



CUATRO CUERPOS, UNA PIEL

María Fernanda Zuluaga

ACTO CUMPLIDO

Facultad de Artes
Sede Bogotá



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

CUATRO CUERPOS,
UNA PIEL

CUATRO CUERPOS,
UNA PIEL
■ FOUR BODIES,
ONE SKIN

María Fernanda Zuluaga



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Bogotá D. C., 2026

Cuatro cuerpos, una piel
Colección Acto Cumplido

© Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá
© Facultad de Artes
© Vicedecanatura de Investigación y Extensión
© Centro de Divulgación y Medios
© María Fernanda Zuluaga, Ana María Lozano Rocha,
Beatriz Botero Botero, María Asunta Iovino Moscarella,
Rosa González

Primera edición, abril de 2026
ISBN: 978-628-503-192-2 (digital)

Esta publicación es el resultado de la Invitación Focalizada para la publicación de resultados de investigación y creación artística de la Facultad de Artes / 2024-2025, en conjunto con la Vicedecanatura de Investigación y Extensión y el Centro de Divulgación y Medios.



Atribución/Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual
4.0 Internacional

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en Bogotá, D.C., Colombia

Rector

José Ismael Peña Reyes

Vicerrectora sede Bogotá

Lorena Chaparro Díaz

Decano Facultad de Artes

Miguel Antonio Huertas Sánchez

Vicedecana Académica

Mary Isbel Rodríguez Reyes

Vicedecana de Investigación y Extensión

Jenny Astrid Vargas Sánchez

Centro de Divulgación y Medios

Federico Guillermo Demmer Colmenares

Coordinación editorial

Alejandra Montes Escobar

Sofía Libertad Sánchez Guzmán

Daniela Marcela Guerrero Acosta

Asistente de coordinación

Juan Camilo González Moreno

Diseño de la colección

Andrés Conrado Montoya Acosta

Asistente de diseño

Leinys Dayanna Cuastumal

Corrección de textos y traducción

Rosa Isabel González Moreno

Ajustes de pauta y diagramación

Mauricio Arango Pinilla

Fotografías

Oscar Monsalve

Catalogación en la publicación Universidad Nacional de Colombia

Zuluaga Isaza, María Fernanda de Lourdes, 1969-

Cuatro cuerpos, una piel = Four bodies, one skin / María Fernanda Zuluaga ; [Texto curatorial, Ana María Lozano, María Iovino]. -- Primera edición. -- Bogotá : Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes. Vicedecanatura de Investigación y Extensión : Centro de Divulgación y Medios, 2026.

1 recurso en línea (271 páginas) : ilustraciones (principalmente a color), diagramas, música. -- (Colección Acto Cumplido)

Texto en español e inglés

Incluye referencias bibliográficas

ISBN 978-628-503-192-2 (digital)

1. Pintura -- Filosofía 2. Apreciación del arte 3. Arte conceptual -- Investigación -- Colombia 4. Creación artística -- Exposiciones, 2019-2024 5. Experiencia estética 6. Estética pictórica 7. Crítica artística 8. Instalaciones (Arte) 9. Percepción 10. Mente y cuerpo -- En el arte 11. Espacio y tiempo -- En el arte 12. Naturaleza -- En el arte 13. Percepción musical -- En el arte 14. Espiritualidad en el arte 15. Inmanencia (Filosofía) -- En el arte 16. Maternidad -- En el arte 17. Memoria autobiográfica -- En el arte 18. Pandemia de la Covid-19, 2020-2023 -- En el arte 19. Emociones y sentimientos -- En el arte 20. Artes plásticas -- Aspectos psicológicos 21. Pintura colombiana -- Siglo XXI 22. Arte contemporáneo colombiano -- Investigaciones 23. Mujeres artistas plásticas -- Colombia -- Siglos XX-XXI I. Lozano, Ana María, curador II. Iovino, María, curador III. Título IV. Serie.

CDD-23 750.11 / 2026

Contenido

Introducción	11
1. Jacarandá, el abanico de la percepción	17
El lugar	18
Punto de partida y de llegada	25
Texto curatorial de Beatriz L. Botero	26
2. Intervalo, mar de vida	61
Origen	61
Vida y muerte	63
Pliegue y bisagra	72
El mar como acontecimiento de lo sublime	79
Punto intermedio	84
La soledad en el acto creativo	92
Espacios de silencio	95
Los amigos	99
Las olas, flores del mar	101
Mares conocidos	107
El movimiento y los intervalos en el campo de la creación	119
Un canto	123
3. Lugares que nos habitan.	156
Sobre las piezas	158
Objetos que nos habitan	160
Texto curatorial de Ana María Lozano	160
4. Canto a la noche	188
Modos de comunicación entre los árboles	190
Los árboles y la música	198
El colibrí	215

La montaña mágica, música y tiempo224
Capas de realidad y de esperanza230
Texto curatorial de María Iovino233
Epílogo257
Referencias261
Webgrafía262
Otras fuentes263
Bibliografía sugerida264

Content

Introduction.	11
1. Jacaranda, the Fan of Perception	46
The Place.	47
Point of Departure and Point of Arrival	53
Curatorial Text by Beatriz L. Botero	53
2. Interval, Sea of Life	126
Origin.	126
Life and Death	127
Fold and Hinge	131
The Sea as an Event of the Sublime	133
The Intermediate Point	135
Solitude in the Creative Act	141
Spaces of silence	143
Friends	144
Waves, Flowers of the Sea	145
Known seas	146
Movement and intervals in the field of creation	149
A chant	149
3. Places that Inhabit Us.	176
About the Works	178
Objects that Inhabit Us	180
Curatorial Wall Text by Ana María Lozano	180
4. Chant to the Night	234
Modes of Communication between Trees	236
Trees and Music	239
The Hummingbird	243

The Magic Mountain, Music and Time	246
Layers of Reality and Hope	247
Curatorial text by María Iovino	248
Epilogue	256
References	262
Webography	264
Other Sources	265
Suggested Bibliography	266

Introducción

ESTA PUBLICACIÓN ESTÁ ESTRUCTURADA POR CUATRO PROYECTOS, DESARROLLADOS ENTRE 2019 Y 2024, QUE COMPARTEN PROBLEMAS FILOSÓFICOS RELACIONADOS CON LOS CONCEPTOS DE *acontecimiento*, *pliegue e intervalo*, y se aproximan a la creación como homenaje a la existencia. De otra parte, estas propuestas coinciden en la reflexión acerca de la pintura como medio expresivo, lo que implica discernir sobre el significado de su emplazamiento en el espacio y, también, sobre los soportes y las materialidades de los que esta se vale. A pesar de las diferencias de corporeidad de cada proyecto, a todo el conjunto lo cubre una misma piel, una membrana, un órgano vivo que une, que es elástico y que –como un tejido que congrega sus partes– se vuelve uno con ellas.

En lo fundamental, los intereses que encierran estos trabajos han estado presentes a lo largo de mi carrera artística. Este texto los aborda detalladamente con el apoyo de una amplia selección de imágenes.

Jacarandá, el abanico de la percepción, 2019, surge del interés por indagar en el fenómeno de la percepción y en las maneras en que la temporalidad lo marca. Parte de la observación del acontecimiento que significa el conocimiento de un lugar atravesado por distintos modos de percepción; a su vez, determinados por un antes, un durante y un después. Este trabajo profundiza en la observación a la naturaleza, que ha caracterizado mis proyectos con mayor fuerza desde 2012.

Intervalo, mar de vida, 2020, comenzó a finales de 2019 y se fortaleció durante el período agudo del confinamiento ocasionado por la pandemia de coronavirus (2020-2021). Este momento de quietud, silencio y soledad me ofreció condiciones ideales para conectarme de una manera profunda en este trabajo. Durante el

detenimiento que implicó la emergencia sanitaria, mi experiencia fue la de un tiempo no fragmentado, siempre en presente, que me sumergió en un estado de concentración y realización creativa. Esto me llevó a consolidar este proyecto que –de nuevo– tiene su centro en un elemento de la naturaleza: el mar. En torno a este, se entreteje la idea esencial del proyecto: el origen y el final de la vida, y el intervalo como un momento de solidificación, de cierre, de comienzo.

Entre 2021 y 2022, desarrollé el proyecto *Lugares que nos habitan*, a partir de la reflexión sobre la trascendencia que tienen en nosotros ciertos lugares arquitectónicos, naturales, mentales o espirituales que hemos habitado en distintos momentos de nuestra vida, y que se han quedado en nuestro ser. Para este trabajo, tomé como punto de partida el concepto de útero como primera morada, luego el del propio cuerpo seguido de habitaciones, casas, barrios y ciudades que he habitado y que ahora, de alguna manera, me habitan.

El último proyecto que conforma este libro es *Canto a la noche*, 2023-2024. Este trabajo es, de manera metafórica, un canto de esperanza. Se enfoca en las múltiples formas de comunicación que se dan entre los árboles en el bosque y con las que conforman una especie de lenguaje propio. Establezco un paralelo entre este lenguaje, el de la música y el de la pintura, todos ellos lenguajes potentes y transformadores.

Estos cuatro proyectos son como islas que flotan en un mismo océano, un océano que –como piel– los contiene y permite que se interrelacionen. Todos ellos han nacido de vivencias profundas y de reflexiones sobre la vida, la muerte, la naturaleza, la percepción, el transitar, la transformación. A su vez, se conectan con procesos creativos de años atrás que –mirados en perspectiva– giran en torno a unas mismas preguntas que han surgido siempre de un sentimiento de amor. Amor al conocimiento y a la existencia en todas sus formas y destinos.

Los proyectos que conforman este texto también son –en esencia– cuerpos que he habitado y a través de los que me he transformado. En cada uno de ellos hay varias voces; por un lado, está la voz personal que enuncia y une las distintas capas del proceso; por otro lado, está la de los referentes que fueron un faro en todo el trabajo. Una tercera voz aparece al final de tres de los proyectos: la de las curadoras de cada una de las exposiciones que tuvieron lugar como producto final. Todas

estas voces están presentes en cada capítulo de una manera interdependiente y se articulan entretejidas con las piezas de la muestra.

Por último, considero que el trabajo plástico es la mejor aproximación que puedo hacer a un asunto y desde él, construir sentido. Por esta razón, para elaborar este texto, por mucho tiempo, he estado haciendo lo que más me compete: desarrollar los procesos experimentales, investigativos y creativos, desde mi quehacer pictórico. Así mismo, he elaborado los registros de las pinturas intentando que sean muy fieles a la realidad para poder dar cuenta de ellas de la mejor manera a través de este libro.

Este escrito surgió en torno a las pinturas y cobró un sentido poético que se anuda con la experiencia del proceso creativo y la investigación. Este recoge las reflexiones y las observaciones que dieron origen a las obras.

Introduction

THIS PUBLICATION IS STRUCTURED AROUND FOUR PROJECTS DEVELOPED between 2019 and 2024, which share philosophical concerns related to the concepts of *event*, *fold*, and *interval*, and have a common approach to creation as an homage to existence. At the same time, these proposals converge in a reflection on painting as an expressive medium, which entails discerning the meaning of its placement in space and, equally, of the supports and materialities on which it relies. Despite the differences in corporeality between each project, the entire set of works is covered by the same skin, a membrane, a living organ that binds, that is elastic and that—like a tissue that gathers its parts—becomes one with them.

Fundamentally, the concerns at the heart of these works have been present throughout my artistic career. This text addresses them in detail, supported by an extensive selection of images.

Jacaranda, The Fan of Perception (2019) arose from an interest in exploring the phenomenon of perception and the ways in which temporality shapes it. It emerged from observing what can be understood as an event: the encounter with a place traversed by different modes of perception, themselves marked by a before, a during, and an after. This project deepens the observation of nature that has characterized my work with particular intensity since 2012.

Interval, Sea of Life (2020) began at the end of 2019 and took shape during the acute period of confinement brought about by the COVID-19 pandemic (2020–2021). That moment of stillness, silence, and solitude offered ideal conditions for connecting with this work in a profound way. During the suspension brought on by the health emergency, my experience was one of unfragmented time, always in

the present, which immersed me in a state of concentration and creative fulfillment. This led me to consolidate a project that—once again— is centred on an element of nature: the sea. Around it, the project’s essential idea is woven: the origin and the end of life, and the interval as a moment of solidification, of closure, of beginning.

Between 2021 and 2022, I developed the project *Places That Inhabit Us*, arising from a reflection on the ways in which certain architectural, natural, mental, or spiritual places we have inhabited at different moments in our lives come to dwell within us. For this work, I took as a point of departure the concept of the uterus as first dwelling, followed by that of the body itself, and then the rooms, houses, neighbourhoods, and cities that I have inhabited and that now, in some way, inhabit me.

Chant to the Night (2023–2024) is the final project presented in this book. This work is, in a metaphorical sense, a hymn of hope. It focuses on the multiple forms of communication that take place between trees in the forest and that constitute a kind of language of their own. I draw a parallel between that language and those of music and painting, all of them powerful and transformative forms of expression.

These four projects are like islands floating in the same ocean—an ocean that, like skin, contains them and allows them to interrelate. All of them have emerged from profound experiences and from reflections on life, death, nature, perception, journeying, and transformation. At the same time, they connect with creative processes from past years which—seen in perspective—revolve around the same questions, questions that have always arisen from a feeling of love: love for knowledge and for existence in all its forms and paths.

The projects that make up this text are also, in essence, bodies I have inhabited and through which I have transformed myself. In each of them, there are several voices. On the one hand, there is the personal voice that articulates and connects the different layers of the process; on the other, the voices of the references that served as beacons throughout the work. A third voice appears at the end of three of the projects: that of the curators of each of the exhibitions that took place as a final outcome. All these voices are present in each chapter in an interdependent way, woven together with the works of the exhibition.

I consider my artistic work to be the best way I have to approach a subject and, from there, construct meaning. For this reason, in order to write this text, I have spent a long time doing what concerns me most: developing experimental, research-based, and creative processes from within my pictorial practice. I have also produced the records of the paintings, seeking to make them as faithful to reality as possible, so as to present them in the best possible way through this book.

This text emerged from the paintings and took on a poetic sense that intertwines with the experience of the creative process and the research. It brings together the reflections and the observations that gave rise to the works.

1. Jacarandá, el abanico de la percepción

ESTE PROYECTO NACIÓ POR EL INTERÉS EN OBSERVAR CÓMO LA PERCEPCIÓN puede estar determinada por la temporalidad en que esta tenga lugar. Se enfocó en el acontecimiento que significó la visita que hice por primera vez a un lugar: la ciudad de Lisboa, Portugal. Este acontecimiento se observó como un conjunto o abanico de posibilidades de aprehensión de espacios, sujetos, objetos, ideas y experiencias. Se abordó a través del acontecimiento, el conocimiento como retorno, como encuentro con uno mismo.

Para Aristóteles, el arte nos da el placer de reconocer en él lo que ya conocemos en la realidad. Este proyecto hace una operación a la inversa de la que señala Aristóteles: reconocer en la realidad –en este caso, una ciudad– lo que ya había conocido primero en el arte. Por ejemplo, en la película *Una historia de Lisboa*, de Wim Wenders (1994) o a través de poemas y textos de Fernando Pessoa.

La representación resulta de la percepción. Este proyecto está compuesto de un conjunto de elucubraciones, reflexiones, ideas y sensaciones que –como representaciones no directas y abstractas– se plantean a través de dibujos, pinturas y objetos evocados por el acontecimiento que significó conocer esa ciudad.

El lugar

La película *El estado de las cosas*, de Wim Wenders (1982) –que trata sobre una película dentro de la película y que, en su mayoría, fue rodada en Portugal–, tiene su continuación en *Una historia de Lisboa* (1994). Esta fue concebida inicialmente como un documental y Wenders la transformó luego. Se desarrolla en Lisboa y muestra varios rostros de esta ciudad, adonde llega un ingeniero de sonido alemán para ayudar a un director de cine, el mismo personaje de *El estado de las cosas*. A través de las grabaciones que el ingeniero hace con sus equipos sencillos, descubrimos la voz de la ciudad: los ecos, el sonido de las máquinas, el murmullo del viento y la voz de Teresa Salgueiro y el grupo Madredeus. También observamos lo que el director filma de la ciudad, como cuadros reflejados en la cámara que lleva en su espalda. El sonidista y el director en la película muestran el lugar con una mirada fresca, natural, espontánea y mágica.

Laura U. Marks (2000) –filósofa y teórica del cine y los medios– estudia la relación entre la imagen visual y el sentido del tacto, y cómo la obra visual amplía la percepción del espectador –al estimular todos sus sentidos, no solo el de la vista– y revive memorias. El cine experimental produce un choque físico sensorial que rompe los patrones perceptivos convencionales y revive la memoria multisensorial. En su libro *Skin of the film*, Marks se refiere a varias películas y cortometrajes como *Great girl* (1994), de Kim Su Theiler, y *Daughters of the dust* (1992), de Julie Dash, entre muchas otras, para evidenciar cómo estas movilizan memorias de identidad, de raíces, de familia. En ellas, el retorno al lugar de origen crea nuevos mapas de percepción de la historia, del hogar y de pertenencia, a través de los sentidos.

Veo esto muy conectado con *Lugares que nos habitan* –proyecto que abordaré en otro capítulo–, trabajo a través del que quise evocar la memoria ligada al espacio. La mayor parte de sus piezas está hecha de capas que hablan de tiempo, de piel, de experiencia, del ser con el espacio, de la memoria del lugar ligado al origen y a nuestro tránsito por la vida.

En el proyecto *Jacarandá, el abanico de la percepción*, mi interés fue el de entender las formas de percepción determinadas por el tiempo. En la película *Una historia de Lisboa*, no solo nos transporta su parte visual, sino también la aparición en ella del grupo Madredeus con su música, que está allí como un factor muy relevante, evocador de memorias del lugar y del tiempo.

Después de ver la película, hace muchos años, tuve un profundo deseo de conocer esta ciudad situada en la desembocadura del río Tajo.

Lisboa, la capital de Portugal, tenía cerca de 576.000 habitantes, según el censo de 2024. Las siete colinas de su centro histórico hacen que sus calles sean muy empinadas y no se permita, por algunas de ellas, el paso vehicular. Hay tres funiculares y el elevador de Santa Justa. Allí, los azulejos son de gran tradición y su música más representativa es el *fado*, considerado patrimonio inmaterial de la humanidad.

Finalmente, mi sueño de conocer esta ciudad se cumpliría. Meses antes, comencé a esbozar y a hacer pequeñas pinturas de lo que estaba en mi imaginario sobre Lisboa: sus calles, su luz, los *fados*, los sonidos de la ciudad y el color, entre muchas cosas más. En ese momento, surgió la idea de hacer este proyecto a partir de la observación del fenómeno de la percepción y su transformación frente a un suceso a través del tiempo. Antes de ir, cuando yo solo tenía una idea de este lugar, dilucidaba lo que podría ser aquel sitio estando allí, viviéndolo y recorriéndolo con plena atención y consciencia. Decidí volver a Pessoa (2014) y tomarlo como una extensión del lugar. En su *Libro del desasosiego*, dice:

Amo el Tajo porque hay una gran ciudad en sus orillas. Disfruto del cielo porque lo veo desde un cuarto piso de una calle de Baixa. Nada me puede dar el campo o la naturaleza que valga la majestad irregular de una ciudad tranquila, a la luz de la luna, vista desde Graça o São Pedro de Alcântara. No existen para mí flores como el variadísimo colorido de Lisboa a la luz del sol. (p. 59)

Pensé también en cómo se transformaría mi modo de percibir esta ciudad, después de regresar de allí. Me preguntaba entonces cómo sería ella en mi memoria, como recuerdo, después de peregrinarla. El peregrino es un buscador de algo. La búsqueda determina el camino. Busqué en la ciudad lo que tenía en mi imaginario.

Cuando estuve en Lisboa, pude observar los jacarandás, árboles de flores violetas que resaltan el color de las calles donde se encuentran. Pude oler su aroma y ver su altura, su textura, la forma de sus flores. Estos árboles me impactaron por la atmósfera que crean con su color. Varias de las piezas de la muestra hacen alusión al jacarandá, a sus semillas aladas y a su azul violeta.



Imagen 1. *Árbol de jacarandá*. Gerrie van der Walt, 2022. Unsplash.

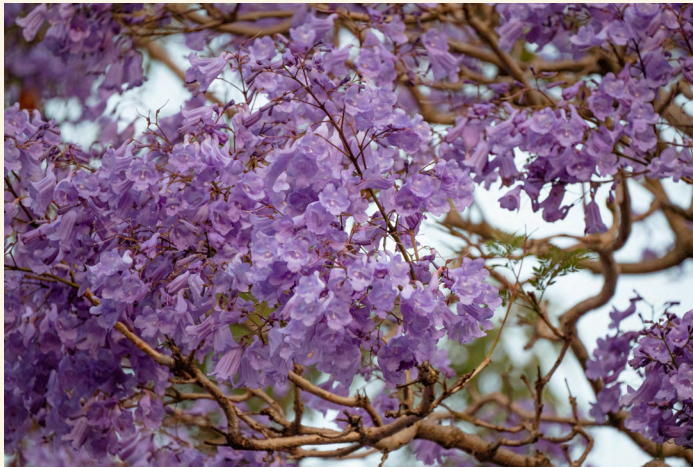


Imagen 2. *Flores de jacarandá*. Junel Mujar, 2023. Unsplash.

Conocí en Lisboa el árbol jacarandá, aunque es nativo del noreste de Argentina y del sur de Bolivia.

Fue maravilloso recorrer esta ciudad, sus rincones escalonados, sentir su temperatura, oír los melancólicos *fados* que expresan experiencias de la vida.

La mayor parte del tiempo, los *fados* son interpretados por una sola persona y acompañados por la viola y la guitarra portuguesa de doce cuerdas. Por lo general, son nostálgicos, cargados de sentimientos de soledad y frustración. Algunos de sus principales exponentes son Amália Rodrigues, Alfredo Marceneiro, María Teresa Noronha y Fernando Mauricio, entre otros. Los *fados* tradicionales tienen unas características muy específicas, con una muy definida construcción estrófica y de versos, basada en la poesía clásica griega.

Fado portugués

Amalia Rodrigues

Fado nació un día
cuando el viento apenas soplab
y el cielo, el mar se extendía
en la rampa de un velero
en el pecho de un marinero
que, estando triste, cantó
que, estando triste, cantó
Oh, qué hermosa eres
mi tierra, mi colina, mi valle
de hojas, flores, fruta dulce
mira si puedes ver tierras de españa
arena de portugal
ojos ciegos de llanto
En la boca de un marinero
desde el frágil velero
morir la canción duele

Dice el castigo de los deseos
del labio ardiente de besos
que besa el aire, y nada más
que besa el aire, y nada más

Mamá, adiós, María
mantenlo en tu dirección
te lo juro aquí
que o te lleve a la sacristía
¿o fue dios quien fue servido?
dame sepultura en el mar

Ahora he aquí, aunque otro día
cuando el viento ni siquiera intimidaba
y el cielo, el mar se extendía
a la proa de otro velero
estaba vigilando a otro marinero
que, estando triste, cantó
que, estando triste, cantó

La estructura del *fado* y su poética fueron bastante inspiradoras en este proyecto y no lo desligo de todos los demás elementos esenciales del lugar, como los azulejos.

Encuentro tanto en estos como en los *fados* un ritmo y una profundidad bañados por un sentimiento nostálgico, pero también alegre, porque siento que ambos evocan esperanza.

La producción de los azulejos comenzó en Lisboa en la segunda mitad del siglo XVI; la técnica venía de Persia y llegó a España y Portugal, a través del norte de África. El nombre de *azulejo* viene del árabe y significa *pequeña piedra pulida*. Desde el siglo XVII, los azulejos hacen parte de la identidad de Portugal. En ese entonces, la iglesia y la nobleza comisionaban los azulejos para comunicar mensajes sin dejar de lado también su sentido decorativo. Tenían carácter simbólico y hasta el siglo XVII todavía estaban dominados por la pintura de cobalto azul sobre fondo blanco, debido a la influencia holandesa. Posteriormente, fueron aludiendo a otros temas y fueron usados como revestimiento arquitectónico. Después del terremoto de Lisboa el 1 de noviembre de 1755, la ciudad fue reconstruida y en muchos lugares, el azulejo fue elemento esencial de esta reconstrucción. Los azulejos –su composición por módulos, el color y la evocación en ellos de la naturaleza– me permitieron entender la pintura de una forma más amplia.

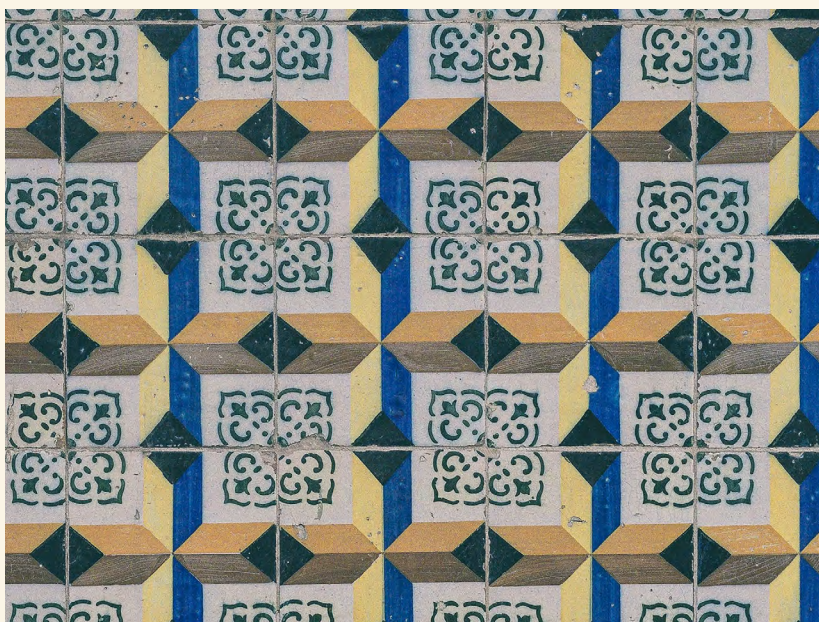


Imagen 3. Azulejos en Portugal. Freguesia de Estrel, 2023. Unsplash.

Cuando regresé de la visita a Lisboa, tuve otro modo de ver este lugar, ya no habitado desde un imaginario, ni desde un presente. Ahora, su lugar era el de la memoria. Rápidamente, como pasan casi todos los hechos de nuestra vida, esto también había pasado y se había convertido en recuerdo. Y esa distancia espaciotemporal, que ahora estaba presente, teñía el recuerdo de la ciudad de un tono muy diferente.

He querido hablar de esto con las piezas del proyecto. En su mayoría, están elaboradas en acuarela y *collage* sobre papel de fique. En todas, hay una alusión directa a la idea de *pliegue* y al *abanico* que funcionan como *efecto bisagra*, que asocio con el fenómeno de la percepción, ya que este –en su plegarse y desplegarse– va permitiendo ver nuevas caras según el punto de vista. Encuentro esto claramente en la obra de Pessoa y en su personalidad polifacética que lo llevó a crear sus heterónimos. A través de ellos, Pessoa muestra múltiples perspectivas desde las que ve el mundo, y cada una de ellas está envuelta en una personalidad diferente: la del poeta clásico Alberto Caeiro; o la de Álvaro de Campos, el ingeniero naval licenciado en ingeniería en Escocia; o el auxiliar contable Bernardo Soares, autor del *Libro del desasosiego*; o la de Ricardo Reis, médico que se va a vivir a Brasil. Esto por nombrar solo los cuatro principales de setenta heterónimos que Pessoa creó a lo largo de su vida.

La percepción describe el conjunto de procesos mentales, mediante los cuales una persona selecciona, organiza e interpreta la información proveniente de estímulos, pensamientos y sentimientos, a partir de su experiencia previa, de manera lógica o significativa.

Observando el fenómeno de la percepción atendiendo a las maneras en que esta se da en el “momento previo” o en el “antes” (cuando el acontecimiento por venir se percibe desde el imaginario), en el “durante” (el acontecimiento que se está dando en tiempo presente se percibe desde la atención plena) y en el “después” (el acontecimiento que ya terminó se percibe desde la memoria). Así, la imaginación, la conciencia y el recuerdo no solo intervienen y alteran el proceso de esta percepción, sino que lo determinan.

Atendiendo en primer lugar el acontecimiento que puede significar el conocimiento a futuro, la imaginación es el faro y está conformada también por bloques de información externa.

Cuando algo que va a acontecer aún no ha sucedido y se está a la expectativa de que ocurra, ese momento está marcado por un sentir diferente y la temporalidad inscrita en el “antes” lo prolonga. Si es un acontecimiento agradable y afortunado, como puede ser la expectativa de conocer un lugar, es siempre satisfactorio vivirlo con antelación, deleitarse en ese antes y prepararse. Dibujé esta vivencia del “antes” haciendo una serie de “retratos” de lo que entonces conformaba mi imaginario.

Posteriormente, en el “durante”, el imaginario previo ya había sido desplazado por la atención. Primaba la exigencia de estar en el momento presente y en total alerta para absorber lo más posible de la experiencia del lugar. Perderme en sus barrios y entrar a espacios escondidos en rincones de algún modo laberínticos, me permitió oír la magia de su música. La luz, el color y la atmósfera también marcaron esa temporalidad.

El tiempo más largo relacionado con el acontecimiento es cuando lo que se esperaba que aconteciera ya ha pasado. Es el más extenso, porque es el del recuerdo o el del olvido. Siempre vivirá en nuestra mente; volverá a ocurrir cada vez que lo invoquemos; se seguirá presentando como una película, aunque quizá más incompleta, cada vez que queramos verla de nuevo en nuestra mente. O se olvidará y desaparecerá para siempre de nosotros.

Durante mi proceso creativo, he tenido como objetivo enfatizar en la mirada de la pintura como universo autónomo, con múltiples posibilidades de diálogo con el espacio, e indagar en el soporte y en los posibles desplazamientos que pueda hacer de este. En las piezas de este proyecto, el plano pictórico y/o el soporte fueron alterados con dobleces, pliegues, elementos cosidos o pegados.

De la misma manera, este objetivo se logró al señalar los desplazamientos de la pintura y sus posibles diálogos con el espacio, donde las piezas se emplazaban no necesariamente todas como pinturas en la pared, sino también como objetos suspendidos de varillas, al lado de columnas, cerca de los techos o simplemente en el piso.

Las piezas del proyecto –casi todas hechas con *collage*– aluden a la deconstrucción de la pintura, a partir de unas especies de moléculas o mónadas evocadas por pedazos de tela o de papel que –a través de su interrelación y de sus múltiples

caras– van conformando todo el cuerpo del trabajo. Otras piezas están construidas de elementos que evocan capas o pieles, no solo por la forma en que se instalan en el plano, sino también por uno de sus soportes, el papel de fique.

También evocan diferentes aspectos de la ciudad, como las escalinatas, los barrios, el color, la música, los azulejos y los jacarandás. La pieza *Una mujer que sueña asomada a la ventana* se inspira en las semillas aladas de los jacarandás que vuelan, igual que lo hace la mujer en un sueño. Es como un árbol, que en lugar de hojas tiene páginas y que inspira un fragmento del *Libro del desasosiego*, de Pessoa (2014): “Enrollar el mundo alrededor de nuestros dedos, como un hilo o una cinta con la que juega una mujer que sueña asomada en la ventana”. (p. 93)

Punto de partida y de llegada

La percepción es resultado de la interpretación de las impresiones sensibles por medio de una serie de estructuras que pertenecen al sujeto. Se refiere a la forma en que el cerebro detecta las sensaciones que percibe a través de los sentidos, para formar una impresión consciente de la realidad física de su entorno.

El proceso de investigación y creación en torno al fenómeno de la percepción en este proyecto estuvo asociado al abanico como objeto, cuyo elemento fundamental es el pliegue. Plegar, guardar, desplegar y multiplicar. Así son los procesos psicológicos que llevan al conocimiento. Surgen de un abanico de percepciones unidas a la noción de pliegue y determinadas por perspectivas y temporalidades.

Mi trabajo presenta la forma en que percibo la realidad, la vida, el entorno. Durante mi carrera artística, la búsqueda ha girado en torno a reflexiones sobre la grandiosidad de la existencia y la importancia de su celebración, pese al caos, el dolor y la pérdida, inherentes en la vida. Este trabajo siempre ha estado atravesado por el sentimiento. En los últimos años, he desarrollado proyectos que indagan en la naturaleza y nuestra relación con ella. El interés se ha centrado también en los posibles diálogos entre el espacio, la pintura y el dibujo y en cómo la línea o el color pueden ser al mismo tiempo soporte y objeto.

Este proyecto fue un retorno a la pintura, ya que los anteriores se habían centrado más en el dibujo y en el objeto; aunque uno de sus puntos de partida fue el acontecimiento en torno al conocimiento de un lugar, uno de los puntos de llegada fue el árbol jacarandá como universo lleno de metáforas. Esto hace que en cierta manera tenga continuidad con los anteriores proyectos que tomaban como eje central la naturaleza.

El proyecto *Jacarandá* fue expuesto en 2019, en la galería Salón Comunal, de Bogotá.

Texto curatorial de Beatriz L. Botero

Jacarandá en Lisboa, una obra etérea

Esta obra es aérea, compromete así el tiempo y el espacio y se nutre de varias fuentes para su creación. Es aérea porque se instala liviana y frágil sobre el espacio, recubre las columnas y las paredes de una forma flotante. Es suave pero profunda. Sale del interior de la artista; su manera de ver los objetos desde los ojos limpios permite al espectador atisbar cierta riqueza interior. En *Jacarandá*, se ve la influencia de muchos artistas, pero sobre todo de Henri Matisse y el escritor Fernando Pessoa. Hacia 1950, Matisse cortaba papel para incluirlo en su trabajo creativo.

A comienzos del siglo xx, el poeta recorría Lisboa y dejaba a sus heterónimos (Ricardo Reis, Álvaro de Campos y Alberto Caeiro, entre otros) bajar y subir las escaleras de la ciudad. Personajes acompañados de los cantos de *fados* de los hombres y mujeres que miran tras las ventanas al mar, a la naturaleza.

La artista transforma las escaleras en pliegues y abanicos. La exposición *Jacarandá* está compuesta por obras en su mayoría elaboradas en acuarela, a veces, haciendo *collage* sobre papel de fique previamente moldeado como objeto creado.

El compromiso con el tiempo y el espacio se aprecia en varios puntos. Primero, la obra trae la naturaleza a la ciudad, la naturaleza llega al espacio que la expone, acogiéndola. La obra tiene la flexibilidad de vestir los muros como capas. Se adapta

al espacio que se le ofrece. La sombra cambiante del sol juega con la obra artística, dando aristas nuevas a los pliegues del objeto.

Segundo, el abanico y los prenses dividen el espacio de una manera tridimensional que suele acompañar a la escultura, de tal forma que esta obra es pintura, pero al mismo tiempo escultura, como es el caso de la obra *Una escalera al cielo y una escalera adentro* (2019), en donde la parte escultórica tiene la misma importancia que la pictórica, y anuncia la relación con la vida espiritual de la artista.

La obra *Una mujer que sueña asomada a la ventana* (2019) nos habla desde todos los tiempos posibles. El futuro para imaginar, el pasado para recordar y el presente para estar atenta tanto al espíritu interior, como al mundo natural exterior. Es un arte interiorista porque reside en la ensoñación y el recuerdo.

Tercero, puede albergar el mundo escondido del pliegue. Es bisagra que abre o abanico que mueve el aire. Es pliegue que admite la curiosidad de una mujer que se asoma al mundo.

Cuarto, las bisagras de esta obra permiten unificar la mirada de la artista con las múltiples miradas del espectador. El abanico, las escaleras, las bisagras ayudan a conectar mundos.

Contaría la artista que Lisboa se había convertido en una ciudad añorada sin conocerla.

Especialmente después de ver la película *Una historia de Lisboa* (1994), del director Wim Wenders, y después de leer la poesía de Fernando Pessoa. Al llegar a Lisboa, la atención se recargó en los árboles que cubren toda la ciudad en el verano. El color azul violeta se convirtió en la ciudad de Lisboa, donde se canta el *fado* y el puerto cuenta la historia del mundo. Luego vino el tercer tiempo, el del recuerdo de Lisboa y lo que quedó de ese viaje para conectar con el mundo creativo de *Una mujer que sueña asomada en la ventana*.

Esto es lo que vemos representado en esta exposición. Los tres tiempos: pasado que contiene lo imaginado, presente que implica estar atenta al ahora y un futuro que estará lleno de recuerdos de Lisboa.

La ciudad llama al ser y así construye desde la esencia del sentimiento, el mundo etéreo de papel que logra llevar al espectador hasta ese mundo interior. Quizás sea conveniente aquí introducir el concepto de segmentaridad, que encontramos en Deleuze y Guattari: “Estamos segmentados por todas partes y en todas las direcciones. El ser humano es un animal segmentario. La segmentaridad es inherente a todos los estratos que nos componen. Vivir, moverse, trabajar, jugar: la vida está segmentada espacial y socialmente”. Agregaría que esta obra se basa en la segmentación para ayudar al sujeto a comprender otros puntos de vista de la compleja realidad.

Así mismo, Jean-François Lyotard y David Harvey, cuando argumentaban sobre la condición posmoderna, explicaban la importancia de aceptar en un sujeto la multiplicidad de micronarrativas que forman parte de la construcción de la identidad personal. De esta forma, nuestra identidad se debe concebir como capas de papel unas sobre otras impregnadas de narraciones de pasado y futuro. La obra de la artista apela en el observador a dejar que la naturaleza actúe como centro y se entienda la importancia de la celebración de la vida en las cosas sencillas que nos rodean.

BEATRIZ L. BOTERO

Profesora, University of Wisconsin-Madison



Imagen 4. *Un lugar en la memoria*. Tela, acuarela y lápiz sobre papel. 68 × 89,5 cm, 2019



Imagen 5. *Jacarandá*. Acuarela, tinta y tela sobre papel. 70 × 90 cm, 2019



Imagen 6. *Alfama*. Acuarela, carboncillo y tela sobre papel. 89 × 74 cm, 2019



Imagen 7. Capas, pieles y tiempos. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel. 92 × 65 cm, 2019



Imagen 8. *Barrio alto*. Lápiz, acuarela y tela sobre papel, 87 x 62 2019



Imagen 9. El abanico de la percepción. Tinta sobre papel. 64,5 × 90 cm, 2019



Imagen 10. *Fado*. Acuarela sobre papel. 50 × 50 cm, 2019



Imagen 11. *Enrollar el mundo*. Acuarela sobre papel y varillas de aluminio. 200 × 35 × 15, 2019



Imagen 12. *Enrollar el mundo*. Detalle



Imagen 13. *Capas 2*. Acuarela sobre papel y varillas de aluminio. Dimensiones variables. 2019



Imagen 14. *Una escalera al cielo y una escalera adentro.* Acuarela sobre papel y varillas de aluminio. 245 × 60 × 96 cm, 2019v



Imagen 15. *Una escalera al cielo y una escalera adentro. Detalle*



6

Imagen 16. *Una mujer que sueña asomada en la ventana*. Tela, lápiz y tinta sobre papel. 180 × 290 cm, 2019



Imagen 17. *Una mujer que sueña asomada en la ventana. Detalle 1*



Imagen 18. Una mujer que sueña asomada en la ventana. Detalle 2



Imagen 19. *Última capa*. Acuarela sobre papel y varilla de aluminio.
Dimensiones variables, 2019



Imagen 20. *Última capa*. Detalle 1



Imagen 21. Última capa. Detalle 2



Imagen 22. Vista general de la exposición. Galería Salón Comunal, 2019



Imagen 23. Vista general de la exposición. Galería Salón Comunal, 2019

1. Jacaranda, the Fan of Perception

THIS PROJECT WAS BORN OUT OF AN INTEREST IN OBSERVING HOW PERCEPTION can be determined by the temporality in which it takes place. It focuses on the event that was my first visit to a place: the city of Lisbon, Portugal. This event is approached as a set—or a fan—of possibilities for apprehending spaces, people, objects, ideas, and experiences. Through the notion of the event, it addresses knowledge as a return, as an encounter with oneself.

For Aristotle, art offers us the pleasure of recognising in it what we already know from reality. This project performs the inverse operation of the one Aristotle describes: recognising in reality—in this case, a city—what I had first come to know in art. For instance, in the film *Lisbon Story* by Wim Wenders (1994), or through poems and texts by Fernando Pessoa.

Representation emerges from perception. This project is composed of a set of speculations, reflections, ideas, and sensations which—as indirect and abstract representations—are articulated through drawings, paintings, and objects evoked by the event of encountering that city for the first time.

The Place

The film *The State of Things* by Wim Wenders (1982)—which is about a film within a film and was, for the most part, shot in Portugal—has its continuation in *Lisbon Story* (1994). Initially conceived as a documentary, it was later transformed by Wenders. Set in Lisbon, it shows several faces of the city, where a German sound engineer arrives to help a film director, the same character from *The State of Things*. Through the recordings the engineer makes with his simple equipment, we discover the voice of the city: echoes, the sounds of machines, the murmur of the wind, and the voice of Teresa Salgueiro and the group Madredeus. We also see what the director films of the city, like paintings reflected in the camera he carries on his back. In the film, the sound engineer and the director reveal the place with a fresh, natural, spontaneous, and magical gaze.

Laura U. Marks (2000)—a philosopher and theorist of film and media—studies the relationship between the visual image and the sense of touch, and how visual works expand the viewer’s perception—by stimulating all the senses, not only sight—and revive memories. Experimental cinema, she argues, produces a sensory, physical jolt that breaks conventional perceptual patterns and rekindles multisensory memory. In her book *The Skin of the Film*, Marks refers to several films and short films, such as *Great Girl* (1994) by Kim Su Theiler and *Daughters of the Dust* (1992) by Julie Dash, among many others, to show how they activate memories of identity, roots, and family. In these works, the return to the place of origin creates new maps of perceiving history, home, and belonging through the senses.

I see this as closely connected to *Places that Inhabit Us*—a project I will address in another chapter—through which I sought to evoke memory as it is bound to space. Most of its pieces are made of layers that speak of time, skin, experience, the way we inhabit space, the memory of place linked to origin, and our passage through life.

In the project *Jacaranda, the fan of Perception*, my interest was to understand forms of perception determined by time. In the film *Lisbon Story*, it is not only the visual dimension that transports us, but also the presence of the group Madredeus and their music, which functions as a highly relevant factor, evocative of memories of the place.

After seeing the film, many years ago, I felt a deep desire to visit this city, located at the mouth of the Tagus River.

Lisbon, the capital of Portugal, had around 576,000 inhabitants according to the 2024 census. The seven hills of its historic centre make its streets very steep, and on some of them vehicular traffic is not allowed. There are three funiculars and the Santa Justa lift. Tiles (*azulejos*) have a strong tradition there, and its most representative music is *fado*, which is considered Intangible Cultural Heritage of Humanity.

Finally, my dream of getting to know this city came true. Months before, I began to sketch and make small paintings of what existed in my imagination about Lisbon: its streets, its light, the *fados*, the sounds of the city, and colour, among many other things. At that moment, the idea arose to create this project based on observing the phenomenon of perception and its transformation in relation to an event over time. Before going, when I only had an idea of this place, I tried to discern what it might be like to actually be there, living in it and walking through it with full attention and awareness. I decided to reread Pessoa (2014) and to take his work as an extension of the place. In *The Book of Disquiet*, he writes:

I love the Tagus because of the big city along its shore. I delight in the sky because I see it from the fourth floor on a downtown street. Nothing nature or the country can give me compares with the jagged majesty of the tranquil, moonlit city as seen from Graça or São Pedro de Alcântara. There are no flowers for me like the variegated colouring of Lisbon on a sunny day. (p. 59)

I also thought about how my way of perceiving this city would be transformed after returning from there. I wondered what it would be like in my memory, as recollection, after having wandered through it. The pilgrim is a seeker of something. The search determines the path. I looked in the city for what I had held in my imagination.

When I was in Lisbon, I was able to observe the jacarandas, trees with violet flowers that highlight the colour of the streets where they grow. I could smell their scent and perceive their height, their texture, the shape of their flowers. These trees impressed me because of the atmosphere they create with their colour. Several of the pieces in the exhibition allude to the jacaranda, to its winged seeds and its blue-violet hue.

I came to know the jacaranda tree in Lisbon, even though it is native to northeastern Argentina and southern Bolivia.

- Image 1. Jacaranda tree
- Image 2. Jacaranda flowers

It was wonderful to wander through this city, its stepped corners, to feel its temperature, and to listen to the melancholic *fados* that express lived experiences.

Most of the time, *fados* are performed by a single singer and accompanied by the viola and the twelve-string Portuguese guitar. They are generally nostalgic, laden with feelings of loneliness and frustration. Some of their main exponents are Amália Rodrigues, Alfredo Marceneiro, Maria Teresa Noronha, and Fernando Maurício, among others. Traditional *fados* have very specific characteristics, with a clearly defined stanza and verse structure, based on classical Greek poetry.

*Portuguese fado*¹

Amalia Rodrigues

Fado was born one day
 when the wind was barely blowing
 and the sky, the sea was spread
 on the slope of a sailing boat,
 in the chest of a sailor
 who, being sad, then sang,
 who, being sad, then sang.

Oh, how beautiful you are,
 my land, my hillside, my vale,
 of leaves, of flowers, of sweet fruit.
 look, see if you can glimpse the lands
 of spain from here,
 the sand of portugal,
 eyes gone blind from weeping.

From the mouth of a sailor,
 on a fragile little boat,
 dying, the song makes pain.

it tells of punished longings,
 from lips that burn with kisses,
 that only kiss the empty air,
 that only kiss the empty air.

Mama, farewell, Maria,
 keep him close to where you live.
 here and now, i swear to you: either
 i lead him to the altar, or if it is god's
 own will.
 let the sea become my grave.

And now behold, on another day,
 when the wind did not yet stir,
 and the sky, the sea was spread,
 at the bow of another ship
 there was watching, there, another
 sailor,
 who, being sad, then sang,
 who, being sad, then sang.

¹ Translated version of the original Spanish adaptation of the *fado* lyrics, rendered into English with priority given to preserving meaning and tone, while approximating the original song's rhythm and line length.

The structure and poetics of *fado* were deeply inspiring for this project, and I cannot separate them from all the other essential elements of this place, such as its *azulejos*. In both the *fados* and the *azulejos* I find a rhythm and a depth bathed in a nostalgic feeling, yet also a joyful one, because I feel that both of them evoke hope.

The production of *azulejos* began in Lisbon in the second half of the sixteenth century; the technique came from Persia and reached Spain and Portugal through North Africa. The word *azulejo* comes from Arabic and means “small polished stone.” Since the seventeenth century, *azulejos* have been part of Portugal’s identity. At that time, the Church and the nobility commissioned *azulejos* to communicate messages without neglecting their decorative function. They carried a symbolic character and, until the seventeenth century, were still dominated by cobalt blue painting on a white background, due to Dutch influence. Later on, they began to allude to other themes and were used as architectural cladding. After the Lisbon earthquake on 1 November 1755, the city was rebuilt and, in many places, *azulejos* became an essential element of this reconstruction. The *azulejos*—their modular composition, their colour, and the way they evoke nature—allowed me to understand painting in a broader way.

■ Image 3. Azulejos in Portugal

When I returned from my visit to Lisbon, I saw this place differently: no longer inhabited from an imaginary realm, nor from the present. Now, its place was that of memory. Quickly—just as almost every event in our lives passes—this too had gone by and had turned into recollection. And that spatio-temporal distance that now existed tinged the memory of the city with a very different tone.

I have wanted to speak of this through the works in the project. Most of them are made in watercolour and collage on figue paper. In all of them there is a direct allusion to the idea of the *fold* and to the *fan*, which function as a *hinge* effect that I associate with the phenomenon of perception, since—through its folding and unfolding—it gradually reveals new facets depending on one’s point of view. I find this clearly in the work of Pessoa and in his multifaceted personality, which led him to create his heteronyms. Through them, Pessoa presents multiple perspectives from which he sees the world, and each one is wrapped in a different persona: that of the classical poet Alberto Caeiro; or that of Álvaro de Campos, the naval engineer trained in Scotland; or the assistant bookkeeper Bernardo Soares, author

of *The Book of Disquiet*; or that of Ricardo Reis, a doctor who goes to live in Brazil. These are only the four main ones among the seventy heteronyms Pessoa created throughout his life.

Perception describes the set of mental processes by which a person selects, organises, and interprets information coming from stimuli, thoughts and feelings, based on prior experience, in a logical or meaningful way.

I observe the phenomenon of perception by attending to the ways in which it takes place in the “prior moment” or the “before” (when the event to come is perceived from the realm of imagination), in the “during” (when the event unfolding in the present is perceived through full attention), and in the “after” (when the event that has already ended is perceived from memory). In this way, imagination, consciousness and recollection not only intervene in and alter this process of perception, but actually determine it.

If we first think of the event as a form of knowledge projected into the future, imagination is the beacon, itself composed of blocks of external information.

When something has not yet happened and we are waiting for it to occur, that suspended time is marked by a particular kind of feeling, and the temporality of the “before” stretches and amplifies it. If what is coming is a pleasant, fortunate event—such as the prospect of getting to know a place—it is always gratifying to live it in advance, to savour that “before” and to prepare for it. I tried to draw this experience of the “before” by creating a series of “portraits” of what, at that time, shaped my imaginary.

Then, in the “during”, that prior imaginary had already been pushed aside by attention. What prevails was the demand to inhabit the present moment, fully alert, in order to absorb as much as possible of the experience of the place. Losing myself in its neighbourhoods and entering hidden spaces, tucked away in somewhat labyrinthine corners, allowed me to hear the magic of its music. The light, the colour and the atmosphere also inscribed themselves in that particular temporality.

The longest time linked to the event is the one that begins once what we had been awaiting has already passed. It is the most extensive, because it is the time

of remembrance—or of oblivion. The event will go on living in our mind; it will happen again each time we summon it; it will return like a film—perhaps increasingly incomplete—whenever we decide to watch it again in our inner screen. Or it will be forgotten and will disappear from us forever.

Throughout my creative process, I have sought to foreground painting as an autonomous universe, with multiple possibilities for dialogue with space, and to explore its support and the possible displacements that painting can perform in relation to it. In the pieces in this project, the pictorial plane and/or the support are altered with folds, pleats, stitched or glued elements.

This intention was also pursued by pointing to the displacements of painting and to its potential dialogues with space: the pieces were not all installed as paintings on the wall, but also as objects suspended from rods, beside columns, close to the ceiling, or simply laid on the floor.

The pieces in the project—almost all made with collage—refer to the deconstruction of painting, starting from kinds of molecules or monads evoked by scraps of fabric or paper that, through their interrelation and their multiple faces, gradually build up the whole body of the work. Other pieces are made of elements that evoke layers or skins, not only because of the way they are installed on the surface, but also because of one of their supports: fique paper.

They also evoke different aspects of the city: its stairways and neighbourhoods, its colours, its music, its azulejos and its jacaranda trees. The piece *A woman who dreams, leaning out of the window* is inspired by the winged seeds of jacaranda trees, which take flight just as the woman does in her dream. It is like a tree that has pages instead of leaves, and that calls to mind a passage from Pessoa's *Book of Disquiet* (2014): "To wrap the world around our fingers, like a thread or ribbon which a woman twiddles while daydreaming at the window". (p. 93)

Point of Departure and Point of Arrival

Perception is the result of interpreting sensory impressions through a series of structures that belong to the subject. It refers to the way the brain registers the sensations it receives through the senses in order to form a conscious impression of the physical reality that surrounds it.

My work presents the way I perceive reality, life and my surroundings. Throughout my artistic career, my search has revolved around reflections on the grandeur of existence and the importance of celebrating it, despite the chaos, pain and loss inherent in life. This work has always been traversed by feeling. In recent years, I have developed projects that explore nature and our relationship with it. My interest has also focused on the possible dialogues between space, painting and drawing, and on how line or colour can be both support and object at the same time.

This project was a return to painting, since the previous ones had focused more on drawing and on the object. Although one of its points of departure was the event of getting to know a place, one of its points of arrival was the Jacaranda tree as a universe full of metaphors. In this sense, it maintains a certain continuity with my earlier projects that took nature as their central axis.

Curatorial Text by Beatriz L. Botero

Jacaranda in Lisbon, an ethereal work

This work is aerial, thus engaging both time and space, and draws from several sources for its creation. It is aerial because it is installed lightly and delicately in the space, covering the columns and walls in a seemingly floating way. It is gentle yet profound. It emerges from the artist's interior; her way of looking at objects with clear eyes allows the viewer to glimpse a certain inner richness. In *Jacaranda*, we can see the influence of many artists, but above all of Henri Matisse and the

writer Fernando Pessoa. Around 1950, Matisse was cutting paper to incorporate it into his creative work.

At the beginning of the twentieth century, the poet wandered through Lisbon and let his heteronyms (Ricardo Reis, Álvaro de Campos and Alberto Caeiro, among others) go up and down the city's stairways, accompanied by *fado* songs sung by the men and women who look the window at the sea, at nature.

The artist transforms the stairways into folds and fans. The exhibition *Jacaranda* is made up mainly of works in watercolour, sometimes using collage on fique paper previously shaped as a created object.

The engagement with time and space can be seen in several ways. First, the work brings nature into the city; nature reaches the space that exhibits it and is welcomed there. The work has the flexibility to dress the walls like layers. It adapts to the space it is given. The changing shadow of the sun plays with the work, giving new edges to the folds of the object.

Second, the fan and the hinges divide the space in a three-dimensional way that is usually associated with sculpture, so that this work is painting but at the same time sculpture, as in the piece *A staircase to the sky and a staircase inside* (2019), in which the sculptural part is just as important as the pictorial part and points to the relationship with the artist's spiritual life.

The work *A woman who dreams leaning out of the window* (2019) speaks to us from all possible times: the future, to be imagined; the past, to be remembered; and the present, to be attentive both to the inner spirit and to the outer natural world. It is an interior art because it resides in reverie and memory.

Third, it can hold the hidden world of the fold. It is a hinge that opens, or a fan that moves the air. It is a fold that welcomes the curiosity of a woman who leans out toward the world.

Fourth, the hinges in this work make it possible to bring together the artist's gaze and the multiple gazes of the viewer. The fan, the stairways and the hinges help connect worlds.

The artist tells how Lisbon had become a longed-for city without her having known it, especially after seeing the film *Lisbon Story* (1994), by Wim Wenders, and after reading the poetry of Fernando Pessoa. Upon arriving in Lisbon, her attention was drawn to the trees that cover the city in summer. The blue-violet colour became the city of Lisbon, where the *fado* is sung and the harbour tells the story of the world. Then came the third time: the time of remembering Lisbon and of what remained from that trip to connect with the creative world of *A woman who dreams leaning out of the window*.

This is what we see represented in this exhibition: the three times — a past that contains what was imagined, a present that implies being attentive to the now, and a future that will be filled with memories of Lisbon.

The city calls to the self and, in doing so, builds from the essence of feeling the ethereal paper world that manages to lead the viewer into that inner world. It may be useful here to introduce the concept of segmentarity, which we find in Deleuze and Guattari: “We are segmented in all sorts of ways and directions. The human being is a segmentary animal. Segmentarity is inherent to all the strata that make us up. Living, moving, working, playing: life is spatially and socially segmented.” I would add that this work is based on segmentation in order to help the subject grasp other points of view on complex reality.

Likewise, Jean-François Lyotard and David Harvey, when arguing about the post-modern condition, explained the importance of accepting, within a subject, the multiplicity of micronarratives that form part of the construction of personal identity. In this sense, our identity should be understood as layers of paper, one on top of another, soaked in narratives of past and future. The artist’s work appeals to the viewer to let nature act as a centre and to recognise the importance of celebrating life in the simple things that surround us.

BEATRIZ L. BOTERO

Professor, University of Wisconsin-Madison

- Image 4. A place in memory. Fabric, watercolour, and pencil on paper. 68 × 89.5 cm, 2019.
- Image 5. Jacaranda. Watercolour, ink and fabric on paper. 70 × 90 cm, 2019.
- Image 6. Alfama. Watercolour, charcoal and fabric on paper. 89 × 74 cm, 2019.
- Image 7. Layers, skins and times. Pencil, ink and watercolour on paper. 92 × 65 cm, 2019.
- Image 8. Bairro Alto. Pencil, watercolour and fabric on paper. 87 × 62 cm, 2019.
- Image 9. The fan of perception. Collage and ink on paper. 64.5 × 90 cm, 2019.
- Image 10. Fado. Watercolour on paper. 50 × 50 cm, 2019.
- Image 11. Rolling up the world. Watercolour on paper and the aluminium rods. 200 × 35 × 15, 2019.
- Image 12. Rolling up the world. Detail.
- Image 13. Layers 2. Watercolour on paper and aluminium rods. Variable dimensions, 2019.
- Image 14. A staircase to heaven and a staircase inside. Watercolour on paper and aluminium rods. 245 × 60 × 96 cm, 2019.
- Image 15. A staircase to heaven and a staircase inside. Detail.
- Image 16. A woman who dreams leaning out of the window. Fabric, pencil and ink on paper. 180 × 290 cm, 2019.
- Image 17. A woman who dreams leaning out of the window. Detail 1.
- Image 18. A woman who dreams leaning out of the window. Detail 2.
- Image 19. Last layer. Watercolour on paper and aluminium rod. Variable dimensions, 2019.
- Image 20. Last layer. Detail 1.
- Image 21. Last layer. Detail 2.
- Image 22. General view of the exhibition. Salón Comunal Gallery, 2019.
- Image 23. General view of the exhibition. Salón Comunal Gallery, 2019.



2. Intervalo, mar de vida

Origen

DURANTE 2020, REALICÉ UNA SERIE DE 22 PINTURAS EN ACRÍLICO Y ACUARELA sobre tela, en formatos que oscilan entre los 2 × 1,80 metros hasta los 60 × 40 centímetros. En este texto, destaco las imágenes de las obras y acercamientos a estas, para que el lector pueda acceder a él para que se pudiera recorrer como una exposición.

Este proyecto se articula con tres aspectos fundamentales: el primero es un concepto filosófico, el *intervalo*. El segundo es un elemento de la naturaleza, el *mar*; y el tercero es un momento de mi historia personal: el *acompañamiento* a mi madre en la etapa final de su vida.

He querido que este trabajo permita al lector entrar en las imágenes y que guiado por el texto que las acompaña, pueda detenerse en ellas y entrar en sus detalles.

Así como un texto puede estar lleno de imágenes tácitas, encuentro el acto de pintar como un proceso lleno de semejanzas con el ejercicio de la escritura. Al elaborar las piezas que conforman este proyecto, sentí la pintura como una suerte de caligrafía.



Imagen 24. *Mar de intervalos*. Acrílico sobre tela, 100 × 150 cm, 2020

Vida y muerte

Intervalo: tiempo o espacio entre dos límites

El concepto de *intervalo* –comprendido como un espacio intermedio entre dos sucesos, o como un lugar de transición– puede ser un espacio-tiempo vacío e indeterminado; o, por el contrario, puede ser de gran relevancia, peso y consistencia. El intervalo es el punto de separación de un nuevo comienzo. Esto me hace pensar en los ciclos de la naturaleza; en el mar, como regreso al origen y como fin. Muchas teorías científicas apuntan a que el mar es el comienzo de la vida, teniendo en cuenta que en sus profundidades se originó el primer organismo unicelular.

Cuando contemplo el mar, me es posible percibir el intervalo. Su inmensidad, su color, su sonido y su movimiento muchas veces nos llevan a detenernos, a reflexionar y a ser conscientes de nuestra propia presencia.

Mar e intervalo –como señalé antes– están conectados también en este proyecto con el momento que estaba viviendo en ese entonces: acompañaba a mi ser querido en la última etapa de su vida, en la que sus prolongados silencios eran quizá indicio de un nuevo modo de vivir, que implica una suerte de no resistencia a lo que es. Estos silencios eran tal vez señal de un momento de transición hacia otro estado.

He querido abordar en las pinturas, de manera metafórica, las conexiones entre esos tres tópicos enumerados antes: el *mar*, la *vida* y el *intervalo*. También he dirigido mi atención a cómo lo trascendental que se está viviendo en determinado momento de la vida se refleja en la pintura. Da cuenta de cómo esto determina –de manera directa o indirecta– nuestra forma de ver el mundo.



Imagen 25. *Mar de intervalos*. Detalle 1

Gilles Deleuze (1983) se refiere al *intervalo* como la diferencia entre una imagen y el movimiento hacia la siguiente imagen, y la describe como *zona de afecto*. Define el acontecimiento como una ruptura en la continuidad, una variación en la regularidad. En este sentido, el acontecimiento es una especie de intervalo, ya que pretende ser un *momento de transición*, un *espacio de silencio*. Es el espacio en que lo anterior se solidifica y da lugar a lo nuevo. El intervalo es esencial, porque es el vacío que da espacio al contenido, donde se instaura y se decanta. Es un *tiempo de espacio* y un *espacio de tiempo*, un lugar de observación y crecimiento.

En el calendario solar azteca, los últimos cinco días del año se llamaban *Nemontemi*, *completar lo vivido*. Estos días no estaban asociados a ninguna divinidad, como sí lo estaban los demás días del calendario. Por esta razón, eran considerados desafortunados, vanos, insuficientes, vacíos. Durante el *Nemontemi*, por lo general, se guardaba reposo. La gente salía poco de sus casas. Eran días para visitar a los amigos y reforzar lazos de afecto; acercarse a la naturaleza, para meditar en lo que estuvo bien en el año y en lo que se debía cambiar. Eran días de limpieza espiritual, días de danza sin sonido, así como de ceremonias de introspección.

Como en el *Nemontemi*, de manera metafórica, también encontramos la noción de intervalo en el paisaje y en muchos ámbitos de la naturaleza. El silencio en el espacio natural rememora los momentos de quietud. Sonidos como el del mar se acompañan en ciclos que narran sucesos en cadena. Su oleaje, inmensidad, comienzo y fin condensan la vida y la muerte.

En el mar, el intervalo está en los pequeños momentos de silencio que ocurren cuando por instantes parece que su movimiento se detiene.

He encontrado el intervalo en la pintura, a través de la acuarela, por su condición aguada y transparente. Por su sutileza y cercanía con lo silencioso y lo transitorio.



Imagen 26. *Mar de intervalos*. Detalle 2

El mar es imagen de lo infinito y del espíritu.

Antes del mar, somos unos; después del mar, somos otros.

El mar es imagen de transición. Es contemplación. Es presencia para lavar y sanar. Para cerrar y comenzar.

El mar es también tiempo al margen de los acontecimientos.

Crece como un templo de levedad, sin peso, libre, sin premuras, ni ataduras.

Es un universo de silencio en el vacío.

Encarna el crecimiento porque se recoge lo andado; ensancha el cuerpo y la mirada; decanta y filtra.

Mi trabajo de pintura alrededor del mar es un intento de detener esa palabra muda que resuena en el fondo del fragmento, que está en el detalle y en el pliegue. Invocar el infinito que se esconde en un doblez, querer abrirlo y encontrar que allí es un lugar posible en el que el tiempo se amplía. Es la añoranza del tiempo que se ha quedado encriptado; tomarlo, desdoblado y dejarlo ser a través del intervalo que invoca al infinito.

Después de estudiar el fenómeno de la percepción, el color como universo y la forma como memoria y sensación en el proyecto *Jacarandá*, expuesto en 2019 en la galería Salón Comunal, en Bogotá, quise volver al paisaje en el que he vivido y que he recorrido. La naturaleza me ha acompañado y me ha maravillado. A través de ella, he escuchado el silencio interior como un intermedio, un tiempo en estado puro. El mar que nos habla del origen –y, por tanto, de la madre– es espacio de profundidad y trascendencia. Por esto, todo el año 2020 me dediqué a pintar los mares que conozco y, de manera metafórica, quise intentar detener –o contener– el agua que se escapaba lentamente entre los dedos: la vida de mi madre. Ella tenía 95 años y desde hacía tres, estaba en cama. Ver cómo pasaban las horas, las mañanas, las tardes, los días, las semanas, los meses, los años y ella seguía allí aparentemente tranquila, me enseñó una manera de asumir la vida con menos impaciencia, con más calma y entrega a lo que es. Saber que ella no iba a poder volver a visitar mi casa, ni el jardín; que no podría volver a llevarla a paseos por ahí, a comprar libros, o al vivero a comprar matas y flores, como le gustaba, me llevó a ver su realidad de una manera mucho más calmada y sosegada. A aceptar mejor el devenir de la

vida. Sabía que no podía hacer nada por ella distinto a acompañarla en sus largos silencios. Cuando estaba a su lado, sentía su respirar como un oleaje, como si yo estuviera sentada frente al mar. Comprender que ese lugar en el que estaba era un intermedio, un borde entre aquí y allá. Aceptar su nueva forma de vida, la única manera en que ahora su cuerpo le permitía estar en el mundo: de un modo más contemplativo y quizá también de invitación a mirar adentro. De todas formas, era doloroso saber que no estaba aquí completamente.

Aprendí a amar este espacio intermedio, a ver su rostro, un rostro que quizá negamos por querer ver el gesto extremo del que este espacio carece. Porque el rostro del intervalo es un rostro muy sutil, con una luz casi imperceptible pero profunda y potente. Nos detiene, nos sostiene, nos balancea. Nos habla al oído y nos permite ver el mundo y saber de nosotros mismos. Es un espacio de conocimiento que hace florecer, aunque a veces la razón o la impaciencia no quieran permitirlo. Mi vida ha sido la sucesión de acontecimientos cortos, espaciados por intervalos muy largos, tan largos que han logrado enseñarme que también ellos son esencia y marcan la existencia.

A través de este proyecto, vinculé este momento de fin de una vida con el mar, porque sabía que al final, ella –como todos– volvería al lugar de donde venimos. El confluir del origen y el fin en un mismo punto.



Imagen 27. *Mar de intervalos*. Detalle 3

Encontré por coincidencia el libro *Figuraciones mías: sobre el gozo de leer y el riesgo de pensar*, de Fernando Savater (2013), en que habla de *Un mar de muerte. Recuerdos de un hijo*, libro del escritor David Rieff (2008) sobre la enfermedad y muerte de su madre Susan Sontag. Además del tema, su título –*Un mar de muerte*– me pareció una gran coincidencia, ya que pocos días antes de saber de él, yo había titulado este proyecto *Mar de vida*.

Mar, vida, muerte y ciclos. Biólogos investigadores han coincidido en que el origen de la vida se encuentra en el agua. Somos del mar y al mar queremos volver, pertenecemos a él. La composición química de nuestra sangre es similar a la del mar. El plasma marino es agua de mar pura y estéril que tiene una muy cercana identidad física, química y fisiológica con el plasma humano. Gracias a este plasma, tenemos las propiedades terapéuticas del mar. Podría decirse entonces que el mar también es sanador.

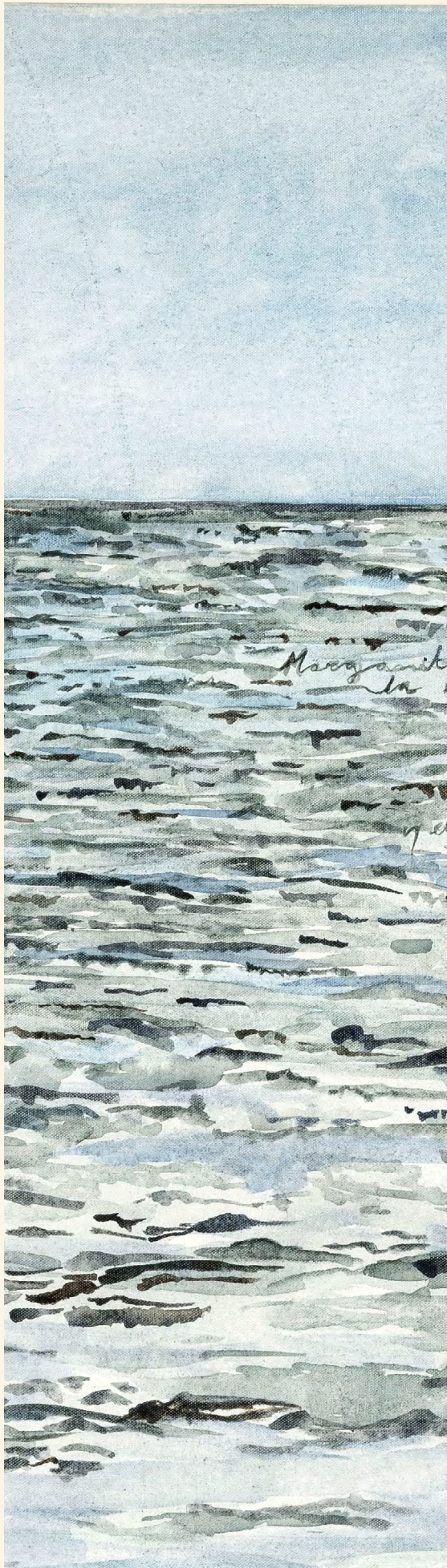


Imagen 28. *Mar plegado*. Acrílico sobre tela. 140 × 40 cm, 2020

Pliegue y bisagra

Octavio Paz (1973) nos habla del concepto *retardo en vidrio* en *El gran vidrio* de Marcel Duchamp, como el sonido que se completa con el acorde siguiente, y se refiere también al concepto *operación bisagra* en la misma pieza como una obra que “al plegarse o al replegarse, física y mentalmente, nos muestra otras vistas, otras apariciones del mismo objeto elusivo” (p. 191).

Ambos conceptos tienen una relación directa con el intervalo. El intervalo puede ser un retardo en vidrio, un tiempo en el que algo se suspende para completarse en el siguiente paso. A su vez, puede ser una operación bisagra, ya que el intervalo es un espacio-tiempo que puede recogerse o desplegarse, para permitir visibilizar múltiples perspectivas.

El mar se pliega y se aquieta, pero también se despliega y nos deja ver otras capas que contiene. Es como escribir un texto que se va llenando de ideas que podemos desplegar una a una. Así se va multiplicando como un poema que –a través de sus imágenes– se ensancha.



Imagen 29. *Mar plegado*. Detalle 1

El mar se dobla, se contrae al amanecer; sus aguas son tranquilas, se despiertan serenas, recogidas. Se mueve suavemente con unidad. Sin embargo, en la tarde se multiplica, se desdobla, se expande y al anochecer va quedando con miles de pliegues que cantan simultáneamente. Es como si esa unidad que fue en la mañana, en la tarde se deconstruyera en miles de partes.

Mi madre solía estar en las horas de la mañana serena y muy lúcida, o durmiendo plácidamente. En la tarde, igual que el mar, se despertaba. Estaba intranquila, iba del presente al pasado. A lo que vivió hace más de cuarenta años, llamaba a sus padres que murieron hace tiempo y quería ir a la casa donde siempre vivió, pero que ya no existe porque fue demolida para construir un edificio de apartamentos. Algunas tardes, las ideas de mi madre, como las olas, crecen y se alzan con fuerza, caen a la orilla y vuelven a empezar, insistentes, intensas, fuertes, no se detienen. Solo hay que dejarlas ser; todo intento de aquietarlas es vano.



Imagen 30. Mar plegado. Detalle 2

Crecí oyendo recitar a mamá el poema *A Margarita Debayle*, de Rubén Darío. Hasta poco antes de su muerte, ella lo recitaba con mi ayuda. En *Mar plegado*, pinté las olas como si estuviera escribiendo un texto. Anoté arriba una de las frases del principio de este poema, y abajo, una de las frases del final.

A Margarita Debayle
Rubén Darío (2008)

Margarita está linda la mar,
y el viento
lleva esencia sutil de azahar;
yo siento
en el alma una alondra cantar;
tu acento.
Margarita, te voy a contar
un cuento.

Este era un rey que tenía
un palacio de diamantes,
una tienda hecha de día
y un rebaño de elefantes.

Y un kiosco de malaquita,
un gran manto de tisú,
y una gentil princesita,
tan bonita,
Margarita,
tan bonita, como tú.

Una tarde, la princesa
vio una estrella aparecer;
la princesa era traviesa
y la quiso ir a coger.

La quería para hacerla
decorar un prendedor,
con un verso y una perla,

una pluma y una flor.
Las princesas primorosas
se parecen mucho a ti.
Cortan lirios, cortan rosas,
cortan astros. Son así.
Pues se fue la niña bella,
bajo el cielo y sobre el mar,
a cortar la blanca estrella
que la hacía suspirar.
Y siguió camino arriba,
por la luna y más allá;
mas lo malo es que ella iba
sin permiso del papá.

Cuando estuvo ya de vuelta
de los parques del Señor,
se miraba toda envuelta
en un dulce resplandor.
Y el rey dijo: “¿Qué te has hecho?
Te he buscado y no te hallé.
Y ¿qué tienes en el pecho,
que encendido se te ve?”

La princesa no mentía.
Y así, dijo la verdad:
“Fui a buscar la estrella mía
a la azul inmensidad”.

Y el rey clama: “¿No te he dicho
que el azul no hay que tocar?
¡Qué locura! ¡Qué capricho!
El Señor se va a enojar”.

Y dice ella: “No hubo intento:
yo me fui no sé por qué;
por las olas y en el viento
fui a la estrella y la corté”.

Y el papá dice enojado:
“Un castigo has de tener:
vuelve al cielo, y lo robado
vas ahora a devolver”.

La princesa se entristece
por su dulce flor de luz,
cuando entonces aparece
sonriendo el buen Jesús.

Y así dice: “En mis campiñas
esa rosa le ofrecí:
son mis flores de las niñas
que al soñar piensan en mí”.

Viste el rey ropas brillantes,
y luego hace desfilar
cuatrocientos elefantes
a la orilla de la mar.

La princesa está bella,
pues ya tiene el prendedor,
en que lucen con la estrella,
verso, perla, pluma y flor.

Margarita, está linda la mar,
y el viento
lleva esencia sutil de azahar:
tu aliento.

Ya que lejos de mí vas a estar
guarda, niña, un gentil pensamiento
al que un día te quiso contar
un cuento.



Imagen 31. *Mar agitado*. Acuarela sobre tela. 60 × 130 cm, 2020

El mar como acontecimiento de lo sublime

Para el filósofo angloirlandés Edmund Burke (1987), lo sublime es acontecimiento y también –como el intervalo– hace que nos detengamos. Es un espacio sin tiempo, un pliegue que se abre y que permite que nos sumerjamos profundamente. Desde esta perspectiva burkeana de lo sublime, podemos ver la obra de Caspar David Friedrich.

En sus pinturas, el espacio se abre y podemos contemplar el cielo, el mar, lo inmenso e inconmensurable de la naturaleza, y ante ella, la fragilidad de la vida humana. Su pintura *Monje en la orilla del mar* es un momento suspendido. Allí, como en la mayoría de sus obras, la inmensidad de la naturaleza es el acontecimiento puro.

Aquí el mar aparece como un símbolo de oscuridad y nocturnidad, representando el arquetipo de lo femenino como regresión y materia primordial. El engullidor supremo es el mar y como abismo feminizado y maternal es el arquetipo de descenso y retorno a la fuente original (el vientre de la naturaleza). (Amaro, 2019, p. 147)

Este cuadro de Friedrich fue bastante evocador en el proceso de elaboración de las pinturas que conforman este trabajo y siempre lo he considerado muy nostálgico y poético. Encuentro allí el sentido en el que Jean François Lyotard (1998) habla, respecto a la obra de Barnett Newman de la pintura como el ángel. Para Lyotard, la obra no anuncia nada, es el anuncio mismo. Frente a esta, el espectador toma conciencia de sí.

Monje en la orilla del mar también sería el ángel. Allí, el monje es en cierta forma el espectador, que se sumerge en esa atmósfera de contemplación que ahonda en el silencio y señala el infinito. Ante esta pintura, también podemos ser conscientes de nuestra existencia y sentir nuestro ser, a través del silencio que esta evoca. “En estas aguas, nacen las formas y desenvuelven sus posibilidades existenciales, representando el movimiento oceánico de la vida que se despliega trascendiendo lo limitado” (Amaro, 2019, pp. 147-148).



Imagen 32. Caspar David Friedrich. *Monje en la orilla del mar*. Óleo sobre lienzo. 110 × 171 cm, 1810. Wikimedia.



Imagen 33. Barnett Newman. *Vir heroicus sublimis*. Óleo sobre lienzo. 242,2 × 541,7 cm, 1950-1951. Wikimedia



Imagen 34. *Mar agitado*. Detalle 1

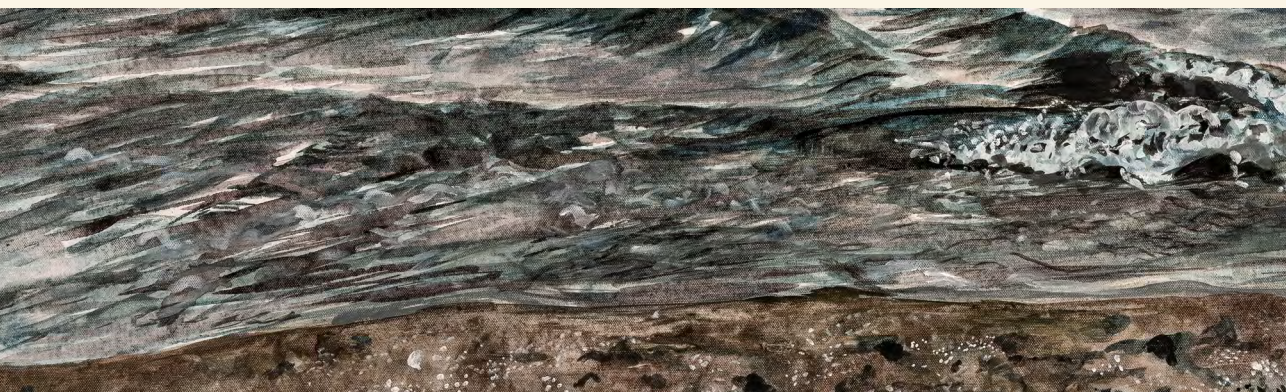


Imagen 35. *Mar agitado*. Detalle 2



Imagen 36. *Bruma*. Acuarela sobre tela. 40 × 60 cm, 2020

Punto intermedio

Para Byung-Chul Han (2019a), filósofo contemporáneo surcoreano, los intervalos –así como son zonas de olvido, pérdida, muerte, angustia– son también lugares de anhelo, esperanza, aventura, promesa, espera, “la pasión recuerda, en su lucha contra el tiempo, aquello que lo acontecido relega al olvido” (p. 59). Este punto de transición es tan esencial que invita a la contemplación y a la reflexión, igual que lo hace el momento de acción o de acontecimiento.

En la obra de Marcel Proust (1989), el tiempo fundamental es justo el intervalo, lo que ha pasado y no regresa. Proust añora el beso de la madre y lo que le evoca el sabor de la magdalena mojada en té de tila:

Mis remordimientos se calmaron y me entregué a la dulzura de aquella noche que iba a pasar con mamá a mi lado. Sabía que una noche así no podría volver; que el deseo para mí más fuerte del mundo, tener a mi madre en mi alcoba durante estas horas nocturnas, estaba muy en pugna con las necesidades de la vida y el sentir de todos para que la realización, que aquella noche le fue concedida, pasara a ser cosa ficticia y excepcional. (p. 58)

Es justo este tiempo al que Han (2019a) se refiere, el tiempo que se amplía ante nuestra mirada detenida. Es importante detenerse, es indispensable el intervalo y contemplar cada segundo de nuestras vidas. El intervalo es un punto intermedio entre dos acontecimientos, es tiempo de transición y, a su vez, guarda la semilla del acontecimiento. También para Han, el intervalo “es el tiempo de la esperanza”. (p. 60)

La vida –como camino– puede ser vista como una sumatoria de recorridos, de estaciones importantes y de intervalos entre ellas. Espacios en sí mismos, con sentido, habitables. Lugares de transformación o de conocimiento. Puede ser vista también como una sumatoria de trayectos, llenos de obstáculos y de indefinición.

El intervalo permite una mediación. Sin él, solo está lo inmediato. Lo rápido, la secuencia desenfrenada de acontecimientos, que no permite mirar. “La vida humana se empobrece cuando se queda sin cualquier intermedio” (Han, 2019a, p. 62). El intermedio está ahí como un respiro, como un momento de conocimiento, de crecimiento.

Los intervalos también ordenan y articulan. “Sin intervalos no hay más que una yuxtaposición o un caos de acontecimientos desarticulados, desorientados. Los intervalos no solo estructuran la percepción, sino también la vida” (Han, 2019a, p. 62). Las transiciones le dan sentido a cada fragmento, permiten una mirada ordenada, articulada, cerrar ciclos y concluir.

Trascendencia

La influencia que ejercen los padres en la vida de los hijos y que se da por una sumatoria de acontecimientos, suele ser determinante para el resto de la vida.

Tenemos en nuestro ser un pedazo de nuestros padres. Somos sangre de su sangre y piel de su piel. Recién nacemos, nos sentimos uno con nuestra madre, ella es nuestro brazo. Su voz, sus senos, su leche son parte de nosotros.

En la primera infancia, entendemos que nuestra madre es otro ser y, por lo general, en los siguientes nueve años nos parece que es lo más perfecto que existe.

Cuando yo tenía seis años, escribí una petición a Dios en un pedazo de papel. Mi madre lo encontró y lo guardó en su cofre de recuerdos. Hace unos años, cuando yo lo había olvidado del todo, mamá me mostró el papelito con la nota. Este decía en letras chuecas y con errores de escritura: “Dios mío, te pido por favor que cuando yo sea grande, sea tan linda como mi mamita”.

A medida que vamos creciendo, nos vamos separando de esta imagen de perfección de nuestros padres y en la adolescencia, empezamos a señalar más fuertemente esta independencia. En esa época, por lo general, lo que menos queremos es parecernos a ellos.

La influencia de las figuras paterna y materna en los años de infancia puede ser muy fuerte y marcar nuestra vida para siempre.

Muchos escritores y artistas han hablado de esta influencia de los padres. En su autobiografía, el gran director sueco Ingmar Bergman cuenta uno de los crueles castigos que –cuando era niño– le impartía su padre. Lo encerraba en un clóset y,

cuando esto ocurría, sus nanas le decían que un monstruo se le comería los dedos de los pies. Después de sufrir un sinnúmero de veces este tipo de reprimendas por sus travesuras, el niño encontró la solución para no sufrir en el encierro. Mantenía en su bolsillo una pequeña linterna y, cuando llegaba el castigo, Bergman comenzaba a proyectar su luz dentro de las paredes del armario. Con ella, hacía películas imaginarias. Este es un ejemplo maravilloso de cómo se pueden, a veces, transformar ciertas circunstancias de la vida, por duras que sean, en una herramienta poderosa. En el caso de Bergman, esta experiencia –que debido a la dureza de su padre tuvo que sufrir tantas veces de niño– le permitió descubrir aquello a lo que, con pasión absoluta, se dedicó el resto de su vida: el cine.

Sin duda, otro ejemplo de esta influencia que el padre o la madre pueden tener en la vida es la que ejerce la madre del escritor Marcel Proust (1989) en su vida. Proust –en su obra de siete tomos *En busca del tiempo perdido*– narra con detenimiento el sentimiento de amor profundo que le inspiraba su madre, y describe cómo en el beso de las buenas noches que su madre le daba le entregaba el paraíso. Al mismo tiempo, de muchas maneras, narra el gran sufrimiento que le producía esperar –a veces, en vano– este ritual para él sagrado, cuando por alguna razón ciertas noches ella no podía ir a su habitación. Este elemento constituye uno de los pilares de la obra maestra del escritor. De cierta manera, en torno a este, Proust teje y desteje de manera sublime la mayoría de los sucesos de la novela.

Por lo general, la muerte de la madre también tiene un significado trascendente, o puede ser un intervalo que marca el comienzo de un acontecimiento. En *La cámara lúcida*, al referirse a la foto del invernadero, de la que habla sin nunca mostrar, Roland Barthes (2009) nos dice:

Aunque procedente de una religión sin imágenes en la que la madre no es adorada (el protestantismo), pero formado sin duda culturalmente por el arte católico ante *La foto del invernadero*, yo me abandonaba a la imagen, a lo imaginario. Podía, pues, comprender mi generalidad; pero habiéndola comprendido, huía implacablemente de ella. En la Madre había un núcleo radiante, irreductible: Mi madre. Todos pretenden que mi pena es mayor debido a que viví toda mi vida con ella; pero mi pena proviene del hecho de ser ella quien era; y es por ser ella quien era por lo que viví con ella. A la Madre como Bien, ella había añadido la gracia de ser un alma particular. . . Suele decirse que, a través de su labor progresiva, el duelo va borrando lentamente el dolor; no podía, no puedo

creerlo; pues, para mí el Tiempo elimina la emoción de la pérdida (no lloro), nada más. Para el resto todo permanece inmóvil. Puesto que lo que he perdido no es una Figura (la Madre), sino un ser, y tampoco un ser, sino una cualidad (un alma): no lo indispensable sino lo irremplazable. Yo podía vivir sin la Madre (todos lo hacemos, más o menos tarde); pero lo que me quedaba de vida sería por descontado y hasta el incalificable (sin cualidad). (pp. 89-90)

La muerte de su madre fue –sin duda–un acontecimiento que marcó a Barthes (2009).

Muerta ella, yo ya no tenía razón alguna para seguir la marcha de lo Viviente superior (la especie). Mi particularidad ya no podría nunca más universalizarse (a no ser utópicamente, por medio de la escritura, cuyo proyecto debía convertirse desde entonces en la única finalidad de mi vida). Ya no podía esperar más que mi muerte total, indialéctica. (p. 87)

Tanto en Barthes como en Proust, vemos la huella que deja este fuerte vínculo con la madre. La ausencia de esta los deja detenidos en una especie de intervalo. Proust, al morir su madre, sufrió una depresión muy fuerte, que lo llevó a internarse solitario y aislado casi por un año. Primero en una casa de reposo y luego en la habitación de un hotel en Versalles, de donde no salió durante cinco meses.

Por el contrario, para Alexander von Humboldt (2016) la muerte de su madre fue liberadora y marcó el comienzo de su vida plena. Su madre, en vida, fue un ser duro y frío con él y cuando Humboldt creció, no pudo dedicarse a lo que realmente quería por no contrariarla. Cuando su madre muere en 1796, fue como un nuevo nacimiento para él y de inmediato su vida da un giro radical, ya que desde entonces pudo dedicarse a lo que lo apasionaba. Al poco tiempo emprendió la expedición botánica que lo sumergió en un infinito universo de posibilidades, de exploración y de aventura, al mismo tiempo que llenó su vida de pasión y de conocimiento de lo que realmente amaba, la naturaleza.



Imagen 37. *Mar musical*. Acuarela sobre tela. 60 x 40 m, 2020

Dos canciones

Frases

Andrea Echeverri

Quiero quedarme así para siempre
tan juntos que ni aire ni luz entre
como siameses, si te apartas, me matas
como una araña, un solo cuerpo y ocho
patas

Quiero quedarme así para siempre
entrelazados, contenido tú en mi vientre
como en un nido de ramitas construido
una trinchera contra el caos que hay
afuera

La dicha no dicha
la acariciada
apenas gemida
susurrada

Las frases de la piel son mudas
onomatopéyicas
monosílabas
las frases de la piel desnuda

táctil telepáticas sin premura

Quiero enredarme en ti todo el día
como un *freak* de singular anatomía
que en tu rodilla se articule mi antebrazo

Que como un pulpo me sofoques con tu
abrazo
quiero encajar contigo vida mía
mecanismo de sutil ingeniería
como polea, te transporto adonde quieras
como palanca, catapulto tus quimeras

La dicha no dicha...

Dijiste adiós, adiós, amargura
dijiste adiós, adiós

Tú alumbraste la noche oscura
dijiste adiós, adiós
tú mediste la espesura
amargura, adiós, adiós
adiós, amargura

Cuando yo iba a ser madre por segunda vez, Andrea Echeverri acababa de lanzar un disco sobre la maternidad en el que estaba esta canción. La oía muy seguido, y me sentía identificada con lo que decía. Quería que el hijo que yo esperaba se quedara mucho más tiempo en mi vientre, para que estuviera protegido. Ahí, él estaba a salvo, en un lugar de solidificación, de preparación de un estado a otro.

La madre es el mar, el útero, el origen. Antes de nacer y después en muchos momentos de nuestra vida, la madre es un espacio de sosiego y de respiro.

A mi madre le gustaba esta canción de la argentina Libertad Lamarque:

Una lágrima

Libertad Lamarque

Madre querida, al ofrendarte este tributo
con el fervor de mi alocada inspiración
quiero que sepas, madre mía, con certeza
la honda pena que taladra el corazón

Cuántos recuerdos ya lejanos,
madre mía,
de aquel pasado que jamás ha de volver
cuando inquieta vigilabas noche y día
con tu cariño maternal a mi niñez

Y hoy tan lejos de tu lado
un cruel dolor me desalma
aumentando el tormento
que me tortura sin calma

Y huérfano de tus besos
cuánto ha sufrido mi alma

Cuántos recuerdos van surgiendo,
madre mía

De aquel mirar que tantas veces
contemplabas
a mi niñez que para ti era alegría
y era un edén por ser pedazo de tu alma

Hoy que se agolpan en mi mente los
tormentos
y los recuerdos de lejanas dulces horas
perdóname, madre de mi alma, si has
llorado
y hoy también mi corazón llora por vos

Por lo que has llorado
por lo que has sufrido
el hijo arrepentido clama perdón

Santa Madrecita,
fuente de ternura para el hijo siempre
amado
pido postrado
tu bendición

Madre querida, al ofrendarte este tributo
con el fervor de mi alocada inspiración
quiero que sepas, madre mía, con certeza
la honda pena que taladra el corazón

Cuántos recuerdos ya lejanos, madre mía
de aquel pasado que jamás ha de volver
cuando inquieta vigilabas noche y día
con tu cariño maternal a mi niñez

Las primeras veces que mamá me pedía que le pusiera esta canción, su letra me causaba un poco de gracia, me parecía exagerada. Ahora, debo confesar que he aprendido a disfrutarla, y también entiendo por qué le gustaba tanto a mamá.

Cuando nos hacemos mayores, empezamos a parecernos en muchas cosas a nuestra madre, pero ya no lo discutimos ni nos oponemos, sino que lo comprendemos y lo aceptamos.



Imagen 38. *Mar de soledad*. Acuarela sobre tela. 60 × 60 cm, 2020

La soledad en el acto creativo

El intervalo es soledad. Estamos en el útero conectados con nuestra madre por la placenta, pero al mismo tiempo estamos allí completamente solos.

Nacemos y morimos solos.

La creación es un proceso de muerte, nacimiento... y también de soledad.

El poeta Rainer María Rilke (1987) encontró en la soledad una gran potencia creadora y ese es el camino revelador que –en su libro *Cartas a un joven poeta*– aconseja a Franz Xaver Kappus. La soledad como silencio, espacio de crecimiento y encuentro.

Pero no puede equivocarse usted. Lo que necesita sin embargo es solo esto: soledad, gran soledad interior. Entrar en sí y no encontrarse con nadie durante horas y horas, eso es lo que se debe poder alcanzar. Estar solo como se estaba solo de niño, cuando los mayores andaban por ahí enredados en cosas que parecían importantes y grandes, porque los mayores parecían tan ocupados y porque no se entendía nada de lo que hacían. (p. 62)

Leonardo da Vinci (s. f.), en su *Tratado de la pintura*, recomienda al pintor acoger la soledad:

El pintor debe ser universal y amante de la soledad; debe considerar lo que mira y raciocinar consigo mismo, eligiendo las partes más excelentes de todas las cosas que ve; haciendo como el espejo que se transmuta en tantos colores como se le ponen delante: y de esa manera parecerá una segunda naturaleza. (p. 5)

La soledad permite más fácilmente la quietud mental y es, junto con el silencio, fuente de creación. Es como situarnos en el vacío o en la nada y morir a cada instante para nacer de nuevo, a través del acto creativo.

Cuando Henry David Thoreau (2013) se fue a vivir cerca de la laguna de Walden, como ermitaño, pudo encontrar el profundo sentido de su relación con la naturaleza: con los animales, el bosque y la laguna. Fueron unos años de gran lucidez,

de amor y observación muy atenta a todo cuanto lo rodeaba, sin distracciones, en silencio, en soledad.

Creo que es saludable estar solo la mayor parte del tiempo. La compañía, incluso la mejor, se hace pronto cansina y nociva. Me encanta estar solo. No he encontrado un compañero que me acompañe mejor que la soledad.(p. 144)

Mamá solo tuvo un hermano y decía que se sintió muy sola en su infancia. Por eso, quería tener doce hijos. Casi lo logra, tuvo ocho y una pérdida. Soy la menor. En mi casa, por lo general, había muchas personas, ruido constante y desorden. Ahora, aprecio la soledad, el silencio y el orden. Así logro encontrarme y sentirme a plenitud. Disfruto la compañía, pero de igual manera la soledad.



Imagen 39. *Mar de silencio*. Acuarela sobre tela. 60 × 100 cm, 2020

Espacios de silencio

El silencio como contenedor del sonido del paisaje. La quietud como contenedora de su actividad.

Sentada sola, frente al mar, he encontrado respuestas a preguntas y también han surgido nuevos interrogantes. Cuando estaba al lado de mi madre, el sonido de su colchoneta con su motor para inflar y desinflar me recordaba las olas del mar, que van y vienen. La colchoneta tiene formas como de olas. Y mientras unas vienen (se inflan), las otras van (se desinflan).

Pintar estos cuadros del mar implicó crear un espacio de silencio, de soledad, de contemplación, con la paciencia como capitán del barco. Pasé horas frente al lienzo pintando muy despacio cada gota, cada viso del agua, cada ola. Fue un ir adentro y, al mismo tiempo, un viaje hacia afuera. Al pintar estos mares sentía que acompañaba a mi madre en cada respiración.

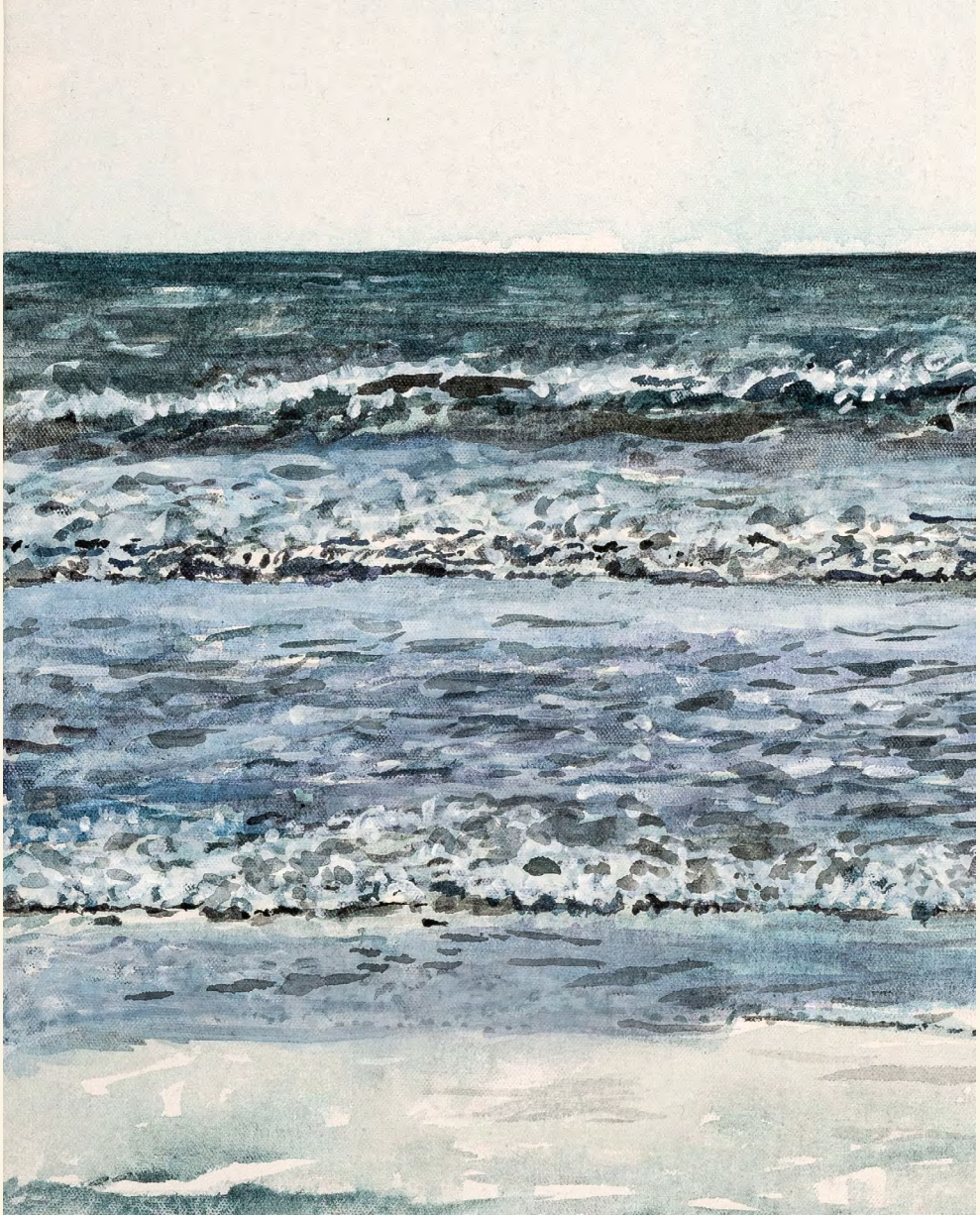


Imagen 40. *Mar de silencio*. Detalle 1

Mientras mezclaba los distintos azules del mar y del cielo, estaba en los pliegues de sus silencios.

Frente al cuadro, sentía que estaba ante el inmenso universo que mi madre representó para mí durante toda la vida.

Pintaba el mar, pero a la vez lo escribía, letra a letra, gota a gota, ola a ola, con puntos, comas y tildes, con letras mayúsculas y corrientes de viento que las elevaban. Lo pintaba como haciendo un ejercicio caligráfico.

Cuando se siente una ausencia, el silencio ensordece, pesa y duele. También hay silencios que reconfortan, silencios de encuentro con uno mismo. Son silencios de levedad, de presencia que acompaña.



Imagen 41. *Mar de silencio*. Detalle 2

Los amigos

¿La soledad se acaba cuando se está al lado de un amigo? ¿O se transforma en soledad compartida?

Mamá dormía mucho tiempo. Cuando despertaba, a veces, estaba muy lúcida; otras, no tanto. De todas formas, lúcida o no, parecía que se había olvidado de sus amigas. Dos de ellas habían muerto hacía poco, mi madre no lo supo. Graciela y Leonor, grandes amigas suyas. Preferimos no contarle de su fallecimiento para no generarle angustia. Hacía más de un año que no preguntaba por ellas. Quizá sentía sus ausencias y prefería callar.

¿Adónde se fue la amistad? ¿Dónde quedaron el tiempo compartido, las alegrías y las confidencias? ¿Dónde queda la amistad cuando ya no va más? ¿Dónde queda suspendida? Esos lazos íntimos, tan estrechos que hemos creado con alguien, ¿continuarán en otra dimensión?

Mamá también fue mi amiga en muchos momentos. Extraño su amistad. En su último tiempo, era muy poco lo que compartía. Me oía, pero casi no me decía nada.

Algunos psicólogos dicen que los padres no deben ser amigos de sus hijos, porque pierden la autoridad. Pero creo que se pierde más cuando no hay con ellos cercanía, confianza, escucha y solidaridad, características de una buena amistad.

También es importante ser amigo de sí mismo, tratarse bien, quererse, confiar, escucharse, pasar tiempo con uno. Alguien decía: “si nadie me acompaña a cine, yo me acompaño”.



Imagen 42. *Mar florecido*. Acuarela sobre tela. 60 × 130 cm, 2020

Las olas, flores del mar

Mamá fue muy amiga de sus plantas. Solía visitarlas en su jardín cada mañana, hablar con ellas, consentirlas, cantarles. Hoy, tengo un jardín que aprecio mucho y sobre el que he hecho dos proyectos de creación. Mi jardín es mi amigo y esta fue una semilla que sembró mi madre en mí desde niña. Es un espacio de silencio, de soledad, de encuentro. Mi jardín es un intervalo en el correr de cada día. Un espacio para la contemplación de varios universos, el de las plantas, el de los animales, el del interior y el de la vida en general. En su libro *El jardinero apasionado*, Rudolf Borchardt (2018) dice:

Como el teatro y el museo, como la biblioteca y la cúpula del planetario, como la orquesta y el templo y el salón del trono, el jardín constituye un espacio que acoge nuestra dignidad más alta y que está comunicado con los demás del mismo modo que estos se comunican entre sí. (p. 214)

En 2011, al poco tiempo de mudarme a una casa en Cajicá, me dediqué durante un año a sembrar y a cuidar su jardín. Sobre esta experiencia, fui desarrollando, paralelamente, el proyecto de dibujo *Jardín, paisaje interior* (2012), del que luego salió un pequeño libro. En la primera página, escribí una dedicatoria: *A mi mamá, Ligia Isaza, quien me enseñó desde niña a amar el jardín.*

Alrededor de 2015, Byung-Chul Han (2019b) se dedicó durante tres años a cultivar su jardín y a observar, maravillado y con alegría, toda la magia que ocurría allí. De esta experiencia habla su ensayo *Loa a la tierra*: “Pasar el tiempo en el jardín florido me ha devuelto una devoción piadosa” (p. 120). Él siente su trabajo en el jardín como una meditación y un acto de amor, se enamoró de sus plantas:

En la noche gélida y helada de hoy he sufrido mucho con mis plantas a las que amo. He sufrido con mis amadas. Pronto tendré que protegerlas de un frío mortal. Las camelias precisan una asistencia especial. Las envolveré con mi manta de cama. En mi jardín hay plantas muy necesitadas de protección. Quiero darles calor. Amor es también asistencia. El jardinero es un amante. (pp. 120, 122)

Para Han (2019b), el jardín es un lugar de silencio, un lugar de transformación, “*un tiempo de lo distinto*”. (p. 25)



Imagen 43. *Mar florecido*. Detalle 1

En las ciudades donde no hay mar, los jardines son el mar. En mi casa hay un mar que es mi jardín. En el mar de mi casa, las olas son los arbustos que crecen y se elevan, los árboles a los que puedo subir. Me mezo en la hamaca que cuelgo en mi jardín cuando quiero nadar en el mar; las flores son los peces y los caracoles.



Imagen 44. *Mar florecido*. Detalle 2

Pienso en un mar que, a la vez, sea jardín. En el que las olas crecen como los árboles y salpican hojas y semillas.

Un mar florecido, un jardín picado.



Imagen 45. *Mar cercano*. Acuarela y papel sobre tela. 100 × 60 cm, 2020

Mares conocidos

Aunque solo hay cinco océanos, hay varias decenas de mares. Yo me he hecho amigo de varios de ellos. En el océano Atlántico, el mar Caribe de Tolú y Coveñas fue mi primer mar amigo. De este mar, tengo huella en mi cuerpo. Una vez nadando allí, un *aguamala* [medusa] me picó en la pierna y me quedó una cicatriz.

He pasado tiempo también con el mar de Cartagena y con el de Barú. Ambos me han acompañado a leer muchas veces. El mar Mediterráneo de Montpellier (Francia) marcó una profunda pauta de libertad en mí. Cuando viví en Montpellier, solía ir cada quince días a visitarlo a las playas de Palavas-les-Flots para mantener presente todo lo que este mar, como un amigo, me enseñaba. Aprendí, entre muchas cosas, la grata compañía que puede ser la soledad, y la plenitud que da poder ir regularmente a sentarse frente al mar.



Imagen 46. *Mar cercano*. Detalle 1

XII. Tolú, ese mismo año
Tomás González

El sol que sube, rojo en el Atlántico,
las canoas varadas en las playas,
las atarrayas secándose en los patios,
los sábalos tendidos en la arena
–sus escamas brincando del cuchillo,
seltas, como monedas de aluminio–,
el aeropuerto desierto, el Douglas DC3
cubierto de rocío y separado de tiempo,
brillando en un aire que es frío todavía.

Y de atrás,
sobre ciénagas,
sobre pastos, sobre vías asfaltadas,
sobre palmas y ganado, sobre caños,
sobre arenas que embellecen algas sueltas,
y entrando al mar como si todo apenas
hubiera comenzado, los sobrios alcatraces,
que pasan enfilados.



Imagen 47. *Mar cercano*. Detalle 2

El mar del Cabo de la Vela, tan bello como el de San Bernardo del Viento, me dio imágenes para un proyecto sobre el paisaje y el dibujo que los animales hacen en él. Las huellas de las aves al caminar en la arena, que se borran con las olas pero dejan un eco. La mancha del dibujo borrado sobre el papel. También cuando las aves defecan allí en la playa, van creando unas especies de pinturas blancas sobre la arena, que cambian con el sol.



Imagen 48. Paisaje animal. Acuarela sobre papel. Dimensiones variables, 2015



Imagen 49. *Mar de Málaga*. Acrílico sobre tela. 120 × 80 cm, 2020

También en el Mediterráneo, he estado en el mar de Barcelona. En ese lugar estuve por primera vez en invierno frente al mar.

Uno de los últimos mares que he conocido fue el mar de Málaga. En su movimiento, en su sonido, hubo destellos, silencios importantes. Esto fue justo dos semanas antes de que comenzara la pandemia. La pandemia fue otro largo intervalo, un tiempo lleno de enseñanzas y de oportunidades para crecer.



Imagen 50. *Mar de Málaga*. Detalle 1

Las olas del mar en su ir y venir son como la respiración. Una respiración profunda es una gran ola. También es como una pincelada en el lienzo. El oxígeno y el colchón inflable de mi madre tenían el sonido de las olas del mar. Entre cada ola producida por el roce del viento sobre la superficie del mar, hay un intervalo que es el tiempo que transcurre mientras la cresta de dos olas llega a un punto fijo. Cuando son altas, el intervalo puede durar más de nueve o diez segundos.



Imagen 51. *Mar de Málaga*. Detalle 2



Imagen 52. *Mar tenue*. Acrílico sobre tela. 60 × 40 cm, 2020

El movimiento y los intervalos en el campo de la creación

Las olas levantan partículas de agua que, en movimientos circulares, van dibujando en el aire y chocan con la arena.

El campo de la creación artística tiene su suelo más fértil en el movimiento continuo y en los tiempos que hay entre estos movimientos. En el movimiento de la mirada, del pensamiento, de la acción. A partir de este movimiento se constituye un plano de inmanencia, de constante pregunta que va de adentro hacia afuera y viceversa. Se indaga y luego viene un momento de decantación, de silencio y de retorno al estudio, al interior, al lugar de la creación.

El arte contemporáneo cada vez más expande los límites. Así como cada vez más el arte se parece a otras disciplinas. Hay una posibilidad infinita de tópicos y maneras de abordarlos. Multiplicidad desde el objeto, el sujeto o el espacio de estudio. El proceso investigativo está completamente entrelazado con el creativo.

Al mismo tiempo, la interdisciplinariedad ablanda los bordes. Es posible ver en la obra de artistas como William Kentridge, la levedad y, al mismo tiempo, la complejidad. Aborda temas de gran trascendencia desde el dibujo, la animación, el teatro, la escenografía, la música, de una manera que a veces resulta lúdica.

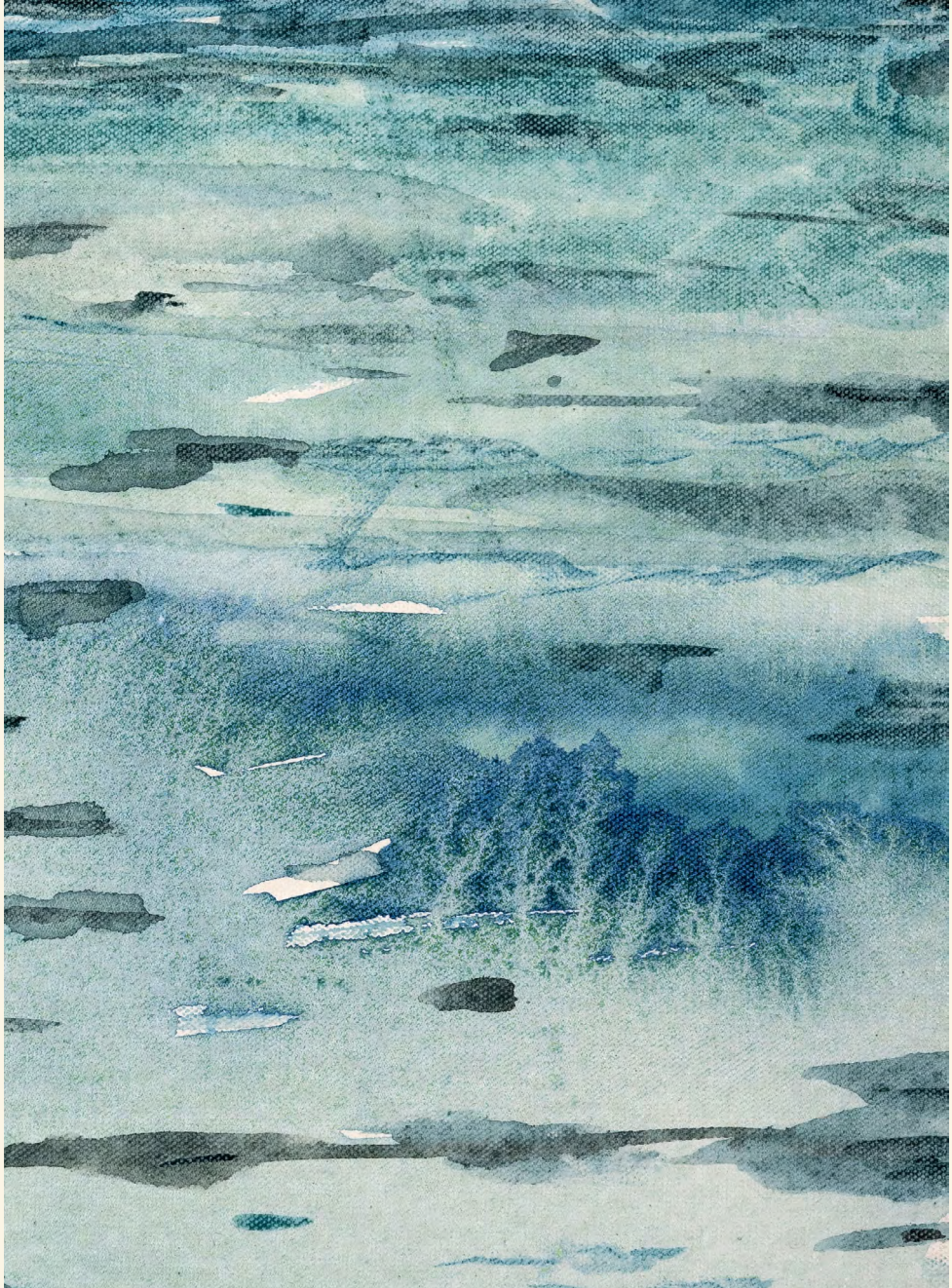


Imagen 53. *Mar tenue*. Detalle 1



Imagen 54. *Mar tenue*. Detalle 2



Imagen 55. *Mar origen*. Acrílico sobre tela. 106× 155 cm, 2020

Un canto

Quise cerrar este texto con palabras del artista alemán Anselm Kiefer, en el documental de Sophie Fiennes (2010), ya que las encuentro muy relacionadas con lo que propongo en este trabajo:

Cuando caminas frente al mar, y escuchas sus sonidos, eso es música que nos retrotrae a nuestros orígenes. Somos esencialmente agua. Venimos del mar. Fuimos criaturas marinas. Los organismos unicelulares estaban todos en el mar. La vida comenzó allí. Creo lo que añoramos, aquello que siempre deseamos, en nuestro interior... Podrías desear muchas cosas, pero la fuente del deseo es el mar. El cálido mar, a 37 grados, al que queremos regresar... La memoria en las células nos retrotraen a nuestro feliz inconsciente ser unicelular en el océano... (0:48:36 - 0:49:49)



Imagen 56. Mar origen. Detalle 1

Mi madre vivirá siempre en estos lienzos con su voz angelical, su alegría y su amor.

Estos cuadros fueron hechos como un canto. Un canto para mi madre. Fueron un abrazo que intenta contenerla antes del fin.

Un abrazo en el que se quedan los caminos que me señaló, los que recorrimos juntas: siendo yo niña y yendo de su mano; y después siendo ella anciana y yendo de mi mano. En estos cuadros del agua del mar se quedan también los sueños y las enseñanzas de mi madre, las lágrimas y las risas, sus ojos claros y su piel suave. Esa piel que sentí siempre en los largos abrazos que nos dimos toda la vida, profundos como el mar, que me arrullan, me sosiegan y que vivirán siempre en mi memoria.



Imagen 57. *Mar origen*. Detalle 2



Imagen 58. *Comienzo y fin*. Acrílico y seda sobre tela. 200 × 170 cm, 2024



Imagen 59. Comienzo y fin. Detalle 1



Imagen 60. Comienzo y fin. Detalle 2

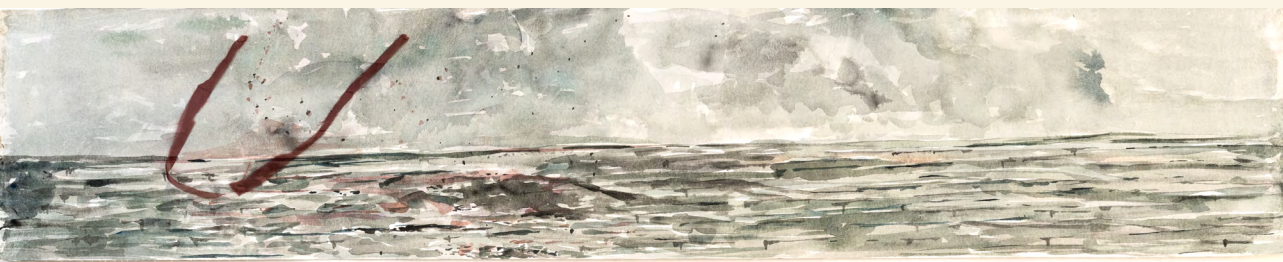


Imagen 61. Comienzo y fin. Detalle 3

2. Interval, Sea of Life

Origin

IN 2020, I PRODUCED A SERIES OF 22 ACRYLIC AND WATERCOLOUR PAINTINGS on canvas, in formats ranging from 2 × 1.80 metres to 60 × 40 centimetres. In this text, I highlight images of the works and close-up views so that the reader can approach them as if walking through a painting exhibition.

This project is articulated around three fundamental aspects: the first is a philosophical concept, the *interval*; the second is an element of nature, the *sea*; and the third is a moment of my personal history: *accompanying* my mother during the final stage of her life.

I wanted this work to allow the reader to enter the images and, guided by the text that accompanies them, to pause in front of them and delve into their details.

Just as a text can be full of tacit images, I find the act of painting to be a process full of similarities with the practice of writing. While developing the pieces that make up this project, I experienced painting as a kind of calligraphy in itself.

■ Image 24. Sea of Intervals. Acrylic on canvas, 100 × 150 cm, 2020.

Life and Death

Interval: time or space between two limits

The concept of the *interval*—understood as an intermediate space between two events, or as a place of transition—can be an empty, indeterminate space-time, or, on the contrary, it can be of great relevance, weight, and density. The interval is the point of separation that opens onto a new beginning. This makes me think of the cycles of nature, and of the sea as both a return to origin and an end. Many scientific theories suggest that the sea is the beginning of life, given that the first unicellular organism is believed to have originated in its depths.

When I contemplate the sea, I am able to perceive the interval. Its immensity, its colour, its sound, and its movement often lead us to pause, to reflect, and to become aware of our own presence.

The sea and the interval—as I mentioned earlier—are also connected in this project with the moment I was living through: I was accompanying a loved one in the last stage of her life, in which her prolonged silences were perhaps the sign of a new way of living that involves a kind of non-resistance to what is. These silences were perhaps signals of a moment of transition towards another state.

In the paintings, I wanted to address metaphorically the connections between the three topics mentioned above: *sea*, *life*, and *interval*. I also turned my attention to how what is existentially transcendental at a given moment in life is reflected in painting. This reveals how such experiences directly or indirectly shape our way of seeing the world.

■ Image 25. Sea of Intervals. Detail 1.

Gilles Deleuze (1983) refers to the *interval* as the difference between one image and the movement toward the next, and he describes it as a *zone of affect*. He defines the event as a rupture in continuity, a variation in regularity. In this sense, the event is a kind of interval, since it is conceived as a *moment of transition*, a *space of*

silence. It is the space in which what came before solidifies and gives way to what is new. The interval is essential, because it is the emptiness that makes room for content, where it can take shape and settle. It is a *time of space* and a *space of time*, a place of observation and growth.

In the Aztec solar calendar, the last five days of the year were called *Nemontemi*, “completing what has been lived.” Those days were not associated with any deity, unlike the rest of the days in the calendar. For this reason, they were considered unfortunate, vain, insufficient, empty. During the *Nemontemi*, people usually stayed at home and rested. They seldom went out. Those were days for visiting friends and strengthening bonds of affection, for drawing close to nature, to reflect on what had gone well during the year and what needed to change. Those were days of spiritual cleansing, days of soundless dance, as well as ceremonies of introspection.

As with the *Nemontemi*, in a metaphorical sense we also find the notion of the interval in the landscape and in many domains of nature. Silence in natural spaces recalls moments of stillness. Sounds such as that of the sea fall into cycles that recount events in succession. Its waves, its immensity, its beginnings and endings condense life and death.

In the sea, the interval lies in the brief moments of silence that occur when, for an instant, its movement seems to come to a halt.

I have found the interval in painting through watercolour, in its watery and transparent quality, in its subtlety and its closeness to the silent and the transitory.

■ Image 26. Sea of Intervals. Detail 2.

The sea is an image of the infinite and of spirit.

Before the sea, we are one kind of being; after the sea, we are another.

The sea is an image of transition. It is contemplation. It is a presence that washes and heals, that closes and begins.

The sea is also time outside events.

It rises like a temple of lightness, without weight, free, with no haste and no ties.

It is a universe of silence in the void.

It embodies growth, for it gathers what has been walked; it widens the body and the gaze; it settles and filters.

My painting practice around the sea is an attempt to capture that mute word that resounds at the bottom of the fragment, that dwells in detail and in the fold. To invoke the infinite that hides in a crease, to try to open it and to find that there is a possible place in which time expands. It is the longing for a time that has remained encrypted: to take it, unfold it, and let it be through the interval that calls upon the infinite.

After studying the phenomenon of perception, colour as a universe, and form as memory and sensation in the *Jacaranda* project, exhibited in 2019 at the gallery Salón Comunal in Bogotá, I wanted to return to the landscape in which I have lived and which I have traversed. Nature has accompanied me and filled me with wonder. Through it, I have listened to inner silence as an interlude, a time in a pure state. The sea, which speaks to us of origin—and therefore of the mother—is a space of depth and transcendence. For this reason, throughout 2020 I devoted myself to painting the seas I know and, in a metaphorical sense, I tried to halt—or contain—the water that was slowly slipping through my fingers: my mother's life. She was 95 years old and had been bedridden for three years. Watching the hours, the mornings, the afternoons, the days, the weeks, the months, the years go by while she remained there, apparently calm, taught me a way of inhabiting life with less impatience, with more calm and surrender to what is. Knowing that she would never again be able to visit my house or the garden; that I would no longer be able to take her out for walks, to buy books, or to the nursery to choose plants and flowers, as she loved to do, led me to see her reality in a much more serene and gentle way, to accept the unfolding of life more fully. I knew I could do nothing for her except accompany her in her long silences. When I was at her side, I felt her breathing like a swell, as if I were sitting in front of the sea, understanding that the place she was in was an inbetween, an edge between here and there. To accept her new way of life, the only way in which her body now allowed her to be in the

world: in a more contemplative mode and, perhaps, also as an invitation to look inward. Even so, it was painful to know that she was not fully here.

I learned to love this intermediate space, to see its face—a face we perhaps deny because we want to see the extreme gesture that this space lacks. For the face of the interval is a very subtle face, with a light that is almost imperceptible yet deep and powerful. It stops us, it holds us, it rocks us. It speaks in our ear and allows us to see the world and to know ourselves. It is a space of knowledge that makes us blossom, even when reason or impatience might not wish to allow it. My life has been a succession of brief events, spaced out by very long intervals—so long that they have managed to teach me that they too are essence and that they shape existence.

Through this project, I linked this final moment of a life with the sea, because I knew that in the end she—like everyone—would return to the place from which we come: the confluence of origin and ending at a single point.

■ Image 27. Sea of Intervals. Detail 3.

By coincidence I came across the book *My Figurations: On the Joy of Reading and the Risk of Thinking* by Fernando Savater, in which he writes about *Swimming in a Sea of Death: A Son's Memoir*, the book by David Rieff about the illness and death of his mother, Susan Sontag. Beyond the theme itself, its title —*Swimming in a Sea of Death*— struck me as a powerful coincidence, since only a few days before learning of it, I had titled this project *Sea of Life*.

Sea, life, death, and cycles. Most research biologists agree that the origin of life is to be found in water. We come from the sea and we long to return to it; we belong to it. The chemical composition of our blood is similar to that of the sea. Marine plasma is pure, sterile seawater whose physical, chemical, and physiological identity is very close to that of human plasma. Thanks to this plasma, we inherit the sea's therapeutic properties. One could say, then, that the sea is also healing.

■ Image 28. Folded Sea. Acrylic on canvas. 140 × 40 cm, 2020.

Fold and Hinge

Octavio Paz speaks of the notion of *retard en verre* in *The Large Glass* by Marcel Duchamp as a sound that is completed by the chord that follows. He also refers to the idea of *hinge operation* in the same work as a piece that “when folding or refolding, physically and mentally, reveals other views, other apparitions of the same elusive object” (Paz, 1973, p. 191).

Both concepts are directly related to the interval. The interval can be a *retard en verre*, a time in which something is suspended in order to be completed in the next step. In turn, it can be a hinge operation, since the interval is a space–time that can be gathered or unfolded to allow multiple perspectives visible.

The sea folds and becomes still, but it also unfolds and lets us see other layers it contains. It is like writing a text that gradually fills with ideas we can unfold one by one. In this way, it multiplies like a poem that—through its images—widens and expands.

■ Image 29. Folded Sea. Detail 1.

The sea folds, it contracts at dawn; its waters are calm, they awaken serene and contained. It moves gently, as a unity. Yet in the afternoon it multiplies, it unfolds, it expands, and by nightfall it is covered with thousands of folds that sing simultaneously. It is as if that unity it was in the morning were deconstructed into thousands of parts in the afternoon.

My mother, in the morning hours, was usually serene and very lucid, or sleeping peacefully. In the afternoon, like the sea, she would awaken. She grew restless, moving back and forth between present and past. She returned to what she had lived more than forty years before, called out to her parents—who had died long ago—and wanted to go back to the house where she had always lived, which no longer exists because it was demolished to build an apartment building. On some afternoons, my mother’s thoughts, like the waves, grew and rose up with force, broke on the shore and began again, insistent, intense, powerful, never stopping. You can only let them be; any attempt to quiet them is in vain.

■ Image 30. Folded Sea. Detail 2

I grew up listening to my mother recite the poem *A Margarita Debayle* by Rubén Darío. Until shortly before her death, she would recite it with my help. In *Folded Sea*, I painted the waves as if I were writing a text. At the top I wrote one of the opening lines of this poem, and at the bottom, one of its closing lines.

To Margarita Debayle
Rubén Darío (2008)¹

Margarita, how beautiful the sea is:
still and blue.

The orange blossom in the breezes
drifting through.

The skylark in its glory
has your accent too:

Here, Margarita, is a story
made for you.

A king there was and far away,
with a palace of diamonds
and a shopfront made of day.
He had a herd of elephants,

A kiosk, more, of malachite,
and a robe of rarest hue
also a princess who was light
of thought and beautiful as you.

But one afternoon the princess
saw high in the heavens appear
a star, and being mischievous,
resolved at once to bring it near.

It would form the centrepiece
of a brooch hung with verse, pearl,
feathers, flowers: a caprice
of course, of a little girl.

But also, because a princess,
exquisite, delicate like you,
the others then cut irises
roses, asters: as girls do.

But, alas, our little one went far
across the sea, beneath the sky,
and all to cut the one white star
that saw her wondering and sigh.
She went beyond where the heavens are
and to the moon said, *au revoir*.
How naughty to have flown so far
without the permission of Papa.

She returned at last, and though gone
from the high heavens of accord,
still there hung about and shone
the soft brilliance of our Lord.
Which the king noted, said: you,
child, drive me past despair,
but what is that strange, shining dew
on your hands, your face, your hair?

She spoke the truth; her words shine
with the clear lightness of the air:
I went to seek what should be mine
in that blue immensity up there.

¹ This text draws on a widely circulated, anonymous English rendering of Rubén Darío's *A Margarita Debayle*. Although it does not constitute a critical or canonical translation, it has become a popular version of the poem in English, and its tone and imagery are particularly suitable for the personal and affective context in which it is cited here.

Are then the heavens for our display,
with things that you must touch?
You can be altogether too outré,
child, for God to like you much.

To hear that I am sorry, truly,
for I had no plans as such. But,
once across the windy sky and sea
I had so much that flower to cut.

Whereupon, in punishment,
the king said, I'd be much beholden
if you'd go this moment and consent
to return what you have stolen.

So sad was then our little princess
looking at her sweet flower of light,
until and smiling at her distress
there stood the Lord Jesus Christ.

Those fields are as I willed them,
and your rose but signatory
to the flowers up there that children

have in dreaming formed of me.

Again the king is laughing, brilliant
in his robes's rich royalty,
he troops the herd of elephant,
in their four hundred, by the sea.

Adored and delicate, the princess
is once more a little girl
who keeps for brooch the star and, yes,
the flowers, and the feathers, the pearl.

Beautiful, Margarita, the sea is,
still and blue:
with your sweet breath have all the
breezes
blossomed too.

Now soon from me and far you'll be,
but, little one, stay true
to a gentle thought made a story
once for you.

■ Image 31. Agitated Sea. Watercolor on canvas. 60 × 130 cm, 2020

The Sea as an Event of the Sublime

For the Anglo-Irish philosopher Edmund Burke (1987), the sublime is an event and, like the interval, it also makes us pause. It is a space outside time, a fold that opens and allows us to immerse ourselves deeply. From this Burkean perspective on the sublime, we can look at the work of Caspar David Friedrich.

In his paintings, space opens up and we are able to contemplate the sky, the sea, the immensity and immeasurability of nature, and, before it, the fragility of human

life. His painting *Monk by the Sea* is a suspended moment. There, as in most of his works, the vastness of nature is pure event.

Here the sea appears as a symbol of darkness and night, representing the archetype of the feminine as regression and primordial matter. The supreme engulfer is the sea, and as a feminized and maternal abyss it is the archetype of descent and return to the original source (the womb of nature). (Amaro, 2019, p. 147)²

This painting by Friedrich was highly evocative during the making of the works that constitute this project, and I have always considered it deeply nostalgic and poetic. In it I find the sense that Jean-François Lyotard points to, regarding Barnett Newman's work, of painting as the angel. For Lyotard, the work does not announce anything; it is the very announcement. Faced with it, the viewer becomes aware of themself.

Monk by the Sea would also be the angel. There, the monk is in a certain way the spectator, who plunges into that atmosphere of contemplation that deepens silence and points toward the infinite. Before this painting, we can also become aware of our own existence and feel our being through the silence it evokes: "In these waters, forms are born and unfold their existential possibilities, representing the oceanic movement of life as it unfolds, transcending what is limited" (Amaro, 2019, p. 147, 148).

- Image 32. Caspar David Friedrich, *Monk by the Sea*. Oil on canvas, 110 × 171 cm, 1810.
- Image 33. Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*. Oil on canvas, 242.2 × 541.7 cm, 1950–1951.
- Image 34. *Agitated Sea*. Detail 1.
- Image 35. *Agitated Sea*. Detail 2.
- Image 36. *Mist*. Watercolor on canvas, 60 × 40 cm, 2020.

² English translation of the original Spanish text by the author; emphasis and phrasing are the author's own.

The Intermediate Point

For Byung-Chul Han (2019a), a contemporary South Korean philosopher, *intervals*—while they are zones of forgetting, loss, death, and anguish—are also places of longing, hope, adventure, promise, and waiting: “passion remembers, in its struggle against time, that which what has happened consigns to oblivion” (p. 59³). This *transitional point* is so essential that it invites contemplation and reflection, just as the moment of action or event does.

In Marcel Proust’s (1989) work, the fundamental time is precisely the *interval*, that which has passed and does not return. Proust longs for his mother’s kiss and for what is evoked by the taste of the madeleine dipped in lime-blossom tea:

My agony was soothed; I let myself be borne upon the current of this gentle night on which I had my mother by my side. I knew that such a night could not be repeated; that the strongest desire I had in the world, namely, to keep my mother in my room through the sad hours of darkness, ran too much counter to general requirements and to the wishes of others for such a concession as had been granted me this evening to be anything but a rare and casual exception. (p. 58, Translated by Moncrieff)

It is precisely this time that Han (2019a) refers to: time that expands before our steady gaze. It is important to pause; the *interval* is indispensable, as is contemplating every second of our lives. The interval is an *intermediate point* between two events; it is a time of transition and, at the same time, it carries within itself the seed of the event. For Han as well, the interval “is the time of hope.” (p. 60)

Life—as a path—can be understood as a sum of journeys, of important stations and of the *intervals* between them: spaces in their own right, meaningful, inhabitable; places of transformation or of knowledge. It can also be seen as a sum of trajectories, full of obstacles and indeterminacy.

The *interval* enables mediation. Without it, there is only the immediate: speed, the unbridled sequence of events that does not allow us to see. “Human life is impoverished when it is left without any in-between” (Han, 2019a, p. 62). The *in-between* is there as a breath, as a moment of knowledge and growth.

3 All translations from the Spanish edition of Byung-Chul Han are the author’s.

Intervals also order and articulate: “Without intervals there is nothing but a juxtaposition or a chaos of disjointed, disoriented events. Intervals structure not only perception but also life” (Han, 2019a, p. 62). Transitions give meaning to each fragment; they allow an ordered, articulated gaze, making it possible to close cycles and to bring things to a conclusion.

Transcendence

The influence that parents exert on the lives of their children—built up through a sum of many events—is often decisive for the rest of life.

We carry within us a piece of our parents. We are their blood and their flesh. At birth, we feel as one with our mother; she is like our own arm. Her voice, her breasts, her milk are part of us.

In early childhood, we begin to understand that our mother is another being and, generally, over the next nine years she appears to us as the most perfect thing that exists.

When I was six years old, I wrote a request to God on a small piece of paper. My mother found it and kept it in her memory box. Years later, when I had completely forgotten about it, she showed me that little slip with the note. In crooked letters and with spelling mistakes it read: “My God, please, when I grow up, let me be as beautiful as my mommy.”

As we grow up, we move away from this image of parental perfection and, in adolescence, we begin to assert our independence more strongly. At that stage, what we want least, generally, is to resemble them.

The influence of mother and father figures in the childhood years can be very strong and can shape our lives forever.

Many writers and artists have spoken about this parental influence. In his autobiography, the great Swedish film director Ingmar Bergman recounts one of the cruel punishments his father inflicted on him as a child. He would lock him in a

closet and, whenever this happened, his nannies would tell him that a monster would come and eat his toes. After suffering this kind of reprimand countless times for his mischief, the boy found a way not to suffer during his confinement. He kept a small flashlight in his pocket and, when the punishment came, Bergman began to project its beam onto the walls of the wardrobe. With it, he created imaginary films. This is a wonderful example of how certain circumstances in life, however harsh, can sometimes be transformed into a powerful tool. In Bergman's case, this experience—endured so many times in childhood due to his father's severity—allowed him to discover that to which he would devote the rest of his life with absolute passion: cinema.

Another clear example of the influence that a father or mother can have on a life is that of the mother of the writer Marcel Proust. In his seven-volume work *In Search of Lost Time*, Proust (1989) describes in detail the feeling of deep love his mother inspired in him, and how, in the goodnight kiss she gave him, she bestowed paradise upon him. At the same time, in many ways, he recounts the great suffering caused by waiting—sometimes in vain—for this ritual, which for him was sacred, on those nights when, for one reason or another, she could not come to his room. This element is one of the pillars of the writer's masterpiece. In a certain sense, Proust weaves and unweaves, in sublime fashion, most of the events of the novel around this ritual.

Generally, the death of the mother also has a transcendent meaning, or it can be an interval that marks the beginning of an event. In *Camera Lucida*, referring to the Winter Garden photograph—which he discusses without ever showing—Roland Barthes (2009) writes:

Although I came from a religion without images in which the Mother is not adored (Protestantism), I was nonetheless culturally formed by Catholic art, and before the *Winter Garden Photograph* I abandoned myself to the image, to the imaginary. I could, therefore, understand my generality; but having understood it, I fled from it relentlessly. In the Mother there was a radiant, irreducible core: my mother. Everyone claims that my grief is greater because I lived with her all my life; but my grief comes from the fact that she was who she was; and it is because she was who she was that I lived with her. To the Mother as Good, she had added the grace of being a particular soul... It is commonly said that, through its progressive work, mourning slowly erases pain; I could not, I

cannot believe this; for, to me, Time eliminates only the emotion of loss (I do not weep), nothing more. For the rest, everything remains still. For what I have lost is not a Figure (the Mother), but a being, and not even a being, but a quality (a soul): not what is indispensable but what is irreplaceable. I could live without the Mother (we all do, sooner or later); but what remained of life for me would henceforth be merely discounted time, and up to that point unqualifiable (without quality). (pp. 89-90, author's translation)

The death of his mother was, without doubt, an event that marked Barthes (2009) profoundly:

Once she was dead, I had no further reason to follow the course of the higher Living (the species). My particularity could never again be universalized (except utopically, through writing, whose project would from then on become the sole purpose of my life). I could expect nothing more now but my total, undialectical death. (p. 87, author's translation)

In both Barthes and Proust, we see the trace left by this powerful bond with the mother. Her absence leaves them suspended in a kind of interval. When Proust's mother died, he suffered a deep depression that led him to withdraw into solitude and isolation for almost a year: first in a rest home and then in a hotel room in Versailles, which he did not leave for five months.

By contrast, for Alexander von Humboldt (2016), his mother's death was liberating and marked the beginning of his full life. In life, she had been severe and cold towards him, and when Humboldt grew up, he could not devote himself to what he truly wanted for fear of displeasing her. When his mother died in 1796, it was like a new birth for him, and his life immediately took a radical turn, for from then on, he could dedicate himself to what he was passionate about. Shortly after his mother's death, he undertook the botanical expedition that plunged him into an infinite universe of possibilities, exploration, and adventure, while filling his life with passion and knowledge of what he truly loved: nature.

■ Image 37. Musical Sea. Watercolour on canvas. 60 × 40 cm, 2020.

Two songs

*Frases (“Phrases”)*⁴

Andrea Echeverri

I want to stay like this forever,
so close that neither air nor light fits in
between,
like we were twins, if you leave me, I die
here,
like a spider, just one body, eight legs in
the scene.

I want to stay like this forever,
entwined, you held inside my womb so
deep,
like in a nest of little twigs we’re sheltered,
a trench against the outer chaos as it
creeps.

The bliss unspoken,
the touch that lingers,
the barely moaned one,
softly whispered.

The phrases of the skin are voiceless,
onomatopoeic,
monosyllabic.
The phrases of the naked skin are
tactile, telepathic, never hurried.

I want to tangle up in you all day,
like a freak with a strange anatomy,
so that my forearm hinges on your knee
joint,
and like an octopus you choke me lovingly.

I want to fit with you, my life, just right,
a mechanism of veiled engineering,
like a pulley, I can lift you where you’re
going,
like a lever, catapult your wildest
dreaming.

The bliss unspoken...

You said goodbye, goodbye, bitterness,
you said goodbye, goodbye (bis).

You lit up the darkest night,
you said goodbye, goodbye.
You measured out the forest’s thick
heights,
bitterness, goodbye, goodbye,
goodbye, bitterness.

When I was about to become a mother for the second time, Andrea Echeverri had just released an album about motherhood that included this song. I listened to it very often and felt closely identified with what it expressed. I wanted the child I was expecting to stay much longer in my womb, so that he would be protected. There he was safe, in a place of solidification, of preparation for the passage from one state to another.

⁴ English translation of the lyrics of the song “Frases” by Andrea Echeverri, made by the author of this thesis for academic purposes only.

The mother is the sea, the womb, the origin. Before birth, and later on at many moments in our lives, the mother is a space of calm and respite.

My mother was very fond of this song by the Argentine singer Libertad Lamarque:

Una lágrima ("A Tear")

Libertad Lamarque

Mother dear, as I offer you this tribute
with all the fervour of my frantic inspiration,
I want you to know, my dearest mother, with certainty,
the deep sorrow that is drilling through my heart.

So many memories now so distant,
my dear mother,
of that past that will never come again,
when, restless, you kept watch night and day
with your maternal affection over my childhood.

And today, so far away from your side,
a cruel pain tears me apart,
increasing the torment
that tortures me without rest,

and, orphaned of your kisses,
how much my soul has suffered.

So many memories keep emerging, my dear mother,
of that gaze with which you so often contemplated
my childhood, which for you was pure joy,
and was an Eden, for it was a piece of your own soul.

Today, when torments crowd in my mind,
and memories of faroff, gentle hours,
forgive me, mother of my soul, if you have wept,
for today my heart too is weeping for you.

For all that you have wept,
for all that you have suffered,
your repentant son cries out for pardon.

Holy little mother,
fount of tenderness for your everbeloved child,
I beg, bowed down,
for your blessing.

Mother dear, as I offer you this tribute
with all the fervour of my frantic inspiration,
I want you to know, my dearest mother, with certainty,
the deep sorrow that is drilling through my heart.

So many memories now so distant, my dear mother,
of that past that will never come again,
when, restless, you kept watch night and day
with your maternal affection over my childhood.

The first few times my mom asked me to play this song for her, its lyrics made me smile; they struck me as somewhat exaggerated. Now, I must admit I have learned to enjoy it, and I also understand why my mom was so fond of it.

As we grow older, we begin to resemble our mothers in many ways, but we no longer argue or resist; instead, we understand and accept it.

■ Image 38. Sea of Solitude. Watercolour on canvas. 60 × 60 cm, 2020

Solitude in the Creative Act

The interval is solitude. We are in the womb, connected to our mother through the placenta, yet at the same time we are there completely alone.

We are born alone and we die alone.

Creation is a process of death and birth... and also of solitude.

The poet Rainer Maria Rilke (1987) found in solitude a powerful creative force, and this is the revelatory path that—in his book *Letters to a Young Poet*—he recommends to Franz Xaver Kappus: solitude as silence, a space for growth and encounter.

But you must not be mistaken. What is necessary, after all, is only this: solitude, vast inner solitude. To walk inside yourself and meet no one for hours — that is what you must be able to attain. To be solitary as you were when you were a child, when the grown-ups walked around involved with matters that seemed large and important because they looked so busy and because you didn't understand a thing about what they were doing. (p. 62)⁵

Leonardo da Vinci, in his *Treatise on Painting*, recommends that the painter embrace solitude:

A painter ought to study universal Nature, and a lover of solitude; he should reason much within himself on all he sees, making use of the most excellent parts that compose the species of every object before him. His mind will by this method be like a mirror, reflecting truly every object placed before it, and become, as it were, a second Nature. (n. d., p.P 5, author's translation)

Solitude more readily allows for mental stillness and is, together with silence, a source of creation. It is like placing ourselves in emptiness or in nothingness and dying at every instant in order to be born again through the creative act.

When Henry David Thoreau (2013) went to live near Walden Pond as a hermit, he was able to discover the profound meaning of his relationship with nature: with the animals, the forest, and the pond. Those were years of great lucidity, of love, and of very attentive observation of everything around him, without distractions, in silence, in solitude.

I find it wholesome to be alone the greater part of the time. To be in company, even with the best, is soon wearisome and dissipating. I love to be alone. I never found the companion that was so companionable as solitude. (p. 144. Author's translation)

My mother only had one brother and used to say that she felt very lonely in her childhood. That is why she wanted to have twelve children. She almost succeeded: she had eight and one miscarriage. I am the youngest. In my house there were usually many people, constant noise, and disorder. Now, I value solitude, silence,

⁵ English translation by the author, based on the Spanish version of the text.

and order. This is how I manage to find myself and feel fully alive. I enjoy the company of others, but I enjoy solitude just as much.

■ Image 39. Sea of Silence. Watercolour on canvas. 60 × 100 cm, 2020.

Spaces of silence

Silence as the container of the landscape's sound. Stillness as the container of its activity.

Sitting alone in front of the sea, I have found answers to questions, and new questions have also emerged. When I was beside my mother, the sound of her air mattress, with its motor inflating and deflating, reminded me of the waves of the sea, coming and going. The mattress has shapes that resemble waves. And while some come (they inflate), others go (they deflate).

Painting these seascapes meant creating a space of silence, of solitude, of contemplation, with patience as the captain of the ship. I spent hours in front of the canvas, painting very slowly each drop, each glimmer of water, each wave. It was a journey inward and, at the same time, a journey outward. While painting these seas, I felt that I was accompanying my mother with each breath.

■ Image 40. Sea of Silence. Detail 1.

While I mixed the different blues of the sea and the sky, I was dwelling in the folds of their silences.

Standing in front of the painting, I felt I was before the vast universe that my mother had represented for me throughout my life.

I painted the sea, but at the same time I was writing it, letter by letter, drop by drop, wave by wave, with full stops, commas, and accents, with capital letters and currents of wind that lifted them up. I painted it as if I were doing a calligraphic exercise.

When an absence is felt, silence becomes deafening; it weighs and it hurts. There are also silences that bring comfort, silences of encounter with oneself. They are silences of lightness, of a presence that keeps you company.

■ Image 41. Sea of Silence. Detail 2.

Friends

Does loneliness end when you are next to a friend? Or is it transformed into shared loneliness?

My mother slept for long stretches. When she woke up, sometimes she was very lucid; at other times, not so much. In any case, lucid or not, she seemed to have forgotten about her friends. Two of them had died recently, and my mother never knew. Graciela and Leonor, two of her closest friends. We preferred not to tell her about their passing so as not to cause her distress. She had not asked about them for over a year. Perhaps she could feel their absence and preferred to remain silent.

Where did friendship go? What happened to the time shared, the joys, the confidences? Where does friendship remain when it is no longer there? Where is it left hanging? Those intimate bonds, so close, that we have created with someone — do they continue in another dimension?

My mother was also my friend at many moments. I miss her friendship. Towards the end, there was very little that she shared. She listened to me, but said almost nothing.

Some psychologists say that parents should not be friends with their children, because they lose their authority. But I believe that much more is lost when there is no closeness, trust, attentive listening, and solidarity with them; the very qualities of a good friendship.

It is also important to be one's own friend: to treat oneself kindly, to love oneself, to trust, to listen inwardly, to spend time with oneself. Someone once said: "If no one goes to the cinema with me, I'll go on my own."

■ Image 42. Flowering Sea. Watercolor on canvas. 60 × 130 cm, 2020.

Waves, Flowers of the Sea

Mom was very close to her plants. She used to visit them in her garden every morning, talk to them, pamper them, sing to them. Today, I have a garden that I value deeply and on which I've based two creative projects. My garden is my friend, a seed my mother planted in me when I was a child. It is a space of silence, of solitude, of encounter. My garden is an interval in the rush of each day. A space for contemplating several universes: that of the plants, that of the animals, the inner one, and that of life in general. In his book *The Passionate Gardener*, Rudolf Borchardt (2018) writes:

Like the theatre and the museum, like the library and the dome of the planetarium, like the orchestra and the temple and the throne room, the garden is a space that shelters our highest dignity and is connected with the others in the same way that they are connected among themselves. (p. 214, author's translation)

In 2011, shortly after moving to a house in Cajicá, I devoted a year to planting and tending its garden. Out of this experience, I began, in parallel, to develop the drawing project *Garden, Inner Landscape* (2012), from which a small book later emerged. On the first page, I wrote a dedication: *To my mother, Ligia Isaza, who taught me from childhood to love the garden.*

Around 2015, Byung-Chul Han (2019b) spent three years cultivating his garden and watching, amazed and joyful, all the magic that unfolds there. He writes about this experience in his essay *Praise of the Earth*: "Spending time in the flowering garden has restored a devout piety in me" (Han, 2019, p. 120). He experiences his work in the garden as a meditation and an act of love; he fell in love with his plants:

On this icy, freezing night I have suffered greatly with my plants, whom I love. I have suffered with my beloveds. Soon I will have to protect them from a deadly cold. The camellias need special care. I will wrap them in my bed blanket. In my garden there are plants very much in need of protection. I want to give them warmth. Love is also care. The gardener is a lover. (pp. 120,122,⁶)

For Han, the garden is a place of silence, a place of transformation, “*the time of the different.*” (p. 25)

■ Image 43. Flowering Sea. Detail 1.

In cities where there is no sea, gardens are the sea. In my house there is a sea that is my garden. In the sea of my home, the waves are the bushes that grow and rise, the trees I can climb. I rock in the hammock I hang in my garden whenever I want to swim in the sea; the flowers are the fish and the seashells.

■ Image 44. Flowering Sea. Detail 2.

I imagine a sea that is, at the same time, a garden, where waves grow like trees and scatter leaves and seeds.

A sea in bloom, a choppy garden.

■ Image 45. Nearby Sea. Watercolor and paper on canvas. 100 × 60 cm, 2020.

Known seas

Although there are only five oceans, there are several dozen seas. I’ve become friends with quite a few of them. In the Atlantic Ocean, the Caribbean Sea of Tolú and Coveñas was my first sea-friend. I carry its trace on my body. Once, while swimming there, a jellyfish (*aguamala*) stung my leg and left me a scar.

⁶ All quotations from Byung-Chul Han are my own translations from the Spanish edition: Byung-Chul Han (2019), *Loa a la tierra*. Herder.

I have also spent time with the sea of Cartagena and that of Barú. Both have kept me company while reading, many times. The Mediterranean Sea in Montpellier (France) marked a profound shift toward freedom in me. When I lived in Montpellier, I used to visit it every fifteen days, going to the beaches of Palavas-les-Flots to keep present all that this sea, like a friend, was teaching me. Among many things, I learned the pleasant company that solitude can be, and the fullness that comes from going regularly to sit in front of the sea.

■ Image 46. Nearby Sea. Detail 1.

XII. *Tolú, that same year*
Tomás González (2018)

The sun rising, red, over the Atlantic,
the canoes stranded on the beaches,
the casting nets drying in the yards,
the tarpons laid out on the sand
–their scales leaping from the knife,
loose, like aluminum coins–,
the deserted airport, the Douglas

DC₃ covered in dew and cut off from time,
shining in an air that is still cold.

And from behind,
over marshes,
over pastures, over paved roads,
over palms and cattle, over streams,
over sands made beautiful by loose seaweed,
and entering the sea as if everything
had only just begun, the sober pelicans,
that pass in single file.

■ Image 47. Nearby Sea. Detail 2.

The sea of Cabo de la Vela, as beautiful as that of San Bernardo del Viento, gave me images for a project about the landscape and the drawing that animals make on it. The tracks of birds as they walk on the sand, which are erased by the waves but leave an echo. The stain of erased drawing on paper. Also, when the birds defecate there on the beach, they create a kind of white paintings on the sand, which change with the sun.

■ Image 48. Animal Landscape. Watercolor on paper. Variable dimensions, 2015.

■ Image 49. Sea of Málaga. Acrylic on canvas. 120 × 80 cm, 2020.

I have also been to the Mediterranean, to the sea of Barcelona. It was there that, for the first time, I stood before the sea in winter.

One of the last seas I have come to know was the sea of Málaga. In its movement, in its sound, there were flashes, important silences. This was just two weeks before the pandemic began. The pandemic was another long interval, a time full of lessons and opportunities for growth.

■ Imagen 50. Mar de Málaga. Detalle 1.

The waves of the sea in their coming and going are like breathing. A deep breath is a great wave. It is also like a brushstroke on the canvas. The oxygen and the inflatable mattress of my mother have the sound of the waves of the sea. Between each wave, produced by the friction of the wind on the surface of the sea, there is an interval which is the time that passes while the crests of two waves reach a fixed point. When they are high, the interval can last more than nine or ten seconds.

■ Image 51. Sea of Málaga. Detail 2.

■ Imagen 52. Mar tenue. Acrílico sobre tela. 40 × 60 cm, 2020

Movement and intervals in the field of creation

The waves lift particles of water that, in circular motions, draw in the air and collide with the sand.

The field of artistic creation has its most fertile ground in continuous movement and in the times that exist between these movements: in the movement of the gaze, of thought, of action. From this movement, a plane of immanence is constituted, of constant questioning that goes from the inside out and vice versa. One inquires, and then comes a moment of settling, of silence and of return to the studio, to the interior, to the place of creation.

Contemporary art is increasingly expanding its boundaries, and, at the same time, art is increasingly resembling other disciplines. There is an infinite possibility of topics and ways of approaching them. A multiplicity that can begin from the object, the subject, or the space of study. The research process is completely interwoven with the creative one.

At the same time, interdisciplinarity softens the edges. It is possible to see in the work of artists such as William Kentridge a lightness and, at the same time, a complexity. He addresses subjects of great transcendence through drawing, animation, theatre, scenography, and music, in a way that feels playful to us.

- Image 53. Soft Sea. Detail 1.
- Image 54. Soft Sea. Detail 2.
- Image 55. Origin Sea. Acrylic on canvas. 106 × 155 cm, 2020.

A chant

I wanted to close this chapter with words by the German artist Anselm Kiefer, in Sophie Fiennes' (2010) documentary, as I find them deeply connected to what I propose in this work:

When you walk along the sea and listen to its sounds, that is music that takes us back to our origins. We are essentially water. We come from the sea. We were sea creatures. Single-celled organisms were in the sea. Life began there. I think we long for, that which we always desire, deep within ourselves... You could wish for many things, but the source of desire is the sea. The warm 37-degree sea we want to return to... There is a memory in our cells that takes us back to our happily unconscious unicellular being in the ocean... (0:48:36 - 0:49:49)

■ Image 56. Origin Sea. Detail 1.

My mother will live forever in these canvases, with her angelic voice, her joy, and her love.

These paintings were made as a song. A song for my mother. They were an embrace that tries to hold her before the end.

An embrace that contains the paths she showed me, the ones we walked together: first when I was a child, holding her hand; and later, when she was elderly, holding mine.

In these paintings of seawater remain my mother's dreams and teachings, the tears and the laughter, her clear eyes and her soft skin. That skin I always felt in the long hugs we shared throughout our lives, as deep as the sea, that lull me, soothe me, and that will live forever in my memory.

■ Image 57. Origin Sea. Detail 2.

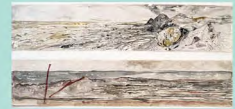
■ Image 58. Beginning and End. Acrylic and silk on canvas. 200 × 270 cm, 2024.

■ Image 59. Beginning and End. Detail 1.

■ Image 60. Beginning and End. Detail 2.

■ Image 61. Beginning and End. Detail 3.





3. Lugares que nos habitan

CONSIDERO QUE LOS TRABAJOS ARTÍSTICOS SON ESPACIOS DE LUZ, A TRAVÉS de los cuales podemos mirarnos. En ellos se encuentran el silencio del mundo y la verdad. A través del arte, se puede percibir el infinito y sentir de qué estamos hechos. El arte nos enseña otra parte de la existencia y el lenguaje del espíritu; recoge pedazos de mundo, lo que somos y lo que hemos sido.

Para Martin Heidegger (1971), el arte devela una verdad encubierta y abre horizontes. En el arte encontramos historia, presencias, modos de transitar por el mundo, pulsiones, mapas mentales, percepciones, afectos. El arte también es un espacio que habitamos y que nos transforma.

A través de mi trabajo reconozco el mundo y señalo lo que quiero celebrar de este vasto universo y de la existencia en él. Mi trabajo es una forma de peregrinar, de transitar la vida buscando su esencia. Creo en la obra como testimonio de la injusticia, la violencia y lo doloroso, pero también como testimonio de lo bello y luminoso de la vida. Una obra de resistencia.

Lugares que nos habitan se compone de una serie de pinturas circulares que aluden a la noción de deconstrucción ligada a la memoria del habitar. Cada pintura es un fragmento de un lugar que he habitado en algún momento por breves o por largos espacios de tiempo y que surge en la memoria, a través de imágenes que son, a su vez, retratos de bloques de sensaciones, de sentimientos y conjuntos de recuerdos. Pocas veces son imágenes nítidas, con un color, un ritmo y una atmósfera muy determinada.

El proyecto está conformado también por una serie de pinturas redondas que aluden a la forma de la tierra, ya que cada círculo habla de espacios contenidos en ella. Los soportes están fragmentados; esto se relaciona con la forma en que

vienen los recuerdos a la mente y cómo los vamos uniendo para formar ese lugar que habitamos alguna vez y que se ha quedado en nuestro ser. La forma circular y fragmentada que tienen las pinturas alude a la posibilidad de ver y sentir el espacio desde múltiples perspectivas; también a las diferentes posibilidades de habitarlo y de recordarlo. Bien se dice que las cosas no son como fueron sino como las recordamos.

Hay que trazar un círculo para que un lugar propio aparezca, dejando por fuera las fuerzas del caos. Se habita ante todo dentro de ese círculo, incluso si este último no está nunca completamente cerrado. Habitar la cama, el cuarto, la casa, es instalarse en el centro del espacio dispuesto por ese círculo. Es también retirarse, resguardarse, recogerse en él. En ese momento, las imágenes de nido y de refugio son inevitables, incluso si son insuficientes para caracterizar el habitar humano. Tales imágenes permiten, sin embargo, subrayar la paradoja que acabamos de evocar: habitar es buscar una especie de seguridad, trazando un interior. Delimitar un territorio; pero es al mismo tiempo exponerse a una extrema fragilidad de sí en el seno de ese interior. (Besse, 2019)

Cada lugar que evoca la memoria es como un espacio de conocimiento, como un libro, un poema, una melodía o la naturaleza. Cada cuadro ha sido concebido como un detenerse en la memoria y observar, a la luz del acto creativo, el espacio que ella contiene.

En cada cuadro he estado habitando el lienzo, a través de la pintura y del dibujo, evocando la manera en que he vivido o en que he transitado antes ciertos espacios, que de alguna manera se han quedado en mí. Habitar es también cultivar el espacio. He habitado estas pinturas a través de la línea y el color, reconstruyendo recorridos, configurándolos como mapas y caligrafías de sensaciones y de remembranzas. En ellos hay espacios de ciudad, de ruido y saturación, internos, cerrados y de paisaje. Su lectura es como un recorrido por distintos caminos, entrando, saliendo o transitando por diferentes lugares.

Otra reflexión que este trabajo abordó es la del poder transformador de los lugares. Establecemos una relación con ellos. Estos nos pueden violentar o apaciguar, acoger, abrigar, proteger, asustar o inquietar. Los espacios también nos invitan a imaginar, soñar, recordar y a crear asociaciones abriendo ventanas y puertas de experiencia. Podemos ver el tiempo detenido en el espacio, o el espacio detenido en el tiempo.

De la casa, el lugar que habitamos es el vacío, su vacío es lo que nos puede contener. El *Tao Te Ching* nos lo recuerda:

Treinta radios convergen en el centro de la rueda, pero es el vacío en el medio lo que la hace útil. Se moldea la arcilla para formar un recipiente, pero es el vacío dentro de este que la hace funcional. Se abren puertas y ventanas para hacer una casa, pero es el vacío el que la vuelve habitable. (Laozi, s. f.)

La escultora Rachel Whiteread, a través de su obra, le da forma a este vacío, lo anula, lo convierte en su contrario, ya no es el espacio contenedor sino el espacio contenido. El vacío de una casa victoriana, el de una bañera, el de una biblioteca se vuelven bloques de hormigón, de yeso, resina, metal. La obra de esta artista parte de la memoria del espacio y por supuesto de la relación del cuerpo con él. Su obra nos recuerda nuestra historia ligada al lugar, al origen y al tránsito por la vida, así como al tiempo detenido en el espacio y el espacio detenido en el tiempo.

Habitar es también ser uno con el espacio; este espacio puede ser un sentimiento. Habitar el amor, habitar la soledad, habitar el sosiego. Habitar como ritual.

En *Lugares que nos habitan* he querido, a través de las pinturas, retratar no solo la materialidad, sino también la espiritualidad, el halo de los espacios y su biografía que al habitarlos se une a la nuestra.

Este proyecto también es una reflexión, a partir de nuestro cuerpo como casa que integra los espacios físicos que hemos habitado y que va cargando algo de cada lugar.

Sobre las piezas

La filósofa Iris Marion Young (1997) me ha interesado especialmente por sus reflexiones sobre el espacio habitado por el cuerpo femenino. Cómo las mujeres percibimos y habitamos el espacio, en especial el urbano, desde condiciones distintas a las de los hombres, mediadas por el temor, el cuidado y la prevención. Las piezas del proyecto *Lugares que nos habitan* están atravesadas por esta reflexión desde dos perspectivas; por una parte, lo que implica morar en un lugar desde la

condición de mujer, que indudablemente pone límites al espacio, a los recorridos, a la aproximación y a la elección de un lugar para vivir, así como a la forma en que le damos sentido de pertenencia y podemos tenerlo por “lugar seguro”. Por otra parte, la mirada del habitar desde la maternidad, el útero como primera morada del nuevo ser que se está gestando: somos habitadas por otro ser.

Concebí *Jardín vertical* como un retrato de mi madre en el sentido de lo que ella representaba para mí: el calor, el hogar, mi universo, la identidad, el jardín que desde niña me enseñó a amar y el lugar de refugio. Como Iris Marion Young (1997) sugiere, el hogar es un lugar de resistencia y de dignidad: la agencia política, permitida por el sentido de identidad personal a través del lugar y las cosas del hogar.

Otras piezas del proyecto *Lugares que nos habitan* hacían alusión a los objetos y al profundo significado de estos en nuestra vida, acompañándonos, habitando con nosotros y/o en nosotros, siendo testigos junto con el espacio de nuestra existencia.

También Doreen Massey (2005) analiza el habitar desde lo femenino como una geografía social, aunque para ella el habitar parte del tejido de relaciones desde un lugar que va de lo privado a lo público.

Retrato, Jardín vertical y Autorretrato son tres telas circulares de 170 centímetros de diámetro, sin bastidor, suspendidas de la pared, a las que he cosido otros retazos de telas pintadas, yute, y sobre las que hay pequeñas pinturas y dibujos.

Fuente son dos pinturas circulares de 1 metro de diámetro, formadas cada una por dos semicírculos y dispuestas en el piso como pieza escultórica.

Espacios de tiempo se compone de 17 pinturas circulares de 40 centímetros de diámetro en acrílico sobre tela, cada una de ellas fragmentada en cuatro piezas. Por detrás, tienen una estructura que las une y que permite eventualmente una disposición distinta de las partes. Estas pinturas pueden disponerse en la pared agrupadas, para establecer diferentes diálogos o también pueden estar de manera independiente.

El proyecto se compone además de 7 dibujos en carboncillo sobre papel de fique.

Objetos que nos habitan

Podría decirse que ciertos objetos que nos han acompañado en nuestra vida adquieren *alma*, a medida que se van llenando de significado por ser herencia de un ser querido, traídos de un lugar especial, o porque simplemente nos gustan, nos traen recuerdos o nos hacen la vida más fácil y más grata. En este proyecto no solo aludo a los lugares, sino también a los objetos que nos habitan con una instalación que consta de una serie de pinturas pequeñas y bastidores sin tela. El espacio está iluminado desde abajo por dos bombillos de luz cálida y en la pared hay un *plotter* con una lista de objetos que durante mi vida han tenido un significado importante. Aún conservo algunos de estos objetos y otros –aunque por alguna razón, ya no los tengo– siguen habitando en mi memoria y en mi corazón.

Texto curatorial de Ana María Lozano

El cuerpo, el lugar, los afectos

Conversamos la artista y yo. Desarrollando una idea, me comenta que para ella la poesía es fundamental, me habla de su amor por Pessoa y de repente, lo cita de memoria: “enrollar el mundo alrededor de nuestros dedos, como un hilo o una cinta con la que juega una mujer que sueña en la ventana”.

Ese enrollar el mundo en nuestros dedos me recuerda al *Taita* Lorenzo y a una idea que le escuché, en la que llamaba a enrollar y desenrollar la palabra, cuidándola, masticándola, elaborando con calma y con cuidado cada pensamiento. Se me unen *el taita* y Pessoa. Con esa imagen abro este texto, esta otra conversación, en la que ahora entran también ustedes.

Nos detenemos a hablar sobre una de sus piezas pictóricas. Me cuenta que de niña su familia vivió en una casa con jardín y el jardín tenía una fuente. A través de su narración, puedo entender que, con esa casa, esa fuente y ese jardín, hace una peregrinación imaginada a un tiempo pasado. La biografía se une a los lugares, se funde con los espacios. La imagen pictórica establece una bisagra entre el afuera y el adentro de esas historias.

La narración de la artista está salpicada de imágenes y de datos sensibles, de tal manera que aun cuando yo no conocí ese lugar, las imágenes que dibuja me hacen evocarlos. Se trata de lugares hechos memoria, que nos habitan. Alguna vez fuimos nosotros los que los habitamos. De esta manera, algo que en su momento estuvo marcado por la percepción, por la experiencia, por el cuerpo, hoy deviene materia pictórica. Esta se fragmenta y en una cierta proporción conforma jirones, precisiones, imágenes brumosas, cartografías, intervalos.

Quizás la mayoría de nosotros hemos hecho recorridos vitales que han supuesto arraigar y desarraigar, que han implicado aquerenciarnos y también desprendernos de territorios. Esta exposición se adentra en la reflexión sobre lugares de memoria, desata una fenomenología del recuerdo, alude a las relaciones entrañables que se arman entre cuerpo y espacio, espacio y cosas. Nos emplaza entre percepción, imaginación y afección.

Para las geógrafas es vital entender el propio cuerpo como el primer territorio, aquel con el que se establece nuestro arraigo más antiguo, la más necesaria lealtad. En seguida están los otros cuerpos territorio. Y he aquí tres grandes pinturas blandas, circunferencias mundo que se abren y riegan, que se mueven y recogen. El cuerpo de la madre, cuerpo refugio, cuerpo santuario, cuerpo hogar; el cuerpo del hermano, cuerpo pena, cuerpo ternura, cuerpo sufrimiento y amor. La artista las pliega y despliega, cose, repasa, escribe, dibuja. El diámetro se corresponde con su propia estatura. Son pinturas y dibujos afecto, recuerdo y cuerpo hechos espacio.

ANA MARÍA LOZANO
Profesora, Universidad Nacional de Colombia



Imagen 62. *Lugares que nos habitan*. Vista general de la exposición. La Galería. 2023



Imagen 63. *Jardín vertical*. Acrílico sobre tela y fique. 170 cm de diámetro, 2022



Imagen 64. *Autorretrato*. Tinta sobre tela. 170 cm de diámetro, 2022



Imagen 65. Fuente. Acrílico sobre tela. 120 cm de diámetro, 2022



Imagen 66. Fuente. Detalle 1



Imagen 67. Fuente. Detalle 2



Imagen 68. *Lugares que nos habitan*. Carboncillo, acrílico y tela sobre papel de fique. 2022

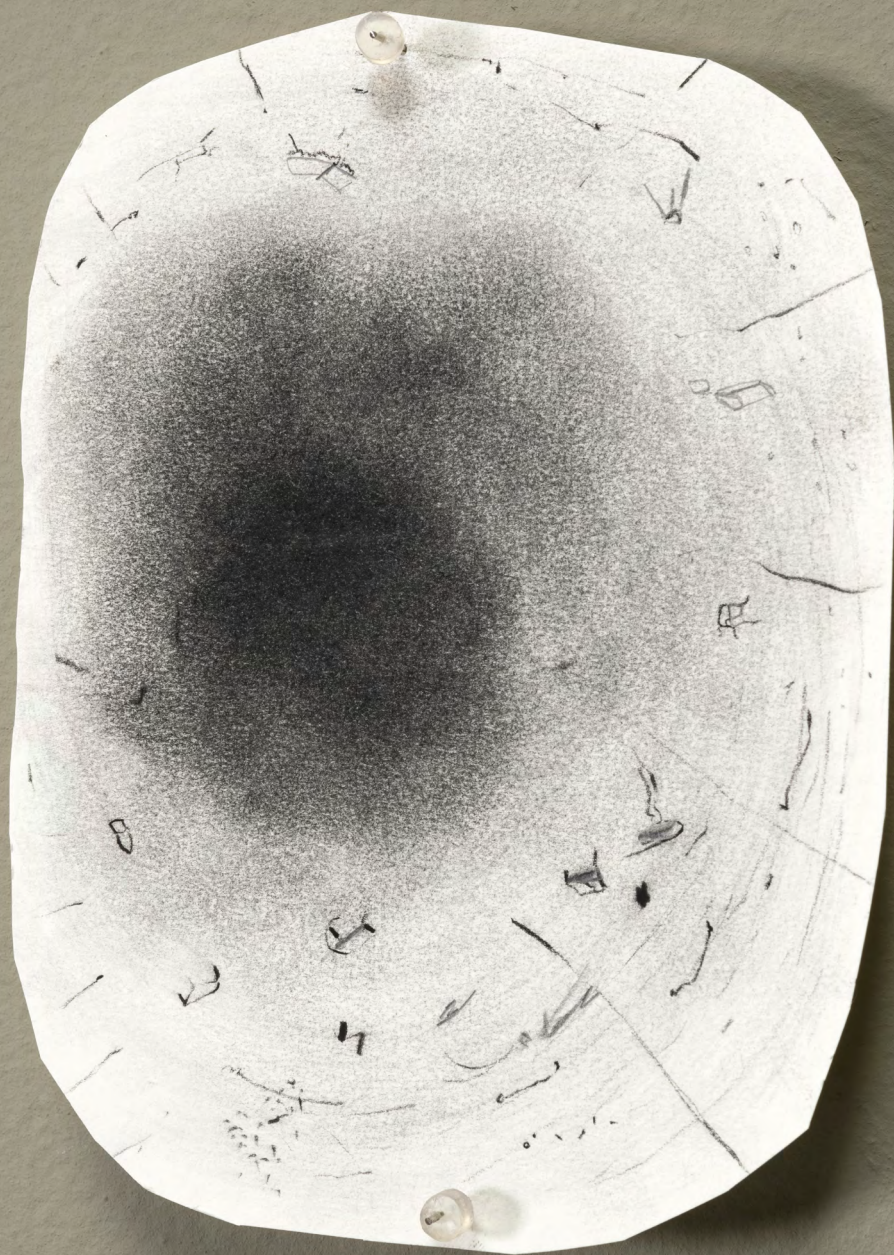


Imagen 69. *Lugares que nos habitan*. Detalle 1



Imagen 70. Lugares que nos habitan. Detalle 2



Imagen 71. *Espacios de tiempo*. Acrílico sobre tela, dimensiones variables. 2022



Imagen 72. *Espacios de tiempo*. Detalle 1



Imagen 73. *Espacios de tiempo*. Detalle 2



Imagen 74. *Espacios de tiempo*. Detalle 3



Imagen 75. *Espacios de tiempo. Detalle 4*



Imagen 76. *Espacios de tiempo*. Detalle 5



Imagen 77. *Objetos que nos habitan*. Instalación. 2023

Lista en letras de plotter en una pared lateral de la instalación

Lámpara de vitral
Cobija tejida en croché
Piano azul de juguete
Piano vertical
Libreta forrada en tela de flores
Muñeca de Praga
Mochila Wayuu
Zapatillas de ballet
Manta guajira
Cajas de música
Lámpara de bombillos infrarrojos
Yeso de Santa Ana y la Virgen niña
Un monedero de Camden Town
Máquina de coser
Libro antiguo del vestir clásico
Matera con anturio
Abrigo azul oscuro
Un mi bemol
Una rosa inmortalizada
Espejo chino
Pijama blanca
Bolsa de semillas de lavanda
Portarretratos de bolas de vidrio
soplado
Todos los libros del alma
Tenis sin cordones
Anillo de chaquiras
Esencias florales

Adentro del cajón
En la caja
En la ventana
Huevo de avestruz
Piedras del camino
Caracoles y corales
Pelota de tenis de Mono
Soldado de juguete de la guardia real
Baúl verde de metal
Caja de música con bailarina
Zapatillas de Cric-Crac
Balón naranja de caucho
Un álbum negro brillante
Pareja de palomas de vela
Refractario con imagen de ciudad
Parlante redondo
Gafas
Lámpara de papel
Figurín de Burda
Chimenea portátil
Bolsa de seda pintada a mano
Enciclopedia *El tesoro de la juventud*
Florero de cerámica
Dulzaina
Pinocho de madera
Brújula
Reloj de bolsillo
Metrónomo

3. *Places that Inhabit Us*

I CONSIDER ARTISTIC WORKS TO BE SPACES OF LIGHT THROUGH WHICH WE can look at ourselves. In them we find the silence of the world and truth. Through art, we can perceive the infinite and feel what we are made of. Art teaches us another part of existence and the language of the spirit; it gathers fragments of the world, of what we are and what we have been.

For Martin Heidegger (1971), art unveils a concealed truth and opens horizons. In art, we find history, presences, ways of moving through the world, drives, mental maps, perceptions, affects. Art is also a space we inhabit and that, in turn, transforms us.

Through my work, I acknowledge the world and point to what I want to celebrate in this vast universe and in our existence within it. My work is a way of making a pilgrimage, of moving through life in search of its essence. I believe in the artwork as a testimony to injustice, violence, and pain, but also as a testimony to what is beautiful and luminous in life: a work of resistance.

Places that Inhabit Us is composed of a series of circular paintings that allude to the notion of deconstruction linked to the memory of inhabiting. Each painting is a fragment of a place I have inhabited at some point, for short or long periods of time, and that resurfaces in memory through images that are, in turn, portraits of blocks of sensations, feelings, and clusters of memories. These are rarely sharply defined images, with a single colour, rhythm, and very specific atmosphere.

The project also includes a series of round paintings that evoke the shape of the Earth, since each circle speaks of spaces contained within it. The supports are fragmented; this relates to the way memories come to mind and how we assemble

them to form that place we once inhabited and that has remained within us. The circular and fragmented shape of the paintings alludes to the possibility of seeing and feeling space from multiple perspectives, and also to the different ways of inhabiting and remembering it. It is often said that things are not as they were, but as we remember them.

One must draw a circle for a place of one's own to appear, leaving outside it the forces of chaos. One inhabits, above all, inside this circle, even if it is never completely closed. To inhabit the bed, the room, the house is to install oneself at the centre of the space drawn by this circle. It is also to withdraw, to take shelter, to gather oneself there. At this point, images of the nest and the refuge are inevitable, even if they are insufficient to characterize human dwelling. Such images nonetheless enable us to underline the paradox we have just mentioned: to inhabit is to seek a kind of security by tracing an interior, delimiting a territory; but it is at the same time to expose oneself to an extreme fragility of self at the heart of this interior. (Besse, 2019)

Each place that memory evokes is like a space of knowledge, like a book, a poem, a melody, or nature itself. Each painting has been conceived as a pause in memory, an act of stopping to observe, in the light of creation, the space it contains.

In each painting, I have been inhabiting the canvas through painting and drawing, evoking the ways in which I have lived in or moved through certain spaces that, in some way, have remained in me. To inhabit is also to cultivate space. I have inhabited these paintings through line and colour, reconstructing paths, configuring them as maps and calligraphies of sensations and remembrances. In them, there are urban spaces, spaces of noise and saturation, interior and enclosed spaces, and landscapes. Reading them is like moving along different paths, entering, leaving, or passing through different places.

Another reflection that this work addresses is the transformative power of places. We establish a relationship with them. They can violate or soothe us, welcome us, shelter us, protect us, frighten us, or unsettle us. Spaces also invite us to imagine, dream, remember, and create associations, opening windows and doors of experience. We can see time held still in space, or space held still in time.

In a house, what we inhabit is its emptiness; its emptiness is what can contain us. The *Tao Te Ching* reminds us:

Thirty spokes converge at the hub of a wheel, but it is the empty space in the middle that makes it useful. Clay is shaped to form a vessel, but it is the empty space within it that makes it functional. Doors and windows are opened to make a house, but it is the empty space that makes it habitable. (Laozi, n.d.)

The sculptor Rachel Whiteread gives form to this emptiness in her work: she cancels it, turns it into its opposite, so that it is no longer the containing space but the contained space. The emptiness of a Victorian house, of a bathtub, of a library, is turned into blocks of concrete, plaster, resin, metal. Her work begins from the memory of space and, of course, from the body's relationship with it. Her sculptures remind us of our history bound up with place, with origin and with our passage through life, as well as of time held still in space and space held still in time.

To inhabit is also to be one with space; this space can be a feeling. To inhabit love, to inhabit solitude, to inhabit calm. To inhabit as ritual.

In *Places that Inhabit Us* I have sought, through painting, to portray not only materiality, but also spirituality: the halo of spaces and their biography, which, when we inhabit them, joins with our own.

This project is also a reflection on our body as a house that integrates the physical spaces we have inhabited and that carries something from each place.

About the Works

The philosopher Iris Marion Young (1997) has been especially important to me for her reflections on the space inhabited by the female body: how women perceive and inhabit space, especially urban space, under conditions different from those of men, mediated by fear, care, and vigilance. The pieces in the project *Places that Inhabit Us* are traversed by this reflection from two perspectives. On the one hand, there is what it means to dwell in a place from the position of a woman, which undoubtedly sets limits on space, on routes, on forms of approach, and on the choice of a place to live, as well as on the way we create a sense of belonging and can regard it as a “safe place.” On the other hand, there is the perspective of inhabiting from within motherhood, the uterus as the first dwelling of the new

being that is coming into existence: we are inhabited by another, and at the same time, the house of that other is a woman's body.

I conceived *Vertical Garden* as a portrait of my mother, in the sense of what she represented for me: warmth, home, my universe, identity, the garden she taught me to love since childhood, and a warm place of refuge. As Iris Marion Young (1997) suggests, the home is a place of resistance and dignity: the political agency made possible by a sense of personal identity through the place and things of the home.

Other pieces in *Places that Inhabit Us* allude to objects and to the profound meaning they have in our lives, accompanying us, inhabiting with us and/or within us, being witnesses—along with space itself—to our existence.

Doreen Massey (2005) also analyses dwelling from a feminine perspective as a social geography, although for her inhabiting begins from the weave of relations that extends from the private to the public.

Portrait, Vertical Garden, and Self-Portrait are three circular canvases, 170 cm in diameter, without stretchers, hanging from the wall. Onto them I have sewn other scraps of painted fabrics, jute, and small paintings and drawings.

Fountain consists of two circular paintings, each 1 m in diameter, each formed by two semicircles and arranged on the floor as a sculptural piece.

Spaces of Time is composed of 17 circular paintings, 40 cm in diameter, in acrylic on canvas, each one fragmented into four pieces. On the back, they have a structure that holds them together and that allows, if desired, a different arrangement of the parts. These paintings can be installed together on the wall to set up different dialogues or can also be shown independently.

The project also includes 7 charcoal drawings on fique-fiber paper.

Objects that Inhabit Us

It could be said that certain objects that have accompanied us through life acquire a kind of *soul* as they become filled with meaning: because they are inherited from a loved one, brought from a special place, or simply because we like them, they bring back memories, or they make life easier and more pleasant. In this project, I allude not only to places but also to the objects that inhabit us, through an installation made up of a series of small paintings and empty stretcher frames. The space is lit from below by two warm-light bulbs, and on the wall there is a large printed panel with a list of objects that have held important meaning in my life. I still keep some of these objects, while others—although, for various reasons, I no longer have them—continue to inhabit my memory and my heart.

Curatorial Wall Text by Ana María Lozano

The Body, Place, Affections

The artist and I talk. While developing an idea, she tells me that poetry is fundamental for her, she speaks of her love for Pessoa and, suddenly, she quotes him from memory: “To wrap the world around our fingers, like a thread or ribbon which a woman twiddles while daydreaming at the window.”

This wrapping of the world around our fingers reminds me of *Taita*¹ Lorenzo and of an idea I once heard from him, in which he spoke of wrapping and unwrapping the word, tending to it, chewing it over, patiently and carefully elaborating each thought. *Taita* and Pessoa come together for me. With that image, I open this text, this other conversation, into which you now also enter.

We pause to talk about one of her paintings. María Fernanda tells me that, as a child, her family lived in a house with a garden, and in that garden there was a fountain. Through her narration, I understand that, with that house, that fountain,

¹ *Taita* is an honorific term used in some Indigenous and rural communities in Colombia to refer to an elder or spiritual guide, often associated with ancestral knowledge and healing practices.

and that garden, she undertakes an imagined pilgrimage to a past time. Biography joins with place, fuses with spaces. The pictorial image serves as a hinge between the outside and the inside of those stories.

Maria Fernanda's narration is dotted with images and sensory details, so that, even though I never knew that place, the images she sketches allow me to evoke it. These are places made of memory, places that inhabit us. Once, we were the ones who inhabited them. In this way, something that was once marked by perception, by experience, by the body, now takes shape as pictorial matter. This matter fragments and, in a certain proportion, takes the form of shreds, sharp details, misty images, cartographies, intervals.

Perhaps most of us have made life journeys that have involved putting down roots and being uprooted, that have meant becoming attached to territories and also letting them go. The present exhibition delves into a reflection on places of memory, sets loose a phenomenology of remembrance, and alludes to the intimate relations that are woven between body and space, space and things. It situates us between perception, imagination, and affection.

For geographers, it is vital to understand the body itself as the first territory, the one with which we establish our oldest rooting, our most necessary loyalty. Next come other body-territories. And here we have three large soft paintings, world-circles that open and spill out, that move and fold back in. The mother's body, bodyrefuge, bodysanctuary, bodyhome; the brother's body, bodysorrow, bodytenderness, bodysuffering and love. The artist folds and unfolds them, sews, retraces, writes, draws. Their diameter corresponds to her own height. These are paintings and drawings of affection and memory, of body made space.

ANA MARÍA LOZANO
Professor, Universidad Nacional de Colombia

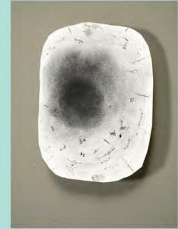
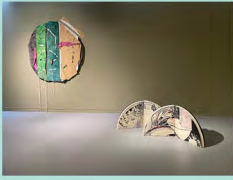
- Image 62. Places That Inhabit Us. General view of the exhibition. La Galería. 2023.
- Image 63. Vertical Garden. Acrylic on canvas and fique. 170 cm in diameter, 2022.
- Image 64. Self-portrait. Ink on fabric. 170 cm in diameter, 2022.
- Image 65. Fountain. Acrylic on canvas. 120 cm in diameter, 2022
- Image 66. Fountain. Detail 1.
- Image 67. Fountain. Detail 2.
- Image 68. Places That Inhabit Us. Charcoal, acrylic, and fabric on fique paper. 2022.
- Image 69. Places That Inhabit Us. Detail 1.
- Image 70. Places That Inhabit Us. Detail 2.
- Image 71. Spaces of Time. Acrylic on canvas, variable dimensions. 2022.
- Imagen 72. Espacios de tiempo. Detalle 1.
- Image 73. Spaces of Time. Detail 2.
- Image 74. Spaces of Time. Detail 3.
- Image 75. Spaces of Time. Detail 4.
- Image 76. Spaces of Time. Detail 5.
- Image 77. Objects That Inhabit Us. Installation. 2023.

List in plotter-cut letters on a side wall of the installation

Stained glass lamp	Sewing machine
Crocheted blanket	Old book on classic dress
Blue toy piano	Flowerpot with anthurium
Upright piano	Dark blue coat
Notebook covered in floral fabric	An E-flat
Prague doll	A preserved rose
Wayuu bag	Chinese mirror
Ballet shoes	White pajamas
Guajira blanket	Bag of lavender seeds
Music boxes	Picture frame with blown glass spheres
Infrared light bulb lamp	All the books of the soul
Plaster figure of Saint Anne and the Child Virgin Mary	Slip-on sneakers
A purse from Camden Town	Beaded ring
	Flower essences

Inside the drawer
In the box
On the window
Ostrich egg
Stones from the road
Shells and corals
Mono's tennis ball
Royal Guard toy soldier
Green metal trunk
Music box with ballerina
Cric-Crac shoes
Orange rubber ball
A shiny black album
Pair of dove-shaped candles
Baking dish with a city image

Round speaker
Glasses
Paper lamp
Burda fashion figurine
Portable fireplace
Hand-painted silk bag
Encyclopedia *El tesoro de la juventud*
Ceramic vase
Dulzaina (traditional double-reed instrument)
Wooden Pinocchio
Compass
Pocket watch
Metronome



4. Canto a la noche

El mayor placer que despiertan los campos y los bosques es la sugerencia de una relación oculta entre el hombre y el vegetal. No estoy solo ni soy desconocido. Ellos me hacen señas y yo a ellos. El agitarse de las ramas en una tormenta es nuevo y viejo para mí. Me sorprende y, sin embargo, no me es desconocido. Su efecto es como el de un pensamiento superior o el de una mejor emoción que se apodera de mí en el momento en que creía estar valorando de forma justa u obrando correctamente.

RALPH WALDO EMERSON

EL LENGUAJE COMO MEDIO QUE USA EL SER HUMANO PARA EXPRESARSE Y para comunicarse con otros existe para todos los seres vivos, aunque de formas diferentes. Me maravillan las formas de comunicación que hay entre los árboles en los bosques. En gran parte, eso inspiró este proyecto.

Quizás concebir una obra como excusa para ahondar en esta comprensión surge de haberme mudado a un entorno urbano y, por tanto, haber dejado de habitar en un lugar en el que convivía con la naturaleza. Pasé de estar inmersa en el suceso natural a ser una espectadora de él. No obstante, esto me dio otra mirada a la que he buscado dar forma en este proyecto.

En la nueva vivienda, mi taller se convirtió de manera metafórica en el nuevo jardín. Desde allí he visto cómo el trabajo constante en la obra es similar a cultivar la tierra y sembrar. Cada bosquejo o escrito es una semilla que puede germinar y florecer. Su fruto es alimento espiritual. Muchas piezas vinieron, en proceso de elaboración, de aquel jardín y aquí han seguido desarrollándose, las he seguido regando y abonando. Por esta razón, creo con certeza que el jardín ha continuado en mi taller con una nueva forma de vida a través de las obras.

De todas formas, mi llamado al contacto con la naturaleza me llevó a frecuentar casi a diario un bosque de pinos cercano a mi lugar de residencia y otro más cerca de la laguna de Tominé, Cundinamarca (lugar que visito con alguna regularidad desde hace años). También observé día tras día dos árboles de caucho que dan contra la ventana de mi estudio y lo que, con el pasar de los días, ocurría en torno a ellos. En el proceso del proyecto (dos años), iban ocurriendo en mi vida pequeños sucesos que no podía evitar que se entrelazaran con el trabajo, por asociaciones, paralelos y caminos en común que iba encontrando con ellos. Por ser eventos que se dieron al tiempo que me concentraba a fondo en los árboles, de alguna manera, pude percibirlos como sus mensajes.

Estos sucesos que se dieron de forma simultánea al proyecto, y que ampliaré más adelante en este libro, fueron, por ejemplo: el estudio de *Aria* y de *Air*, de Bach, en piano; la relectura de *La montaña mágica*, de Thomas Mann, el yoga y la meditación que siempre he practicado pero que desde 2023 hago con un horario fijo cada día, y la visita que durante unos meses hizo un colibrí (de la especie *coruscans* o *chillón*) diariamente al árbol que colinda con la ventana de mi estudio. Recibí estas visitas del colibrí como un regalo del árbol, algo que se hacía posible gracias a él y, por tanto, otra forma suya de comunicar.

Así, lo que un principio fue mi interés en este trabajo –una mirada desde la plástica al maravilloso lenguaje de los bosques– comenzó a integrar la música y otros temas que le fueron dando alas a la investigación y fueron demostrándome una vez más la naturaleza orgánica de los proyectos de creación.

A través de este proyecto, también he querido hablar, de manera metafórica, del vacío, la soledad y la desolación a la que nos llevan muchos duelos que tenemos en la vida y he querido ahondar en la reflexión de que aun si nos sumergimos en ese bosque del dolor, siempre se encuentran pequeñas luces que iluminan la noche oscura. Esto es una razón para mantener siempre la esperanza, que es lo que nos sostiene y nos impulsa.

El proyecto consta de 23 piezas, en su mayoría pinturas en acrílico sobre tela y dibujos de tinta y lápiz sobre papel de fique y cosido sobre yute.

Modos de comunicación entre los árboles

El lenguaje, como el universo, es un mundo de llamadas y respuestas; flujo y reflujo, unión y separación, inspiración y espiración.

OCTAVIO PAZ

Las estrategias y los medios a través de los cuales se comunican, intensa y continuamente, los diversos seres y expresiones de la vida son incalculablemente diversos. Bajo ese entendido, Walter Benjamin (2018) afirma que el lenguaje de un ser es el medio (médium) en el que se comunica su entidad espiritual o mental. Como todo ser vivo, los árboles se comunican entre ellos y con los organismos que conviven en una acción incesante y de manera compleja.

Entre otros científicos, la bióloga canadiense Suzanne Simard (2021) ha dedicado su investigación a descifrar la intensa red de relaciones que ocurre entre los árboles, en los bosques. Ella señala, por ejemplo, que especies como los abetos y los abedules comparten carbono a través de una red de relación simbiótica que mantienen con los hongos. Destaca hechos tan significativos como el que los “árboles madre”, que son los más antiguos, preserven espacio para la supervivencia de los más jóvenes, al reducir el tamaño de sus raíces. Por lo mismo, son los árboles núcleo de la comunidad del bosque.

Algunos árboles sobreviven cientos de años, en parte, gracias a la comunicación que logran establecer con otros que los ayudan a prevenir o a librar varias batallas en su defensa de ataques de plagas, de hongos, de insectos y de otros animales.

En los bosques, los árboles comparten información por debajo de la tierra, a través las micorrizas. Estas forman redes de transmisión de información importante por medio de señales químicas que advierten de posibles ataques de insectos o amenaza de sequías. Por estas redes, también comparten energía y recursos como nitrógeno y agua. Los árboles también se comunican externamente con aromas que emiten para atraer o repeler insectos. Si perciben algún daño, envían señales químicas al expeler olores volátiles para defenderse y avisar a otros árboles del peligro.

Pero las reacciones defensivas obedecen exclusivamente a la evidencia de ataques enemigos o a condiciones medioambientales, en la medida en que ello implica un

gran gasto de su vitalidad y energía. En palabras de Walter Benjamin (2018): “El lenguaje de la naturaleza puede compararse entonces con una consigna secreta en la que cada puesto de guardia transmite desde su propio lugar al siguiente puesto de guardia” (p. 40). Así sucede entre las partes de un mismo árbol, entre distintos árboles, entre árboles e insectos, o entre árboles y hongos beneficiosos.

Hay claros indicios de que los árboles y las plantas en general pueden reaccionar a una frecuencia de 220 hercios. Algunos experimentos han visibilizado estas reacciones. Uno de ellos mostró que al someter raíces de brotes de trigo a esta frecuencia, sus puntas reaccionaban volviéndose en dirección al estímulo. Se ha demostrado igualmente que los árboles y las plantas emiten información en frecuencias que los humanos no alcanzamos a percibir, que están entre el rango ultrasónico de 20 a 300 kilohercios. En 2023, investigadores de la Universidad de Tel Aviv, en Israel, registraron, por primera vez, sonidos emitidos por plantas de tomate y tabaco que fueron sometidos a condiciones de estrés por falta de agua o por cortar sus tallos.

La investigación científica también ha probado que las plantas tienen una percepción de sí mismas. Esta *propiocepción* nos permite percibir nuestro propio cuerpo y su relación con el espacio. En varios experimentos llevados a cabo en recintos sin luz, a través de un dispositivo nominado “gravitrón”, a las plantas se les gira boca arriba, procurando así que los gránulos que les dan el sentido de gravedad vayan al fondo de los estatocistos para privarlas así de la percepción de la gravedad. En todos los casos se observó que –gracias a la propiocepción– las plantas reaccionan a la situación y progresivamente se enderezan.

En los bosques de hayas, los árboles se sincronizan de tal manera que todos llegan a conseguir un mismo rendimiento. De esta manera, igualan sus debilidades y sus fortalezas a través de las raíces. Por ejemplo, en los bosques naturales de hayas, robles y abetos hay árboles “amigos” unidos a través de sus raíces. Es tal su unión que, en ocasiones, incluso alcanzan la muerte juntos.

Los árboles longevos juegan un papel importantísimo en el ciclo del agua, el carbono, el oxígeno, los nutrientes y la formación del suelo.

Los bosques son ecosistemas imprescindibles para la vida en la Tierra que ocupan el 30 % de la superficie terrestre. Sobreviven no solo por los árboles, sino por la acción conjunta de otros organismos que los conforman. Hasta la participación de organismos diminutos puede ser muy importante.

En su libro *Naturaleza*, Ralph Waldo Emerson (2016) habla del lenguaje como una utilidad que la naturaleza presta al hombre. La naturaleza como símbolo del espíritu.

Todo hecho natural es símbolo de algún hecho espiritual. Toda manifestación de la naturaleza corresponde a algún estado mental, y este estado mental solo se puede describir presentando la manifestación natural como su imagen. Un hombre enfurecido es un león; un hombre astuto, un zorro; un hombre firme, una roca; un hombre sabio, una antorcha.

[...]

El hombre tiene conciencia de un alma universal dentro o detrás de su vida individual, en la cual, como en un firmamento, surgen y resplandecen las naturalezas de la Justicia, la Verdad, el Amor y la Libertad. A esta alma universal la llama Razón: no mía, ni tuya, ni suya, pero nosotros somos de ella; nosotros somos su propiedad y sus hombres. Y el cielo azul en el que está sepultada la tierra privada, el cielo con su eterna calma y lleno de imperecederos orbes, es el arquetipo de la Razón. Aquello que considerado intelectualmente llamamos Razón, considerado con relación a la naturaleza lo llamamos espíritu. (pp. 32-33)

El impacto que la naturaleza produce en los humanos puede ser más fuerte incluso que el que produce el arte. Caminar en espacios naturales, sembrar o recolectar frutos, contemplar o interactuar con la vida natural activa resonancias espirituales y transforma de manera radical. Henry David Thoreau (2022) en su trabajo sobre frutos silvestres, específicamente en el dedicado a los arándanos, expresa con júbilo insistente el maravilloso estado que le producía recolectar personalmente estos frutos de los arbustos.

Carl Jung tenía una importante comunicación con la naturaleza y un vínculo muy estrecho con ella:

A veces, sentía como si me extendiera por el paisaje y me metiera en el interior de las cosas y viviera en cada árbol, en el chapoteo de las olas, en las nubes y en los animales que van y vienen, en la sucesión de las estaciones. (Stuart-Smith, 2024, que cita a Carl Jung)

Para Sigmund Freud, la comunión con la naturaleza fue igualmente significativa (influyó en su nieto Lucian, quien revela este amor por las plantas en su pintura). Su orquídea preferida fue la *Nigritella nigra* alpina de flores de fragancia a chocolate y vainilla.

Varios estudios científicos sugieren que la fragancia de las flores afecta nuestro estado anímico y es determinante para la relajación: la lavanda eleva los niveles de serotonina, el romero eleva la dopamina y la flor de los cítricos eleva la dopamina y serotonina, el olor de la rosa reduce el estrés. Esta es solo una pequeñísima parte del poderoso lenguaje de las flores.

Con las pinturas de este proyecto, he querido hablar de esta manera mágica de comunicación propia de los árboles en los bosques, para incorporarla como lenguaje desde la abstracción. Entendiendo desde mi propia práctica lo que dice Octavio Paz del lenguaje: “A veces, las palabras son rebeldes a la definición”. En mi propuesta se diría: “A veces, las pinturas son rebeldes a la definición”.



Imagen 78. *El lenguaje de un bosque.* Tinta sobre papel hecho a mano y pita sobre fique. 160 × 50 cm, 2023



Imagen 79. *El lenguaje de un bosque - Bosque en flor*. Acuarela sobre papel y pita sobre fique. 152 × 105 cm, 2023



Imagen 80. *El lenguaje de un bosque - Notas*. Acuarela sobre papel y pita sobre fique. 152 × 105 cm, 2023



Imagen 81. *El lenguaje de un bosque - Melancolía*. Papel hecho a mano sobre fique. 50 × 160 cm, 2023

Los árboles y la música

La creación visible es el término o la circunferencia del mundo invisible.

RALPH WALDO EMERSON

En este proceso, el propósito inicial fue observar algunas expresiones de los árboles en el bosque como sistema de sistemas y, de manera simultánea, algunas piezas musicales.

A través de los árboles

Desde reconocermé como parte de la naturaleza y, a la vez, sentir los tejidos de relaciones y vibraciones que se perciben cuando estamos inmersos en ella. Este ejercicio supuso desarrollar observaciones concentradas en discernir formas de comunicación de los árboles entre sí. Así mismo, detener la atención en algunos de manera separada para comprender el lenguaje que constituyen en sí mismos.

A través de la música

La música –como la pintura– es comunicación. Cada sonido y cada melodía evocan, irradian, revelan. El ritmo, el tono, la vibración –igual que el color, el trazo y la composición en una pintura– son manifestaciones, pulsiones de ideas, sensaciones, emociones y conceptos.

Concibo todas las piezas de este proyecto como retratos. Retratos de árboles, de música, de memoria y de las sensaciones que surgen al tocar una melodía en el piano o hacer una caminata por un bosque.



Imagen 82. Bosque en Sesquilé

Air
Orchestra Suite 3, BWV 1068

J.S. Bach
Arr.: B.S. Lengton

Handwritten musical score for the piece "Air" from J.S. Bach's "Orchestra Suite 3, BWV 1068". The score is for piano and includes the tempo marking "Adagio". It features six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The score is heavily annotated with handwritten notes, including fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5), slurs, and dynamic markings. A handwritten "C=1" is visible at the top left. On the right side, there are handwritten notes: "No finger" and "No hand". At the bottom right, there is a vertical list of notes: "re", "re", "do", "do", "si", "si", "la", "la", "sol", "sol", "fa", "fa", "mi", "mi", "re", "re", "si", "si", "mi", "mi", "re", "re".

Imagen 84. Partitura de Air, de J. S. Bach

Las variaciones Goldberg escritas por Bach en 1741 –originalmente llamadas por él *Aria*– fueron creadas cuando este compositor tocaba en la iglesia Santo Tomás de Leipzig. El nombre *Goldberg* viene de Johann Gottlieb Goldberg, clavecinista alemán y alumno de Bach, que la interpretaba en clavecín. El conjunto total de las variaciones es de treinta, seguidas del *Aria*. La estructura principal está en los bajos que son un fondo de variaciones armónicas constantes. *Air* es el primer movimiento de las famosas *suites* orquestales, compuesto cuando Bach era cantor en Leipzig en donde escribió música sacra y vocal para los oficios de la comunidad religiosa del lugar.



Imagen 85. *Canto a la noche*. Acrílico sobre tela, 180 × 600 cm, 2023. Galería Doce Cero Cero.

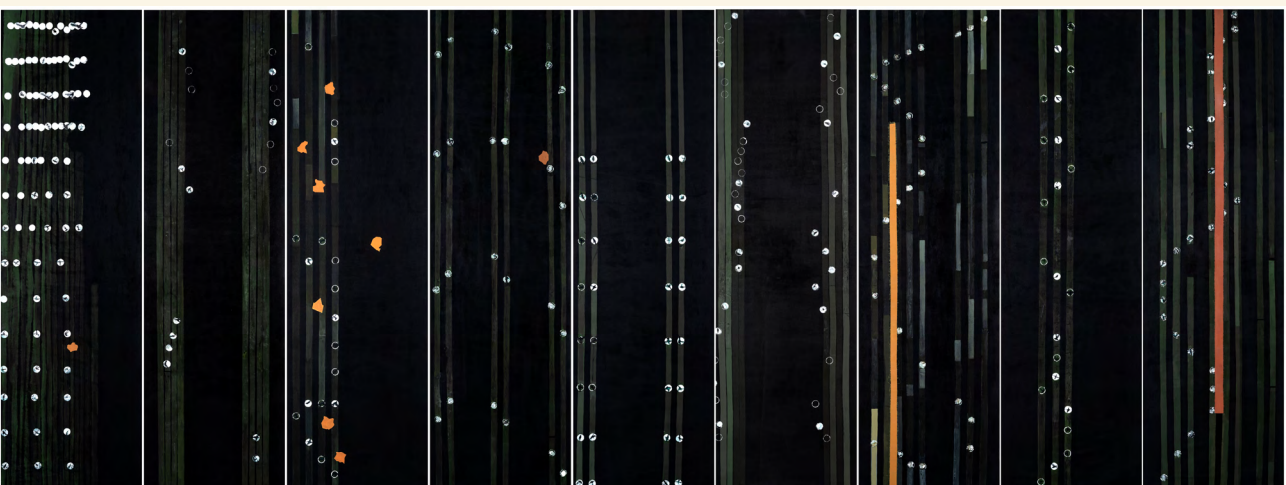


Imagen 86. *Canto a la noche*. Acrílico sobre tela, 180 × 600 cm, 2023

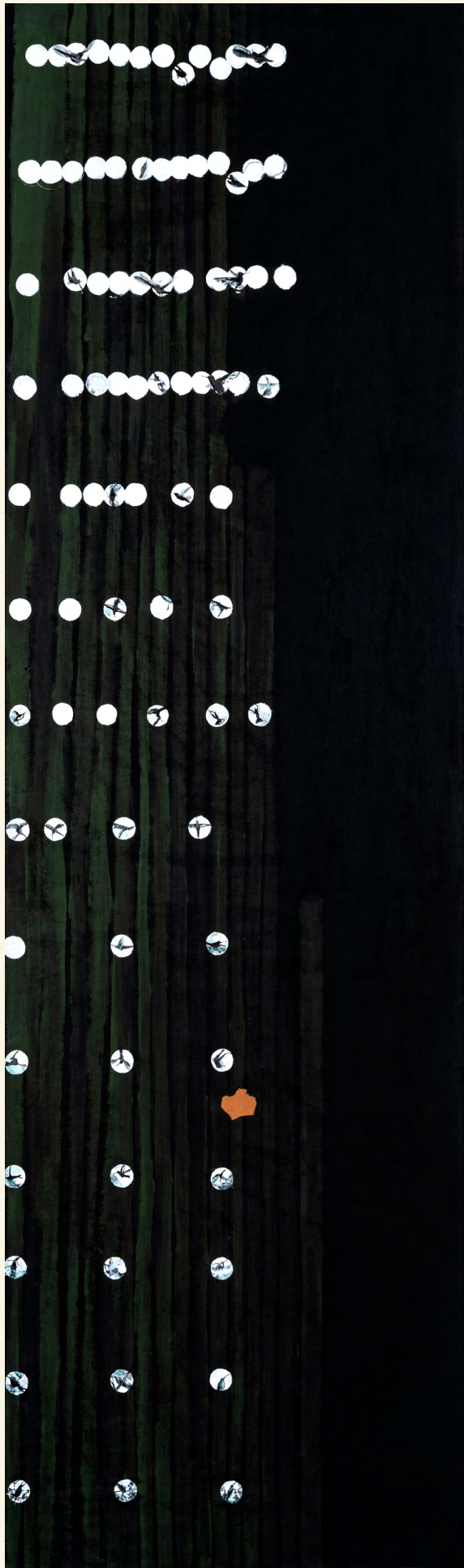


Imagen 87. *Canto a la noche*. (Pieza 1 de 9)

La perspectiva de abordar la música en este proyecto creció acompañada por mi determinación de retomar el estudio del piano, un instrumento complejo, que desde que tengo memoria despierta en mí un enorme interés.

Mientras compuse y pinté las líneas verticales que aluden a la organización de los bosques, escuché, interpretadas en piano, las obras musicales que he estudiado recientemente en el mismo instrumento. En ese ejercicio, recordé la acción tan interesante efectuada por el artista inglés David Hockney, quien solía hacer recorridos por paisajes en su vehículo mientras escuchaba melodías de Richard Wagner. Partía de su casa a una hora determinada pues buscaba una total sincronía entre la hora (por la luz de ese momento del día), el paisaje y la música, con el propósito de que imagen y sonido se encontraran en un ensamble artístico perfecto. Su público solían ser vecinos que iban en el carro con él.

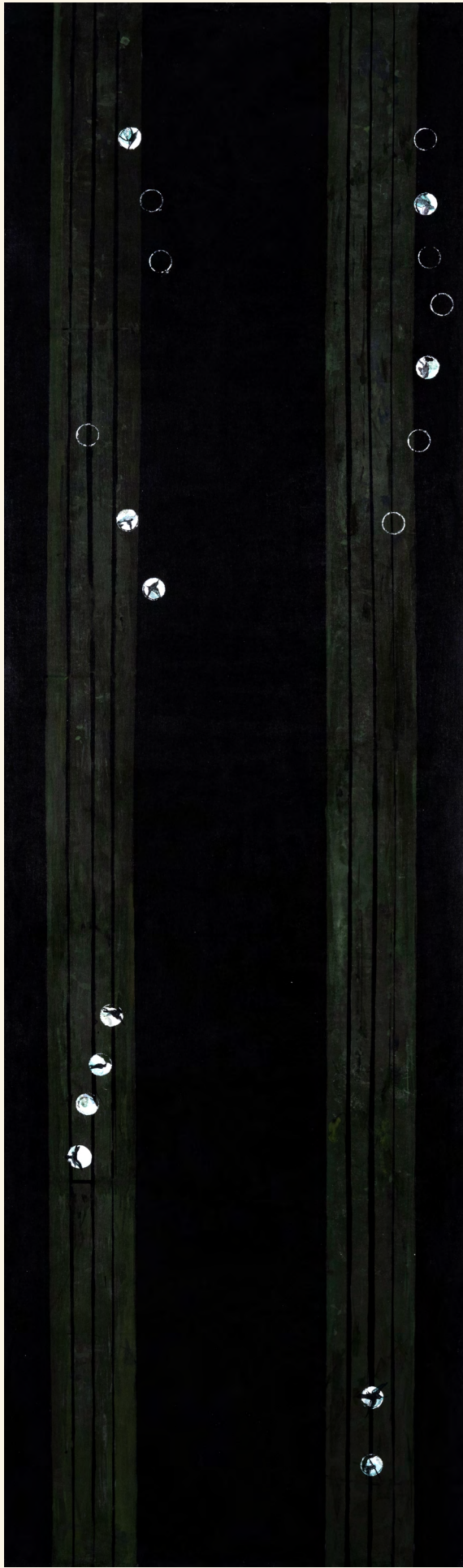


Imagen 88. *Canto a la noche*. (Pieza 2 de 9)

Encontré algunas similitudes entre cuatro pinturas de René Magritte y las pinturas que realicé para este proyecto. Una de ellas es *El jockey perdido*, 1925-1926, donde Magritte pinta un *jockey* que cabalga en un bosque de árboles que, a la vez, son fichas de ajedrez. Estas tienen inscritas notas musicales. Todo se da en un espacio de carácter teatral. Otro cuadro suyo *Firma en blanco*, 1956, también bastante escenográfico, tiene el misterio que caracteriza la pintura de Magritte, una mujer a caballo en un bosque misterioso; el fondo del bosque se interpone sobre la figura del caballo y la mujer, que están en un segundo plano de la pintura.

Los objetos visibles pueden ser invisibles. Cuando alguien va a caballo por un bosque, lo vemos un momento y luego lo dejamos de ver y, sin embargo, sabemos que está ahí. En *Firma en blanco*, la jinete oculta los árboles y los árboles la ocultan a ella. Pero nuestro intelecto comprende ambas cosas, lo visible y lo invisible. Mi propósito al pintar es hacer visible el pensamiento. (como se cita en Paquet, 2018, p. 46)

En *El jugador secreto*, 1927, tres extraños personajes (dos hombres y una mujer) están en un bosque de columnas y entre ellos flota una enorme tortuga negra. Los hombres aparentemente jugando *baseball*, de nuevo en una especie de campo de ajedrez. Y la acuarela del *Jockey perdido*, de 1942, que también alude a un bosque por entre el que corre un caballo con un *jockey* y en este bosque misterioso, el follaje de sus ramas tiene la forma de hojas.

El proyecto tiene cierta relación con estas cuatro pinturas, ya que todas crean un espacio de bosque donde hay presencia animal y en una de ellas hay alusión a la música.

Veo el teclado del piano como un bosque por el que transito. Cada nueva melodía es un nuevo bosque desde el que contemplo la vida. Memorizar la melodía es encontrar el camino para no perderme en el bosque o para disfrutar explorando. Leer la partitura es leer el mapa, las coordenadas del laberinto que representa el bosque. Me permite conocerlo y, a su vez, encontrarme en él.

Entre los artistas que han trabajado a partir de la música, me ha interesado especialmente Mary Bauermeister, quien trabajó en la producción interdisciplinar de la obra plástica en diálogo con la música experimental, el sonido, el tiempo y la percepción. Entre 1964 y 1972, trabajó con Karlheinz Stockhausen repensando la

materialidad y las fuerzas de la obra en diálogo con el ritmo, la pausa, la deconstrucción y la esencia del sonido y la música. Durante mucho tiempo, su taller fue un lugar de pensamiento y experimentación colectiva de las artes plásticas, la música y el video, donde trabajaron músicos como John Cage, y artistas como Nam June Paik, entre otros. Bauermeister construía “partituras ópticas”, dibujos y *collages* que generaban ritmos visuales y funcionaban como mapas sonoros y cajas-lupa, que eran objetos que distorsionaban la visión para invitar al espectador a una especie de escucha visual. En el trabajo de Bauermeister, hay una nueva lectura del espacio y este nos abre a entendimientos desde su creencia en la belleza y maravilla del mundo y desde su visión del poder del arte de trascender la realidad.

También podría decirse que las pinturas del proyecto *Canto a la noche* son una especie de partituras ópticas. Durante su exposición, se llevaron a cabo dos activaciones, la primera de ellas con el músico electroacústico Federico Demmer Colmenares, quien interpretó con sus instrumentos cada una de las once pinturas del bosque como si fueran una partitura.

La segunda de estas activaciones fue con la artista sonora Jaidy Díaz; quien elaboró composiciones sonoras haciendo pausas entre ellas, durante las que se leían poemas sobre los árboles.

El ensayista, músico y poeta español Ramón Andrés (2020) –para quien la música es como un lenguaje paralelo a nuestro lenguaje oral– se refiere a la música como reflejo de la mente, de la época, de las vivencias humanas, pero sobre todo a la música como consuelo. Para él, la historia de la música es la historia del consuelo. En mi vida, también la he incorporado como un espacio de cobijo, un cuerpo que me abraza, un refugio, un lugar para habitar. En este bosque –que es el piano–, encuentro herramientas para continuar, es un apoyo y algo que me levanta. La pintura es mi morada y allí en el fondo suena el piano como otro espacio de luz que florece y trae esperanza.



Imagen 89. Teclado de piano vertical Young Chang



Imagen 90. Piano vertical Young Chang

El silencio de los árboles y de los intervalos entre las notas es también un lenguaje poderoso del que he querido hablar con este proyecto, a través de las pinturas. Este lenguaje nos sumerge en el espíritu de la conciencia.

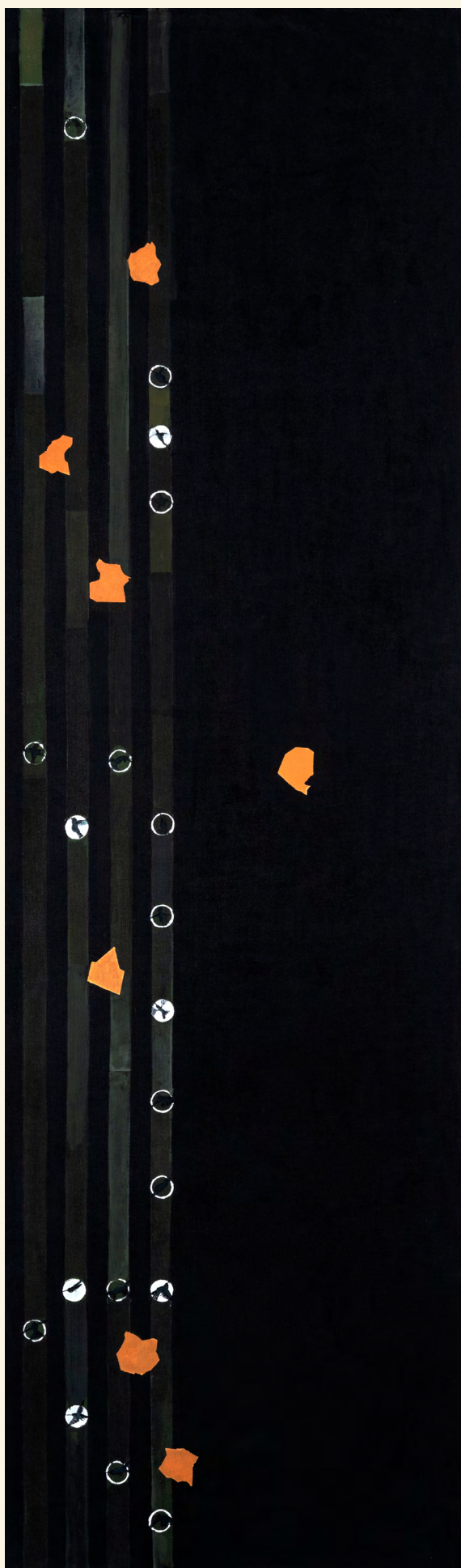


Imagen 91. *Canto a la noche*. (Pieza 3 de 9)



Imagen 92. *Canto a la noche*. (Pieza 4 de 9)

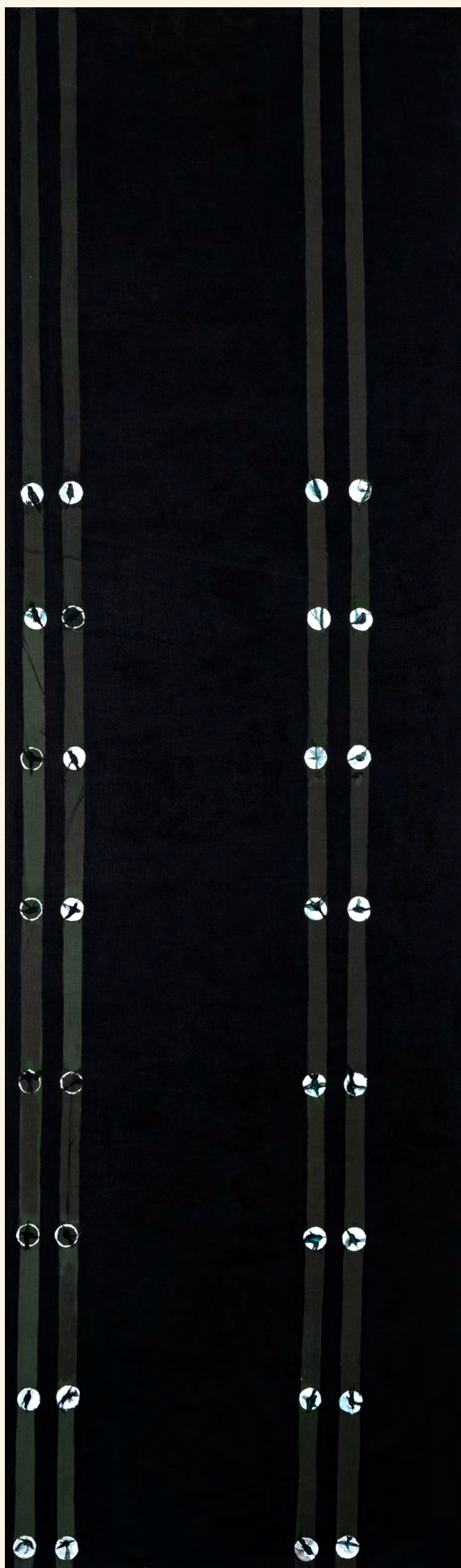


Imagen 93. *Canto a la noche*. (Pieza 5 de 9)

El colibrí

Durante los incendios de finales de enero y principios de febrero de 2024, en los cerros de Bogotá y en distintas regiones de Colombia, que arrasaron bosques y miles de hectáreas de frailejones en el páramo de Santurbán, se percibía una gran angustia. Posteriormente, fue muy esperanzador ver en las noticias las imágenes de frailejones del páramo, renaciendo después de haberse sido consumidos por las llamas. En las pinturas de este proyecto, aludo a la verticalidad de la vida, a la fuerza y al poder de renacer de las cenizas que tiene la naturaleza. En los países de estaciones, las plantas después del invierno vuelven a reverdecer y a florecer en la primavera; hay quienes creen que el hecho de que los humanos no tengamos esa posibilidad de renacer es quizá el precio que pagamos por poder movernos y desplazarnos de un sitio a otro, mientras que los árboles y las plantas permanecen estáticos toda su vida.

Al hablar de los árboles de forma metafórica, también quiero continuar reflexionando sobre el habitar, como en el anterior proyecto. Cada árbol es un universo habitado por otros universos y la pintura es también un universo que habito con ideas, sensaciones, recuerdos, conceptos, afectos. A través de estos trabajos, habito la pintura, pero también habito el bosque que hay en ella y la música que me acompaña en el proceso.

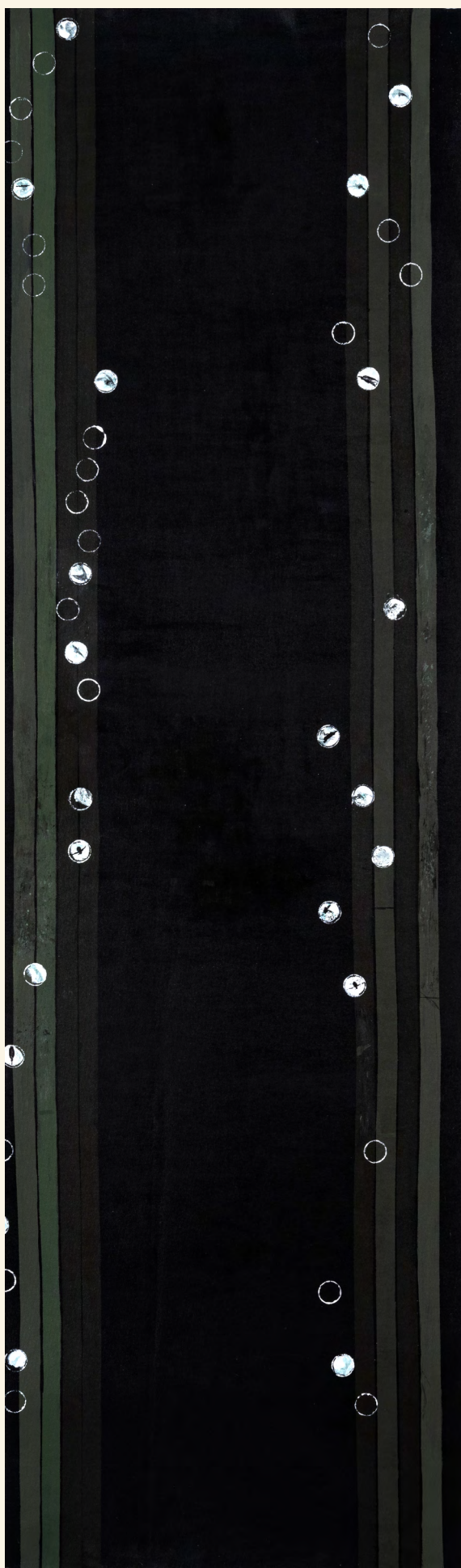


Imagen 94. *Canto a la noche*. (Pieza 6 de 9)



Imagen 95. *Canto a la noche*. (Pieza 7 de 9)

La pintura eterniza, es testimonio, es imagen congelada. Es una contención que produce libertad. La pintura retiene y, por ello, es memoria. Mientras pinto, la memoria y la libertad afloran; siento que vuelo. La pintura habla del peso; pero, a su vez, lo vuelve ligero y lo eleva. Está hecha de partes, tiempos que son pieles y capas, cada una de ellas es un peldaño, un cimiento de la estructura, una parte del cuerpo o del universo que conforma la obra.

A su vez, cada parte puede ser sonido, un canto a capela o un coro de muchas voces, poesía, susurro o grito. También puede ser silencio.

En el proyecto, estructuro una suerte de partituras con las que aludo a los árboles, a partir de abstracciones verticales. En ellas, pinto círculos blancos que hacen las veces de notas musicales; estas contienen imágenes del vuelo del colibrí que llegaba al árbol de la ventana del estudio cada día durante tres meses. Su sorprendente movimiento se acompañaba de manera magnífica con la música que yo escuchaba. A veces, se posaba largos ratos en una rama y repentinamente giraba en su vuelo magistral.

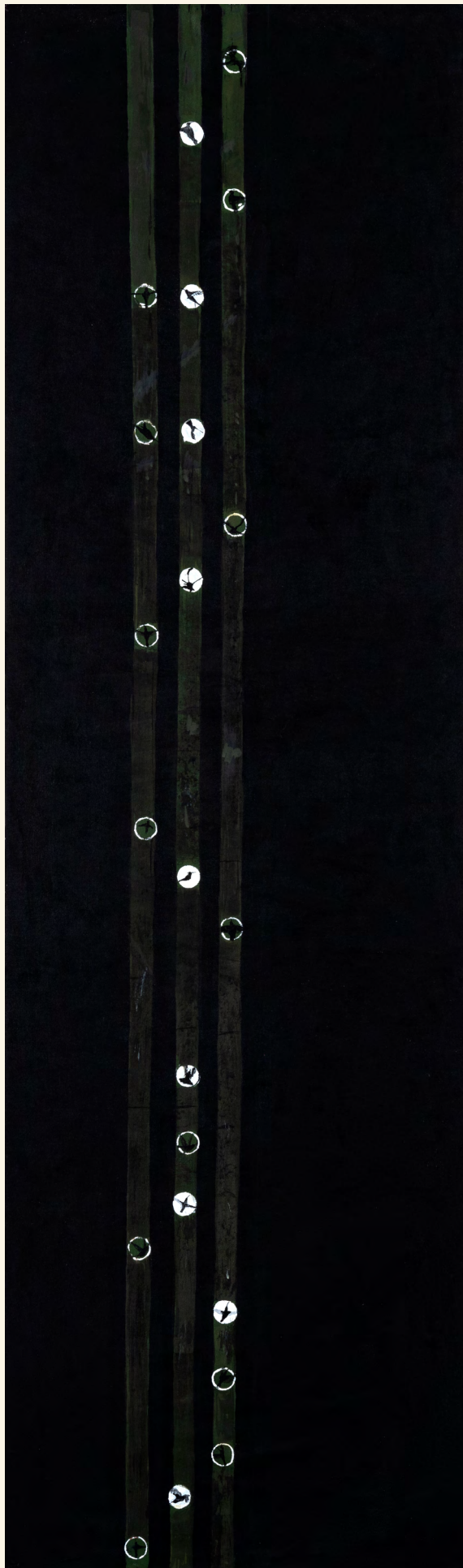


Imagen 96. *Canto a la noche*. (Pieza 8 de 9)



Imagen 97. *Canto a la noche*. (Pieza 9 de 9)

En ocasiones, lo veía venir volando de frente hacia mi ventana. Día tras día, registré desde distintos ángulos este acontecimiento mágico, mientras tuve el privilegio de su presencia.

Los colibríes pueden volar también hacia atrás y quedarse suspendidos volando en un mismo punto. Aleatean 40 o 50 veces por segundo, aunque algunas especies llegan a hacerlo hasta 80 veces. Por su diminuto tamaño, son las aves más rápidas y pueden volar hasta 50 kilómetros por hora. Su vuelo se asemeja más al de un insecto que al de otras aves. Mueven las alas en forma de ocho, característica que les otorga velocidad, capacidad para realizar giros veloces y para mantenerse suspendidos en el aire, mientras toman el néctar de las flores. Los colibríes solo se encuentran en América, desde Alaska hasta Argentina con mayores variedades en países como Costa Rica y Colombia.

A la visita de un colibrí se le confieren muchos significados. En algunos pueblos de Paraguay, significa la visita de un familiar fallecido, mientras culturalmente se interpreta que cuando a un ser humano le llega la hora de abandonar el plano terrenal, su alma se desprende de su cuerpo y vuela a posarse en una flor. Allí se purifica, se perfuma y se conecta con la tierra. El colibrí toma el alma de esa flor y la lleva al paraíso.

Los mayas le dieron al colibrí un poderoso simbolismo espiritual: la resurrección de las almas. Para los aztecas, entre tanto, el ave significa la energía para enfrentar las adversidades. Los colibríes eran los mensajeros entre los dioses y los hombres.

En otras culturas ancestrales, la visita del colibrí ha significado la muerte en las noches frías de invierno y la resurrección a la vida con el amanecer de la primavera.

En México, el colibrí es un ser de respeto que trae alegría, sanación y adaptabilidad. Su visita –además de significar la llegada de una nueva energía– puede simbolizar también mensaje de un ser querido que falleció y protege el hogar.

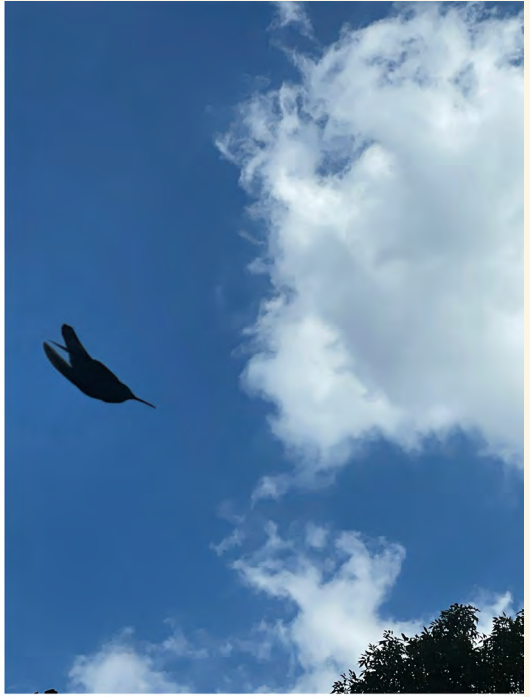


Imagen 98. Colibrí *coruscans* o *chillón*, frente a la ventana

El árbol como sistema de sistemas alberga muchas vidas en él; tiene una relación importante con los animales, los insectos, las aves e, incluso, algunos mamíferos, como las ardillas. Durante los incendios por el fenómeno de La Niña, en minutos, el fuego arrasaba árboles de cientos de años. Miles de animales murieron incinerados o fueron drásticamente desplazados por las llamas.

La montaña mágica, música y tiempo

La relectura de *La montaña mágica*, de Thomas Mann (2020), acompañó la ejecución de este proyecto durante varios meses. Desde mi estudio en Bogotá, a lo lejos, veía una de las montañas de los Cerros Orientales; este lugar se convirtió en el escenario imaginario de la historia del libro.

Podría decirse que este clásico de la literatura es una profunda reflexión sobre la enfermedad, la muerte y el tiempo. El tiempo como extensión infinita alterado por la conciencia de la enfermedad y por la espera.

Durante la ejecución del proyecto, vi cada personaje de la novela como un árbol del bosque que yo pintaba, ante cuya quietud iba pasando el tiempo. Un tiempo y un espacio acompasados a su vez por la música. Para Thomas Mann (2020), la música fue una gran pasión. En *La montaña mágica*, hace varias referencias a Franz Schubert, y concibe la novela en general como una “sinfonía de contrapuntos donde las ideas serían los motivos musicales a la manera de Richard Wagner” (Rosado, pp. 7-14).



(Imagen 99. Vista a la montaña (Cerros Orientales) desde la ventana de mi estudio

Además del tono musical del libro, que fue una suerte de coincidencia con este aspecto del proyecto, relacioné varias ideas con el proceso creativo, como el *Excursus sobre la conciencia del tiempo*, capítulo en que Mann (2020) analiza la duración del tiempo en momentos de monotonía, hastío, adaptación y costumbre; en comparación con el tiempo de los sucesos extraordinarios en los que aparentemente el tiempo pasa más de prisa. Concluye que pasa mucho más rápido el tiempo en el que no ocurre nada distinto a lo rutinario:

cuando un día es igual a los demás, es como si todos ellos no fueran más que un único día; y una monotonía total convertiría hasta la vida más larga en un soplo que, sin querer, se llevaría el viento. (p. 151)

De acuerdo a esto se podría pensar que el tiempo de trabajo en el taller, en apariencia rutinario, tendría que pasar rápidamente. Pero la regularidad de este tiempo, por tratarse de un acto creativo, está marcada por permanentes pequeños acontecimientos como el encuentro con cosas nuevas que surgen en el proceso.

A la inversa, un acontecimiento novedoso e interesante es sin duda capaz de hacer más corto y fugaz una hora e incluso un día, pero, considerando el conjunto, confiere una mayor amplitud, peso y solidez, de manera que los años ricos en acontecimientos transcurren con mayor lentitud que los años pobres, vacíos y carentes de peso. (p. 151)

El proyecto *Canto a la noche* se desarrolló en dos años; aun así, percibí ese tiempo mucho más extenso, ya que estuvo lleno de hallazgos y reflexiones que solidificaban los pequeños encuentros.



Imagen 100. *Fragmentos de bosque*. Lápiz y tinta sobre papel hecho a mano, cabuya y fique. 50 cm de diámetro, 2023



Imagen 101. *Fragmentos de bosque*. (Pieza 1 de 4)



Imagen 102. *Fragmentos de bosque.* (Pieza 2 de 4)

Capas de realidad y de esperanza

Es importante ser artista obrera. Este trabajo exige rigor, disciplina y una ejecución continua, y requiere presencia todo el tiempo. Esta presencia –igual que en la meditación– equivale a tener conciencia plena y a estar completamente allí. Ser artista obrera implica estar constantemente interpelada por lo circundante y entregada no solo al hacer, sino también a la reflexión. Estar atenta a entender cómo se incorporan a la obra los asuntos importantes y decisivos que surgen en el camino y que, en ocasiones, van cambiando el curso de los proyectos.

El trabajo plástico es un espacio de transformación, un lugar de autoconocimiento y de conocimiento de la vida. El taller es mi lugar en el mundo. La naturaleza, el arte, la religión y ahora el piano son también mis lugares en el mundo. Son espacios sagrados que me invitan a un constante ritual. A través de ellos, mi ser interior sale a la luz y abraza a la vida con sosiego.

En la práctica diaria de la meditación y el yoga he encontrado una forma distinta de relacionarme con el mundo y también de asumir el trabajo. El estiramiento, la resistencia y la conciencia del cuerpo que el yoga exige se parecen al trabajo del taller en el que es decisivo expandir la mente. Relacionar, imaginar, resistir a tanto afán, detenerse a trabajar y entregarse a ese otro tiempo que abre la creación.

En la meditación que exige sobre todo quietud y silencio, pienso en ser árbol ya que su quietud y su silencio son imponentes. La música se ha convertido también en un lugar de meditación, como si con ella el tiempo se detuviera. En su libro *Free play*, Stephen Nachmanovitch (1990) habla de cómo afinando el instrumento se llega a un estado de meditación:

Una de las grandes maneras de vaciar el *self*, junto con la meditación, la danza, el amor y el juego, es afinar un instrumento musical... Lo que descubrimos, misteriosamente, es que al afinar el instrumento afinamos el espíritu. (p. 200)

Al tocar un instrumento, nos sincronizamos con este, respiramos cuando él sueña. Es como dejarnos llevar por un ser iluminado que nos conduce a horizontes infinitos y nos hace descubrir capas de esencia y realidad.



Imagen 103. *Fragmentos de bosque*. (Pieza 3 de 4)



Imagen 104. *Fragmentos de bosque*. (Pieza 4 de 4)

Texto curatorial de María Iovino

En esta obra, la artista articula consideraciones diversas que han madurado a la luz de las investigaciones, reflexiones y experimentaciones en las que ha apoyado su proceso creativo durante tres décadas de trayectoria artística y académica. En este período, la artista se ha concentrado en el discernimiento de los lenguajes de la naturaleza en los cuales profundiza en sus rutinas de jardinería y de taller, al igual que en frecuentes recorridos por bosques o por parques y zonas de reserva. Su fascinación por las lecturas de las ciencias le ha permitido ampliar y profundizar observaciones y anotaciones con las que incrementa el vocabulario de sus imaginarios.

Paralelamente, la artista se ha propuesto comprender las potencialidades y manifestaciones del espíritu, guiada tanto por su propia práctica espiritual y creativa como por distintos campos del conocimiento, entre los cuales el legado de los artistas –históricos y contemporáneos– y el de los grandes filósofos y místicos ocupa un lugar especial. En este territorio de lo espiritual, sus planteamientos examinan por supuesto las implicaciones de la mirada femenina en la configuración de lo real. Entre otros aspectos, la maternidad ha sido intensamente trabajada por la artista de manera esencial, integral y abstracta y a partir de sus experiencias y aprendizajes como madre y como hija. Los interrogantes y discernimientos que ha elaborado la artista acerca de la significación de las manifestaciones del tiempo han surgido siempre del encuentro responsable con la experiencia personal, que es la motivación válida y honesta que conduce al esclarecimiento de lo verdadero.

De la misma forma, la artista ha persistido en la exploración expresiva de la pintura y del dibujo y, en tanto, sus proposiciones también representan aportes a la discusión sobre la permanencia de estos lenguajes plásticos a través del tiempo. Su ejercicio continuo con las dinámicas de las estructuras armónicas de la existencia es simultáneamente una indagación sobre las posibilidades de representación y de expansión de los medios bidimensionales: el dibujo como la expresión más básica e inmediata del universo representativo y la pintura como testimonio de lo sinfónico y complejo. En consecuencia, la artista trabaja con igual destreza en el ámbito lineal y monocromático que en el universo colorístico.

En su generación, la autora es una de las artistas colombianas que mayor conocimiento revela sobre riqueza cromática igual que sobre el diálogo filosófico entre pintura y dibujo, el cual de hecho es uno de los soportes de este proyecto. Los bocetos que trazó para la ejecución de las pinturas se concluyeron con posterioridad a las pinturas. No hubo uno sino dos ejercicios estructurales que se desarrollaron en intercambios de búsquedas, hallazgos y conclusiones.

La inclinación por la música, por el estudio del piano y por la obra de Johann Sebastian Bach, que es uno de los componentes más notables de este trabajo reciente de la artista, es una respuesta lógica a su comprensión de las artes y de sus posibilidades de conocimiento del mundo, como de comunicación de sus leyes y comportamientos.

A pesar de que el enfoque espiritual, intelectual y creativo de la artista sintonice con las proposiciones más apreciadas en la actualidad, a lo largo de su carrera la artista ha navegado a contracorriente. La entereza con que ha llevado su búsqueda le ha permitido resistir en la indagación de las intuiciones y empatías que la impulsan, antes que declinar ante la fuerza dominante de las opciones críticas y políticas que durante décadas han contado con la mejor valoración intelectual. La artista se encuentra entre los creadores que entienden que el artista tiene el compromiso de detectar y hacer visible y sensible la versátil infinitud de las formas en las que se manifiestan la belleza y la armonía. Es esa revelación la que posibilita hacer de la vida una oportunidad celebrativa o asegurar, como lo hizo Frank Lloyd Wright, que es imposible que exista otro paraíso distinto a este que nos rodea o que lo que se extiende después de los cielos sea más impresionante o bello que este lugar.

Solo los espíritus delicados y contemplativos logran develar esos espacios y hacer llamados inspiradores para transitarlos y ocuparlos, para hacer de ellos la alternativa capaz de combatir a la ignorancia, al maltrato, al daño y al conflicto. Esperanza y fe son sentimientos claves en los que persevera este proyecto. Lo son, no por negación o desconocimiento de los panoramas dramáticos, sino porque entiende que a ellos se llega como consecuencia de creaciones erradas, que han malentendido o desatendido el desempeño sistémico de la vida.

Canto a la noche aborda precisamente la infinita posibilidad de que ocurran hallazgos luminosos en situaciones de extravío. En la penumbra del bosque son los

puntos luminosos los que evidencian la existencia de dinámicas admirables y deseables que se descubren en silencio observante, desprevenido, desarmado.

Mientras ejecutó esta obra, la mirada atenta de la artista logró percibir la sutileza de la danza de un colibrí que visitó, a diario y durante tres meses, el árbol que abriga la ventana de su taller en Bogotá. Descubrió una escritura melódica en su movimiento. Absorta en el espectáculo ofrecido por la criatura, la artista registró la métrica y la rítmica de sus saltos y de sus giros, la lógica de sus recorridos, en los cuales percibió también conexiones con otros árboles, con bosques, con fuerzas telúricas y celestes. Las lecciones compositivas ofrecidas por el *Aria* de las variaciones Goldberg, de Bach, se convirtieron en un recurso maestro para detectar la estructura del acontecimiento. Lo propio ocurrió con las penetrantes observaciones de Thomas Mann en *La montaña mágica*. La artista recurrió nuevamente a este coloso de la comprensión del tiempo como uno de los maestros que hace patente, de manera concluyente y poética, la ocurrencia múltiple y orgánica de eventos diversos y desiguales en un mismo instante. Así mismo, Thomas Mann volvió a ser para la artista la fuente en la que se hace diáfano cómo ocurre la sintonía entre los tiempos artísticos, en su caso literatura y música. Mientras tanto, el músico, poeta e intelectual Ramón Andrés acompañó la comprensión del rumbo que marca la música hacia el sosiego y la de la manera en que esta expresión refugia y rescata.

Entre otras fuerzas acompañantes de este trabajo destacan la obra filosófica del surcoreano Byung-Chul Han, amante declarado de la naturaleza, del jardín y del piano, intelectual comprometido con la espiritualidad –como la artista– y observador radical de las problemáticas del presente. También alumbró el recorrido de este proyecto la presencia del estremecedor libro de la escritora colombiana Mariana Matija (2023), *Niñapájaroglaciario*, el cual nos detiene maravillados, conmovidos y preocupados ante el universo, tan inabarcable como interdependiente, al que la inconsciencia ha agraviado. Este manifiesto de amor a la naturaleza, compasivo con la existencia y crítico con la inobservancia y la indelicadeza, a pesar de comportar un alertador y muy femenino mensaje ecológico, es imposible de categorizar, como esta obra.

Al encuentro con este bosque podría nombrarsele *árbolpájaromúsicaimagalaxia* o con otra fusión de palabras referidas a seres, expresiones del mundo natural y empatías que también laten en su centro. Esta obra también puede leerse como

una indicación más de que existencia es una palabra completa que encierra en una cifra a todas las creadas para nombrar lo conocido y también, a las que están por crear para enunciar lo que aún no se ha visto.

En ese sentido, es preciso destacar la influencia que ha ejercido Ralph Waldo Emerson en la afinación de la práctica contemplativa en la que la artista constata la interconectividad y el flujo de las verdades sin tiempo y sin espacio, entre las que destacan la bondad y la belleza.

MARÍA IOVINO

4. Chant to the Night

The greatest delight which the fields and woods minister is the suggestion of an occult relation between man and the vegetable. I am not alone and unacknowledged. They nod to me, and I to them. The waving of the boughs in the storm is new to me and old. It takes me by surprise, and yet is not unknown. Its effect is like that of a higher thought or a better emotion coming over me, when I deemed I was thinking justly or doing right.

RALPH WALDO EMERSON

LANGUAGE, AS THE MEDIUM HUMAN BEINGS USE TO EXPRESS THEMSELVES and communicate with others, exists for all living beings, albeit in different forms. I am fascinated by the ways of communication that exist among trees in forests. To a great extent, this inspired this project.

Perhaps conceiving a body of work as an excuse to delve deeper into this understanding arose from having moved to an urban environment and, therefore, no longer living in a place where I coexisted with nature. I went from being immersed in natural events to becoming a spectator of them. Nonetheless, this gave me another perspective, one I have sought to give form to in this project.

In the new home, my studio metaphorically became the new garden. From there, I have seen how the constant work on the pieces is similar to cultivating the earth and sowing. Each sketch or written note is a seed that may sprout and bloom. Its fruit is spiritual nourishment. Many pieces came, in their process of creation, from that garden and have continued to develop here; I have kept watering and

tending them. For this reason, I am certain that the garden has continued in my studio with a new form of life through the works.

In any case, my call to remain in contact with nature led me to visit almost daily a pine forest near my place of residence and another one closer to the Tominé Reservoir in Cundinamarca (a place I have visited regularly for years). I also observed, day after day, two rubber trees that reach the window of my studio and what, as the days passed, was happening around them. During the process of this project (two years), small events were taking place in my life that inevitably became intertwined with the work, through associations, parallels, and shared paths that I kept finding with them. Because these events occurred while I was deeply focused on the trees, I was able, in some way, to perceive them as their messages.

These events, which unfolded simultaneously with the project and which I will expand on later in this book, included, for example: studying Bach's *Aria* and *Air* on the piano; rereading *The Magic Mountain* by Thomas Mann; practicing yoga and meditation, which I have always done but which, since 2023, I have incorporated into a fixed daily schedule; and the visits that, for several months, a hummingbird (of the species *Patagona gigas* or "chillón") made every day to the tree next to my studio window. I received these visits from the hummingbird as a gift from the tree, something made possible thanks to it and, therefore, another of its ways of communicating.

Thus, what at first was my main interest in this work—an artistic gaze at the marvelous language of forests—began to integrate music and other themes that gave wings to the research and once again revealed to me the organic nature of creative projects.

Through this project, I have also wanted to speak, metaphorically, about the emptiness, loneliness, and desolation brought about by the many forms of grief we experience in life, and I have wanted to delve into the reflection that even if we immerse ourselves in that forest of pain, we always find small lights that illuminate the dark night. This is a reason to always maintain hope, which is what sustains and moves us forward.

The project consists of 23 pieces, mostly acrylic paintings on canvas and ink and pencil drawings on fique paper sewn onto jute.

Modes of Communication between Trees

*Language, like the universe, is a world of calls and responses, flow and ebb,
union and separation, inspiration and expiration.*

OCTAVIO PAZ

The strategies and means through which the various beings and expressions of life communicate, intensely and continuously, are incalculably diverse. In this sense, Walter Benjamin states that the language of a being is the medium in which its spiritual or mental entity is communicated. Benjamin (2018). Like every living being, trees communicate with one another and with the organisms that coexist with them, in a ceaseless and complex interaction.

Among other scientists, Canadian forest ecologist Suzanne Simard has devoted her research to deciphering the dense web of relationships that unfolds among trees and within forests. She notes, for instance, that species such as firs and birches share carbon through a symbiotic network they maintain with fungi. She highlights such significant facts as the “mother trees”—the oldest ones—preserving space for the survival of the youngest by reducing the size of their own roots. For this reason, they are the hub trees of the forest community.

Some trees survive for hundreds of years, in part thanks to the communication they establish with others that help them prevent or fight a variety of battles against pests, fungi, insects, and other animals.

In forests, trees share information underground through mycorrhizae. These form networks that transmit important information by means of chemical signals that warn of possible insect attacks or the threat of drought. Through these networks, they also share energy and resources such as nitrogen and water. Trees also communicate externally with scents they emit to attract or repel insects. If they perceive damage, they send chemical signals by releasing volatile odors to defend themselves and to alert other trees to danger.

However, defensive reactions occur only when there is clear evidence of enemy attack or of specific environmental conditions, insofar as they entail a major expenditure of vitality and energy. In Walter Benjamin’s (2018) words: “The language of nature can thus be compared to a secret password in which each sentry post

passes on, from its own station, the password to the next sentry post” (p. 40, author’s translation). This is what happens among the parts of a single tree, among different trees, between trees and insects, or between trees and beneficial fungi.

There is clear evidence that trees and plants in general can react to a frequency of 220 Hz. Several experiments have made these reactions visible. In one of them, the roots of wheat seedlings were exposed to this frequency and their tips turned toward the stimulus. It has also been demonstrated that trees and plants emit information at frequencies that humans are unable to perceive, ranging within the ultrasonic band of 20 to 300 kHz. In 2023, researchers at Tel Aviv University in Israel recorded for the first time sounds emitted by tomato and tobacco plants subjected to stress conditions by withholding water or cutting their stems.

Scientific research has also suggested that plants have a perception of themselves. This proprioception is what allows us to perceive our own body and its relationship with space. In several experiments carried out in lightless chambers, using a device called a “gravitron”, plants were turned upside down so that the granules that give them their sense of gravity would move to the bottom of the statocysts, thus depriving them of their perception of gravity. In all cases, it was observed that—thanks to proprioception—the plants reacted to the situation and gradually straightened themselves.

In beech forests, trees synchronize in such a way that they all reach the same level of yield. In this way, they balance out their weaknesses and strengths through their roots. For example, in old-growth forests of beech, oak, and fir, there are “friend” trees, joined through their roots. Their bond is such that, at times, they even reach death together.

Long-lived trees play a crucial role in the cycles of water, carbon, oxygen, nutrients, and soil formation.

Forests are essential ecosystems for life on Earth and cover 30% of the planet’s land surface. They endure not only because of the trees, but thanks to the joint action of all the organisms that compose them. Even the participation of microscopic organisms can be extremely important.

In his book *Nature*, Ralph Waldo Emerson (2016) speaks of language as a utility that nature lends to humankind – nature as a symbol of spirit.

Every natural fact is a symbol of some spiritual fact. Every appearance in nature corresponds to some state of the mind, and that state of the mind can only be described by presenting that natural appearance as its picture. An enraged man is a lion, a cunning man is a fox, a firm man is a rock, a learned man is a torch.

[...]

Man is conscious of a universal soul within or behind his individual life, wherein, as in a firmament, the natures of Justice, Truth, Love, Freedom, arise and shine. This universal soul, he calls Reason: it is not mine, or thine, or his, but we are its; we are its property and men. And the blue sky in which the private earth is buried, the sky with its eternal calm, and full of everlasting orbs, is the type of Reason. That which, intellectually considered, we call Reason, considered in relation to nature, we call Spirit. (pp. 32-33, author's translation)

The impact that nature has on humans can be even stronger than that produced by art. Walking in natural spaces, planting or gathering fruit, contemplating or interacting with natural life activates spiritual resonances and radically transforms us. Henry David Thoreau (2022), in his work on wild fruits, specifically in the section devoted to blueberries, expresses with insistent joy the marvelous state produced in him by personally gathering fruit from the shrubs.

Carl Jung sustained an important dialogue with nature and had a very close bond with it:

At times I felt as if I were spread out over the landscape and inside things, and as if I were living in every tree, in the plashing of the waves, in the clouds and in the animals that come and go, in the procession of the seasons. (Carl Jung in Stuart-Smith, 2024, p. 246¹)

For Sigmund Freud, communion with nature was just as significant (it also influenced his grandson Lucian, who reveals this love of plants in his painting). His favorite orchid was *Nigritella nigra alpina*, with flowers that smell of chocolate and vanilla.

¹ Author's translation from the Spanish edition.

Several scientific studies have shown that the fragrance of flowers affects our mood and is key to relaxation: lavender raises serotonin levels; rosemary raises dopamine; citrus blossom raises both dopamine and serotonin; and the scent of roses reduces stress. This is just a tiny part of the powerful language of flowers.

With the paintings in this project, I have sought to speak of this magical way of communicating that is particular to trees in forests, and to incorporate it as a language through abstraction. I understand, from my own practice, what Octavio Paz says about language: “Sometimes words are rebellious to definition.” In my proposal one might say: “Sometimes paintings are rebellious to definition.”

- Image 78. The Language of a Forest. Ink on handmade paper and fique twine. 160 × 50 cm, 2023.
- Image 79. The Language of a Forest – Forest in Bloom. Handmade paper on fique. 152 × 105 cm, 2023.
- Image 80. The Language of a Forest – Notes. Handmade paper on fique. 152 × 105 cm, 2023.
- Image 81. The Language of a Forest – Melancholy. Handmade paper on fique. 160 × 50 cm, 2023.

Trees and Music

The visible creation is the terminus or the circumference of the invisible world.

RALPH WALDO EMERSON

In this process, my initial purpose was to observe certain expressions of trees in the forest—as a system of systems—and, simultaneously, to observe certain musical pieces.

Through the trees

From recognizing myself as part of nature and, at the same time, feeling the woven tissues of relationships and vibrations that can be perceived when we are immersed in it, this exercise involved developing focused observations in order to discern ways in which trees communicate with one another. It also meant turning my

attention to certain trees individually, in order to understand the language they constitute in themselves.

Through Music

Music—like painting—is communication. Every sound and every melody evokes, radiates, reveals. Rhythm, tone, vibration—just like colour, line, and composition in a painting—are manifestations, impulses of ideas, sensations, emotions, and concepts.

I conceive all the pieces in this project as portraits: portraits of trees, of music, of memory, and of the sensations that arise when playing a melody on the piano or walking through a forest.

- Image 82. Forest in Sesquilé.
- Image 83. Score of Aria, by J. S. Bach.
- Image 84. Score of Air by J. S. Bach.

The Goldberg Variations, written by Bach in 1741—originally titled *Aria* by the composer—were created while he was playing at St. Thomas Church in Leipzig. The name *Goldberg* comes from Johann Gottlieb Goldberg, a German harpsichordist and Bach's pupil, who performed the work on harpsichord. The cycle comprises thirty variations followed by the *Aria*. The main structure lies in the bass line, which provides a constant ground of harmonic variations. *Air* is the first movement of the famous *Orchestral Suites*, composed when Bach was cantor in Leipzig, where he wrote sacred and vocal music for the services of the local religious community.

- Image 85. Chant to the Night. Acrylic on canvas, 180 × 600 cm, 2023.
- Image 86. Chant to the Night. Acrylic on canvas, 180 × 600 cm, 2023.
- Image 87. Chant to the Night. (Piece 1 of 9).

The perspective from which I approached music in this project grew in step with my determination to take up the study of the piano again—a complex instrument that, for as long as I can remember, has awakened a deep interest in me.

While I composed and painted the vertical lines that allude to the organization of forests, I listened on the piano to the musical works I have recently been studying on the same instrument. In that exercise, I recalled the fascinating action carried out by the English artist David Hockney, who used to drive through landscapes while listening to melodies by Richard Wagner. He would leave his house at a specific time, seeking complete synchrony between the time of day (and its light), the landscape, and the music, so that image and sound would come together in a perfect artistic ensemble. His audience tended to be neighbours who rode in the car with him.

■ Image 88. Chant to the Night. (Piece 2 of 9).

I found certain similarities between four paintings by René Magritte and the paintings I produced for this project.

One of them is *The Lost Jockey* (1925–1926), in which Magritte paints a jockey riding through a forest of trees that are, at the same time, chess pieces. These pieces bear musical notes inscribed on them. Everything unfolds in a highly theatrical space. Another of his paintings, *The Blank Signature* (1956), also markedly stage-like, has the mystery characteristic of Magritte's work: a woman on horseback in a mysterious forest; the forest background overlaps the horse and the woman, who are placed in the second plane of the painting.

Visible objects can be invisible. When someone rides on horseback through a forest, we see them for a moment and then we no longer see them, and yet we know they are there. In *The Blank Signature*, the rider hides the trees and the trees hide her. But our intellect grasps both, the visible and the invisible. My aim in painting is to make thought visible. (René Magritte in Paquet, 2018, p. 46, author's translation)

In *The Secret Player* (1927), three strange characters (two men and a woman) stand in a forest of columns, and a huge black tortoise floats between them. The men seem to be playing baseball, once again in a kind of chessboard field. And the watercolour *The Lost Jockey* (1942) also alludes to a forest, through which a horse and jockey run, in a mysterious woodland whose foliage takes the shape of leaves.

This project is related to these four paintings in that they all create a forest space where there is animal presence and, in one of them, an explicit reference to music.

I see the piano keyboard as a forest through which I move. Each new melody is a new forest from which I contemplate life. Memorising the melody is finding the path so as not to get lost in the forest—or to enjoy exploring it. Reading the score is reading the map, the coordinates of the labyrinth that the forest represents. It allows me to get to know it and, at the same time, to find myself within it.

Among the artists who have worked from music, I have been particularly interested in Mary Bauermeister, who developed interdisciplinary work in the visual arts in dialogue with experimental music, sound, time, and perception. Between 1964 and 1972, she worked with Karlheinz Stockhausen, rethinking the materiality and forces of the artwork in dialogue with rhythm, pause, deconstruction, and the essence of sound and music. For a long time, her studio was a place for collective thinking and experimentation in visual art, music, and video, where musicians such as John Cage and artists such as Nam June Paik, among others, worked. Bauermeister created “optical scores”: drawings and collages that generated visual rhythms and functioned as sound maps and magnifying-boxes—objects that distorted vision in order to invite the viewer to a kind of visual listening. In Bauermeister’s work, space is re-read and opens us to new understandings, grounded in her belief in the beauty and wonder of the world and in her view of the power of art to transcend reality.

The paintings in the *Chant to the Night* project could also be described as a kind of optical score. During the exhibition, two activations took place. The first was with electroacoustic musician Federico Demmer Colmenares, who used his instruments to interpret each of the 11 forest paintings as though they were a score.

The second activation was with sound artist Jaidy Díaz, who created sound compositions, making pauses between them during which poems about trees were read aloud.

Spanish essayist, musician, and poet Ramón Andrés (2020) —for whom music is like a language parallel to our spoken language—refers to music as a reflection of the mind, of the era, and of human experience, but above all as a form of consolation. For him, the history of music is the history of consolation. In my own life, I have also embraced it as a space of shelter, a body that holds me, a refuge, a place to inhabit. In this forest—which is the piano—I find tools to carry on; it

is a support and something that lifts me up. Painting is my dwelling place, and in the background the piano sounds like another space of light that blossoms and brings hope.

- Image 89. Young Chang upright piano keyboard.
- Image 90. Young Chang upright piano.

The silence of trees, and of the intervals between notes, is also a powerful language that I have sought to address in this project through painting. This language immerses us in the spirit of consciousness.

- Image 91. Chant to the Night (Piece 3 of 9).
- Image 92. Chant to the Night (Piece 4 of 9).
- Image 93. Chant to the Night (Piece 5 of 9).

The Hummingbird

During the fires that broke out in late January and early February 2024 in the hills of Bogotá and in different regions of Colombia—fires that devastated forests and thousands of hectares of *frailejones* in the Santurbán páramo—there was a palpable sense of anguish. Later, it was deeply heartening to see in the news images of the páramo's *frailejones* coming back to life after having been consumed by the flames. In the paintings in this project, I allude to the verticality of life, to nature's strength and power to rise again from the ashes. In countries with marked seasons, plants turn green once more and bloom in spring after winter; some believe that the fact that humans do not have this possibility of being reborn is perhaps the price we pay for being able to move and travel from one place to another, while trees and plants remain rooted in one place for their entire lives.

In speaking metaphorically about trees, I also wish to continue reflecting on the idea of dwelling, as in the previous project. Each tree is a universe inhabited by other universes, and painting is also a universe I inhabit with ideas, sensations, memories, concepts, and affections. Through these works I inhabit the painting,

but I also inhabit the forest within it and the music that accompanies me in the process.

- Image 94. Chant to the Night (Piece 6 of 9).
- Image 95. Chant to the Night (Piece 7 of 9).

Painting eternalises; it bears witness; it is an image frozen in time. It is a form of containment that produces freedom. Painting holds, and for that reason it is memory. As I paint, memory and freedom surface; I feel that I am flying. Painting speaks of weight and yet makes it light, lifting it up. It is made of parts, of times that are skins and layers, each one a step, a foundation of the structure, a part of the body or of the universe that constitutes the work.

Each part can also be sound: an a cappella song or a chorus of many voices, poetry, whisper or cry. It can also be silence.

In this project, I structure a kind of score that alludes to trees through vertical abstractions. Within them, I paint white circles that function as musical notes; these contain images of the hummingbird that came each day, for three months, to the tree outside the studio window. Its astonishing movement resonated magnificently with the music I was listening to. At times it would perch for long moments on a branch and then suddenly wheel away in its masterful flight.

- Image 96. Chant to the Night (Piece 8 of 9).
- Image 97. Chant to the Night (Piece 9 of 9).

Sometimes I saw it flying straight towards my window. Day after day, I recorded this magical occurrence from different angles, while I had the privilege of its presence.

Hummingbirds can also fly backwards and hover in place. They beat their wings 40 to 50 times per second, although some species reach up to 80 beats per second. Because of their tiny size, they are the fastest of birds and can fly at speeds of up to 50 km per hour. Their flight resembles that of an insect more than that of other birds. They move their wings in a figure-eight pattern, which gives them speed, the ability to make rapid turns, and to remain suspended in the air while they drink

nectar from flowers. Hummingbirds are found only in the Americas, from Alaska to Argentina, with greater species diversity in countries such as Costa Rica and Colombia.

The visit of a hummingbird is given many meanings. In some communities in Paraguay, it signifies a visit from a deceased relative, while more broadly it is believed that when the time comes for a human being to leave the earthly plane, their soul separates from the body and flies to rest on a flower. There it is purified, perfumed, and connected with the earth. The hummingbird takes the soul from that flower and carries it to paradise.

For the Maya, the hummingbird had a powerful spiritual symbolism: the resurrection of souls. For the Aztecs, the bird signified the energy needed to face adversity. Hummingbirds were messengers between gods and humans.

In other ancestral cultures, the hummingbird's visit has symbolised death during the cold nights of winter and resurrection to life with the dawn of spring.

In Mexico, the hummingbird is a revered being that brings joy, healing, and adaptability. Its visit—beyond signalling the arrival of a new energy—can also be interpreted as a message from a deceased loved one who protects the home.

■ Image 98. Sparkling Violetear hummingbird (*Colibri coruscans*), flying in front of the window.

The tree, as a system of systems, harbours many lives within it; it has an important relationship with animals, insects, birds and even some mammals, such as squirrels. During the fires caused by the La Niña phenomenon, the flames consumed in minutes trees that were hundreds of years old. Thousands of animals died in the blaze or were violently displaced by the fire.

The Magic Mountain, Music and Time

Rereading *The Magic Mountain* by Thomas Mann accompanied the execution of this project over several months. From my studio in Bogotá, I could see one of the

mountains of the Eastern Hills in the distance; this place became the imaginary setting of the novel's story.

This literary classic can be read as a profound reflection on illness, death, and time—time as an infinite extension, altered by the awareness of illness and by waiting.

While working on the project, I came to see each character in the novel as a tree in the forest I was painting, before whose stillness time slowly passed—a time and a space in turn kept in step with music. For Thomas Mann (2020), music was a great passion. In *The Magic Mountain*, he makes several references to Franz Schubert and conceives the novel as “a symphony of counterpoints in which ideas would act as musical motifs in the manner of Richard Wagner” (Rosado, pp. 7–14, author's translation).

■ Image 99. View of the mountain (Eastern Hills) from my studio window.

Beyond the musical tone of the book, which coincided in a way with this aspect of the project, I connected several of its ideas with the creative process, such as the “Excursus on the Sense of Time”, a chapter in which Mann (2020) analyses the duration of time in moments of monotony, boredom, adaptation, and habit, as compared with the time of extraordinary events, in which time apparently passes more quickly. He concludes that the time in which nothing happens beyond the routine goes by much faster:

When a day is like all the others, then all of them together form a single day; and total monotony would turn even the longest life into a gust of wind that would be gone before one had time to notice it. (p. 151)

According to this, one might expect studio time—seemingly routine working hours—to pass quickly. But the regularity of this time, because it is devoted to a creative act, is marked by a constant series of small events: encounters with new things that arise in the process.

Conversely, a novel and interesting event is doubtless capable of making an hour, even a day, shorter and more fleeting; but, taken as a whole, it lends time a broader, weightier

and more solid character, so that years rich in events pass more slowly than lean and empty years devoid of substance. (Mann, 2020, p. 151, author's translation)

The *Chant to the Night* project unfolded over two years; even so, I experienced that period as much longer, for it was filled with discoveries and reflections that gave weight and solidity to those small encounters.

- Image 100. Forest Fragments. Pencil and ink on handmade paper, cabuya and fique. 50 cm in diameter, 2023.
- Image 101. Forest Fragments (Piece 1 of 4).
- Image 102. Forest Fragments (Piece 2 of 4).

Layers of Reality and Hope

It is important to be a working artist. This work demands rigour, discipline, and ongoing practice; it requires one's constant presence. That presence—much like in meditation—means being fully conscious and completely there. To be a working artist is to be constantly questioned by what surrounds you, and committed not only to making, but also to reflecting. It means staying alert to how crucial and decisive matters that arise along the way become incorporated into the work and, at times, alter the course of projects.

Artistic practice is a space of transformation, a place of self-knowledge and knowledge of life. The studio is my place in the world. Nature, art, religion, and now the piano are also my places in the world. They are sacred spaces that invite me into an ongoing ritual. Through them, my inner being comes to light and embraces life with calm.

In the daily practice of meditation and yoga, I have found a different way of relating to the world and of approaching my work. The stretching, endurance, and bodily awareness that yoga demands resemble the work in the studio, where it is essential to expand the mind: to make connections, to soar, to resist the relentless urgency of everyday life, to pause in order to work, and to surrender to that other kind of time that creation opens up.

In meditation, which above all requires stillness and silence, I think of being a tree, for its stillness and silence are imposing. Music has also become a place of meditation for me, as if time were to stop within it. In his book *Free Play*, Stephen Nachmanovitch (1990) writes about how tuning an instrument leads to a meditative state:

One of the great ways to empty the *self*, along with meditation, dance, love, and play, is tuning a musical instrument... What we discover, mysteriously, is that in tuning the instrument we tune the spirit. (p. 200, author's translation)

When we play an instrument, we synchronise with it; we breathe as it sounds. It is like letting ourselves be carried by an enlightened being that leads us towards infinite horizons and helps us discover layers of essence and reality.

- Image 103. Forest Fragments (Piece 3 of 4).
- Image 104. Forest Fragments (Piece 4 of 4).

Curatorial text by María Iovino

In this work, the artist brings together a wide range of considerations that have matured in the light of the research, reflections, and experimentations that have supported her creative process over three decades of artistic and academic practice. During this period, she has focused on discerning the languages of nature, which she delves into through her gardening and studio routines, as well as on frequent walks through forests, parks, and protected areas. Her fascination with scientific reading has enabled her to broaden and deepen the observations and notes with which she expands the vocabulary of her imaginary worlds.

At the same time, the artist has sought to understand the potentialities and manifestations of the spirit, guided both by her own spiritual and creative practice and by different fields of knowledge, among which the legacy of artists—historical and contemporary—and that of major philosophers and mystics occupies a special place. In this spiritual terrain, her thinking naturally examines the implications of a female gaze in the configuration of reality. Among other aspects, motherhood has been intensely explored by the artist in an essential, integral, and abstract way,

grounded in her experiences and learnings as both mother and daughter. The questions and insights she has developed around the meaning of time's manifestations have always emerged from a responsible encounter with personal experience, which she understands as the only valid and honest motivation that can lead to the clarification of what is true.

In parallel, the artist has been persistent in her expressive exploration of painting and drawing; her propositions thus also contribute to the discussion on the endurance of these visual languages over time. Her ongoing engagement with the dynamics of the harmonic structures of existence is, at the same time, an inquiry into the possibilities of representation and expansion of two-dimensional media: drawing as the most basic and immediate expression of the representative universe, and painting as a testimony to the symphonic and the complex. Consequently, she works with equal skill in the linear and monochrome realm and in the universe of colour.

Within her generation, she is one of the Colombian artists who most clearly demonstrates a profound knowledge of chromatic richness, as well as of the philosophical dialogue between painting and drawing, which is in fact one of the foundations of this project. The sketches she produced for the paintings were completed after the paintings themselves. There was not one but two structural exercises, developed in a back-and-forth of searches, findings, and conclusions.

Her affinity for music, for studying the piano, and for the work of Johann Sebastian Bach—one of the most notable components of this recent body of work—is a logical response to her understanding of the arts and of their capacity both to generate knowledge of the world and to communicate its laws and behaviours.

Although the artist's spiritual, intellectual, and creative approach resonates with some of today's most valued positions, throughout her career she has navigated against the current. The integrity with which she has pursued her search has enabled her to persevere in investigating the intuitions and affinities that drive her, rather than yielding to the dominant force of critical and political approaches that have enjoyed the highest intellectual prestige for decades. She stands among those creators who believe that the artist is responsible for detecting and revealing, in tangible and sensitive form, the versatile infinity of ways in which beauty and harmony manifest themselves. It is that revelation which makes it possible to turn life into a celebratory opportunity, or to uphold, as Frank Lloyd Wright did, that

no paradise can exist other than the one that surrounds us, and that nothing that extends beyond the skies can be more striking or beautiful than this place.

Only contemplative, delicate spirits succeed in unveiling such spaces and in issuing inspiring calls to cross and inhabit them—to make of them a real alternative capable of counteracting ignorance, abuse, harm, and conflict. Hope and faith are key sentiments that sustain this project. They are so not because it denies or ignores dramatic realities, but because it understands that these arise as a consequence of misguided creations that have misunderstood or neglected life's systemic performance.

Chant to the Night addresses precisely the infinite possibility that luminous discoveries may occur in situations of disorientation. In the penumbra of the forest, it is the points of light that reveal the existence of admirable and desirable dynamics, which are uncovered through a silence that watches, unguarded and disarmed.

While working on this project, the artist's attentive gaze perceived the subtlety of the dance of a hummingbird that, every day for three months, visited the tree that shelters the window of her studio in Bogotá. In its movements she discovered a melodic script. Absorbed by the spectacle offered by the creature, she recorded the metre and rhythm of its leaps and turns, the logic of its paths, in which she also sensed connections with other trees, with forests, with telluric and celestial forces. The compositional lessons offered by the *Aria* from the *Goldberg Variations* by Bach became a master resource for discerning the structure of this event. The same is true of Thomas Mann's penetrating observations in *The Magic Mountain*. Once more, this giant of the understanding of time became for the artist one of the masters who makes evident—conclusively and poetically—the multiple, organic occurrence of diverse and unequal events in a single instant. In the same way, Mann once again became, for the artist, the source in which the resonance between artistic times—in her case, literature and music—becomes transparent. Meanwhile, the musician, poet, and intellectual Ramón Andrés helped her grasp the path that music opens towards calm, and the way in which this form of expression shelters and rescues.

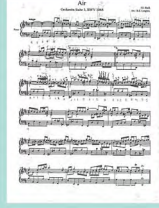
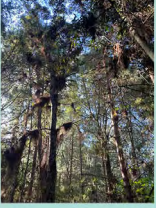
Among other guiding forces in this work, the philosophical writings of South Korean thinker Byung-Chul Han stand out. A declared lover of nature, the garden, and the piano, he is an intellectual committed to spirituality—like the

artist herself—and a radical observer of the problems of the present. Also illuminating the development of this project is the presence of the powerful book by Colombian writer Mariana Matija (2023), *Niñapájaroglaciár*—a work that stops us short, amazed, moved, and concerned before the universe, at once unnameable and interdependent, that thoughtlessness has wounded. This manifesto of love for nature—compassionate towards existence and critical of indifference and lack of care—despite conveying an urgent and distinctly feminine ecological message, resists categorisation, just like this work.

The encounter with this forest could be named *treebirdmusicimagegalaxy*, or with another fusion of words that refer to beings, expressions of the natural world, and affinities that also pulse at its core. This work may also be read as yet another indication that *existence* is a complete word, one that gathers into a single figure all those coined to name what is known and also those still to be created to express what has not yet been seen.

In this sense, it is important to highlight the influence that Ralph Waldo Emerson has had on the fine-tuning of the contemplative practice through which the artist confirms the interconnectedness and flow of timeless and spaceless truths—among which goodness and beauty stand out.

MARÍA IOVINO





Epílogo

LA PIEL QUE ENVUELVE A LOS CUATRO PROYECTOS QUE RELATA ESTE LIBRO así como a todos los anteriores que he desarrollado, es también la pintura. Un órgano extenso, elástico e impermeable que es mi hogar, mi refugio. Este va acumulando huellas, marcas de tiempo, experiencias que son como capas que la hacen más resistente.

A través de esta piel-pintura de los trabajos que he venido desarrollando, desde los inicios de mi carrera artística, se han ido sembrando nuevos interrogantes que, como semillas, en muchos casos han florecido y han dado frutos.

A su vez, cada proyecto que emprendo abre nuevas preguntas y señala nuevos caminos. De esta manera, es como si el trabajo plástico fuera llevando dentro de sí continuamente el germen de una nueva vida.

A continuación, nombraré algunos de los enunciados que abren los proyectos de este libro, como rutas para continuar indagando:

La potencia creadora es determinada por la percepción

Jacarandá, el abanico de la percepción afianzó el interrogante sobre cómo, de manera permanente, estamos entendiendo el mundo según nuestra disposición a percibirlo desde su inmensidad. También desde lo lúdico, lo positivo, lo engrandecedor, lo profundo o desde sus contrarios. Así mismo, el proyecto invita a seguir indagando sobre la manera en que el proceso creativo está mediado por la percepción, por la forma de asumirlo y de relacionar sus partes.

La muerte no como fin sino como transformación

En el proyecto *Intervalo, mar de vida*, que nació de la reflexión a partir del sentimiento de inminencia de la muerte, empecé a ver el tiempo, asumiendo el presente como un todo y como un intervalo continuo. Lo que está por desaparecer y lo que está por comenzar a través de este intervalo, de esta suspensión del tiempo que es acontecimiento puro. La muerte puede inscribirse como suspensión entre estas dos experiencias.

Las fuerzas del espacio

A partir del proyecto *Lugares que nos habitan*, evidencí cómo las fuerzas de los espacios que nos albergan se unen a nuestra esencia. Esto invita a seguir explorando y reflexionando sobre la importancia del cuidado del espacio, no solo del exterior, sino el del cuerpo como primera casa.

La singularidad de tiempos en los lenguajes

Las resonancias a través de la conexión que encuentro entre los lenguajes del bosque, de la música y de la pintura en el proyecto *Canto a la noche* son sobre todo de carácter temporal. Estos tres lenguajes son transformadores, tienen fuerza de trascendencia y se manifiestan como fuerzas internas que le hablan al espíritu. Hay una singularidad en sus tiempos y, al sumergirnos en cada una de ellas, se transforma la propia percepción no solo del tiempo sino también del espacio. Esto me ha ido llevando a concentrarme cada día más en el estudio del piano que, a su vez, me lleva a un conocimiento y a una comprensión nueva de la pintura que quiero explorar en futuros proyectos.

Cada proyecto abrió ventanas que me conducen a muchos más caminos por explorar. Quizá por este plano de inmanencia y de constante pregunta, el arte no llega a absolutos, no da respuestas cerradas; simplemente, abre horizontes de manera infinita.

Epilogue

THE SKIN THAT ENVELOPS THE FOUR PROJECTS RECOUNTED IN THIS BOOK, as well as all the previous ones I have developed, is also painting. A vast, elastic, waterproof organ that is my home, my refuge. It gradually accumulates traces, marks of time, experiences that become like layers, making it more resilient.

Through this skin-painting of the works I have been developing since the beginning of my artistic career, new questions have been sown that, like seeds, have in many cases blossomed and borne fruit.

In turn, every project I undertake opens up new questions and points towards new paths. In this way, it is as if the visual work continuously carried within itself the germ of a new life.

Below, I will name some of the statements that introduce the projects in this book, as routes for continuing the inquiry:

Creative power is determined by perception

Jacaranda, the Fan of Perception reinforced the question of how we are constantly understanding the world according to our willingness to perceive it in its vastness—whether through playfulness, positivity, elevation, depth, or their opposites. The project also invites further exploration of how the creative process is mediated by perception, by the way we approach it, and by how we connect its parts.

Death not as an ending but as transformation

In the project *Interval, Sea of Life*, which was born from reflecting on the feeling of the imminence of death, I began to see time by understanding the present as a whole and as a continuous interval—what is about to disappear and what is about to begin through this interval, this suspension of time that is pure event. Death can be inscribed as a suspension between these two experiences.

The forces of space

From the project *Places That Inhabit Us*, I came to see how the forces of the spaces that shelter us merge with our essence. This invites continued exploration and reflection on the importance of caring for space—not only the external, but also the body as our first home.

The singularity of times in different languages

The resonances that emerge from the connections I find between the languages of the forest, of music, and of painting in the project *Chant to the Night* are, above all, temporal. These three languages are transformative; they have a transcendent force and manifest themselves as inner powers that speak to the spirit. There is a singularity in their times, and as we immerse ourselves in each of them, our own perception of both time and space is transformed. This has led me, day by day, to concentrate more deeply on studying the piano, which in turn brings me to a new knowledge and understanding of painting—one I wish to explore in future projects.

Each project opened windows that lead me towards many more paths to explore. Perhaps, because of this plane of immanence and constant questioning, art never reaches absolutes and does not offer closed answers; it simply opens horizons, infinitely.

Referencias

- Amaro, A. (2019). *El paisaje sublime como arquetipo de la imaginación romántica: C. D. Friedrich y J. M. W. Turner*. José J. de Olañeta, Editor.
- Andrés, R. (2020). *Filosofía y consuelo de la música*. Acantilado.
- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida*. Editorial Planeta.
- Barthes, R. (2022). *Marcel Proust*. Paidós.
- Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones*. Penguin Random House.
- Bergman, I. (1988). *Linterna mágica*. Tusquets Editores.
- Besse, J. M. (2019). *Habitar*. Editorial Nomos.
- Borchardt, R. (2018). *El jardinero apasionado*. Gallo Nero Ediciones.
- Burke, E. (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Editorial Tecnos.
- Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento*. Paidós Comunicación.
- Da Vinci, L. (s. f.). *El tratado de la pintura*. Fundación Carlos Slim.
- Emerson, R. (2016). *Naturaleza*. Frailejón Editores.
- González, T. (2018). *Manglares*. Editorial Planeta Colombiana.
- Han, B.-C. (2019). *El aroma del tiempo*. Herder.
- Han, B.-C. (2019). *Loa a la tierra. Un viaje al jardín*. Herder.
- Heidegger, M. (1971). *El Origen de la obra de arte*. Alianza Editorial.
- Hockney, D. (2011). *El gran mensaje. Conversaciones con Martin Gayford*. La Fábrica Editorial.
- Laozi (s. f.). *Tao Te Ching*. Planeta.
- Liotard, J.-F. (1998). *Lo inhumano*. Editorial Manantial.
- Mann, T. (2020). *La montaña mágica*. Editorial Debolsillo.
- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.
- Massey, D. (2005). *Por el espacio*. Traficantes de sueños.
- Matija, M. (2023). *Niñapájaroglaciar*. Rey Naranjo Editores.
- Nachmanovitch, S. (2009). *Free play*. Paidós.

- Paquet, M. (2018). *Magritte*. Taschen.
- Paz, O. (1985). *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Editorial Biblioteca Era.
- Paz, O. (2003). *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, FCE.
- Pessoa, F. (2014). *Libro del desasosiego*. Editorial Funambulista.
- Proust, M. (1989). *En busca del tiempo perdido*. Alianza.
- Rieff, D. (2008). *Un mar de muerte. Recuerdos de un hijo*. Debate.
- Rilke, R. M. (1987). *Cartas a un joven poeta*. Alianza.
- Rosado Z., J. A. (2017). Prólogo. En T. Mann. *La montaña mágica*, pp. 7-14. Mirlo, Íconos Literarios.
- Rousseau, J-J. (2016). *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Alianza Editorial.
- Simard, S. (2021). *En busca del árbol madre*. Paidós Ibérica.
- Savater, F. (2013). *Figuraciones mías: sobre el gozo de leer y el riesgo de pensar*. Editorial Planeta.
- Stuart-Smith, S. (2024). *La mente bien ajardinada*. Editorial Debate.
- Thoreau, HD. (2022). *Arándanos*. Mar y tierra ediciones.
- Thoreau, H. D. (2013) *Walden*. Errara naturae Editores.
- Wulf, A. (2016). *La invención de la naturaleza*. Editorial Taurus.
- Young, I. M. (1997). House and home: feminist variations on a theme. En I. M. Young. *Intersecting voices: dilemmas of gender, political philosophy, and policy*, pp. 134-164. Princeton University Press.

Webgrafía

- «Árbol jacarandá». (2023, 4 de noviembre). En Unsplash. <https://unsplash.com/es/fotos/un-arbol-purpura-con-muchas-flores-moradas-Vet3i2x-WKw>
- «Azulejos en Portugal». (2021, 16 de junio). En Unsplash. <https://unsplash.com/es/fotos/textil-a-cuadros-azules-y-blancos-uskqK6ewBEM>
- «Flor de jacarandá». (2023, 4 de noviembre). En Unsplash. <https://unsplash.com/es/fotos/un-camino-con-arboles-a-ambos-lados-5FqgB9qIKHA>
- Friedrich, Caspar David. (1810). «Der Mönch am Meer». En Wikipedia. https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Caspar_David_Friedrich_-_Der_Mönch_am_Meer_-_Google_Art_Project.jpg
- Newman, Barnett. (1950). «Vir Heroicus Sublimis». En Wikipedia. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vir-Heroicus-Sublimis-mock-up.png>

Otras fuentes

- Darío, R. (1908). *A Margarita Debayle*. Grupo Editorial Educar.
- Echeverri, A. (2005). *Frases*. (Disco). Nacional Records.
- Fiennes, S. (2010). *Por encima de sus ciudades hierba crecerá*. (Documental sobre la obra de Anselm Kiefer). Amoeba Film.
- Lamarque, L. *Una lágrima*. (Disco). RCA Víctor.
- Rodrigues, A. (1965). *Fado Português*. (Compositor Oulman, AlainDisco). 1965. Columbia Records.
- Wenders, W. (dir.). (1982). *The state of things (El estado de las cosas)*. Paulo Branco (prod.).
- Wenders, W. (dir.). (1994). *Lisbon story (Una historia de Lisboa)*. Paulo Branco, Ulrich Felsberg, Wim Wenders (prod.).

Bibliografía sugerida

- Benjamin, W. (2015). *Juguetes*. Casimiro Libros.
- Fischer, E. (2001). *La necesidad del arte*. Ediciones Península.
- Goethe, J. W. (2011). *El juego de las nubes*. Nórdica Libros.
- Han, B-C. (2021). *No-cosas*. Penguin Random House.
- Lynch, D. (2008). *Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad*. Penguin Random House.
- Maeterlinck, M. (2022). *La inteligencia de las flores*. Taller de Edición Rocca.
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. Fondo de Cultura Económica, FCE.
- Murakami, H. (2018). *De qué hablo cuando hablo de escribir*. Editorial Planeta Colombiana.
- Painter, G. (1992). *Marcel Proust*. Editorial Lumen.
- Wohlleben, P. (2019). *La vida secreta de los árboles*. Ediciones Obelisco.
- Wulf, A. (2022). *Magníficos rebeldes*. Penguin Random House.
- Zuluaga, M. F. (2010). *La obra de arte y el sentido de la existencia*. Universidad Nacional de Colombia.

References

- Amaro, A. (2019). *El paisaje sublime como arquetipo de la imaginación romántica: C. D. Friedrich y J. M. W. Turner*. José J. de Olañeta, Editor.
- Andrés, R. (2020). *Filosofía y consuelo de la música*. Acantilado.
- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida*. Editorial Planeta.
- Barthes, R. (2022). *Marcel Proust*. Paidós.
- Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones*. Penguin Random House.
- Bergman, I. (1988). *Linterna mágica*. Tusquets Editores.
- Besse, J. M. (2019). *Habitar*. Editorial Nomos.
- Borchardt, R. (2018). *El jardinero apasionado*. Gallo Nero Ediciones.
- Burke, E. (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Editorial Tecnos
- Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento*. Paidós Comunicación.
- Da Vinci, L. (s. f.). *El tratado de la pintura*. Fundación Carlos Slim.
- Emerson, R. (2016). *Naturaleza*. Frailejón Editores.
- González, T. (2018). *Manglares*. Editorial Planeta Colombiana.
- Han, B-C. (2019). *El aroma del tiempo*. Herder.
- Han, B-C. (2019). *Loa a la tierra. Un viaje al jardín*. Herder.
- Heidegger M. (1971). *El Origen de la obra de arte*. Alianza Editorial.
- Hockney, D. (2011). *El gran mensaje. Conversaciones con Martin Gayford*. La Fábrica Editorial.
- Laozi (s. f.). *Tao Te Ching*. Planeta.
- Liotard, J-F. (1998). *Lo inhumano*. Editorial Manantial.
- Mann, T. (2020). *La montaña mágica*. Editorial Debolsillo.
- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.
- Massey, D. (2005). *Por el espacio*. Traficantes de sueños.

- Matija, M. (2023). *Niñapájaroglaciár*. Rey Naranjo Editores.
- Nachmanovitch, S. (2009). *Free play*. Paidós.
- Paquet, M. (2018). *Magritte*. Taschen.
- Paz, O. (1985). *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Editorial Biblioteca Era.
- Paz, O. (2003). *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, FCE.
- Pessoa, F. (2014). *Libro del desasosiego*. Editorial Funambulista.
- Proust, M. (1989). *En busca del tiempo perdido*. Alianza.
- Rieff, D. (2008). *Un mar de muerte. Recuerdos de un hijo*. Debate.
- Rilke, R. M. (1987). *Cartas a un joven poeta*. Alianza.
- Rosado Z., J. A. (2017). Prólogo. En T. Mann. *La montaña mágica*, pp. 7-14. Mirlo, Íconos Literarios.
- Rousseau, J-J. (2016). *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Alianza Editorial.
- Simard, S. (2021). *En busca del árbol madre*. Paidós Ibérica.
- Savater, F. (2013). *Figuraciones mías: sobre el gozo de leer y el riesgo de pensar*. Editorial Planeta.
- Stuart-Smith, S. (2024). *La mente bien ajardinada*. Editorial Debate.
- Thoreau, HD. (2022). *Arándanos*. Mar y tierra ediciones.
- Thoreau, H. D. (2013) *Walden*. Errara naturae Editores.
- Wulf, A. (2016). *La invención de la naturaleza*. Editorial Taurus.
- Young, I. M. (1997). House and home: feminist variations on a theme. En I. M. Young. *Intersecting voices: dilemmas of gender, political philosophy, and policy*, pp. 134-164. Princeton University Press.

Webography

- Jacaranda tree.” (2023, November 4). Unsplash. <https://unsplash.com/es/fotos/un-arbol-purpura-con-muchas-flores-moradas-Vet3izx-WKw>
- “Tiles in Portugal.” (2021, June 16). Unsplash. <https://unsplash.com/es/fotos/textil-a-cuadros-azules-y-blancos-uskqK6ewBEM>
- “Jacaranda flower.” (2023, November 4). Unsplash. <https://unsplash.com/es/fotos/un-camino-con-arboles-a-ambos-lados-5FqgB9qlKHA>
- Friedrich, C. D. (1810). The monk by the sea [Painting]. Wikipedia. https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Caspar_David_Friedrich_-_Der_Mönch_am_Meer_-_Google_Art_Project.jpg
- Newman, B. (1950). Vir heroicus sublimis [Painting]. Wikipedia. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vir-Heroicus-Sublimis-mock-up.png>

Other Sources

- Darío, R. (1908). *A Margarita Debayle*. Grupo Editorial Educar.
- Echeverri, A. (2005). *Frases* [Album]. Nacional Records.
- Fiennes, S. (Director). (2010). *Over Your Cities Grass Will Grow* [Film about the work of Anselm Kiefer]. Amoeba Film.
- Lamarque, L. (n.d.). *Una lágrima* [Album]. RCA Víctor.
- Rodrigues, A. (1965). *Fado português* (A. Oulman, Composer) [Single]. Columbia Records.
- Wenders, W. (Director). (1982). *The State of Things* [*El estado de las cosas*] [Film]. P. Branco (Producer).
- Wenders, W. (Director). (1994). *Lisbon Story* [*Una historia de Lisboa*] [Film]. P. Branco, U. Felsberg, & W. Wenders (Producers).

Suggested Bibliography

- Benjamin, W. (2015). *Juguetes* [Toys]. Casimiro Libros.
- Fischer, E. (2001). *La necesidad del arte* [The necessity of art]. Ediciones Península.
- Goethe, J. W. (2011). *El juego de las nubes* [The game of clouds]. Nórdica Libros.
- Han, B.-C. (2021). *No-cosas* [Non-things]. Penguin Random House.
- Lynch, D. (2008). *Atrapa el pez dorado: Meditación, conciencia y creatividad* [Catching the big fish: Meditation, consciousness, and creativity]. Penguin Random House.
- Maeterlinck, M. (2022). *La inteligencia de las flores* [The intelligence of flowers]. Taller de Edición Rocca.
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso: Ensayo sobre el triunfo de la estética* [Art in a gaseous state: Essay on the triumph of aesthetics]. Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Murakami, H. (2018). *De qué hablo cuando hablo de escribir* [What I talk about when I talk about writing]. Planeta Colombia.
- Painter, G. (1992). *Marcel Proust*. Lumen.
- Wohlleben, P. (2019). *La vida secreta de los árboles* [The hidden life of trees]. Ediciones Obelisco.
- Wulf, A. (2022). *Magníficos rebeldes* [Magnificent rebels]. Penguin Random House.
- Zuluaga, M. F. (2010). *La obra de arte y el sentido de la existencia* [The work of art and the meaning of existence]. Universidad Nacional de Colombia.

Este libro se publicó en abril de 2026,
para su composición se usaron los tipos
Arno pro y Ancizar Sans.



Aquí confluyen reflexiones muy importantes para la Facultad de Artes.

Primero, la docencia no es solamente realización de cursos. El gran desafío actual es alcanzar la integralidad en la educación. Docencia, investigación y extensión no son componentes aislados, sino aspectos de una misma actividad genérica que une la actividad pedagógica cotidiana, su presentación como documento, y la proyección de un nuevo conocimiento a la sociedad.

Segundo, sabemos bien que los dominios académicos siguen teniendo una hostilidad hacia las humanidades y las artes, de manera que el camino para llegar a publicaciones académicas rigurosas no es fácil. Para la ciencia tradicional que habla de trabajar sobre hombros de gigantes, es muy diferente que para saberes no acumulativos. Siglos de tradición académica moderna pesan sobre nuestros hombros.

En la modernidad temprana, la consolidación de la Academia como institución del conocimiento abrió una vía científica que amplió nuestra comprensión del mundo. Durante los siglos XVII y XVIII, el desarrollo de métodos sistemáticos de investigación promovió la idea de que el conocimiento debía fundarse en la observación, la experimentación y la validación pública en espacios relativamente autónomos dedicados a la producción y organización del saber. Pero, con la creciente institucionalización y profesionalización de la ciencia durante el siglo XIX, este proyecto se transformó. La especialización de las disciplinas, la burocratización académica y la vinculación entre investigación, Estado e industria reforzaron una forma de racionalidad orientada principalmente a la eficiencia y al control técnico. Esta forma conceptualizada como «razón instrumental» por autores como Max Horkheimer, reduce el horizonte del conocimiento a su utilidad práctica. Estas rigideces institucionales afectan la organización académica e, incluso, el propio desarrollo autónomo del conocimiento científico, al privilegiar ciertos problemas, métodos y finalidades sobre otros posibles.

Cada producción académica proveniente de los campos de las artes se vincula a esa ampliación de los posibles. Esa es esta colección Acto Cumplido.

Miguel Huertas Sánchez,
decano de la Facultad de Artes