...de repente traen a colación ayer la Bienal de São Paulo reciente, hm? donde se plantea el vacío como apuesta, ya sin imágenes ni nada, si? Vacío era lo que había que ver, nada. Entonces tú dices que en la película este señor entra en especie de shock, no pinta nada y...y ese es el asunto. Pero yo recuerdo en la película que eso es transitorio, porque allí ocurre una masacre terrible y las imágenes que él iba a recrear finalmente la vida real las lleva a cabo. Entonces, volviendo un poco a la pel...ala propuesta de Mesquita en la Bienal actual, él deja ese sitio vacío como una gran propuesta eh...religiosa, existencial, eh...sublime y llegan estos tipos de la calle, estos estudiantes, sanos, vivos digamos, eh...contestatarios para para contestarte un poco la pregunta que planteaste y rayan las paredes, si? rayan las paredes y llega el acontecimiento de dos meses de esta niña en la cárcel, hm? Entonces me parece que que en el SNA se plantea un poco lo mismo, que cuadros o o... acontecimientos plásticos que casi no se ven, que están al borde de la invisibilidad, de la de la desaparición y que yo creo que como en Brasil y como en otras latitudes debería haber una una reacción a esa acción. El SN plantea la desaparición de la imagen como una propuesta, como una posibilidad de reflexión y qué pasará de aquí en adelante, si? si nosotros tenemos los cojones brasileros, no? de ir a ...a responder, si? como lo hicieron estos...estos pixadores como les dicen ellos y rompen completamente es esquema y es lo único...yo creo que es lo único que finalmente trasciende de de esa Bienal, si? de de de...la práctica, la teoría y la práctica. Ivo Mesquita planteando una maravillosa apertura del espacio vacío al...a la discusión y cuando llega la discusión viene la fuerza pública y lo...los llevan a la...a la cárcel, si? a la discusión. Entonces me parece interesante eh...el contexto latinoamericano, colombiano, caleño, del arte nacional con este Salón y lo que puede llegar a ocurrir con la imagen después de esta...de esta apuesta del comité curatorial a la nada, a la disolución, a la desilusión y al dis...disolución de la imagen.

José Horacio Martínez: Yo quiero decir algo y es que casi nunca se puede como...anticipar en el tiempo que suceda. Puede que pase lo que pasó entre Klein y Harman ¿Harman? que iba de lo vacío a lo lleno...a lo excesivo y se genere pues un...porque pueden pasar muchas cosas, eh...yo pienso que más que...voy a decir algo de pronto impertinente -Oscar tu mirada en muy fuerte (risa)- respecto a las curadurías y respecto a esta disolución de la imagen, de pronto también había como una apuesta como al...a su aparición, no? pues...desvanecerse, no?...se desvanece, también puede estar por materializarse...por aparecer, pero queda en que la cuestión de la imagen era su invisibilidad o su visibilidad y intentá...e intentábamos como tocarlo todo, por ejemplo...eh...nosotros no podemos dejar de pensar que Delcy Morelos, que está en el...en el campo de la Representación, no sea alguien que pueda estar en el en el...en el campo de la Imagen en Cuestión...

José Alejandro Restrepo: Hay algo importante con respecto a la crisis que tiene Rublev y es que precisamente es la crisis de la representación, no? él está es aburrido de la representación y quizás se abre al campo de la...de la presentación, no? de la...de la vida misma, pero es una...algo que me parece importante ahí es que hay toda una...digamos una filiación, que es una filiación eslava, con respecto a esa desconfianza por el mundo de la representación, no? como pensar que hay cosas que no se pueden representar, que son irrepresentables, no? y en esa filiación podemos llegar hasta Blanco sobre Blanco de Malevich, no? en 1914 y pensar que quizás ahí hay, de verdad para la pintura, hay digamos un punto final, no? más allá del blanco sobre blanco, es imposible; pero ojo! quizás es imposible desde el punto de vista de la filiación, de la historia de la pintura, pero no desde la aparición de los medios de reproducción mecánica de la imagen, porque Blanco sobre Blanco puede convertirse en una pantalla, no? una superficie de reflexión, una superficie donde se proyectan, no? imágenes, no? Por otro lado, la lucha entre entre la no imagen y la no representación y la representación y los iconófilos y los iconoclastas, quizás en el contexto eh...de esta Bienal de São Paulo, yo siento que lo que señala es que en realidad las...las la imagen es complicada, no? es que...y las luchas son complicadas, no? en el sentido de que no son, no son dos bandos opuestos, de todas maneras aún en la...en la...propuesta de de la Bienal de São Paulo había imágenes, las había, sí? muy pocas, escasas pero las había. Lo que sí me parece evidente es que incluso dentro de los grafiteros, incluso dentro de la contracultura hay una propuesta de imágenes que se quieren sobreponer a otras imágenes, no? y eso lo hace de manera absolutamente clara y física, un grafitero pintando sobre la paredes, pintando sobre otras imágenes publicitarias o sobre otras imágenes ya existentes ahí. Entonces la lucha es...es muy compleja pero lo que sí me parece evidente es que la imagen sigue siendo como un botín político y sigue siendo también como una herramienta y como un arma, no? política.

Oscar Muñoz: Bueno, yo quería eh, eh, decirle que eh...estuve en la Bienal de Sao Paulo y a Ivo Mesquita le hicieron esa pregunta los grafiteros y el estaba un poquito como jarto ya de esa pregunta porque eh..pareciera eh...que ya era como un lugar común, digamos que, había un poco distraído esa, ese..ese proyecto de vaciar de contenido ese ese espacio que ha sido tan importante para para la gente de Sao Paulo y pues para toda la América Latina, eh...y bueno, un poco él decía que ,estos señores no eran unos constructores de imagen, sino que, sobre todo eh..tenían era una actitud vandálica, de destruir, entonces, eh... volvemos otra vez, pues digamos, como, al punto ése de la construcción y la destrucción de las imágenes; y eh...quería decir que he traído

un libro de un filósofo que eh..se llama Didi Huberman que habla sobre cuatro fotografías, eh...si...claro...se llaman "Imágenes a pesar de todo", eh...cuatro fotografías rescatadas ah...eh...a la matanza de Auschwitz, eh...que fueron tomadas desde los hornos, eh...se sacaron los rollos, eh...se sacó el negativo en una crema de dientes y eh...fue publicada, digamos, después como uno de los pocos, digamos, como registros de imagen del holocausto nazi, eh...y que plantea, digamos el problema de la representación y de la..de lo imaginable; la gente no sabía que realmente lo que estaba pasando, era lo que estaba pasando; a pesar de que había gente que hablaba y daba testimonios, digamos de que eso estaba pasando, mmm...eh...no había..era, digamos, la apuesta, la apuesta nazi era tan terrible que, que querían, precisamente hacer pensar que éste era una cosa inimaginable y representable, también, digamos. Entonces las imágenes lo que hacen Didi Huberman es plantear que no, que esas imágenes, es decir, rescatarle esa, esa capacidad ontológica de la fotografía, de decir verdad, no? que está tan devaluada, no? eh..y ...y proponer, digamos desde ahí, eh...una..una reconstrucción de ese infierno, que fue el holocausto nazi, en donde precisamente lo que se propusieron fue acabar con todas la evidencias, no dejar absolutamente ninguna evidencia, desenterraron los muertos, los volvieron a incinerar y regaron la cenizas en el bosque, de miles, de miles de muertos, de cadáveres para no dejar evidencias, de modo que estos cuatro , estas cuatro fotografías que son tomadas en Auschwitz son digamos, como testimonios de esa carga fuerte que tiene la fotografía, de demos...de, de ser documento, aún.

José Horacio Martínez: Yo quiero preguntar algo, no quiero meterme en honduras, lógicamente, ni en nada político, ni me interesa; pero yo vi., casi en su totalidad, los bombardeos israelíes a Gaza; y era desbordante el número de imágenes...de...violentas y vi, también y sentí, la impotencia generalizada, respecto a todo esto. Era la aconteci.. asistir al acontecimiento, de , de, de ver morir gente, cómo podríamos pensar entonces que hoy la imagen sigue teniendo ese mismo poder, cuando realmente ya hay como algo que supera como diríamos la...como...a lo lleno, lo hiperlleno, no?

José Alejandro Restrepo: Dejará de tener fuerza cuando Botero haga su versión de la Franja de Gaza. Como Abu Ghraib, no? Yo siento que también hay ahí algo y es que hemos también creído que que el arte es como una especie de de sí reivindicador de los derechos humanos...si. Pero también pues históricamente y nada más en el Siglo XX pues ha habido también movimientos profundamente fascistas, no? dentro del arte y me parece que ahí también hay como un...no sé, me parece que es como un falso problema pensar que...que somos artistas los que tienen que reivindicar pues los derechos y los que tienen que ser como unas especies de adalides. Me parece que que el arte tiene esa ambigüedad también que sirve tanto a la derecha como a la izquierda si hemos de hablar en términos así tan maniqueos. Pero entonces lo que hacen con estas imágenes y tampoco es una...una discusión que que me parece como importante en este momento aquí porque realmente es un poco fatigante que todo lo que se ha escrito sobre eso...no? Quizás me perdonan, también me dirán "sí...pues usted nos mostró", sí exactamente...yo también, por eso estoy tan cansado (risa) pero la pregunta que yo les hago o la que yo hice con este video es ¿Qué posibilidades hay de...de a través de esas imágenes tan actuales, volver a preguntas tan tan viejas, tan tan antiguas, no? ¿Qué posibilidades habría, no? Así como Kara Walker, si? utiliza el panorama y utiliza las sombras chinas, no? qué posibilidades hay de de ese tránsito de un lado al otro, no? tanto técnico como como conceptualmente.

Intervención en el público 1: Miren, hablando de imágenes creo que estamos dando una pésima imagen. Porque el problema de este país no es que hablemos de la imagen del SN que ya está consumado y consumido. Qué pasa con el Museo Nacional de Colombia? Con las decisiones de Samuelito y el Consejo de Bogotá que impiden que el Museo Nacional pueda ser un museo de verdad en el mundo. Es que, la decisión de qué se hace con el Museo Nacional no es del alcalde ni del Consejo del Distrito Especial, es una decisión de la cultura en Colombia y creo que es mucho más importante que nuestras eh...especulaciones, eh...banalidades y divertimentos, eh...tengan un foco más dirigido a cosas concretas.

El próximo SNA será otra cosa que habrá que discutir, pero dirijámonos a cosas concretas. Qué pasa con el Museo Nacional?

Intervención en el público 2 (Oscar Campo): Bueno yo soy básicamente documentalista, eh...pero digamos, hay una cosa que me ha estado llamando la atención sobre todo desde el documental pero también ahora...en el...viendo en el SN y es como cierta repolitizq...cierto regreso de la política digamos también como en la imagen, es decir, hay como...hay como una cosa digamos...eh unos años noventa donde unos años noventa digamos donde a través de la post modernidad digamos surge esa duda digamos de la que hablaba Elías ahora digamos y ese vacío digamos eh...Pero yo siento digamos que hay...eh...en esa post modernidad se generan unos dispositivos para hablar y que yo siento digamos que muchos de esos dispositivos se están hablan...se están utilizando ahora para hablar digamos de un mundo repolitizado, sobre todo después del 11 de Septiembre eh...y también está sucediendo en el documental, digamos en el documental no...los documentalistas de los años 90 trabajábamos sobre pequeñas historias, pequeños sujetos digamos, pequeños espacios. Pero hay una repolitización de documental digamos durante esta década, eh...y eh...parecería digamos que hay un regreso de lo político...la política siempre regresa. Entonces, eh...ahorita por ejemplo la muestra de José Alejandro Restrepo, eh...hay una, es un trabajo que me recuerda mucho digamos un eh...algo mencionado por Didi Huberman en un libro también que es sobre eh...eh...imágenes para la resistencia eh...creo que se llama así el libro...imágenes para...que un unos libros de Bertolt Brecht en su momento Bertolt Brecht en que vivía en Berlín y él tomaba imágenes y hacía un poco el trabajo que estabas haciendo ahí que es retomar esas imágenes, que son las imágenes de la Segunda Guerra Mundial y también fragmentos de textos que venían de la Biblia o que venían de filósofos, tratando de ir más allá digamos de lo que estaba ahí ya digamos codificado con respecto a esas imágenes y encontrándole otros sentidos...que es un poco lo que yo vi que estabas haciendo. Eh...en lo de Oscar yo siempre he tenido una duda y es lo siguiente, y es cuando eh...tenés una instalación de varias imágenes pintadas sobre este pavimento caliente, imágenes que se deshacen, creo que son 4 o 5 que proyectás...a mí, yo...en un documental que hicimos digamos en el año 92 con Astrid Muñoz yo recuerdo que me decías que te impresionaban esas imágenes que eran fot...de fotografías de gente muerta digamos en los en los...en la página roja, en las páginas eh eh...estos muertos que eran...se hacían digamos con el flash colocado digamos directamente sobre la cara y cómo esa cara se iba diluyendo en el pavimento, quedaba aplanada, si? De alguna manera esos...esas imágenes también me me evocan digamos eso que me dijiste digamos aquella vez porque son imágenes también sobre el pavimento, imágenes que se aplanan pero son como imágenes de de la muerte...de esas muertes que desaparecen digamos también en los en los periódicos eh...y que de pronto en el dispositivo que vos tenés, donde esas imágenes regresan y se van y vuelven permanentemente, de alguna

manera me estaba evocando también digamos una lectura política de de la cosa. Eh entonces yo siento digamos que hay como un retorno de lo político en...no sólo en el documentalismo si no también en las imágenes de los artistas como les digo, yo me muevo en otro espacio completamente distinto pero de alguna manera ciertos (sic) siento cierta sintonía también con lo que está sucediendo en el mundo del documental, un documental que se está alejando cada vez más de una...de un objetivismo para plantearse un plano retórico digamos un plano de la metáfora en la forma de articular las imágenes y en ese sentido digamos el documental se acerca más al trabajo de los artistas en muchos sentidos en este momento que a otro tipo de trabajos. Entonces la pregunta es básicamente es sobre el retorno de lo político y una cosa digamos sobre lo de Boris Groys. A mí me parece que has sido un poco injusto con lo que él dice en el...en el sentido de que en ese libro sobre la inmortalidad y en otros libros de Boris Groys también, él plantea digamos que todo trabajo de los artistas se hacen en un diálogo con los muertos, eh...porque sencillamente el plantea digamos que hay unos grandes registros, hay unos grandes lugares digamos donde se atesoran las im...las imágenes y los trabajos importantes y digamos cada época produce unos imágenes que muestran algo que no ha sido mostrado pero que llegan también a desglosar ese archivo. Desde ese punto de vista yo creo que el el...lo que hace el SN es un poco también un trabajo de generar también un archivo de lo que es mostrable y lo que es mirable, si? y también privilegia esas cosas nuevas que no habían sido mostradas pero a través digamos de lo que ya existía históricamente. El diálogo, por ejemplo, yo siento un diálogo muy profundo digamos de lo que está haciendo Alejandro Restrepo con...con el trabajo de Brecht por ejemplo, yo no sé si alguna vez lo haya tenido en cuenta o no pero pero lo veo ahí, cierto? y también digamos en algunos otros trabajos que se hacen y que aparecen ahí, me parece que hay un diálogo con los muertos. Entonces, en ese sentido me parece que no es tan contund...no podemos juzgar a Groys digamos por lo que usted ha dicho, me parece que él es un filósofo muy serio y muy importante.

Conrado Uribe: Totalmente de acuerdo, es decir yo yo admiro mucho a Groys, eh...me gusta mucho, lo estoy estudiando, lo leo con cierta frecuencia y lo que quería era coger un fragmento que el utiliza para eh...referirse o para hacer una...una...para...digamos para discutir el carácter iconófilo o iconoclasta, tanto de las prácticas artísticas, como en última instancia de las prácticas curatoriales, una reflexión que me parecía interesante, digamos en una conversación en la que estábamos, sobre la imagen, pero pues esa es una...es un...es un diagnóstico en el que él no está...eh...digamos yo no quería juzgar a Groys, simplemente traer un elemento que el pone sobre la mesa para discutir, sobre el carácter, insisto, iconoclasta o iconófilo de...de ...tanto de las prácticas artísticas como de las practicas curatoriales; eh...yo quisiera de pronto retomar algo...eh...que me parece que ha quedado aquí sobre la mesa y es que pues a pesar de que la imagen es es apariencia, es vitalidad, eh... perdón, es visibilidad, de que la imagen como decía o como lo propone eh... Oscar Muñoz es efímera, se pierde, eh...hay un...la pregunta por el debate alrededor de la imagen es una pregunta, yo creo que puede ser de fondo, eh..creo que José Alejandro lo ha puesto sobre la mesa en su presentación, eh...cuando ha dicho por ejemplo que el artista en la actualidad, es una especie de talibán, o que podría ser una especie de talibán, con las estrategias de resistencia con respecto a la imagen y digo que esto es fundamental es porque el debate alrededor de las imágenes es un debate finalmente alrededor...alrededor del mundo, cierto? es decir desde que el mundo se representa, empezamos a entender el mundo, como una imagen; entonces el debate por la imagen es un debate que en última instancia, por eso sensible, por eso, por el mundo.

José Alejandro Restrepo: Yo quisiera eh...contestarle a Oscar algunas cosas que...que le agradezco que las haya puesto sobre el tapete, porque parece que se conjugan muy bien acá, digamos dentro de esta genealogía de...de trabajos de este tipo, eh...no sé a lo que tu te refieres con Brecht pero si sé que Dziga Vertov trabajaba de esa manera, si? en los años 10 y en los años 20s en Rusia eh...Benjamín se empezó hablando de lo audiovisual, Dziga Vertov cogía eh... fragmentos de noticieros que le venían de toda la Unión Soviética y el trabajaba en función del collage, no? lo que el llamaba el montaje, lo que se llamaba montaje, que finalmente también es la misma táctica del del collage, no? y a través de ese trabajo de de hacer sintaxis de imágenes que no son de su autoría, pero que ya deja de ser un problema, si? ayer se mencionaba la diferencia entre la originalidad y la autenticidad, que es un problema muy importante, la... el problema de la originalidad ya no es tan interesante como el de la autenticidad, no? . De qué manera entonces Vertov comienza a tejer estos lenguajes audiovisuales a partir de elementos prestados, robados, usurpados o cedidos, cualquier estrategia y a partir de esto, eh...concebir un tipo de lenguaje que no es narrativo, que sin embargo está muy cerca del problema del documental, no? pero que de otra manera también ya anuncia la venida de una vertiente mucho más libre, mucho más desprovista de ese atavismo con respecto a la realidad entre comillas y con respecto a la verdad entre comillas, que tanto tiempo tuvo amordazados a los documentalistas, no? que felizmente y estoy de acuerdo contigo en los últimos años ha habido un resurgir del documentalismo absolutamente maravilloso en ese sentido, también, de que han adoptado y se han apropiado de una cantidad de técnicas y de libertades creativas que los ha hecho en este momento me parece que el sector más, más interesante del audiovisual en este sentido pienso que está sucediendo dentro del audiovisual, no? entonces ha habido como una especie de contaminación mutua, no? digamos de la línea Vertov con la línea Einsenstein por ejemplo, no? con la línea de la narración, con la línea experimental, ha habido como unas contaminaciones mutuas que me parecen muy...muy enriquecedoras y la prueba de eso es, es lo que está pasando con el documental hoy en día, no? tanto es así que, que ya la gente no sabe cómo clasificar, no? los curadores no saben si esto es arte, o esto es documental, sí, hay una confusión de ..cosa que me parece fantástico. Por otro lado otra cosa que me llama mucho la atención Oscar, es que tu hablaste indistintamente de la política y de lo político, no? unas veces decías la, otras veces decías lo y me parece que ahí hay una cosa que es esencial que es difícil, que es complicada; es distinguir la política, de lo político, no? La política como quizás, pero también son hipótesis que lanzo ahí, la política como, como el oficio de los políticos profesionales, no? lo que sucede el día a día, no? lo que reseñan los periódicos, lo que reseñan los documentalistas, lo que reseña mucho, mucho el trabajo de Beatriz González, por ejemplo, no? tiene que ver con la política; pero lo político, quizás es otra cosa, no? quizás es otra cosa, es otra cosa muy complicada, muy compleja que tiene que ver con el, con la convivencia, con el estar juntos, cierto? con otros ámbitos, de pronto mucho más, más eh... más vastos, pero también más, más invisibles, no? me parece que ahí también podría haber una, una, una distinción interesante, para, para abordar lo político, reconociendo como tu lo dices que, que felizmente también hay una reapropiación de estos intereses, muy diferente a lo que se dio en la época de los 70s por ejemplo, no? que fue mucho más panfletario, pues, mucho más de propaganda, reconociendo el valor que en ese momento pudo tener, gran acierto me pareció mostrar estas serigrafistas argentinas, no cierto? también en este contexto y traído a este contexto, no? me parece que también fue un acierto de la curaduría, extraordinario .

Conrado Uribe: Yo quisiera retomar algo que han mencionado yo creo que todos en las presentaciones y, y, y especialmente eh... José Alejandro, cuando habla del artista como iconoclasta; a mí esta figura me parece muy interesante, porque pone a las prácticas artistas en tanto que prácticas de resistencia, eh...yo quisiera formular una pregunta abierta a los tres artistas eh...que tenemos aquí en la mesa y es ¿cómo conciben sus propias prácticas con respecto a ese debate por la imagen; es decir con respecto a , es decir están más cerca de la iconoclastia o están más cerca de la iconofilia?, quiero decir simplemente quiero ponerle un signo de interrogación a la afirmación que hace José Alejandro con respecto a las prácticas artistas, en tanto que talibán o iconoclastas.

José Alejandro Restrepo: Bueno, tu me tildaste de talibán pero tampoco...yo...pues...no no me siento tan fundamentalista en ese sentido; lo que pasa es que si me me encantó, o me fascinó pensar qué podía imaginar y fíjense que la misma palabra imaginar, tiene, tiene la raíz, imagen, como, como se imagina el mundo, un pueblo que renuncia a las imágenes, no? un pueblo como el pueblo talibán, la cultura talibán me parecía fascinante, no? como una especie de...de...de oasis en el camino, como, como descansar de las imágenes, no? pero ese, ese descanso de las imágenes, pues también es provisional, no? porque de todas maneras hay imágenes que suscitan todavía, me suscitan todavía enorme placer y enorme gusto y y me establecen o me invitan a establecer una cantidad de diálogos que que me parecen, me parecen fascinantes, no? entonces, yo no diría talibán en el sentido fundamentalista, pero sí quizás tendría que hablar entonces un poco de las imágenes necesarias, quizás, las imágenes que, que, que , que no sobran, las imágenes que no son, que no son gratuitas, las imágenes que no contaminan, no? con su ruido, con su presencia, con su, con su incesariedad, no? ese sería quizás la pregunta .

Oscar Muñoz: Bueno, yo estaría al otro lado de los talibanes (risa) a mí me interesa mucho la imagen, me interesa mucho la imagen cargada de sentido, de sentido, digamos, me, me, me, me preocupa mucho la eh...cargar al máximo de sentido una imagen que casi no lo tiene, digamos, eh...ir al a un punto muy, muy, muy intenso de simplicidad y de sencillez, eso me parece que es importantísimo, si? También me interesa mucho como el silencio, el vacío del silencio, eh...en...en contraposición, digamos, a la espectacularidad, a la, a la lluvia atronadora de imágenes que nosotros recibimos constantemente; eh..buscar el punto donde uno puede ser digamos, ese, ese, ese punto me parece importante, el, el punto, el elemento como doloroso que puede tener el mirar una imagen para, para, para que se nos quede a nosotros, para, para, para, y, y, no solamente como cargarla de sentido, de, de una idea, de un concepto, sino también, de una cosa que tiene que ver con la sensación, con la, con la, con la materia, eso me parece que es...eh...muy importante en mi trabajo y que me, me, me preocupo mucho porque ese elemento pequeño, pequeño y mínimo, digamos, esté...pero punzante, esté allí, en la imagen .

José Horacio Martínez: Sí, también, a mí me parece interesante lo que, lo que pasa con la imagen, pero, y estoy de acuerdo con Oscar en, en que la intención de alguna manera es llegar a ese, a ese espacio infraleve a esa imagen, pero que, que, que paradójico que para llegar hasta allí por lo menos en el caso mío, en donde intento apropiarme de...o sea yo he vivido de alguna manera una relación con lo electrónico casi cotidiana; por una razón u otra tengo..eh...una relación como de... casi turística con el entorno porque recojo imágenes por doquier, que me pertenecen, al igual que trabajo también con imágenes prestadas y como un gran archivo de imágenes con el que muchas veces no sé como, como relacionarme...busco generar como unos guiones, como unas...ciertas

aproximaciones y, y, y después de mirar muchas imágenes, de viajes, de familiares, de imágenes tomadas de la Internet, eh...eh... estas aproximaciones a través de video-proyectores, la imagen ampliada, eh..encuentro tantas dificultades para, como para seleccionar una, como para establecer como ese punto que dice Oscar, que tengo que pasar por una cantidad de procesos, que son bastante, bastante complicados y de saturación extraordinaria de imágenes y de una confusión tal que, que depurarse, no sé si sea la palabra, se convierte casi en una, en una, en un verdadero, es una relación con el caos que no, que no puedo evitar; pero es muy complicado llegar a ese estado, ahora esa esa purezación, yo no, yo no...como Uribe, es muy complicado.

Conrado Uribe: Sí definitivamente la imagen es muy complicado (**José Horacio Martínez:** si...); déjenme hacerles una pregunta a ustedes dos, no quiero dejar pues a José Alejandro por fuera, pero evidentemente va dirigida a ustedes dos y es eh...digamos, cuáles de esas obsesiones que ustedes tienen en tanto que artistas, o en su práctica como artistas, aparecieron dentro de la curaduría; sin, sin meternos en la parte administrativa, etc. del proceso curatorial, cuáles de esas obsesiones que a ustedes los, los, los invaden como artistas aparecen también en, en esa, en esa selección de obras, o en esa propuesta curatorial que ustedes hacen en este Salón Nacional .

Oscar Muñoz: Bueno yo no...digamos yo no diría tanto como obsesiones pero sí como unas imágenes persistentes eh...por algún...digamos...eh...yo tengo unos compañeros de generación en Cali que son Ever Astudillo y que...eh...y Fernell Franco, con ellos eh...compartí muchos años de trabajo, eh...fuimos muy amigos, eh...y bueno, de alguna manera en...en este Salón, eh...yo me hice cargo digamos de hacer su...la selección de sus trabajos, eh..no de seleccionarlos como artistas porque eso fue del grupo curatorial pero si digamos de seleccionar esos trabajos y a la vez digamos, había una, un artista que yo... con el que yo había participado en una muestra de Jan-Erik Lundström en la Bienal de Praga, eh... que se llama David Claerbout allí conocí esa obra que es un...unos niños, unas niñas en un...en un, en un jardín, que se quedaron suspendidas en el tiempo y los árboles mueven las hojas eh...con el viento y me impresionó muchísimo, digamos, esa, esa cosa de la relación de la, de la imagen estática con el video, digamos una cosa que está en ese, en ese punto, en la mitad digamos, eh...de dos tiempos encontrados ahí y eh...bueno, de alguna manera en...logramos que esos tres obras, esos tres artistas, estuvieran juntos, eh...en un recorrido que, que me parece que fue de de relaciones como afortunadas y que tienen mucho que ver con mi sensibilidad, con mi y.. y bueno, además con mi relación con ellos, no? como compañeros, como amigos, como gente de la ciudad y eh...me encantó, digamos, como haber logrado que eh...esa obra de David Claerbout estuviera aquí en el colegio también, porque es también como un lugar donde habían unas, un colegio de niñas que quedó vacío, no? digamos que ahí hay como unas relaciones que me parecen super interesantes y que tienen que ver con la imagen .

José Alejandro Restrepo: Es una cosa que yo que yo observé y es que ustedes trabajaron un poco como artistas de la instalación, de alguna manera.

Oscar Muñoz: Bueno ...eh...digamos que ah...una cosa que me parece que vuelve más compleja y también interesante el trabajo, digamos con Ever Astudillo y con Fernell Franco lo voy a decir, es que en el caso de Ever, Ever eh...una vez hace, hace unos cinco años, estuve en su taller, o cuatro años, estuve en su taller y me di cuenta por primera vez que él hacía fotos de sus dibujos, para hacer sus dibujos, es decir, el, el tomaba una foto,

eh...de un paisaje urbano, de una esquina, de una cuadra, que era la cuadra, su cuadra, de este barrio, el barrio San Nicolás, a lo mejor el Barrio Obrero y eh...de allí, de allí hacía sus dibujos, no? y eh...el lo tuvo como ocultado, como una cosa vergonzante, no? como que esa...el artista no copia fotografías, porque es como mal visto, no? y eh...de un momento a otro, bueno, esa manera de ver la cosa fue cambiando y eh...nosotros hicimos, yo conocí esas fotos eh...me encantaron, me maravillaron, fue...era..la época digamos en que Cali estaba cambiando mucho por los juegos panamericanos, aparecía digamos como una nueva ciudad, un nuevo paisaje y él digamos como que toma todo..los teatros que se están acabando, todo este mundo así... de un punto de un Cali que desaparecía y otro que aparecía, el lo toma en cien fotografías que nosotros estuvi.. tuvimos aquí exhibidos y yo escribí, digamos como un texto sobre eso y en este caso, lo que hicimos fue mostrar eh...sus fotos, las cien fotos, además de los dibujos ya como confrontados sin sin sin ninguna sin ningún proble...sin ningún conflicto, digamos y en el caso de Fernell un poco me parecía que eh...había sido muy visible otro tipo de trabajo de un formato más grande, no? y que esta cosa que era como una indagación de él, su primera indagación por la imagen, por coger unas prostitutas y bajarles el tono a sus cuerpos y hacer y mostrar más las caras, no? como esos virajes que hacía con las fotos, la serialidad y todo, digamos como que empieza un problema ahí con la imagen que eh...no había sido como muy visible en otras exposiciones de el me parecía que era como importante mostrar eh..una cosa como más pequeña, que eh... Vanesa lo llamaba como bocetos, eh...y que...bueno...me parece que podría dar como más luces acerca como de su indagación, no? de su de su preocupación, eh...mostrar como esas, esas pequeñas fotos y no los los grandes digamos como resultados finales, no? los que ya se conocían

José Horacio Martínez: A mí por ejemplo, yo tenía como varias preocupaciones fundamentales en la en la construcción en el...respecto a la imagen, en el Salón, por ejemplo lo del diario, lo del lo del trabajo accionar detonante de la imagen misma, me parecía muy importante por ejemplo el trabajo de José Antonio Suárez, me parecía que esa construcción de imágenes casi cotidiana y obsesiva, es algo que me ha parecido como muy importante como cómo aproximarse a eso, cómo es el ejercicio práctico del del que ya, del que está en toda parte, esa relación del dibujo con la fotografía, con lo que se obtiene instantáneamente y lo que y lo que de pronto, tiene un proceso de observación. Cuando José Antonio Suárez vino a Cali, fue muy interesante poder comprobar como empezó a retratar en ceibas, o a relacionarse con el espacio y era muy gratificante de pronto cuando hablábamos de la resistencia, del oficio y de la técnica, ver como, como este personaje se mantenía en su, en su trabajo eh...como una operación diaria, como una operación cotidiana, en la construcción de una imagen que iba encontrando, que iba apropiando en los libros pero, era como un monje, quizá era como algo que a mí me me interesaba muchísimo, esa actitud monacal, esa actitud mística, del artista con respecto a su trabajo. Eh...de pronto eso me parece muy importante y lo pude ver y vuelvo a hablar de Delcy Morelos que estaba en lo de la representación pero lo pude ver en esos trabajos, en trabajos donde el artista se concentra definitivamente en su labor manual, en su labor de de generar esta, esta estrategia que es casi es muy antigua, tiene mucho tiempo; me interesaba también la reivindicación no sé, no sé si sea la palabra, pero como la relectura de ciertas obras y de ciertos artistas, me parecía importantísimo que volviera por ejemplo a ser mirada la obra de Pablo Van Wong me pareció importante una revisión de esto que en los 90 fue tan tan criticada por su manualidad, por su factura, por esa relación que él tenía con el hacer y que en los 90 de pronto va a ser muy cuestionada, me parecía importante como mostrarla de nuevo en este contexto y aunque estaba en el campo de la

representación y ojo que aquí estoy tocando obras que están en el segundo piso, a mi me parece que está, está muy ligada a la, a la aparición de la imagen y a la te..a la forma de hacerlo, a la forma de aproximarse a esa imagen. A mí me parecía muy importante eso, la...cierta factura manual, cierta craft que se pudiera de pronto revisar y mirar con precisión eh...y también como porque está ligado a la imagen que yo construyo, no? también por esa razón. Podría tocar artistas por ejemplo como Santiago Cárdenas si cuya relación con la pintura es casi como de la memoria, casi como de algo que ha estado allí, como cuando has pintado algo y y de pronto decidís darle la , borrarlo, desaparecerlo, desvanecerlo, desin...negar esa imagen y cuando aparece la vitrina que fue una discusión que tuvimos que era bastante complicada, si ponemos vitrina o poníamos vigilante eh...el llegar a ubicar este Santiago Cárdenas detrás de una vitrina porque la gente entraba a rayar las piezas del tablero, definitivamente sentimos que completaba como como algo que estaba pasando con la imagen. Eh...esos eran como los términos, bueno, habían unas muy interesantes que tocaban, nos tocaban a todos, o sea, no creo que la discusión, teníamos preferencias, pero era enorme, por ejemplo el trabajo de Fabio Kacero en esta cosa como mortuoria del casting del Cast-K...es como como muy para mí era muy ca cas era como ese casting ese de los encuentros cotidianos, para mí era muy importante pero era una cosa como muy muy muy casi como funeraria, casi como como mortuoria, casi como encontrar una imagen que ya se ..de aquellos instantes, por ejemplo cuando yo veía el nombre tuyo o el nombre mío en la lista de amigos de kacero decía de pronto estamos como muertos,es como que ya pasó la película, como que la película de la vida de él tenía un casting pero un obituario, unos créditos que eran a la vez como un gran obituario, como un poco la fotografía y la obra de Camnitzer en los proyectores que me pareció muy importante por las relaciones pedagógicas que se establecían.

Conrado Uribe: Yo quisiera abrirle también el micrófono al público, si hay preguntas...y bueno y si no entonces daríamos por terminado este conversatorio.

José Alejandro Restrepo: Yo quiero darle también un reconocimiento a alguien que trabajó los espacios de una manera muy sensible, que fue Jaime Cerón (aplausos) y también, gracias a las monjas (aplausos)

Conrado Uribe: Muy bien muchas gracias, entonces cerramos aquí, gracias por su asistencia.

*Nota de la transcriptor