

# Cuadernos viajeros

**Augusto Solórzano**

**David Lozano**

Coordinadores

CÓDICE  
ABIERTO



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE COLOMBIA



# Cuadernos viajeros

**Augusto Solórzano**

**David Lozano**

**Coordinadores**



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

Bogotá, D. C., 2024

In memoriam a *Sebastián, Camilo y Abraham,*  
*tres cartas extraviadas en la tormenta*

## Catalogación en la publicación Universidad Nacional de Colombia

Cuadernos viajeros / Augusto Solórzano, David Lozano, coordinadores. -- Primera edición. -- Bogotá : Universidad Nacional de Colombia, Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2024

1 recurso en línea (202 páginas) : ilustraciones (principalmente a color), dibujos, fotografías. -- (Colección Códice abierto)

Incluye referencias bibliográficas

ISBN 978-958-505-593-3 (digital)

1. Dibujo -- Investigación -- Colombia 2. Dibujo artístico 3. Creación artística -- Investigación -- Colombia 4. Arte correo -- Colombia 5. Intersubjetividad en el arte 6. Arte colombiano -- Temas, motivos I. Lozano Moreno, José David, 1959- II. Solórzano Ariza, Jairo Augusto, 1971- III. Serie

CDD-23 741.07209861 / 2024

- © Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá  
Editorial Universidad Nacional de Colombia
- © Augusto Solórzano / David Lozano
- © Los autores

Primera edición, 2024

ISBN digital: 978-958-505-593-3

Edición, redacción y coordinación del proyecto

David Lozano

Augusto Solórzano

Diseño del proyecto

Blanca Duarte

Colección Códice Abierto

Coordinación editorial y corrección de estilo: José Rengifo Delgado

Diagramación: Ricardo González Angulo

Imagen de cubierta: adaptación de diseño a partir de fotografía Pixabay

Diseño de la colección: Juan Carlos Villamil N.

Asistente de producción editorial: Álvaro Cabrejo

Correspondencia: Marisol Arango, Andrés Erazo

Con la colaboración de: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad ASAB, Bogotá; Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali; Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín (ITM), Medellín.

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

Hecho en Bogotá, D. C., Colombia, 2024



Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

## Contenido

<b>Nota introductoria</b>	8
<b>Prólogo</b>	9
<b>Introducción</b>	11
<b>Descripción del proyecto de investigación-creación <i>Cuadernos viajeros</i></b>	19
<b>El proyecto y su relación con las prácticas artísticas</b>	35
<b>El proyecto y su relación con la investigación</b>	43
<b>El proyecto y su relación con la creación</b>	50
<b>Dibujantes</b>	54
<b>Dibujos de la naturaleza</b>	57
<b>El dibujo como experiencia social</b>	73

<b>El dibujo como huella</b>	95
<b>El dibujo y proceso de creación</b>	111
<b>El dibujo como práctica o <i>modo de hacer</i></b>	138
<b>El dibujo como en correspondencia</b>	152
<b>El arte correo y el gran monstruo</b>	177
<b>Referencias</b>	199

## Nota introductoria

El proyecto colaborativo *Cuadernos viajeros* es una iniciativa de los profesores Augusto Solórzano y David Lozano adscritos a la Universidad Nacional de Colombia en las sedes de Medellín y Bogotá, respectivamente. Ambos son coordinadores y editores responsables de la parte gráfica, los contenidos conceptuales, la gestión y difusión del proyecto. La finalidad del

texto es mostrar los alcances del dibujo, las tácticas inventivas de un nutrido grupo de dibujantes y de las estrategias de divulgación para un proyecto cuya facticidad es inseparable de ser y su actuar que lo hace irreductible a patrones metodológicos claros y precisos. Por el contrario, este proyecto plantea aportes a los modelos tradicionales de investigación-creación.

## Prólogo

Por distintas rutas este ejercicio de arte-correo saca a flote una alternativa para que los miembros de una o varias instituciones establezcan mecanismos de diálogo. En el marco de las actividades académicas e investigativas propias de la Universidad Nacional se planteó la posibilidad de establecer un intercambio a través del proyecto *Cuadernos viajeros* cuyo canal fuera el correo físico de las sedes de Bogotá y Medellín. Lejos de los procesos formales y burocráticos que se

mantienen día a día en la Universidad, muchos de los cuales generan un desconocimiento del otro, nuestro propósito era restaurar puentes fundamentales que requiere el arte hoy: generar *comunidades de sentido* a partir de unas prácticas artísticas que mantuviera el dinamismo de la comunicación entre seres que no se conocen personalmente, pero que se reconocen y validan por y desde la intersubjetividad de compartir un mismo objetivo: dibujar.

Desde el inicio salió a flote una pregunta que sigue vigente y que relaciona el enorme desconocimiento que existe entre las dos sedes, distancia que las diferencia aun cuando comparten el programa académico en la misma institución. Sumado a esto, estaban relacionados también los imaginarios culturales que reflejan una honda fractura cultural entre dos ciudades que disputan permanentemente el liderazgo del país. Incluso cuando la convocatoria reunía inicialmente estudiantes y profesores de la misma universidad, las diferencias imaginadas entre unos y otros resultaban por momentos insalvables: imaginamos lo que no conocemos, cayendo en ocasiones en totalizaciones

y "destotalizaciones" arbitrarias, fruto de un conocimiento desviado de nuestra experiencia de la realidad.

Hemos querido hablar de este imaginario y sobre las maneras para establecer, mediante el dibujo, una comprensión, identificación y orientación del arte con asuntos de las realidades sociales. Cada uno de los aportes integra una plataforma de comprensión que revitaliza nuestros modos de vivir y de interpretar el presente.

Gracias a todos los que han colaborado en esta cartografía del mundo del dibujo y a la Universidad Nacional de Colombia al permitirnos publicar un trabajo que convoca la experiencia y la expresión del arte.

## Introducción

Ha transcurrido casi medio siglo desde que el arte correo se posicionó como práctica artística. Los años setenta fueron protagonistas de grandes transformaciones en las maneras de entender, producir y hacer circular el arte. En un mundo que experimentaba serios remezones en sus paradigmas culturales, sociales, políticos y económicos, las nuevas manifestaciones artísticas encontraron un terreno abonado en el cual florecer. Arte correo, arte guerrilla, arte participativo, arte social y

conceptualismo, entre otros, se convirtieron en expresiones caracterizadas por rechazar la forma intelectual, emocional e intuitiva que durante siglos imperó bajo la figura del genio. La apertura de la subjetividad que estos movimientos trajo, fue posible gracias a la multiplicidad creativa y a la emergencia de un espíritu insurgente que cambió para siempre el rumbo de la historia. Estudiantes, sindicatos, mujeres, colectivos *gays* y artistas paradigmáticos construyeron un espíritu

de época al crear una contrahegemonía dependiente de la realización colectiva. Sus apuestas dieron lugar al encuentro, el intercambio y a un arte participativo que dejaba atrás a ese artista-pastor que, otrora, guio el rebaño del gusto y el sentido de la creatividad. Operaciones teóricas y críticas en torno a este asunto terminaron por cuestionar el valor artístico, la autonomía del objeto y el lugar o los lugares del arte. Al mismo tiempo, las revolucionarias ideas de un arte desmaterializado propuestas por Lucy Lippard, generaron un cambio en la ontología del arte que le dio más importancia a la idea que al objeto. El mismo reconocimiento habría

que hacerle a su antecesor argentino, Óscar Masotta (1968), cuyos postulados apuntan a un arte anti-cosas, antivisual y comunicacional, apostó por la generación de contenidos y la producción de nuevos tipos de encuentros y acontecimientos.

Por distintas vías la creación colectiva fue abriendo otras perspectivas sobre el sexismo, racismo y colonialismo. Así, la creatividad artística terminó por convertirse en palanca de cambio para la transformación social. En este horizonte se abre un camino para la producción gráfica y editorial cuyos frutos se reflejan en el desbordamiento de los valores

tradicionales que delimitaron el campo del arte. Nuevos objetos, sumados a nuevas "maneras de hacer", ampliaron el repertorio social del conocimiento y lo simbólico. Para Brea (2005), se trata del derribamiento de un muro infranqueable que separó los objetos artísticos, (predominantemente visuales), del resto de objetos que promovían procesos de comunicación que garantizaban la circulación social y, cuyo poder simbólico, era innegable. Así, las demandas por vincular lo social en el arte y la utopía por alcanzar una auténtica democracia cultural, terminaron por arrinconar ideas completamente posicionadas como el

formalismo, el mercado del arte o el mito del artista que crea a partir de la metafísica y la individualidad.

A la luz de estas consideraciones, estamos frente a un extenso marco de acontecimientos que determina un cambio de paradigma epistemológico y ontológico del campo artístico. Por supuesto, identificar detalladamente la manera en que el arte se hace más accesible, participativo y descentralizado, es tema de un trabajo extenso e independiente imposible de abordar aquí. Sin embargo, no sobra resaltar *grosso modo* el cimien- to crítico que da lugar a unas prácticas artísticas focalizadas en la comprensión

del sujeto y su contexto socio cultural, ético estético y socio político y no en el objeto hegemónico del arte.

El arte correo es pionero en esta labor. Al estar pensado como táctica de comunicación, hace que los sujetos (emisor y destinatario) sean partícipes de la construcción de lo público y la vida política que asocia los horizontes del arte con la ética del encuentro. Así, el arte correo aglutina asuntos que implican la participación, la interlocución y el diálogo. Por ende, es un médium del pensamiento y de la acción que permite una mejor comprensión de los intereses de la sociedad que, a través

de la comunicabilidad, retan nuestro presente. De allí su validez como referencia ideológica, metodológica y ética que pone de relieve un amplio repertorio de los *modos de hacer* relacionados con los alcances estéticos de la obra de arte, la diversidad social y cultural, los intereses investigativos del arte, el compromiso del artista con la comunidad, la crisis del llamado círculo del arte, los procesos de participación y la relación con la educación, entre otros.

Como es sabido, los fundamentos políticos y culturales del arte correo fueron abordados en la década de los setenta

por Ulises Carrión. Su ensayo *El arte correo y el gran monstruo* (1978) enuncia la relevancia social y política de un arte que involucra fronteras, lenguas y culturas a través de un sistema alternativo de juegos, intercambios y colaboraciones que aprovecha la distribución postal cuyo protagonista es el canal. Ligado a esto se encuentra el reconocimiento sobre el código del arte, los procesos de subjetivación y su papel en la construcción, comprensión, distribución y alcance de los mensajes. Lo mismo ocurre con la constitución del yo que los proyecta en el marco de unas nuevas realidades que exigen la presencia del otro para

experimentar y enriquecer las prácticas comunicativas, la ética del encuentro y la comunicabilidad. La proyección de un arte así, termina por replantear los procesos de exfoliación, el desmembramiento y la desestratificación el *locus* del arte.

Una ontología del arte correo dirá que se ocupa del mensaje produciendo el acontecimiento para que el arte simplemente transcurra en su contingencia, situé variables espaciotemporales y active procesos de diálogo. Su epistemología también lo hará un acontecimiento al decir que convierte el arte en acción dando cuenta de una experiencia de creación

compartida inseparable de la recepción, la acción cultural y el pluralismo artístico. Por ambas vías el diálogo, la controversia y la negociación de significados son su materia prima inseparable de la cooperación social y la presencia del otro.

A diferencia de los enfoques formalistas que buscaban separar la forma del contenido en la obra de arte (señalando que esta podía ser apreciada desde un punto de vista meramente estético), el arte correo restaura por la vía del encuentro ese agrietado puente. Para el arte correo, la *forma* es inseparable del *contenido* que construye procesualmente. Dialogar, ha-

blar o encontrarse, son apenas algunos de los nombres que enmarcan el valor que hoy tienen los procesos de comunicación entre individuos extraños, habitantes de un mundo en el que la desvinculación social, el egoísmo y la perspectiva impersonal están a la orden del día. De ahí la validez por indagar sobre las condiciones artísticas que podrían generar la adhesión o el egoísmo, las cuestiones estéticas conducentes a la pluralidad de puntos de vista y la convivencia social.

El arte correo podría ser el equivalente a ese giro que hacen las ciencias humanas para que la conversación civilizada

sea el mecanismo que contribuya al fortalecimiento de un pluralismo edificador de una conciencia colectiva. Pensar en formas de valoración compartidas a través de la imagen y en la posibilidad de un consenso fáctico que aspire a la generalidad, constituye una empresa cuya vigencia sigue en pie aun después de cuarenta años. Así, mientras Bauman (2005), Habermas (2002) y Rorty (1994) otorgan protagonismo al diálogo como la base del acontecer social, Carrión propone que nuestras prácticas comunicativas sean enriquecidas por el arte. De ahí que la idea de un sistema alternativo de servicios postales haya sido concebida

como un dispositivo para comprender, orientar e identificar nuevas realidades que son inseparables de la facticidad del ser y de su acontecer histórico.

¿Es posible que la retórica gráfica del dibujo, las fotocopias o los sellos de goma desafíen el ostracismo social y cultural que promueven los medios? ¿Qué validez tiene el arte correo frente a unos medios que facilitan la comunicación aun cuando no tengamos con quien comunicarnos? Pensar en respuestas es poner en jaque las maneras tradicionales de producir, entender y hacer circular el arte en un mundo seducido por la rapidez de la internet.

Anticipándose a su tiempo, Carrión no fue ajeno a estos cuestionamientos que afloran hoy. A pesar de comprender que la práctica artística potenciaba el reconocimiento de la dimensión lingüística, ética, política produciendo cambios sustanciales en la vida social, prefirió al final de su vida dar un timonazo hacia el video, el cine y los proyectos mediáticos. Esto es lo que el sentido común reconocería como "matar el tigre y asustarse con su piel".

Tomando como punto de referencia los aportes que hizo a la cultura de redes y al arte colaboracionista, nuestro proyecto se orienta por esa brújula romántica de la nave que condujo Carrión. A diferencia

de sus apreciaciones de los años ochenta que sentenciaron la obsolescencia del arte correo, pensamos que, en un mundo globalizado, dominado por la inmediatez y la rapidez de las comunicaciones es posible volver a esas viejas utopías participativas para mirarlas en perspectiva crítica y actualizarlas a luz de las dinámicas sociales que nos determinan. Se trata de un juego que se opone al medio gráfico imperante hoy día dominado principalmente por la imagen digital que circula por internet. De ahí la importancia de redescubrir el dibujo como táctica de interacción, el diálogo y la construcción colectiva como formas alternativas a la inmediatez rampante.

## Descripción del proyecto de investigación-creación *Cuadernos viajeros*

Los objetos cuentan historias. Algunos de ellos, los que a juicio de los expertos reposan en los museos, relatan la historia oficial del arte. Otros, por el contrario, narran la historia del hombre común. En su mayoría, se trata de objetos que prestan alguna utilidad que no los hace merecedores de un aura que los dignifique y les permita ser coleccionados más allá de una curiosidad. Aun cuando son desechados u olvidados,

estos objetos son determinantes para la estructuración de la vida cotidiana a la que cada hombre le imprime sus propios matices que lo diferencian de las demás. Por eso, no es equivocado decir que estos objetos prosaicos son el reflejo del espíritu de la sociedad de todos los días en cuanto son parte fundamental de los acontecimientos de las personas en su hacer y quehacer diario.

Cuando contamos la historia a partir de ellos y no de las narraciones memorables de los sujetos, el punto de llegada es la poética. Por momentos pareciera que las cosas (a las que también llamamos "objetos") solo existen en el mundo para hacer aseveraciones, descripciones y críticas de las que pocas veces somos del todo conscientes. Los objetos en la vida cotidiana están circunscritos a tres esferas inseparables entre sí. La primera es la de la *apropiación* que permite el aprendizaje y la manipulación que nos permite ejecutar acciones. La segunda tiene que ver con los *sistemas de usos* donde priman el comportamiento que

adoptamos y transmitimos a los demás, comportamientos que, por demás, son inseparables de la materialidad de las cosas. En esta, las ideas, normas y técnicas forman un repertorio inseparable del que depende el despliegue de relaciones concretas. Por último, están las instituciones, encargadas de transformar la naturaleza social o cultural y determinar las formas de producción ordenando y normalizando sustancialmente los comportamientos que rigen las relaciones humanas.

Este marco introductorio es importante porque nuestro proyecto arranca de un objeto que hizo parte de la actividad

disciplinaria de la enseñanza del arte en el país relacionando apropiación, sistemas de uso y normas. De ahí que la sola mención de los cuadernos Norma de dibujo sea un viaje en el tiempo para varias generaciones que tuvieron, a través suyo, los primeros acercamientos al dibujo, descubrieron las motivaciones particulares por graficar, marcaron las interacciones con los objetos de la vida escolar y expresaron la carga emocional asociada con esta actividad. En otras palabras, la materialidad del cuaderno se convirtió en el detonante de sentido, a partir del cual, salen a flote las ideas particulares de cada dibujante.

El proyecto convocó durante cinco años a más de medio centenar de participantes bajo el criterio regulador del arte correo, el anonimato y el azar. La historia de cómo arranca esta idea resulta bastante sencilla de contar. En el año 2014, en una céntrica cacharrería de Medellín, adquirimos un *stock* de estos cuadernos que durante años estuvieron embodegados. Gracias a la popularidad ganada décadas atrás para la enseñanza regular del dibujo en las escuelas y colegios del país, estos cuadernos son asociados con aquello que la sociología llama *costumbre regulada*, que configura un sistema compacto de representaciones colectivas entre las que

no había posibilidad de escoger (Heller, 1987, p. 27).

Considerados casi que reliquias, estas libretas de dibujo tenían el potencial para activar un proyecto colaborativo a partir de un objeto cotidiano que evocaba viejas *maneras de hacer* gráfica ahondando en recuerdos y preguntas sobre los procesos de enseñanza y transferencia del dibujo en las escuelas. La compra de las cuarenta y ocho libretas condujo a pensar en la manera en que un mismo objeto relacionara distintas generaciones. Encontrarlas y disponer de ellas totalmente nuevas, planteaba el reto no solo de activar re-

cuerdos imborrables para algunos, sino también de hacer partícipes a jóvenes que desconocían por completo cómo años atrás se normalizó el mundo particular y colectivo del dibujo en las escuelas.

¿A qué podría remitirnos esa vieja libreta ya olvidada? ¿Qué aspiraciones, formas y modos de vida habíamos consignado en ellas cuando se nos pedía en el colegio que dibujáramos esto o aquello? ¿Cómo resignificarlas hoy después de tanto tiempo? ¿Cómo estos sencillos cuadernos rojos relacionaban la apropiación, los sistemas de uso y las instituciones? Todas estas preguntas fueron las que

quedaron planteadas inicialmente tras la compra del material. Si se mira al detalle, estos interrogantes conservan la base común de indagar sobre los modos de apropiación y el desarrollo de diversas capacidades que son aprendidas como norma regulada por la enseñanza, norma que, por demás, solo algunos individuos cultivan el resto de la vida y que los conduce a mantener interés por el acto de dibujar.

El hombre nace en un mundo —concreto— que está más o menos alienado. Sin embargo, no todos los participantes deben aceptar obligatoriamente este

mundo ni aceptarlo precisamente tal como es; no todos están obligados a identificarse con las formas alienadas de comportamiento (Heller, 1987, p. 55)

Para algunos se trataba de remover el edificio de la memoria y de las tácticas de apropiación que descubrimos tempranamente en nuestra infancia. Para otros, los más jóvenes, era entrar por primera vez contacto con un objeto de otra generación totalmente desconocido. Jugando con la ambivalencia tradicional de los maestros perezosos que en sus clases de artística proponían hacer un "dibujo libre", se propuso a los participantes iniciar con

las evocaciones que la libreta les traía. Así, ese primer dibujo marcaría el derrotero para iniciar un diálogo abierto y anónimo que se podía mantener gracias a la posibilidad de descifrar las intenciones contenidas en las imágenes y proponer a partir de ellas nuevas trazas de sentido.

Fueron convocados un sinnúmero de personas "apasionadas" por el dibujo que provenían de distintos campos del conocimiento, que poco y nada tenían que ver con el arte oficial y que se relacionaron libre y anónimamente con artistas de larga y mediana trayectoria, con profesores y estudiantes, que compartían su interés por

dibujar. Desde el principio reconocimos que, a la luz de las prácticas artísticas, es desde y para lo cotidiano que las formas de producción del arte trazan hoy sus condiciones de posibilidad. Proponer una nueva dinámica alrededor del dibujo que no privilegiara el mundo profesional, sino la pasión por la actividad, nos llevó a reclamar con mayor vehemencia el anonimato. Solo así podíamos pensar en un suelo común que acercaba a los aficionados con los profesionales, apostando más por la validez del diálogo y la construcción colectiva de mensajes. Ciertamente, esta opción apostaba por que los dibujos fueran tejiendo, en sus ires y

venires, una actitud flexible y abierta frente al otro, entendiéndolo como alguien con quien puede y quiere compartir su pasión por el dibujo. Así pues, individuos culturalmente disímiles aúnan distintas miradas sobre el mundo, abriéndose el uno al otro a partir de sus puntos de vista, imprimiendo su voz en el objeto-libreta para que esta cuente con distintas tonalidades su propia historia.

Poner en primer reglón el papel que ocupa el diálogo para la vida social es lo que Gadamer (2007) ha llamado el *yo-tú* que supone comunicación, intercambio de palabras, ideas y conceptos. Apoyar-

se en este planteamiento y adaptar un diálogo a partir de la imagen, nos llevó a concebirlo más como una conversación que discurre, como discurren las aguas de un río por los meandros de su curso. Por supuesto, ello implica también pensar en la tolerancia de los otros puntos de vista y en el reconocimiento de igual legitimidad, así como en la buena voluntad para entender y expresar ideas a través de la imagen. ¿Era posible que un objeto subordinado a tantas fuerzas culturales posibilitara el diálogo? La respuesta es un determinante sí. El dibujo en su dimensión anónima era antes que nada una ventana de oportunidades para construir una

realidad dialógica verdaderamente humana para el que la libertad creativa es un principio insoslayable. A través suyo fue posible abrir rutas de reconocimiento del otro, reciprocidad y confianza. De igual manera, el intercambio de ideas y cualidades cobra importancia aquí en tanto ofrecen una comprensión de las tácticas creativas a las que apela el profesional-*amateur* permitiendo descubrir nuevos aspectos sobre el dibujo como objeto cultural. Hoy el interés del trabajo colectivo goza de gran posicionamiento no solo en las prácticas artísticas, sino en unas ciencias humanas volcadas a contrarrestar el individualismo extremo

a través de políticas de cooperación. Sennett (2012), Gadamer (2007) y Escobar (2019) son solo algunos autores contemporáneos pertenecientes a una honrosa lista que ilustra la importancia que tiene el compartir algo en común para el fortalecimiento del "nosotros", la formación de la identidad particular y colectiva y el equilibrio de las relaciones conflictivas.

Gracias al diálogo era posible generar un proceso reflexivo que requería que cada dibujo fuera comprendido y, además, precisaba de la comprensión de los demás dibujos que habían sido registrados previamente en el cuaderno. De este

modo se creaba un nuevo argumento que era enriquecido en su trasegar aportando preguntas y respuestas. De ahí que cada página se entendiera metafóricamente como una opinión que requería un aporte reflexivo, recíproco y relacional.

Al igual que sucede con los rumbos inesperados que toma una conversación, sabíamos de entrada que lo mismo podía ocurrir con los dibujos. Era evidente entonces que en este proceso de creación aparecerían *hechos sorprendentes*, que entrarían a re direccionar el rumbo del diálogo, plantearían enigmas y marcarían ambivalencias. Con esto se pondría de

manifiesto el señalamiento de Gadamer de que "cada enunciado tiene unos presupuestos que no enuncia" (Gadamer 2002, p. 58). Así, en ocasiones, lo que aparecía en el dibujo eran verdaderos acertijos que reclamaban del dibujante apelar a tácticas que ayudaran a elaborar un nuevo argumento dentro del diálogo. A saber, la gran mayoría de los dibujantes no solo se esforzaban por develar esos hechos sorprendentes, también planteaban otros tantos. No hay que olvidar que cada uno de estos *hechos* es muy "diferente de todo lo observado" (Peirce, 1970, p. 79), en tanto plantea dudas y proyecta problemas desafíos interpretativos. Así

fue construyéndose una narrativa particular en cada cuaderno cuyos signos encontraron rutas conectoras con otros signos que no se tenían previstas.

Respecto al canal de comunicación, vale decir rescatar el apoyo de la oficina de correos de la Universidad que facilitó el desarrollo del proyecto. Reunir los avances de los dibujantes cada semana resultaba más fácil de decir que de hacer. Contar con las permanentes contingencias en las entregas constituyó uno de las dificultades más notables que enfrentamos a lo largo del proceso y que explican en cierta medida el largo de tiempo que

abarca. Sin embargo, la noción de tiempo es tiempo es relativa, más si se tiene en cuenta que contábamos con la conciencia interna del tiempo de los dibujantes, el tiempo que abarca el académico, trastocado de los imprevistos estacionales y el tiempo incierto de la pandemia que hacen parte de nuestro día a día. Desde el principio supimos que enfrentaríamos dificultades a la hora de consolidar una experiencia que, al juntar fluctuaciones en su temporalidad, era incompatible con la rigidez. El reto era entonces ser concordantes con esa realidad planteada por el proyecto de ser inseparable de la facticidad misma de su ser y de su actuar.

En otras palabras, no podíamos reducir el desarrollo del trabajo a parámetros metodológicos rígidos ni a tiempos específicos e inamovibles. Ya en estos presupuestos se evidencian matices particulares de la creación en artes que distan del proyecto epistemológico clásico y que plantean vertientes diferentes para el desarrollo de procesos artísticos.

En el marco del encuentro de arte internacional MDE2015 el proyecto *Cuadernos viajeros* fue acogido por parte del equipo curatorial para ser exhibido en la biblioteca del Museo de Antioquia. Bajo el título de

"MDE2015 expandido", se buscaba reunir iniciativas artísticas promovidas por las instituciones artísticas y académicas bien fuera a través de seminarios, talleres, conversatorios, eventos, exposiciones, intervenciones o investigaciones y publicaciones. Con el ánimo de resaltar las prácticas locales que se adelantaban en el marco institucional, el grupo de colaboradores propuso una intervención dentro de la misma biblioteca del Museo que estuviera articulada a la infraestructura y que propiciara una lectura integrada con el espacio y los objetos del lugar. En el

siguiente enlace<sup>1</sup> el lector podrá encontrar algunas imágenes del evento acompañadas de la siguiente descripción:

Una vez concluida esta fase, nos dimos a la tarea de reunir otro grupo de 30 participantes que reiniciarán el proyecto en nuevos cuadernos salvo que esta vez quisimos que el rango fuera extendido a otras intuiciones tanto de Bogotá, Medellín y Cali. Es así como aparece en el espectro dibujantes de la ASAB, Universidad Nacional Sede Bogotá, Bellas Artes de Medellín, ITM, Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, la Universidad

de Antioquia y Bellas Artes de Cali. En esta etapa, el contacto con personas que se hicieran responsable de la recepción y distribución del material en cada institución fue invaluable, aunque es fácilmente predecible la dificultad que en tiempo esto representa. En esta oportunidad también se vincularon profesionales y *amateurs*, pues el objetivo de convocar y reflexionar sobre las distintas formas de dibujar y el pluralismo gráfico seguía vigente como eje regulador del proyecto.

A finales del año 2018 se tenía prevista una segunda muestra en la sala de

---

1 <http://mde.org.co/mde15/es/2016/04/mde-expandido-encuentro-de-aliados/>

Exposiciones de la ASAB en Bogotá para la cual también se había estructurado un guion museográfico, las bases de los talleres abiertos al público y un video ilustrativo del proyecto en general. Desafortunadamente, por razones eminentemente administrativas que llevaron a distintos recesos en las universidades, esta muestra no ha podido realizarse sin

que esto quiera decir que su realización esté descartada. Luego se suma el imborrable tiempo de la pandemia del cual es mejor no hablar.

Así pues, damos paso a algunas reflexiones que surgieron a lo largo de este tiempo y que respaldan el *corpus* teórico del proyecto de investigación creación.



Cuadernos viajeros







## El proyecto y su relación con las prácticas artísticas

Fue en el resplandor de las vanguardias que empezaron a escucharse las primeras voces que reclamaban un cambio en las orientaciones del arte que trasgrediera los códigos y las jerarquías establecidas que se habían establecido respecto al objeto de arte. Es famosa la proclama de Apollinaire y Marinetti de que el "arte está en todas partes", proclama que, por demás, empezaba a cuestionar por el lugar y los lugares del arte, maneras distintas de producir y hacer circular el

arte y la relación que este mantiene con el resto de actividades concretas del hombre común.

Ya en esto se puede identificar asuntos estructurales de las prácticas artísticas. La apropiación colectiva de los espacios comunes y de la cultura cotidiana que algunos artistas, sindicatos y focos de población excluidos amplió el espectro, las expectativas, los alcances y compromisos éticos, sociales y estéticos del arte

en medio de una sociedad que hacía sus apuestas por la diversión que ofrecía el arte de masas. Con sus nuevas *maneras de hacer* las prácticas artísticas condujeron a pensar en cambios, mutaciones y alteraciones en la ontología del arte, así como en su propia epistemología. Fruto de los numerosos giros que se dieron el siglo xx, (entre los que se cuentan el lingüístico, estético, ético, educativo, artístico entre otros), las prácticas artísticas son el resultado de esas rotaciones cuyo eje discursivo es el lenguaje, la comunicación y el diálogo como asuntos rectores de la vida social que se traslapa con nuevas

preguntas sobre qué pone en juego la producción y circulación del arte.

Pero ¿qué es lo que realmente se pone en juego con este giro? La respuesta es tan extensa como profunda por lo que indiscutiblemente es inabordable aquí. Sin embargo, como se trata de identificar y argumentar por qué el proyecto *Cuadernos viajeros* es, sin lugar a dudas, una práctica artística y cuál o cuáles son sus valores diferenciales en el marco que lo determina, nos detendremos en algunos aspectos claves que ilustren la situación.

En primer lugar, no sobra recordar el principio dialógico del que parte el proyecto.

Desde su arranque prevaleció el interés por vincular, mediante el diálogo gráfico, un colectivo de dibujantes que conversara a través del dibujo y, en ese proceso, aparecieran preguntas y respuestas dirigidas a nosotros mismos. Basados en el principio del diálogo hermenéutico de que "la comprensión no es una actividad del sujeto, sino un juego en que, preguntando y esperando la respuesta, siendo preguntados y respondiendo y volviendo a preguntar, va madurando poco a poco la comprensión y la comprensión de uno mismo" (Gadamer, 2007), nos dimos a la tarea de enfrentar desde allí esa vieja y posicionada idea de la producción genial

e individual en el arte. Al insistir en esto sale a flote uno de los asuntos medulares de las prácticas artísticas: el papel que debe cumplir el arte para generar vínculos e interrogar sobre datos sobre hechos concretos y nexos objetivos que afectan siempre la producción, tratamiento, circulación y procesamiento de la sensibilidad no solo alrededor de los objetos, sino de los sujetos creadores o receptores. Desmontar el asunto de la autoría individual y otorgarle un cariz colectivo, nos permitió entender con mayor claridad la dimensión que el dibujo tiene como potenciador del encuentro entre sujetos que trabajan alrededor de

un interés común y que son capaces de materializar gráficamente diversas alternativas discursivas.

Por otra parte, el hecho de pensar en un "proceso" más que en una "obra" nos condujo a cuestionar cómo el proyecto contradecía la idea de que el arte produce objetos autónomos e independientes. Más que la producción de dibujos, interesaba rastrear las maneras de dibujar, las formas de vinculación y las derivas de la producción colectiva que pudieran producirse. En otras palabras, sin desconocer el valor que registra cada cuaderno, quisimos poner la lupa en la experiencia

del sujeto que dibuja, interactúa, asiste a los talleres y dialoga, por encima del resultado propiamente dicho. Queríamos devolver la atención al hecho de que el dibujo que se producía no era susceptible de ser separado del sujeto que lo producía, en tanto ese sujeto está circunscrito a un marco cultural que le determina. Lo mismo habría que decir respecto al espectador que lo recibe. De este modo el trabajo colectivo ganaba en cuanto a dimensión comunicativa intersubjetiva, participativa y vinculante y es, desde allí, que traza su razón de ser como proceso y acción. Todo esto está relacionado directamente con otra característica de

las prácticas artísticas, que tiene que ver con el agotamiento de la idea de que la obra de arte como expresión de su productor, por lo que es imposible no situar a través del proyecto una crítica directa al *individualismo excepcional*, sinonimia del *individuo de excepción* que ha dominado en el arte por más de dos siglos. El dibujo construido en colectivo es, sin lugar a dudas, otra forma de legitimación con la que buscábamos mantener a raya el individualismo del genio.

Proponer nuevas formas de legitimidad en el arte ha sido un derrotero más para las prácticas artísticas. De ahí se entien-

de la relevancia que ha ganado lo social y lo participativo al propiciar formas de significación para las que la apropiación y reapropiación de lo colectivo constituyen su mayor fortaleza. Con este telón de fondo, cada dibujo registrado se convertía en materia prima susceptible de ser apropiado en aras de generar un nuevo significativo que superara lo autobiográfico. La acción individual que responde al dibujo anteriormente consignado en el cuaderno y a la historia que se entreteje semana a semana, plantea una perspectiva que hace posible sintonizar las maneras particulares e individuales de dibujar con un propósito colectivo de grupo. Así el por

qué y el para qué de la creación artística toma un nuevo matiz alejado de la idea personalista, la reivindicación del ego y el elitismo cultural. Nuestro aporte es sin lugar a dudas una apuesta por la mediación, el diálogo y la alianza, tres brújulas con las cuales quisimos orientar la tradición del dibujo para actualizarlo en un saber, en una práctica que toma nuevos rumbos en el contexto actual y que es fundamental a la hora de ofrecer la posibilidad de construir la historia del presente. A través de esta acción grupal quisimos marcar un cambio de polaridad respecto a la tradición. Si bien es claro que el cuaderno de dibujo se convierte en obra que puede ser expues-

ta en las instituciones museográficas, su construcción apuesta por la multiplicación de la autonomía. Aquí lo gráfico conduce a una poética de la cooperación que posibilita que la producción vaya más allá de la simple forma y adquiera sentido al vehicular nuevos significados sociales y culturales. De otro lado, la contingencia misma del proyecto también nos llevó a pensar en las distintas maneras de las que disponen las prácticas artísticas para desestabilizar cualquier equilibrio del sistema institucional del arte. Talleres, encuentros, intercambios, construcciones colectivas, discusiones con otros grupos, fueron algunas de las estrategias planificadas en

un principio cuya ejecución sigue vigente, como sigue vigente también las muestras que se puedan seguir realizando dentro del marco institucional. A esto hacemos referencia cuando decimos que más que "exponer", el proyecto se "produce", se "distribuye" y se "difunde".

Así, *Cuadernos Viajeros* como práctica artística se aleja de la producción de mercado y se distancia de los viejos formatos de economía artística que vinculan el mercado y el coleccionismo. Redefinir

el proyecto como un proceso abierto y contingente es, sin lugar a dudas, una apuesta por visibilizar maneras de hacer y por indagar cómo la producción de sentido y afectividad en el arte es inseparable de los cambios que a diario se presentan en lo cotidiano. En resumen, más que pensar en la producción de imágenes, pensamos en el significado que tiene la participación, la correspondencia de ideas, opiniones y sentimientos entre individuos diversos.



## El proyecto y su relación con la investigación

Una vez realizado el recorrido que vincula el proyecto *Cuadernos viajeros* con las prácticas artísticas, damos paso a mostrar cuál es la base investigativa y creativa que lo estructura. Para empezar, hay que mencionar que la investigación-creación es el caballo de batalla de las prácticas artísticas, pues es desde allí de donde afloran nuevas perspectivas sobre la relación que el arte mantiene consigo mismo y con otros campos del conocimiento. Este asunto se extiende también

a la delimitación con otros campos de interés, la producción como práctica a través de agentes y espacios y las maneras de producción que le competen.

*Grosso modo*, investigar es una actividad generalizada, esencial y básica en torno a la cual los seres humanos damos valor a los más variados interrogantes. Sin embargo, cuando hablamos de investigación en artes, cargamos a cuestas las maneras propias de la investigación científica que

acarrea un sinnúmero de consecuencias focalizadas principalmente en dos asuntos: 1) que no es posible estandarizar los procesos de investigación y creación en el arte; 2) que cada resultado de investigación está estructurado en las particularidades del caso que lo hacen único. Así pues, en la medida en que crecen las expectativas sobre lo que puede llegar a ofrecer la investigación en el arte a la hora de interpretar y producir un objeto o un proceso, aparece en escena una mayor confusión a la hora de delinear los límites de trabajo y los propósitos que mediante la investigación se pueden alcanzar.

Dentro del marco investigativo del arte se han juntado indiscriminadamente la enseñanza del arte, la recepción de la obra, la crítica, la historia del arte, la teoría del arte y la psicología del arte, entre otros. Por eso, cuando se habla de investigar en este terreno surge una terrible confusión al no poderse definir con claridad si el arte es el medio, el objeto o el fin mismo de la investigación. No debemos olvidar la demanda que se hace a las distintas profesiones para que se validen a través de la investigación. De ahí se deriva que la producción del campo artístico (sobre todo en el superior), se reconozca como

el resultado de un proceso investigativo que por momentos resulta difícil de definir.

Con este telón de fondo pueden identificarse por lo menos tres aspectos que vale la pena mencionar. El primero, la investigación descubre relaciones entre el arte y las ciencias humanas. En este caso, el papel del diálogo se convierte en el eje motor de las relaciones sociales al permitir la recomposición de los viejos temas de exclusión, solidaridad, encuentro, intersubjetividad, entre otros. Así pues, podemos decir que el proyecto entra en concordancia con preguntas que relacio-

nan directamente las nuevas realidades sociales con sus formas de vinculación. Aquí, el poder convocante y contingente del proyecto, aporta para que el asunto del diálogo pueda ser comprendido y cartografiado a través de los recursos y tácticas del arte. Se trata de dinamizar la investigación potenciando la cooperación y creación colectiva. No sobra decir que a través del dibujo queríamos poner en juego asuntos relacionados con la manera en que nos entendemos con los demás y, en eso, evidentemente, hay un cariz político que no está alejado de la controversia y la negociación de significados.

El segundo, la investigación en el proyecto aparece como proceso que entra a ampliar el campo del dibujo, sus maneras de producir y circular, pero, sobre todo, a problematizar el estatuto de "obra" al reemplazarlo por el de "proceso". Lo mismo habría que decir respecto a la noción de autor que, si bien sigue incluyendo su hacer como parte fundamental del proyecto, abandona los mecanismos de promoción basados en la competencia y los convierte en cooperación. Así pues, investigar se convierte para nosotros en una actividad que ajusta la dinámica del arte a nuevas preguntas por el lugar y

los lugares del arte y equilibra su autorregulación.

En el tercero, la investigación creación aparece aquí en cuanto a las estrategias, habilidades de organización y optimización de respuestas a través del dibujo que son descubiertas por parte de los artistas que, a medida que pasa el tiempo, son capaces de responder mejor y de manera eficaz a los retos que impone la contingencia del proyecto. El último proceso que evidencia la investigación contempla que cada participante, de manera individual, descubre las variantes temáticas, técnicas y conceptuales para determinar cuáles son las

más idóneas para adaptarse a las nuevas condiciones de producción plástica. Así, la investigación en artes sería la sumatoria de las investigaciones individuales en una especie de proceso interactivo e inacabado en el que constantemente surgen oportunidades y restricciones que no llegan a ser lo suficientemente fuertes como para detener los procesos creativos.

De ahí la importancia de conocer y entender las preferencias investigativas que cada individuo hace, preferencias que por lo demás causan un remezón constante en el entorno en el que se producen. ¿Qué es la investigación

en artes y cómo se investiga en este campo? Serían pues dos interrogantes abiertos tutelados por una variabilidad de hipótesis, teorías e ideas a las que se puede recurrir con miras a aplicarse, sin que necesariamente haya un paradigma reductivo que sienta un orden inamovible. Justamente, es gracias a la infinita oferta de posibilidades investigativas que la acción misma de investigar en el arte logra evadir el proceso descriptivo que va en contra de la naturaleza propia del arte. No en vano es aquí donde se ha hecho de la investigación un camino, una herramienta para identificar,

describir y organizar métodos efectivos de creación en un contexto en el que los convencionalismos, que otrora crearon las bases de la representación para la plástica, han sido derogados. (Solórzano, 2017, p. 19)

Así, *Cuadernos viajeros* se convierte en una investigación proyectual cuya materialización en obra y práctica artística encierra una apuesta epistemológica. Materialidades, diferencias, interaccio-

nes, son solo algunas de los aspectos clave que aquí se relievan para aportar al conocimiento no solo del dibujo y de su pluralidad, sino del arte en general. Por último, es importante mencionar también el aporte heurístico que se hace protagonista a través de la transformación, transferencia y desplazamiento permanente de resultados para los cuales el inventar produce nuevas dimensiones y nuevas estructuras que nada tienen que ver con lo previo.



## El proyecto y su relación con la creación

Reconocer, distinguir y agrupar son acciones inseparables de la manera en que nos habituamos al mundo. Cuando la materia prima sobre la cual ejecutamos estas acciones nos resulta familiar todo termina siendo sencillo y recorremos sobre seguros el camino de la habitualidad. En el caso contrario, es decir cuando no aparece del todo claro la búsqueda entusiasta de lo familiar, es cuando la capacidad creativa entra a jugar un papel preponderante para identificar el sentido

de la experiencia. Justo en ese momento es cuando estamos frente a un hecho sorprendente que no logra ser explicado a partir de las informaciones de las que disponemos. Por supuesto se trata de un despertar inmediato de la conciencia creativa con el que reorganizamos y descubrimos nuevas maneras de experimentar el mundo. No basta con volver a nuestro repositorio de informaciones ni de observar con detalle los hechos. Lo que aparece frente a nosotros es

una experiencia inesperada. Premisas, conjeturas, suposiciones emergen como una necesidad de entender aquello que es nuevo, pero es la ampliación de los límites comprensivos y la ruptura de los hábitos del pensar lo que realmente conduce a encontrar nuevas explicaciones aceptables. Cuando esto ocurre es que nos vemos abocados a crear un nuevo instrumento para medir el fenómeno.

Estas palabras dejan entrever la ruta que permitió la identificación de criterios que permitieron la organización del extenso conjunto de dibujos a partir del encanto exótico que ofrece otro pensamiento.

El extravagante encuentro entre dibujos de muchos tipos, formas de dibujar, técnicas, lenguajes, usos, gestos y procedimientos, impuso el reto de encontrar la manera en que los dibujos pudieran ser vecinos, más allá del valor esencial que tienen. En este sentido, hallar el sustento ordenador se convirtió en una tarea igualmente creativa como la de responder a las descripciones y representaciones que iban registrando los dibujantes a manera de correspondencia. Nos dimos a la tarea de acercar imágenes que podrían circunscribirse a un amplio espectro de maneras de ser organizadas, del mismo modo que describe Borges (1960) en

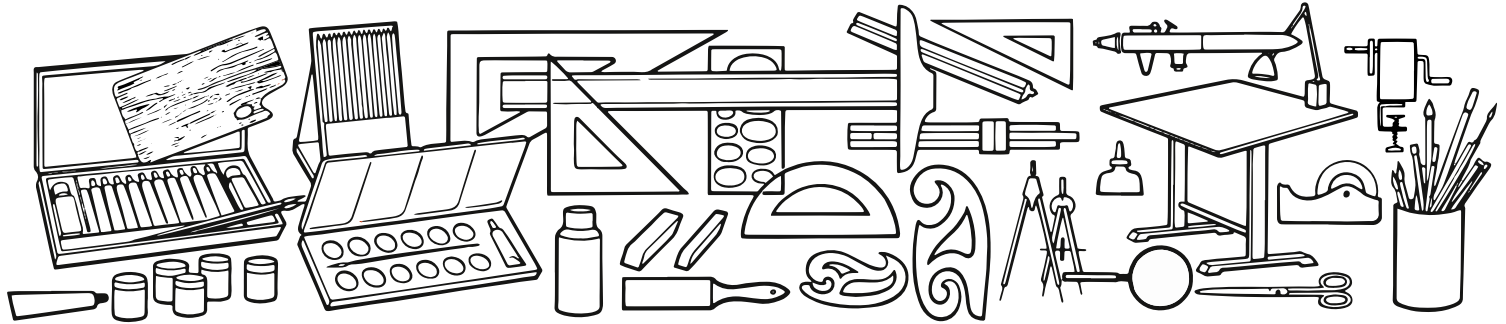
*El idioma analítico de John Wilkins*, al hablar del "Emporio celestial de conocimientos benévolos" (una enciclopedia china que divide a los animales en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas). ¿Incongruencia?, ¿eclecticismo?, ¿pluralidad? No lo sabremos. Lo que sí podemos asegurar es que la esencialidad y vitalidad del material terminó por

formar nodos sugestivos sobre el dibujo, narrar heterotopías inquietantes, socavar la obviedad del dibujo, definir contextos y relaciones inesperadas, desafiar las posibilidades gramáticas, crear diálogos improbables entre identidades diferenciadas, en otras palabras, generar límites borrosos, provisionales, complejos, imprecisos que constituyen la naturaleza y esencia misma del dibujo, un dibujo que por demás, se resiste a las clasificaciones, que habita en lugares extraños, que comunica lo imprevisto, pero, sobre todo, un dibujo que prolifera como una forma de nombrar, hablar y pensar.

# dibujo

Proyecto

CUADERNOS VIAJEROS



Universidad Nacional de Colombia



## Dibujantes

Abraham Restrepo

Alan Gómez

Alejandro Castaño

Alejandro Ramírez

Álvaro Cabrejo

Ana Milena Gutiérrez

Andrés Erazo

Andrés Hernández

Andrés Hernández

Andrés Hoyos

Andrés Serna

Andrés Valderrama

Angélica Camargo

Anne Hernández

Augusto Solórzano

Camila Laorni

Camilo Parra

Carlos Riaño

Catalina Díaz

Catalina Hoyos

Claudia Moreno

Dámaxo Henao

Daniel Bustamante

Daniel García

Daniel Mateo Restrepo

Daniela Henao

David Lozano

Diana Galindo

Camilo Rodríguez

Diego Ayerbe

Diego Novoa

Dilma Valderrama

Eder González

Edgar Patiño  
Edison Jiménez  
Esperanza Galindo  
Esteban Gil  
Felipe Barreiro  
Francisco Gómez  
Francisco Peláez  
Fredy Buitrago  
Hallen Valderrama  
Humberto Rojas  
Jairo Sánchez  
Javier Barbosa  
Jessica Sánchez  
Jimmy Carmona  
José David Osorio  
Juan Moreno

Juan Suárez  
Juanico Moreno  
Julián Rodríguez  
Laura Ruíz Sosa  
Leonardo Parra  
Lina Macías  
Luisa Montoya  
María Alejandra Gómez  
María Isabel Giraldo  
Marisol Arango  
Marlon Lopera  
Marlon Vásquez  
Mateo Montoya  
Miguel Flórez  
Miguel García  
Moisés Londoño

Mónica Saldarriaga  
Natalia Mejía  
Nicolás Parra  
Nubia Roncancio  
Omar Valbuena  
Pablo Quiroga  
Roberto García  
Santiago Betancur  
Santiago Mosquera  
Sara Moreno  
Sara Ramírez  
Sebastián Antonio Restrepo  
Sergio Andrés Macías  
Teresa Currea  
Valentina Martínez



## Dibujos de la naturaleza

Es desde la visión poética que el artista instala su atención en la realidad, en una revelación sensible. Así, el artista escarba en los microsistemas orgánicos, en las formas evidentes y no evidentes en que se manifiesta la vida. Por siempre la naturaleza ha sido una fuente y objeto del conocimiento sensible sobre lo vivo, contemplada e intervenida por los artistas. La percepción sensible es el método en que los artistas percibimos el mundo y el entorno natural. En similitud con las

ciencias, en campo del arte el entorno condiciona las maneras de intervenir y conocer el medio natural. De igual manera, el trabajo de creación con y desde la naturaleza le permite al artista disponer de un método de trabajo y de observación minucioso. En esta observación y apropiación de lo natural, el paisaje como representación de la naturaleza es una forma de amaestrar, domesticar, clasificar y generar taxonomías naturales, muchas veces imposibles.

Del mismo modo, el nombramiento de los fenómenos o manifestaciones naturales desde el arte muchas veces se escapa a las denominaciones conocida al inaugurar otros lenguajes y otras clasificaciones singulares al campo de la creación artística. Por ejemplo, en *Cuadernos viajeros* los juegos visuales nos remiten al trabajo de clasificación científica propia de los insectos que vemos en los museos de ciencias naturales. Sin embargo, el arte juega con los nombres, son tergiversados, su apariencia formal cambiada, proponiendo clasificaciones inéditas. Crear nuevos reinos y nuevas naturalezas un tanto extrañas que solo existen en el mundo del arte.

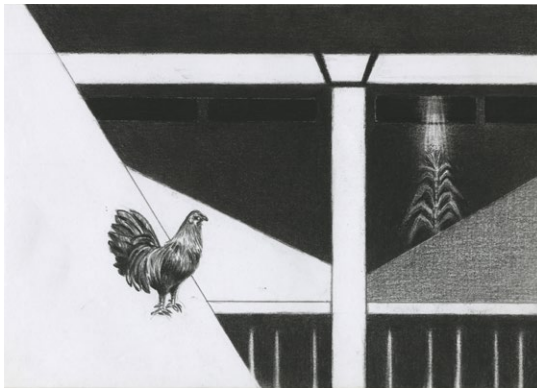
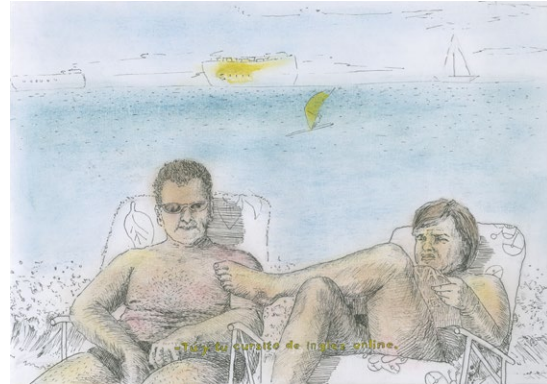
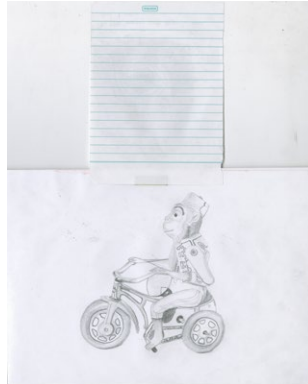
En *Cuadernos viajeros*, la gráfica y el dibujo posibilitan descubrir y revelar en la naturaleza el detalle, el fragmento o entrar en un movimiento de doble distancia: entre la lejanía y la cercanía, la inmersión y elevación como formas de exploración del territorio y configuración del paisaje.

Es así como la naturaleza viva da lugar a que sea representada en el paisaje. También ha motivado que se estableciera abundantemente el género de las naturalezas muertas en atención a lo que estaba servido en la mesa.

El paisaje / Amaestrar / Lo vivo / Taxonomía / Subreinos / Nuevas naturalezas.

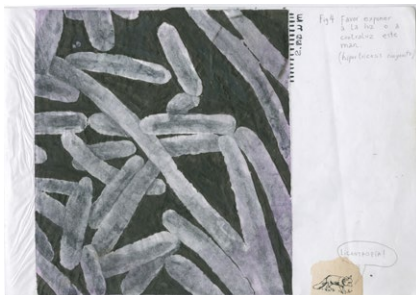
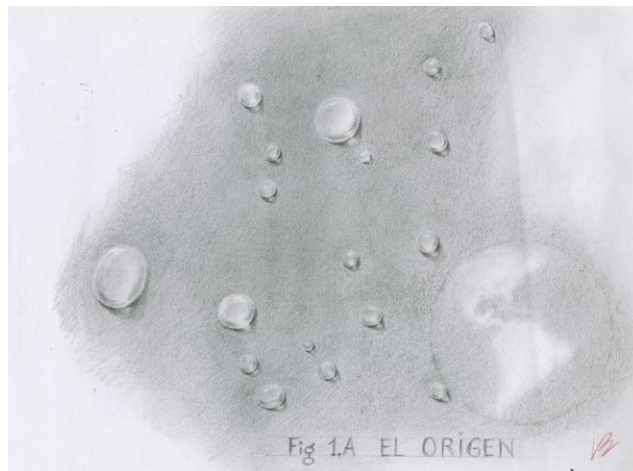
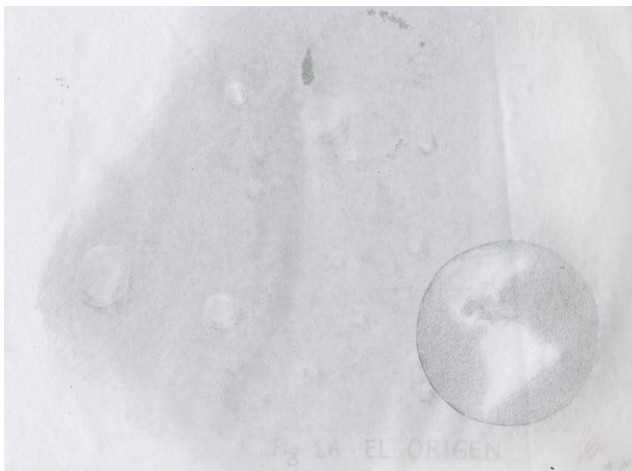


El paisaje



Amaestrar

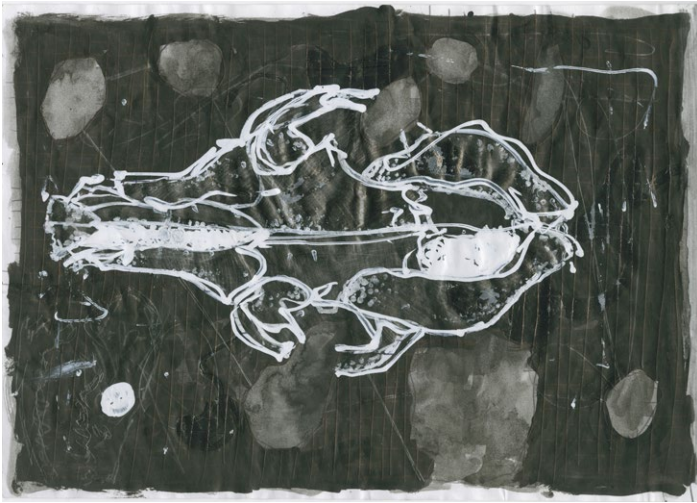




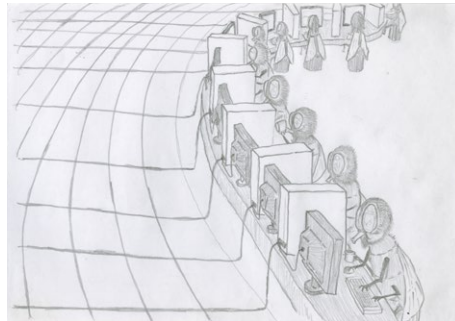
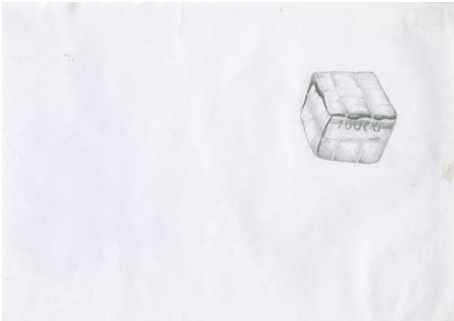
Lo vivo



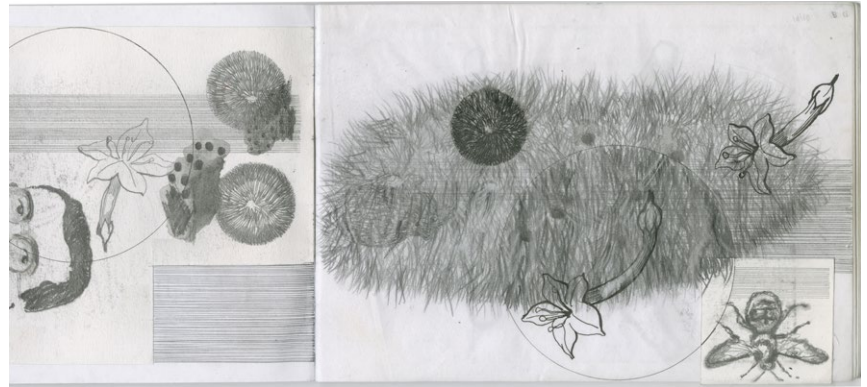
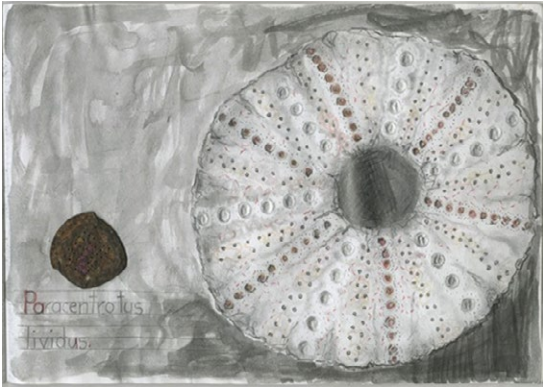
Taxonomía



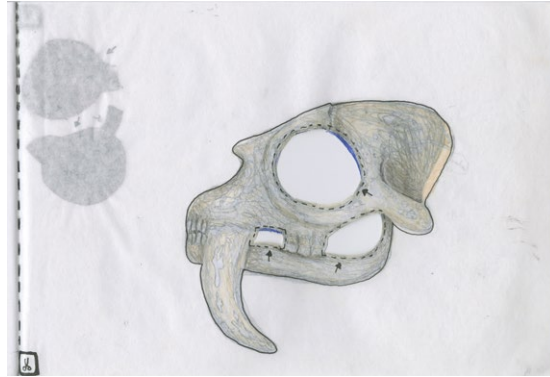
Taxonomía



Taxonomía



Subreinos



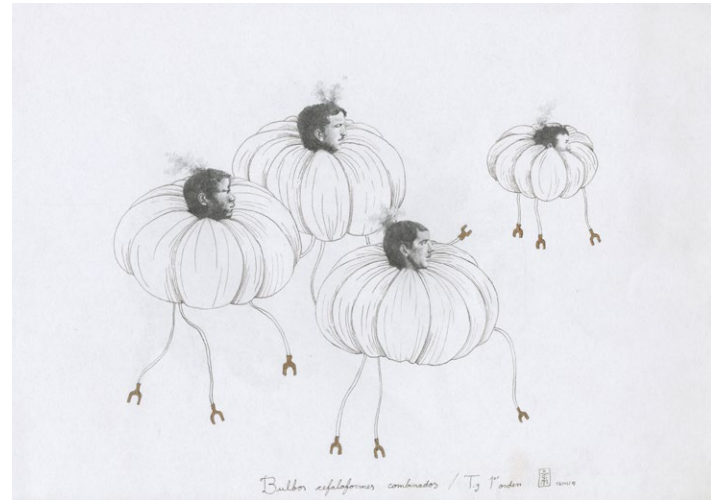
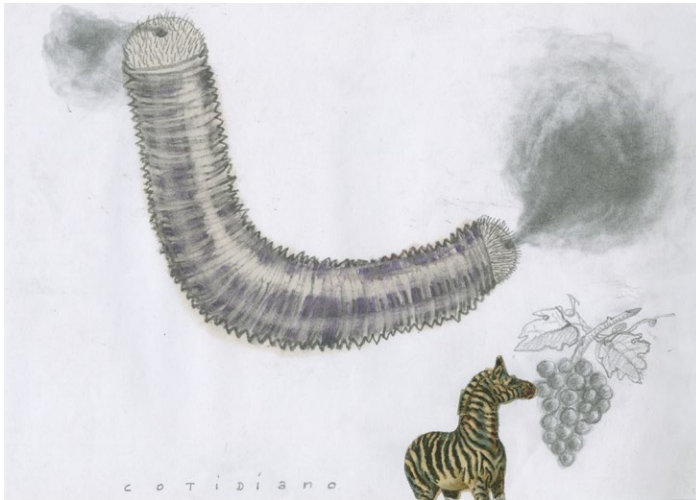
Subreinos



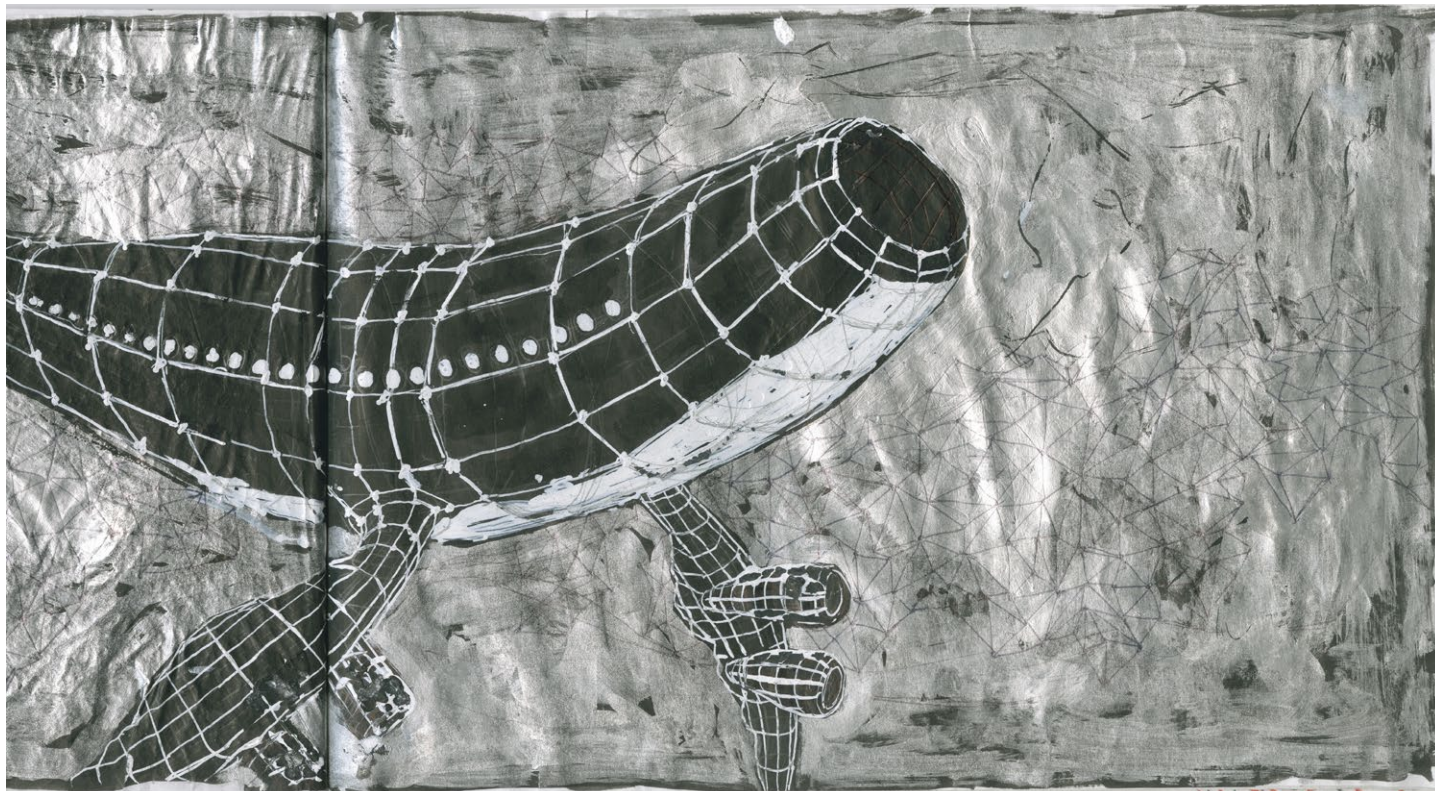
Subreinos



Nuevas naturalezas



Nuevas naturalezas



Nuevas naturalezas



Cua  
der  
nos  
VIA  
JEROS

El dibujo es una traza personal totalmente permeada desde y hacia el campo social. La manera de rayar es particular y única como expresión de cada sujeto, en la que ha intervenido su cuerpo para crear códigos visuales culturales y que tiene asiento en la cultura material, en ideas y pensamientos individuales y colectivos. El dibujo es escritura experiencial colectiva y, como tal, se accede a la memoria propia y al espacio social. Esta experiencia deriva de la relación con las cosas y los

## **El dibujo como experiencia social**

fenómenos del mundo. La calle, el paisaje, los trazados urbanos son escenarios en donde se juegan las relaciones sociales, aunque muchas veces de modos conflictivos y violentos. Al artista no le es ajena la violencia sobre los cuerpos; en consecuencia, da cuenta de ello en sus dibujos.

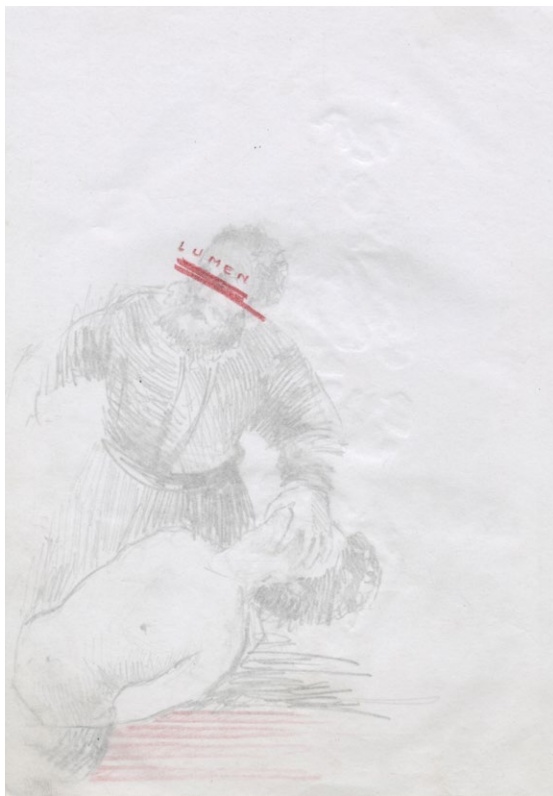
En este proyecto, los espacios son las calles y los campos que se convierten en cartografías sensibles y documento

críticos. En cada hoja de cuaderno se realizaron dibujos-evidencia de gran crudeza que fijan el interés en la violencia sobre los cuerpos, la violencia en las ciudades y en los campos de nuestro país. En otras muchas páginas el cuerpo es tematizado por sus roles sociales. Cuerpo atravesado por nociones de raza, de clase, de género. Cuerpos fetiche; sexuados y erotizados.

Violencia sobre los cuerpos / Lo doméstico a lo domesticado / La calle / La máquina / El cuerpo.



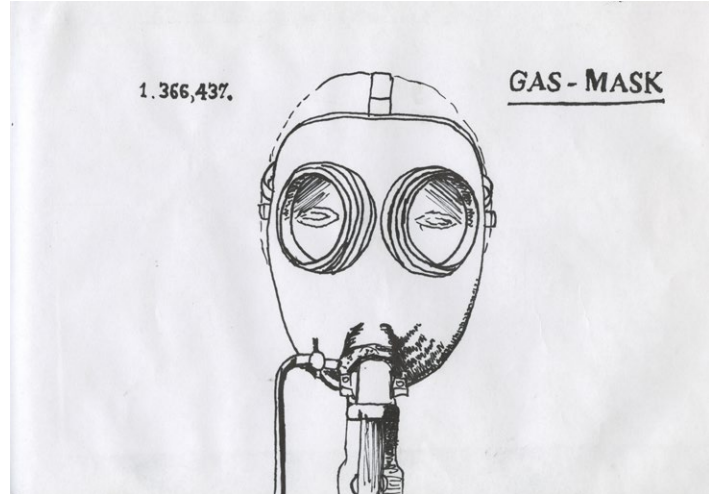
Violencia sobre los cuerpos



Violencia sobre los cuerpos



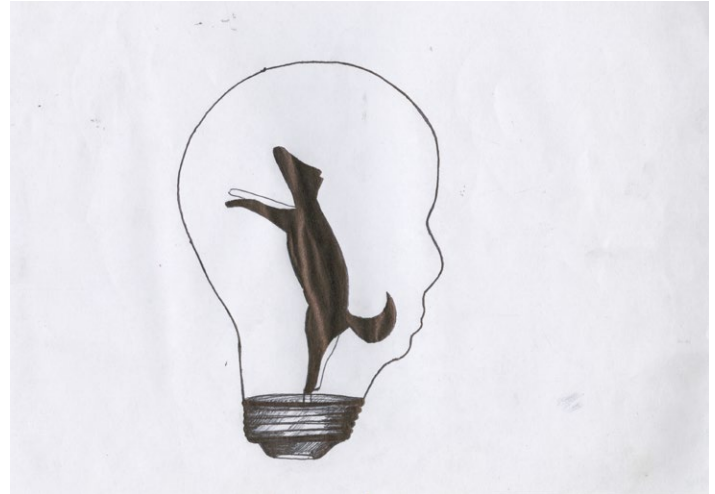
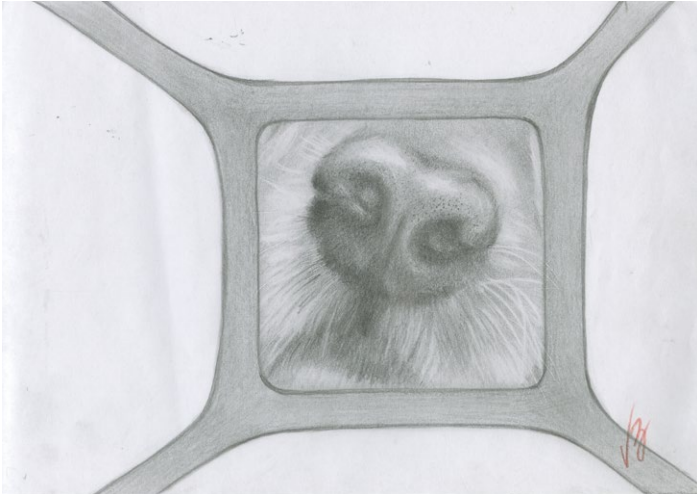
Violencia sobre los cuerpos



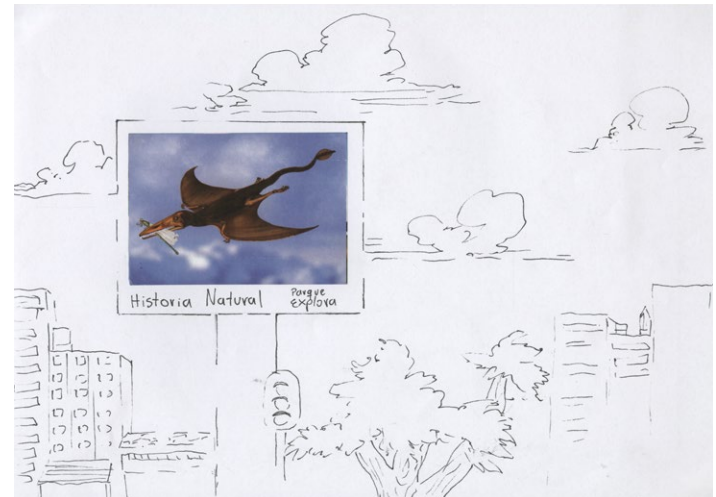
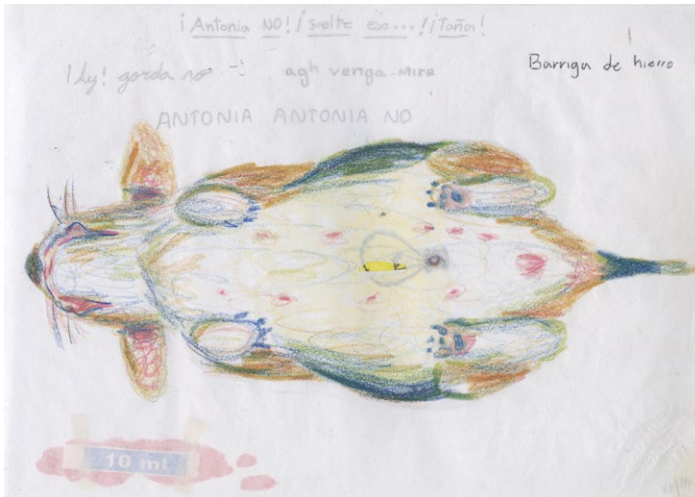
Violencia sobre los cuerpos



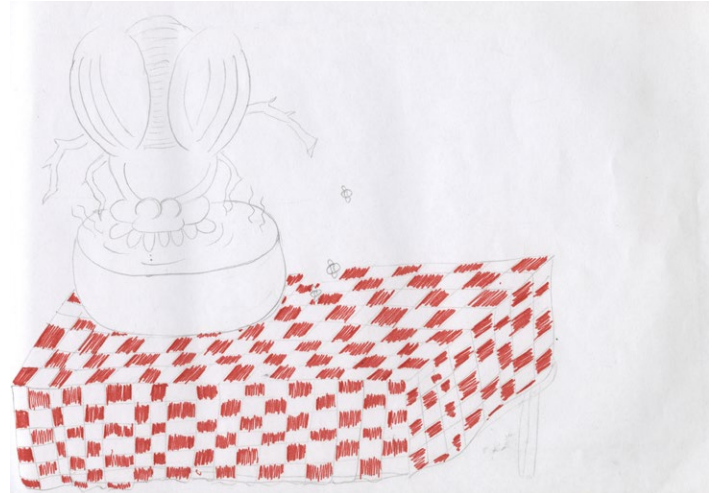
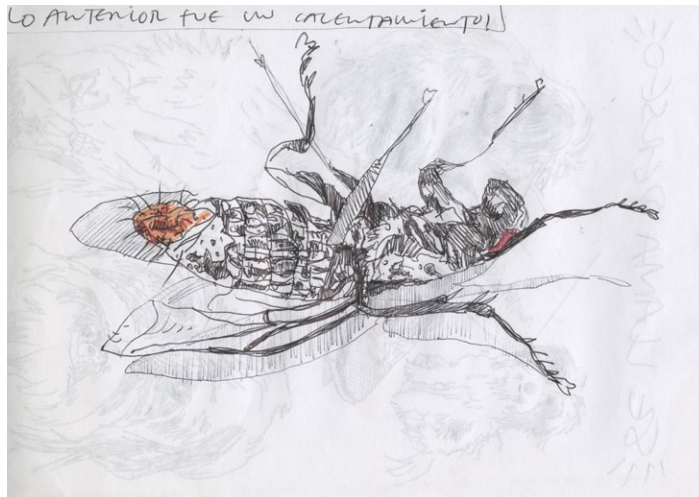
Lo doméstico a lo domesticado



Lo doméstico a lo domesticado



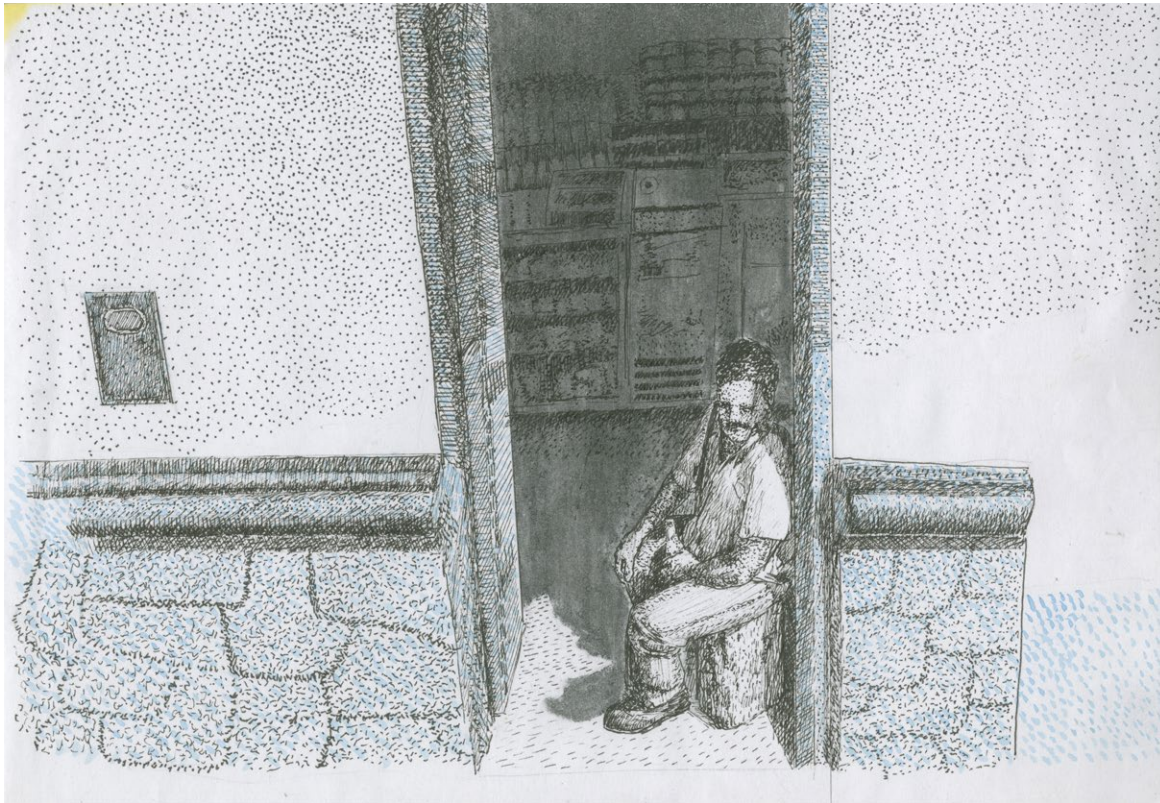
Lo doméstico a lo domesticado



Lo doméstico a lo domesticado



Lo doméstico a lo domesticado



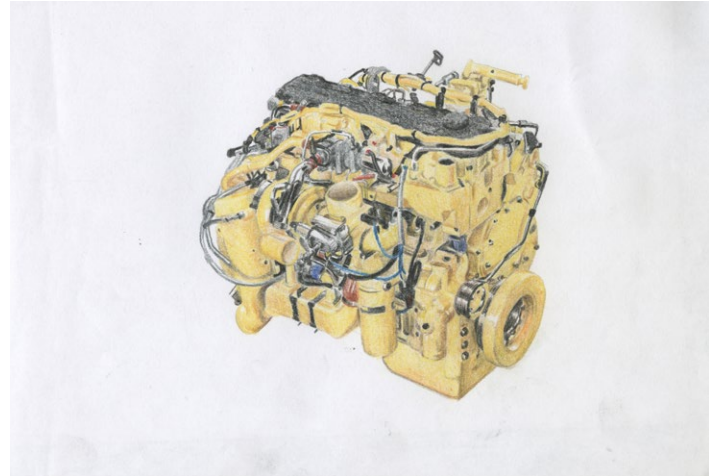
La calle



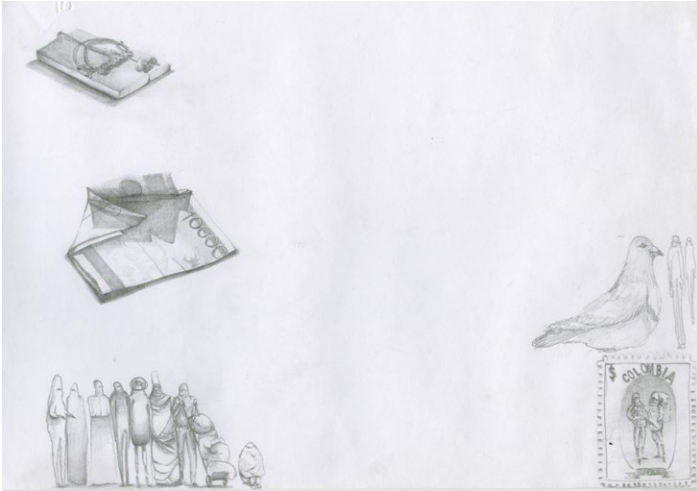
La calle



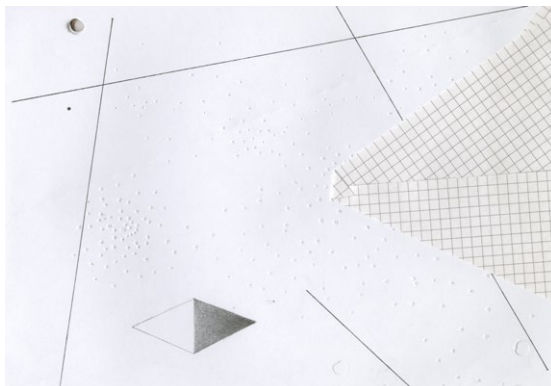
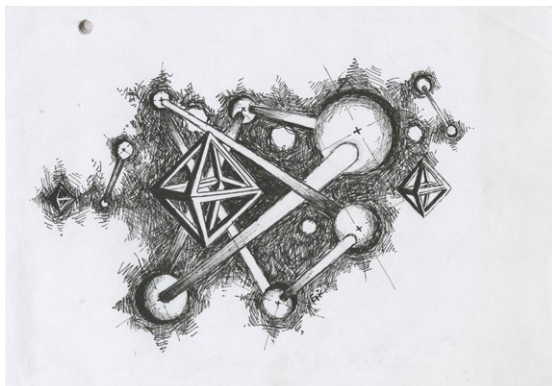
La calle



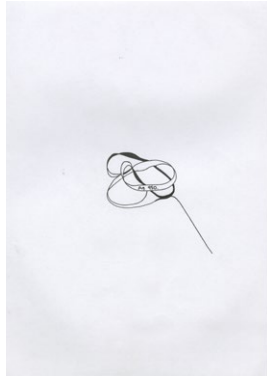
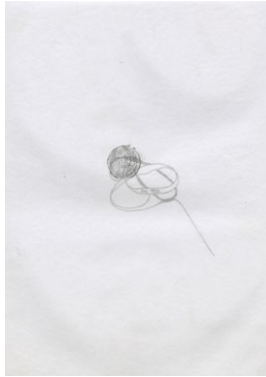
La máquina



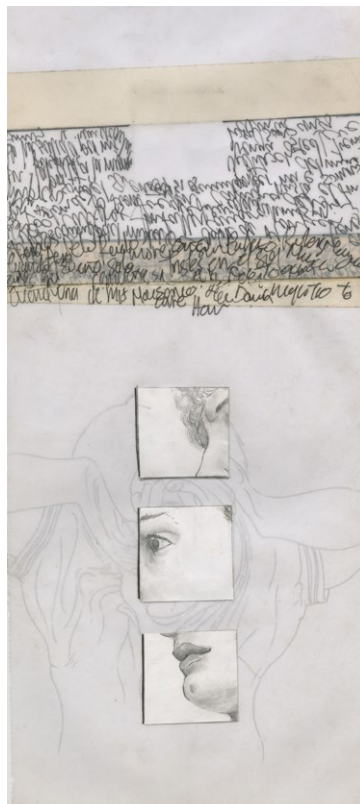
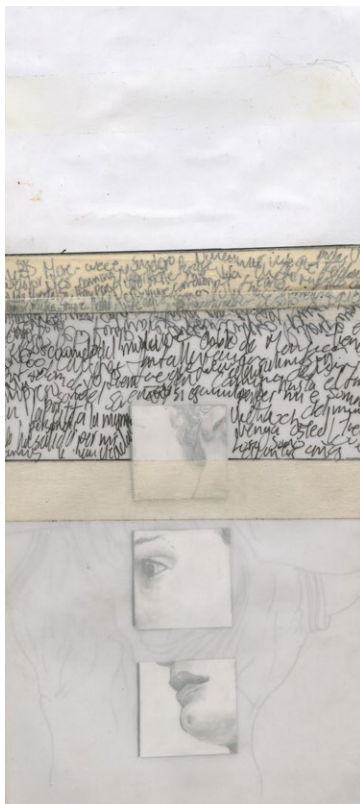
La máquina



La máquina



El cuerpo



El cuerpo



El cuerpo



El cuerpo



El cuerpo



Cua  
der  
nos  
VIA  
JEROS

## El dibujo como huella

La huella es física y temporal en el dibujo. Hacer huella es hacer tiempo, y ello implica la duración, es decir, un tiempo a la medida. Las huellas son rasgos personales que imprimen la visión propia sobre las cosas. Lejos del estilo, las huellas a las que apela el dibujante son rasgos singulares que están del lado de las técnicas, la manipulación de materiales, la sensibilidad para marcar algo y moldear la realidad. La huella es resolución y revelación. Hay muchas clases de marcas,

muchas familias de huellas, todas asociadas a la fuerza o delicadeza que la mano del dibujante decide imprimir al dibujo, de allí lo variado de la resolución formal y gráfica. Hay un momento anterior a la revelación del dibujo que va del cerebro a la mano. El primero escanea las formas y la segunda las imprime dejando huellas. Sin embargo, el proceso es más complejo de lo que parece. Dibujar, como dice Sennett, implica estar absortos *en* algo, que ya no somos conscientes de nosotros mismos,

ni siquiera de nuestro yo corporal; esto implica, entonces, convertimos en la cosa sobre la cual estamos trabajando (2009, p. 215). Esta conexión entre mano y cerebro propicia con el tiempo un adiestramiento de las capacidades del sujeto, es decir, una habilidad.

Geometrías / Huella personal / Taxonomías colectivas / Huellas materiales / Ignición / La copia.



Geometrías



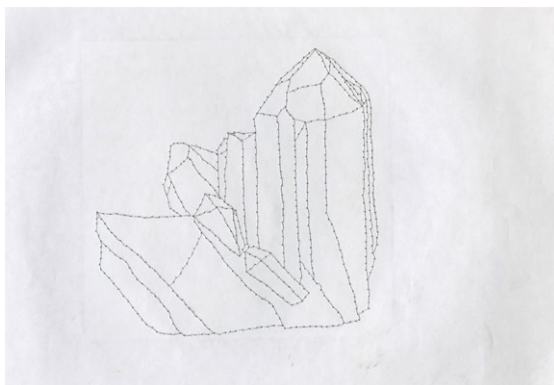
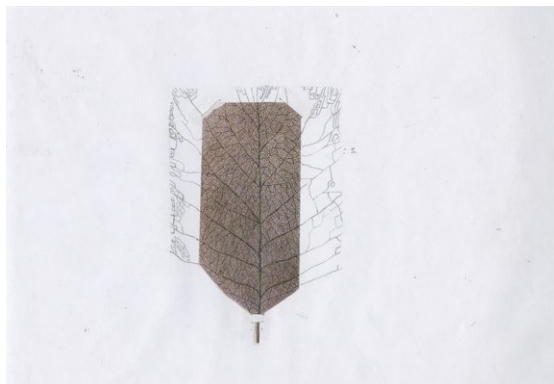
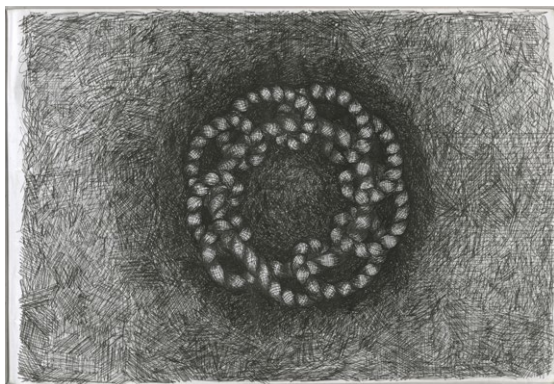
Geometrías



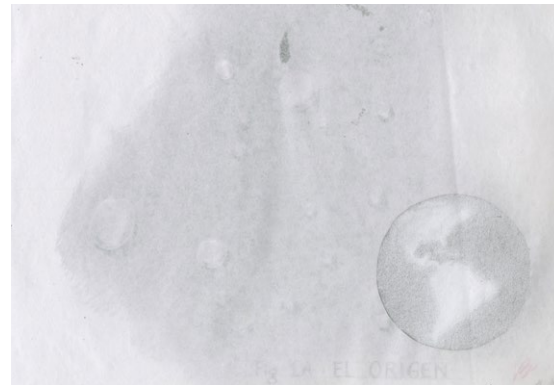
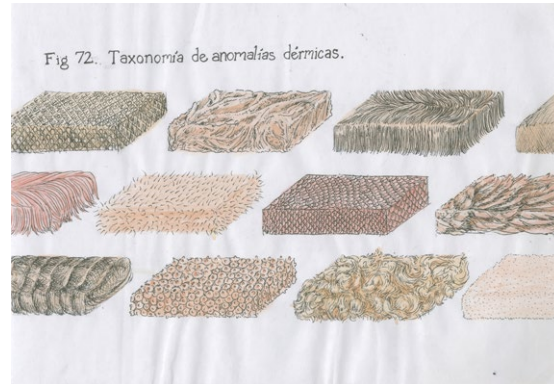
Huella personal



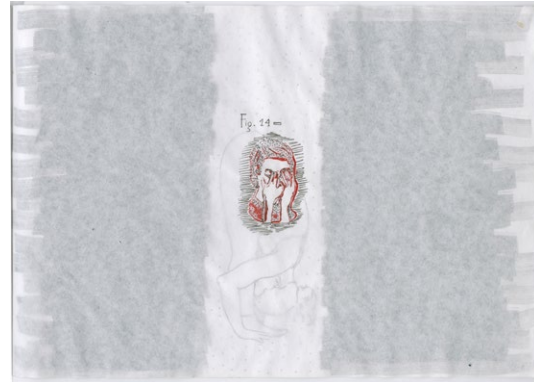
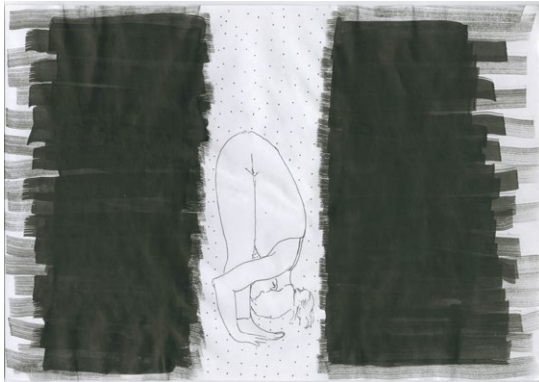
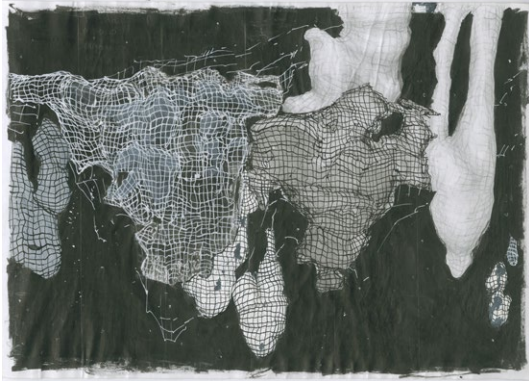
Huella personal



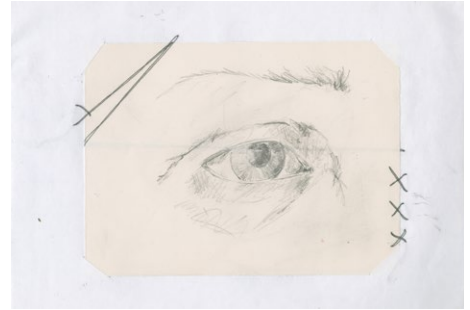
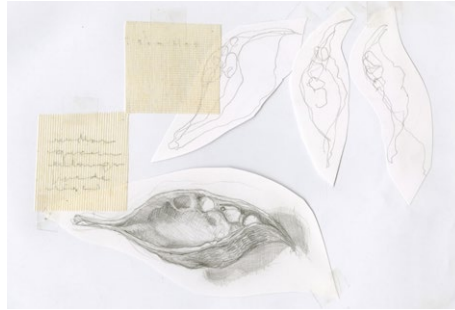
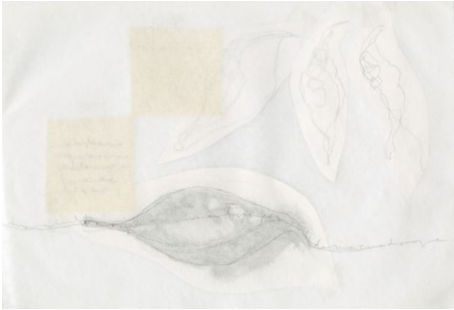
Huella personal



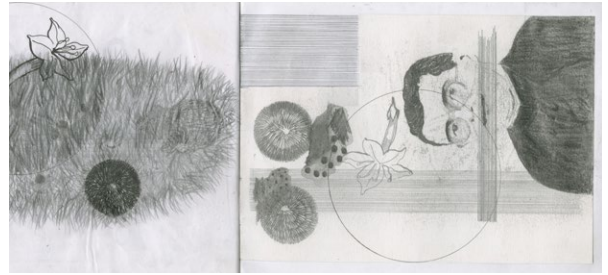
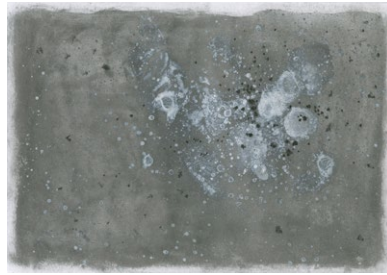
Taxonomías colectivas



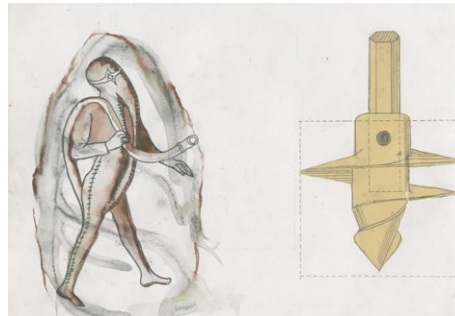
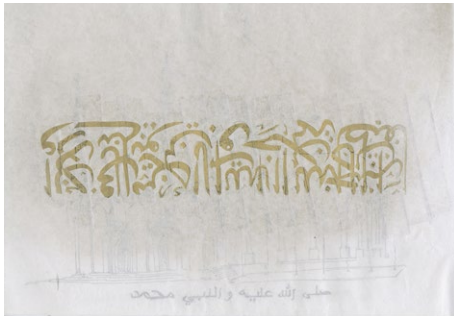
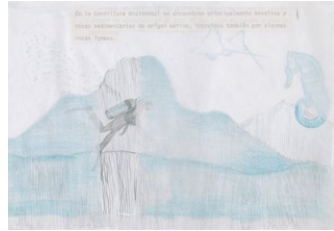
Taxonomías colectivas



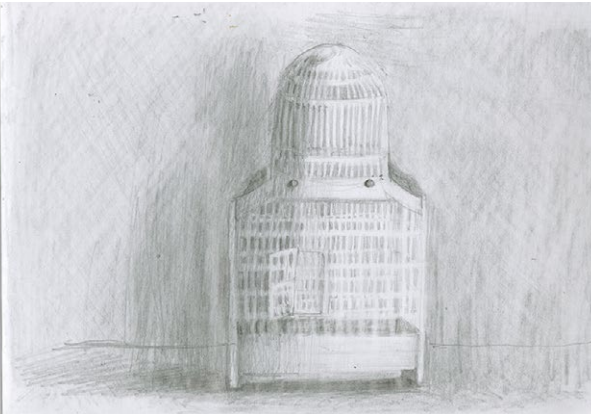
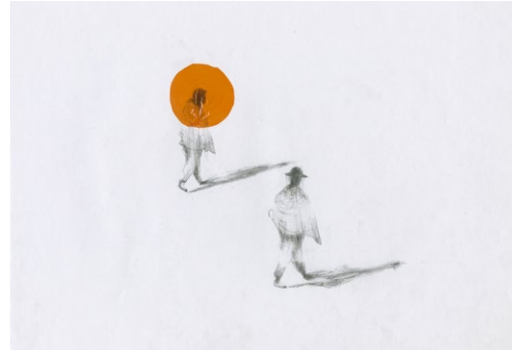
Taxonomías colectivas



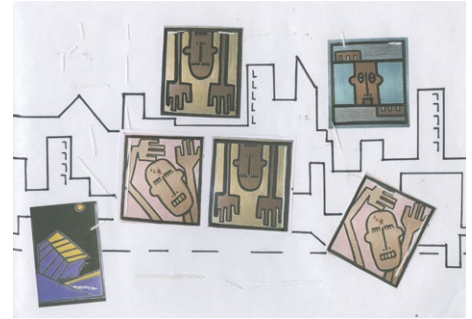
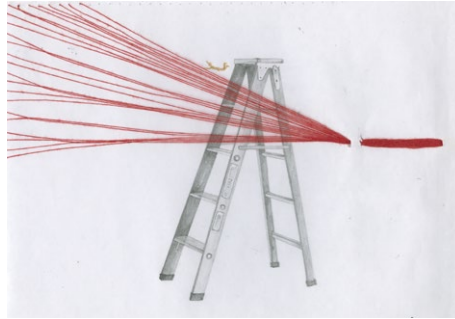
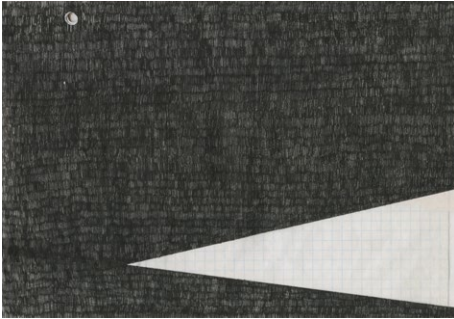
Taxonomías colectivas



Huellas materiales



Huellas materiales



Huellas materiales



Ignición



La copia



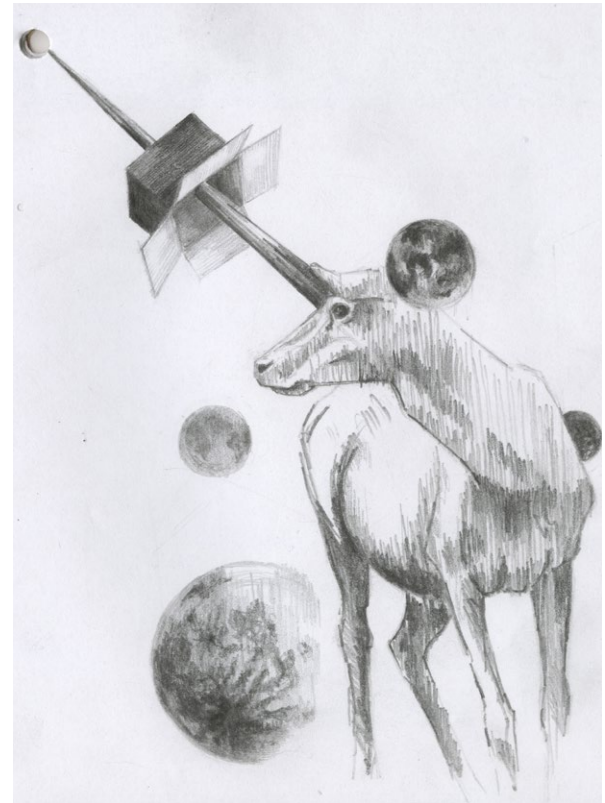
En el dibujo, el proceso de creación y construcción de conocimiento son verdaderamente potentes. El artista recrea de forma ingeniosa el mundo al introducir en el espectador preguntas, manifestaciones e indicios. Trae al frente lo visible y lo invisible, se vale de su intuición para cuestionar lo aparente. En esta indagación nos acerca a la comprensión y explicación del mundo y sus fenómenos.

## **El dibujo y proceso de creación**

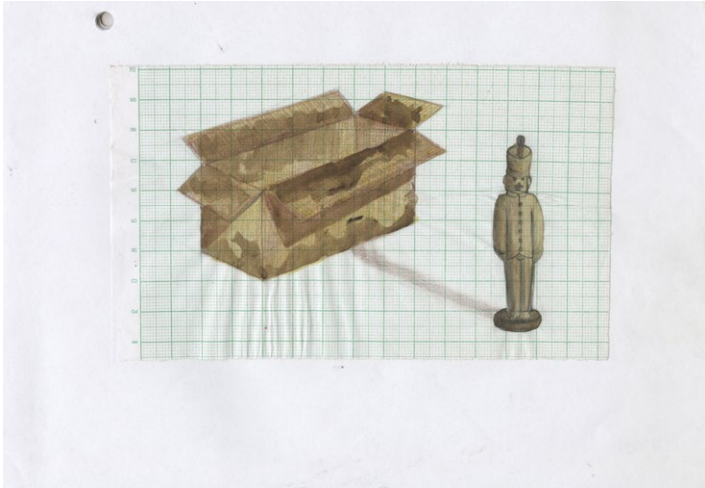
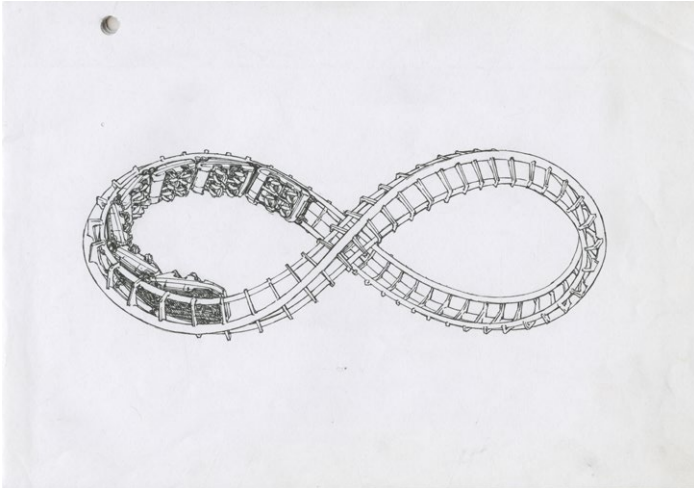
Arte y ciencia se ocupan de interpelar el mundo. Con el dibujo se interpela y problematiza el mundo. En la creación artística el principio de observación, ordenación y clasificación está moldeado por manifestaciones poéticas, inscritas luego en la memoria colectiva o del sujeto. A través de imágenes, grafías y dibujos el dibujante es dador de un conocimiento especializado, un conocer que se antoja críptico, mágico o iluminado. En otra

interpelación, transformando las materias y los materiales, el arte comparte el universo sensorial y simbólico con lo social. Incluso los materiales de los que se vale el dibujante van a propiciar retos y formas de exhibir sus destrezas, lo que le permite establecer las narrativas del propio mundo, de la fisicalidad de su cuerpo para luego salir al encuentro de otros cuerpos, de otras morfologías. Por todo esto, el dibujo es el creador de universos que el artista transcribe en sus trazos como parte de un mundo singular, que luego será devuelto al todo, ahora enriquecido.

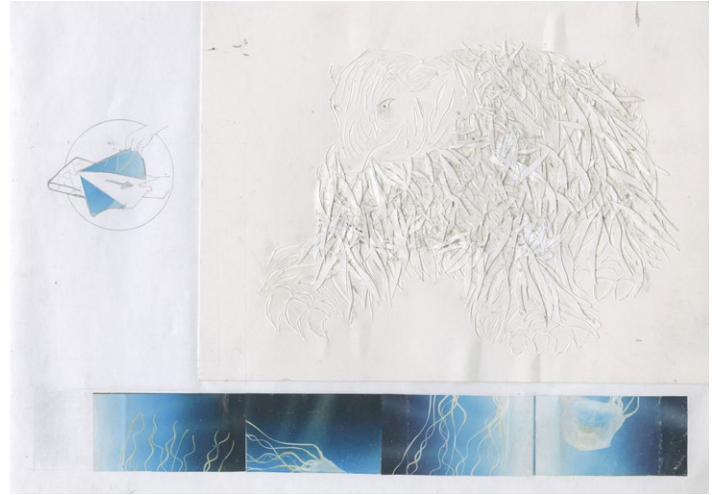
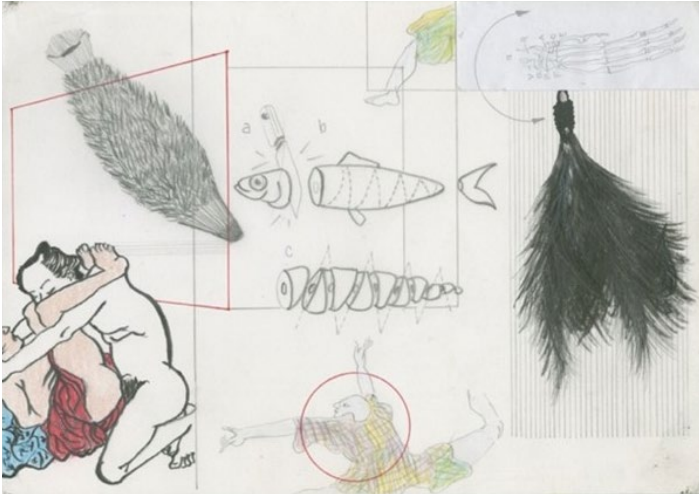
Rupturas / El sujeto / Proceso de creación en colaborativo / El indicio / Proceso de creación: materiales / El retrato / La narrativa.



Rupturas



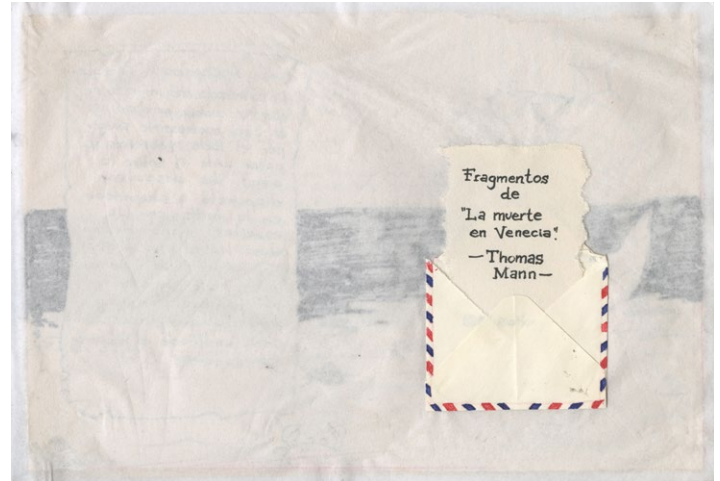
Rupturas



El sujeto

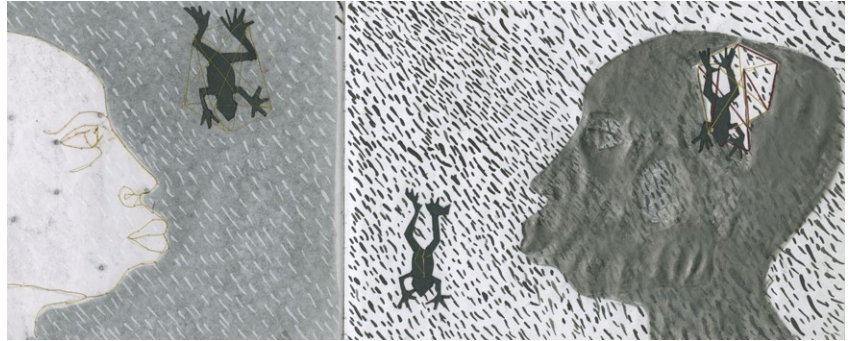


El sujeto

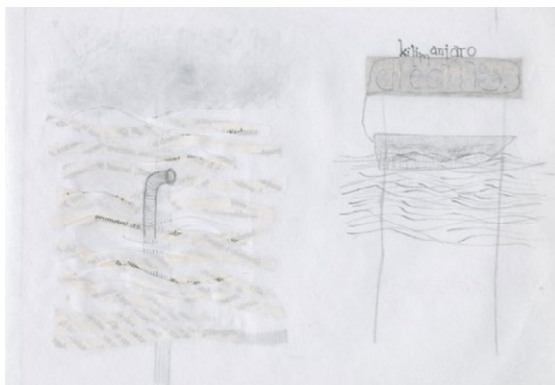
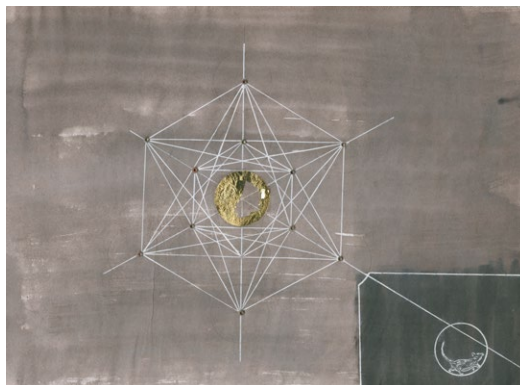


Proceso de creación en colaborativo

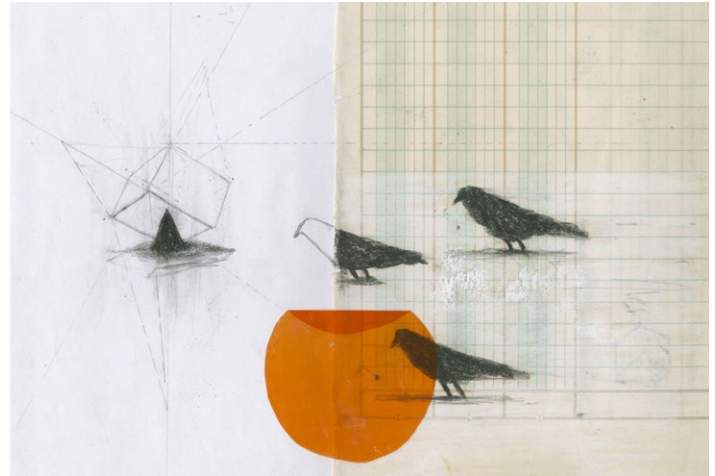
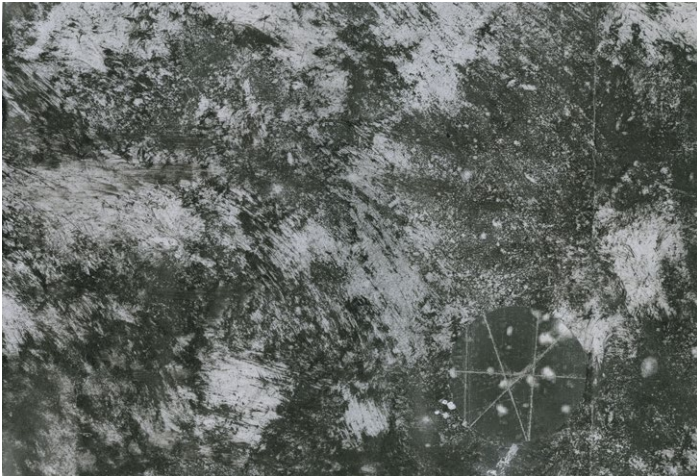




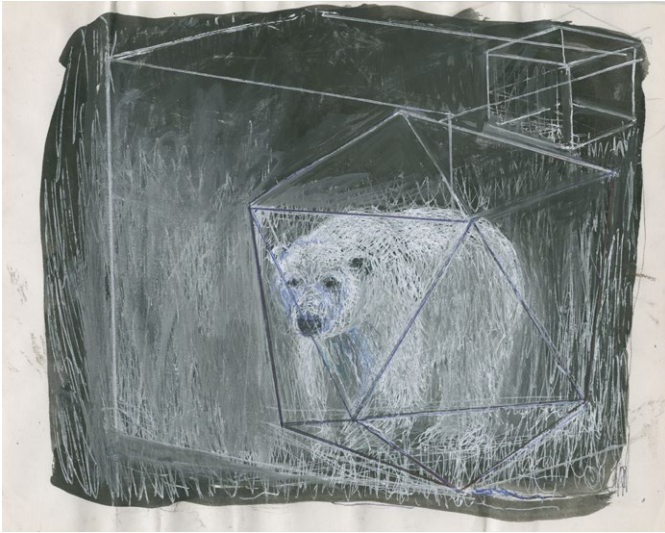
El indicio



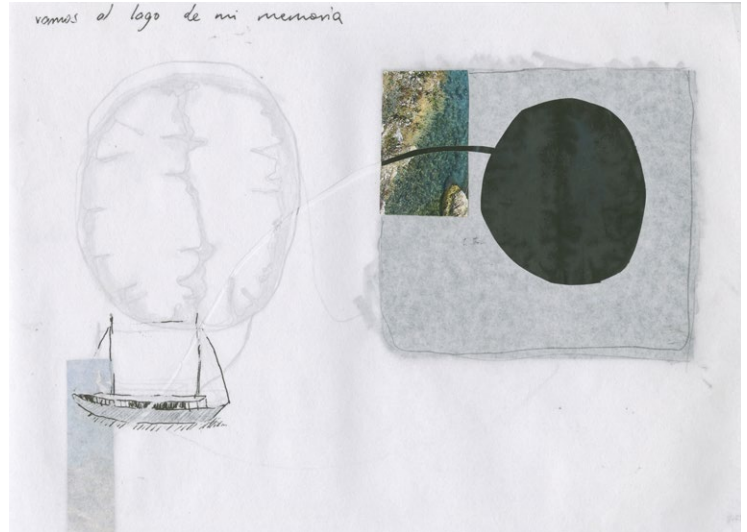
El indicio

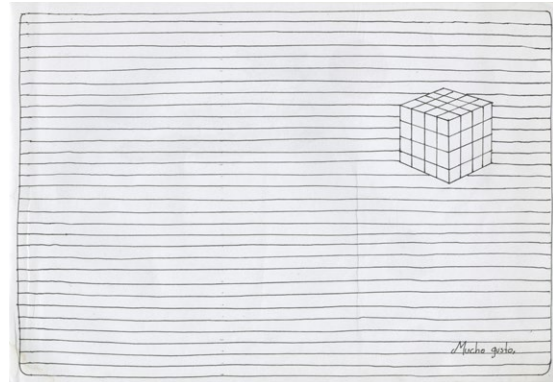
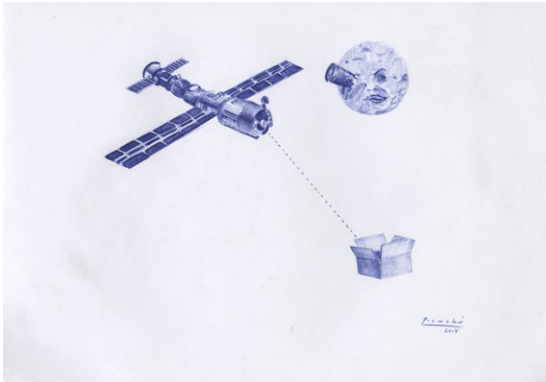
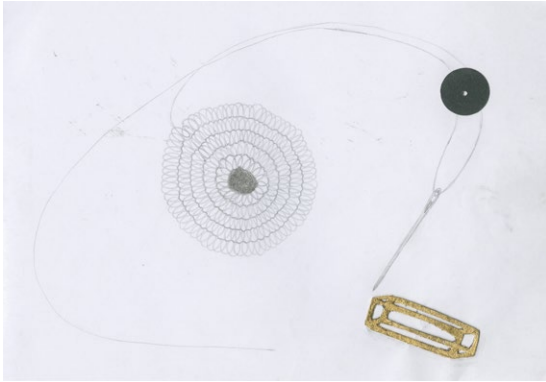


El indicio



El indicio

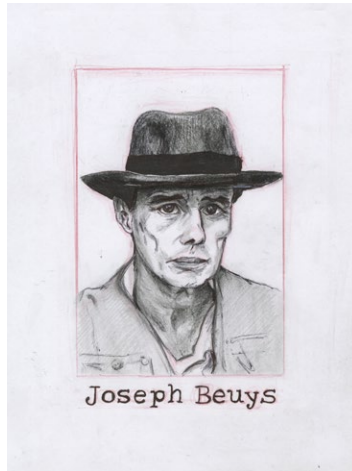




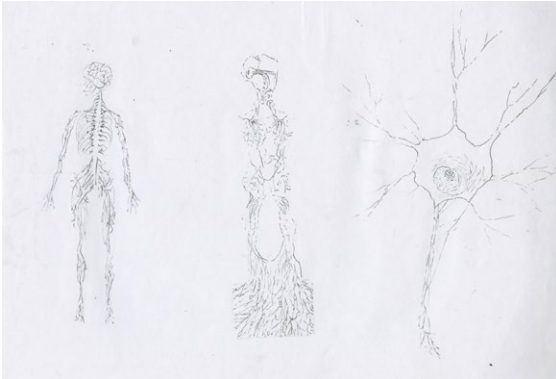
Proceso de creación: materiales



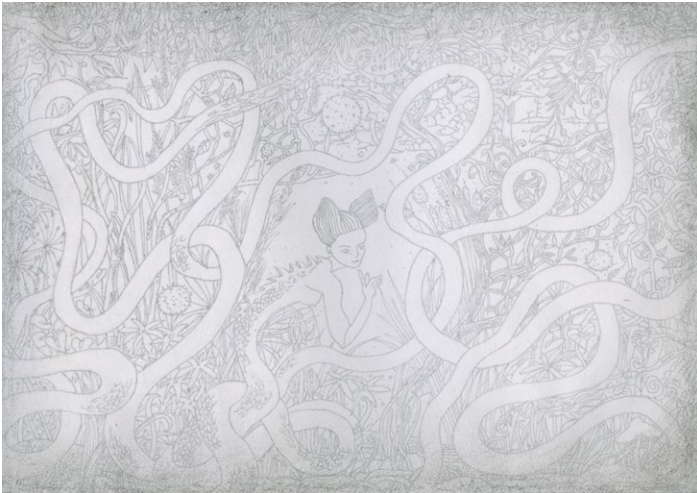
Dibujos a lápiz  
de un hombre...  
Cuando dibujo  
Dibujos, hablo  
a los demás  
Dibujos en  
papel.  
Dibujos en papel. Todos  
los días, cuando los niños  
de mi compañía  
Dibujos, Dibujo, Dibujo...  
Dibujos, Dibujo, Dibujo...  
Dibujos. Como a pensar una  
línea.



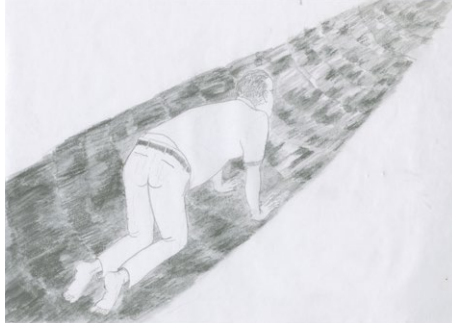
## El retrato



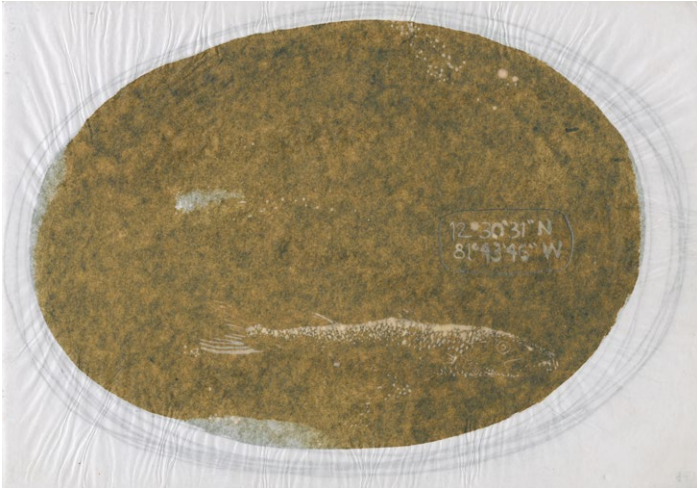
La narrativa



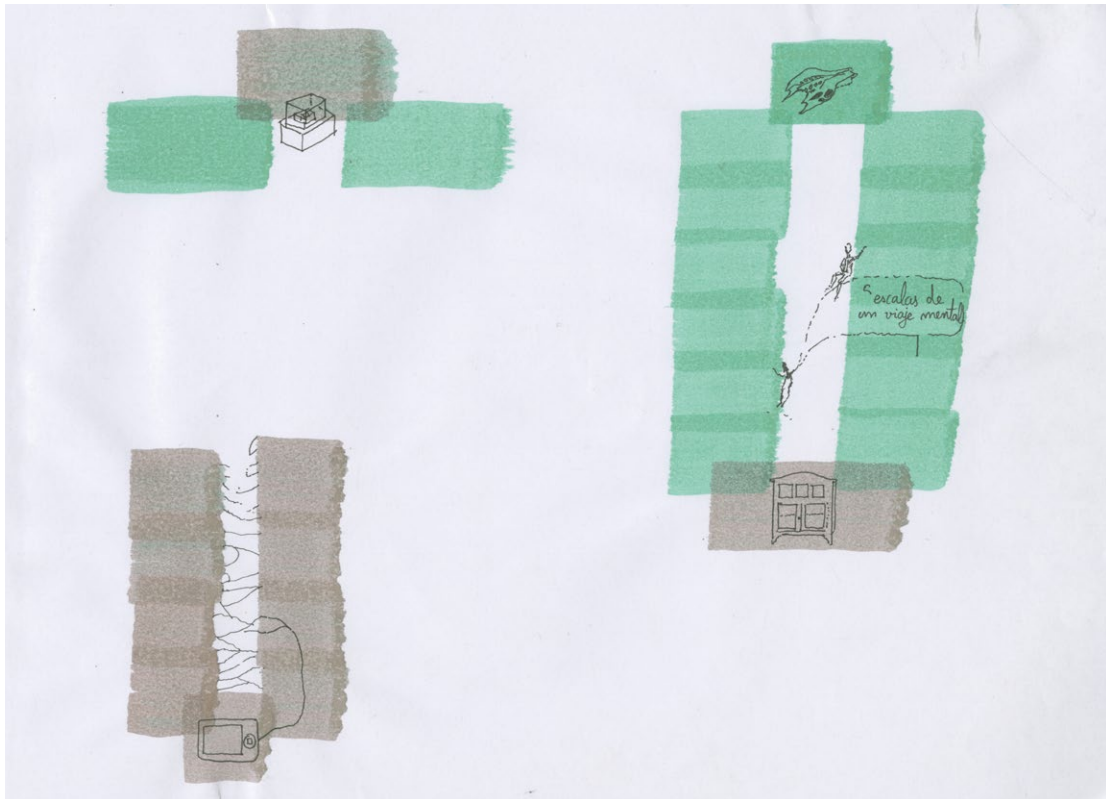
La narrativa



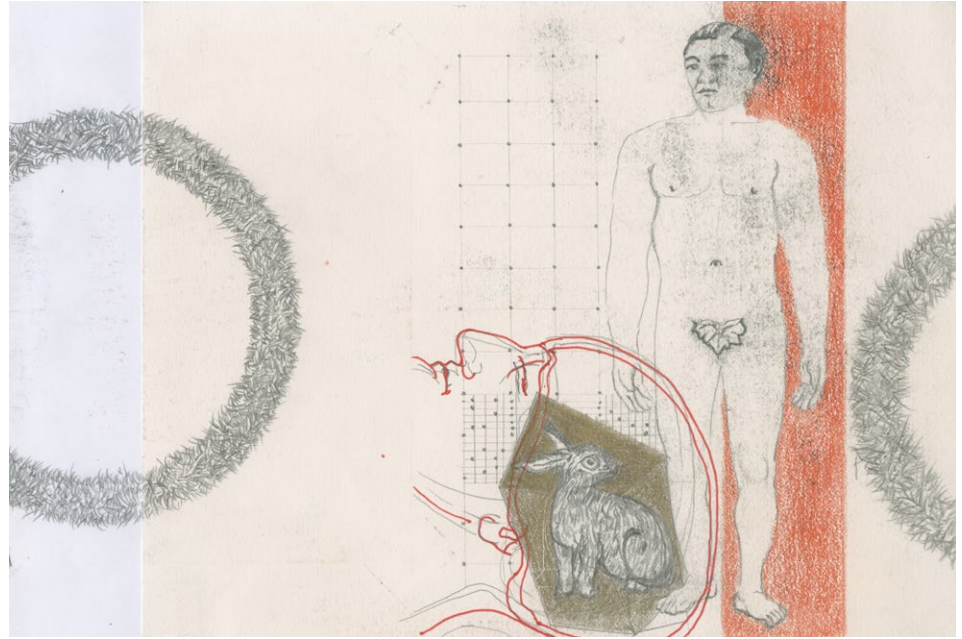
La narrativa



La narrativa



La narrativa

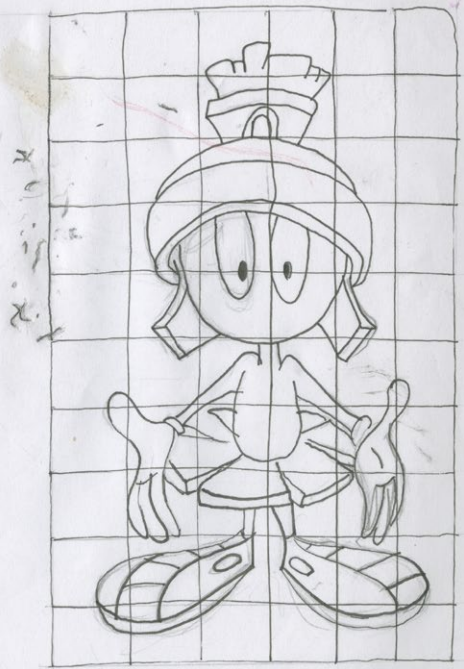
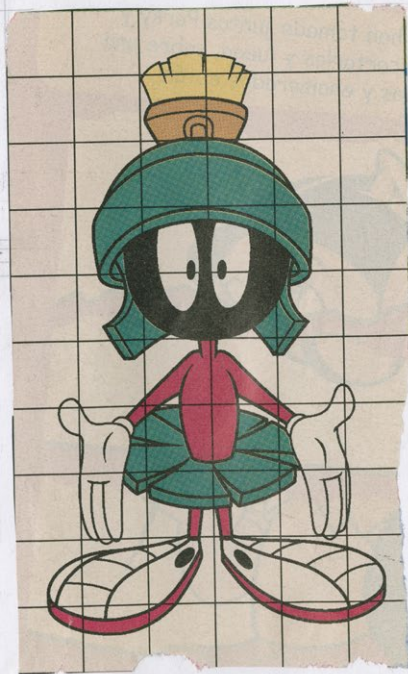


La narrativa

Todos nuestros amigos pueden enviarnos a nombre de la revista Looney Musical (Avenida El Dorado No. 61-86) las copias y dibujos de sus personajes favoritos de los Looney Tunes. Envíalos en formato carta, solo los mejores serán publicados.

¡Así que manos a la obra!

¿Solo los mejores dibujos viajan?



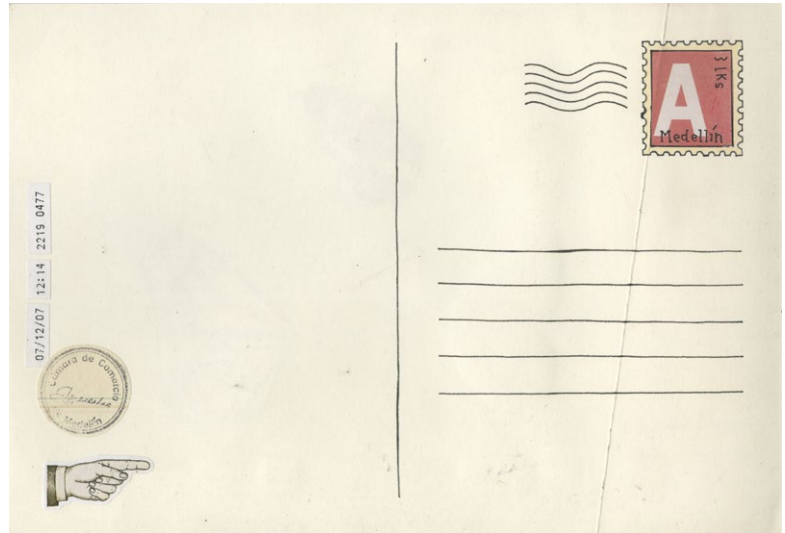
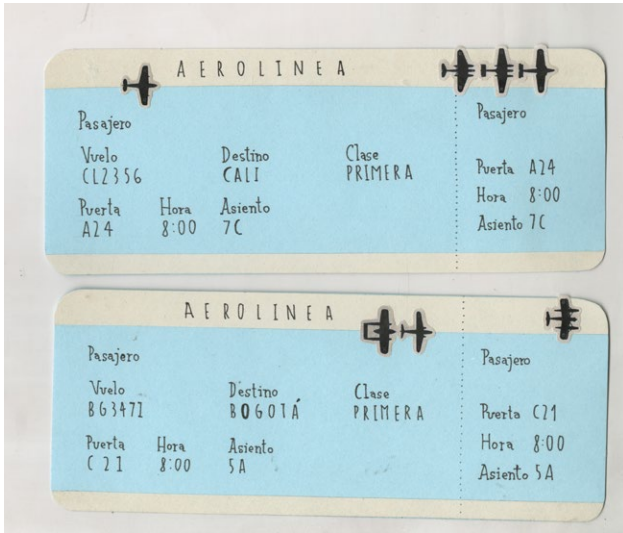
La narrativa



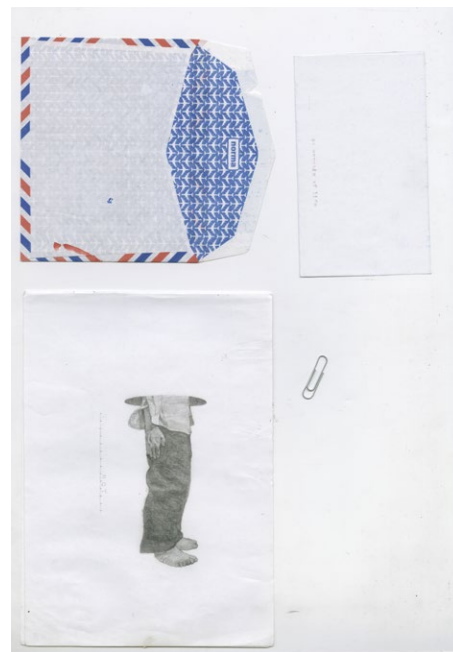
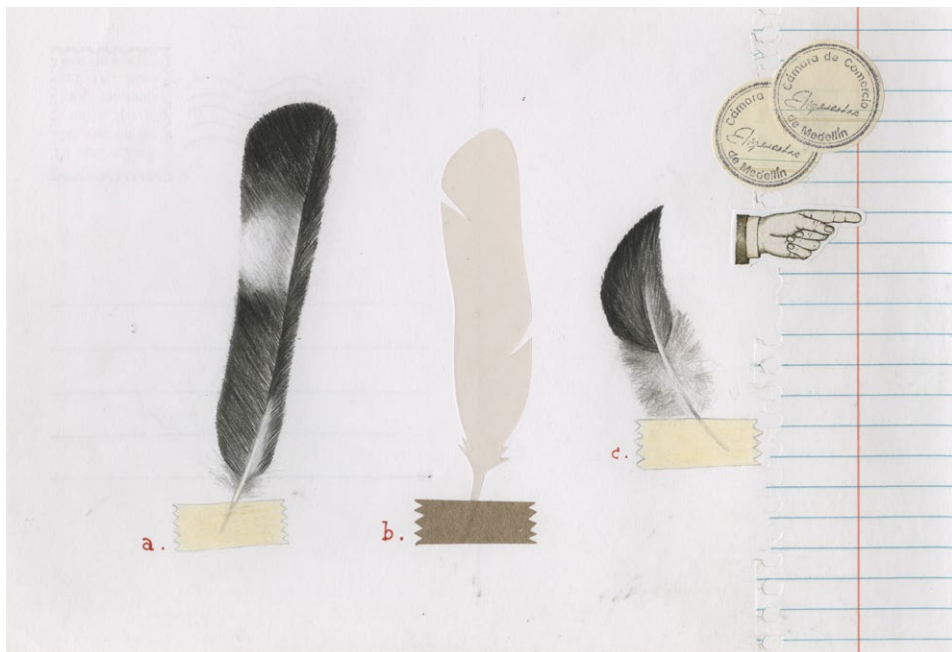


La narrativa

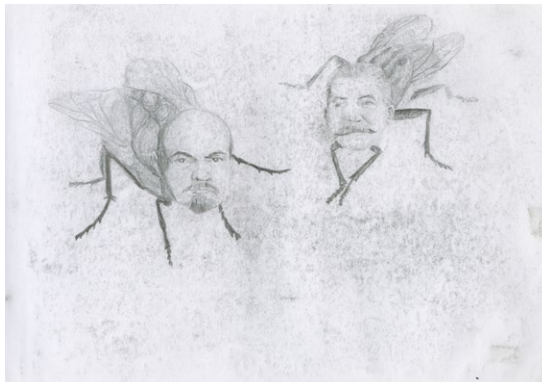
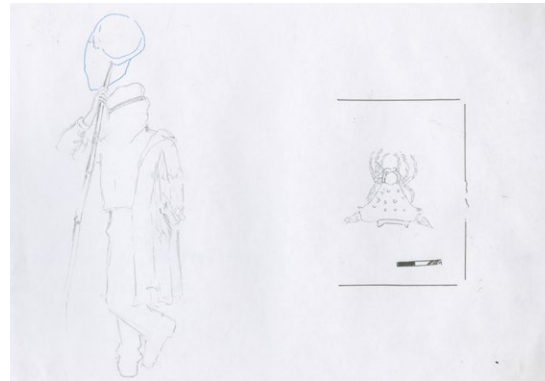




La narrativa



La narrativa



La narrativa



## El dibujo como práctica o *modo de hacer*

El dibujo en *Cuadernos viajeros* despliega la riqueza conceptual, expresiva y técnica de los artistas, inserto en los medios actuales del arte. Aquí los dibujantes marcan distancia con las realidades tecnológicas, cada vez más veloces y complejas de los dispositivos tecnológicos, para volver a los procesos manuales. El dibujo logra singularizarse como práctica, pues retoma lo simple, lo ya conocido: el lápiz y el papel; afirma lo más sencillo, actualizando

los recursos técnicos, abriéndose a nuevas posibilidades de sentido, es decir al proceso. En otras palabras, se hace foco en las prácticas, en los saberes, en las tácticas creativas, en los *modos de hacer* para construir una narrativa que le reta como premisa creativa.

Entonces, se activan diversas técnicas presentes en formas tradicionales de dibujar partiendo de lo más básico: la

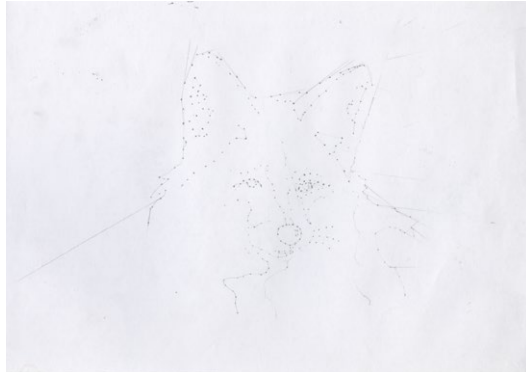
adición de un vehículo a un soporte. Grafito, carboncillo, tintas, lápices de colores, sanguinas, cubren la superficie del papel con un propósito: aventurarse en los caminos inciertos de la creación. En este proyecto, las técnicas de dibujo se mezclan, dialogan y experimentan nuevos resultados. Así, la adición y sustracción de materiales dan lugar a nuevas formas expresivas presentes en los principios de la gráfica. El recorte de papel, el *collage*, las superficies borradas o, en algunos casos, pequeños objetos físicos que se adicionan o tejen amplían el repertorio de posibilidades expresivas del dibujo. También, expanden la capacidad expresi-

va de los creadores cuando se recurre al monotipo, la fotocopia y la transferencia de imágenes de diversa fuente u origen. La técnica, el color, la disposición de las formas y el manejo de los materiales son portales propios de la *imaginación material*. Observadas más de cerca, las imágenes y la cuidadosa composición de los elementos abren el horizonte de la imaginación y crean una geografía cruzada por caminos infinitos. Así mismo, esta fuerza técnica se complementa con una expresión poética resonante con vigor en el dibujo.

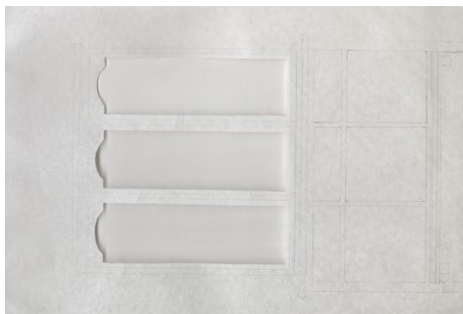
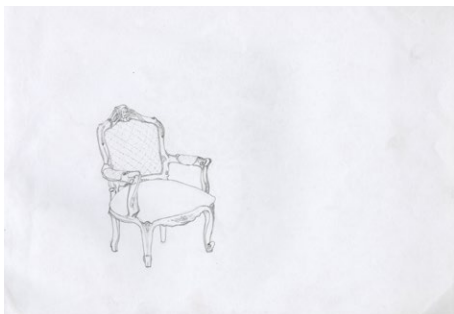
Las técnicas / Procesos mentales / Orden secuencial.



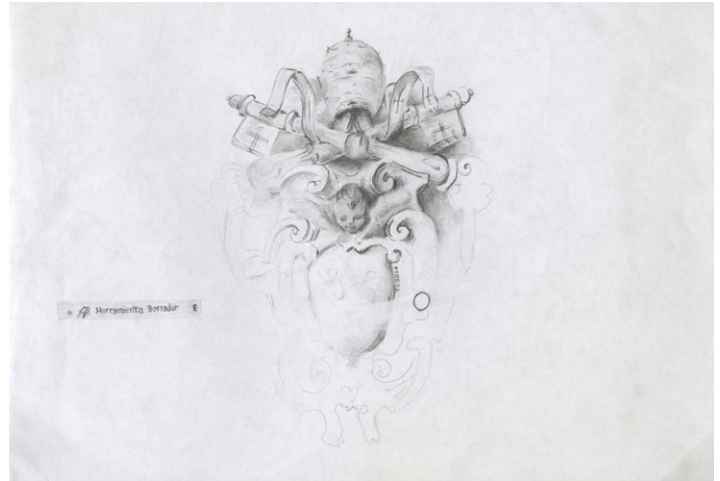
Las técnicas



Las técnicas



Las técnicas



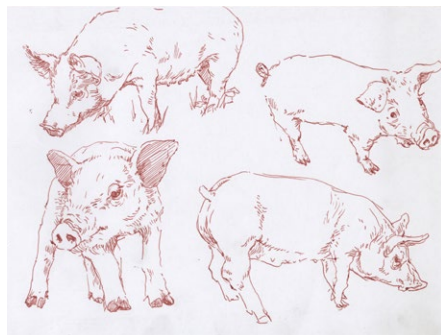
Las técnicas



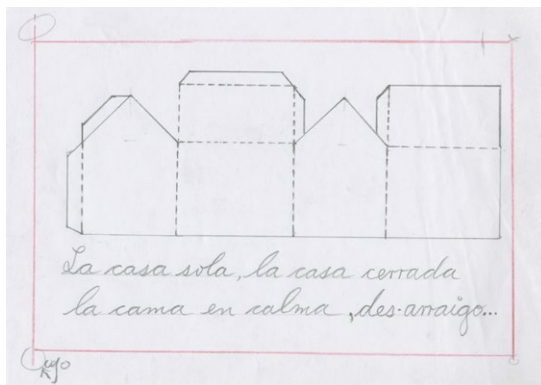
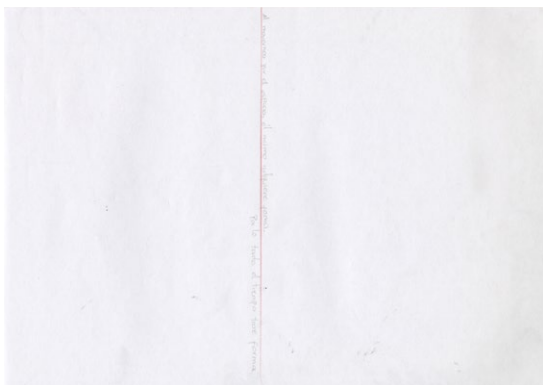
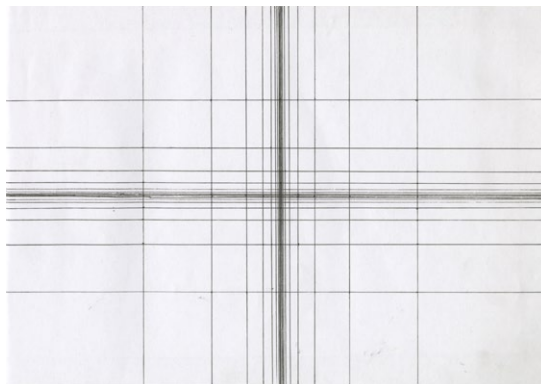
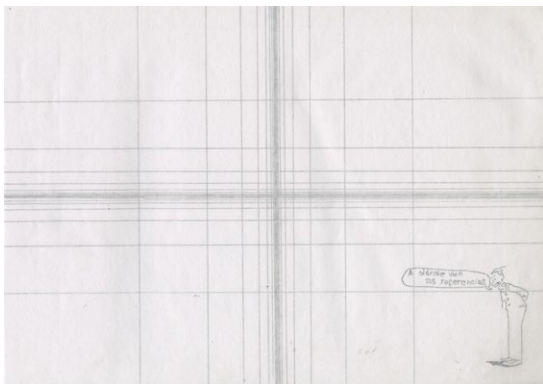
Las técnicas



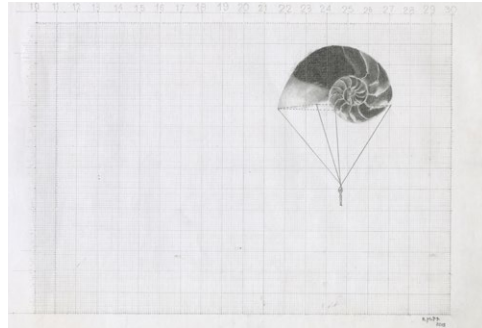
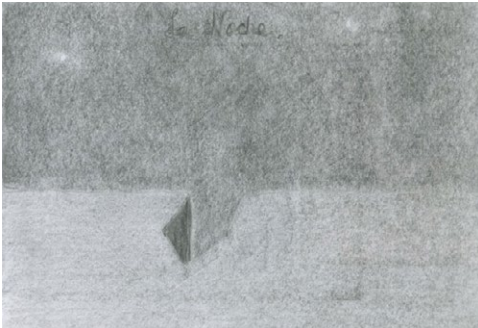
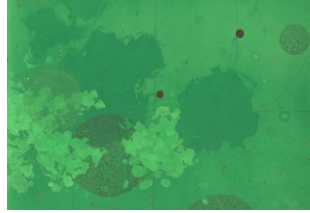
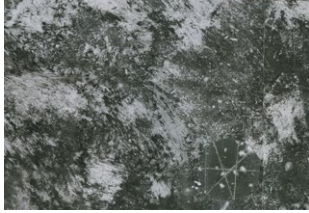
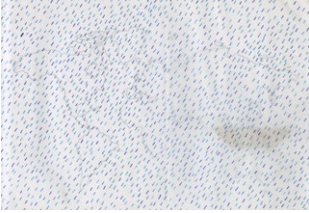
Las técnicas



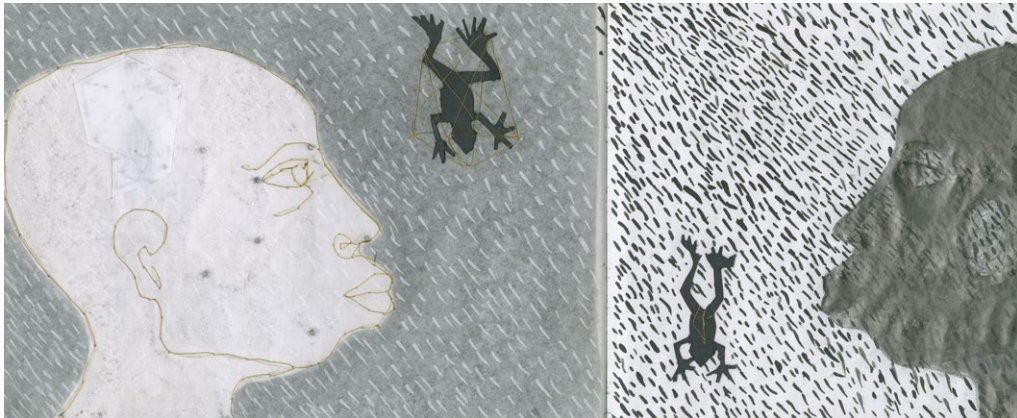
Las técnicas



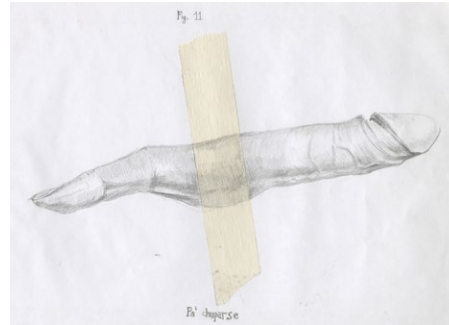
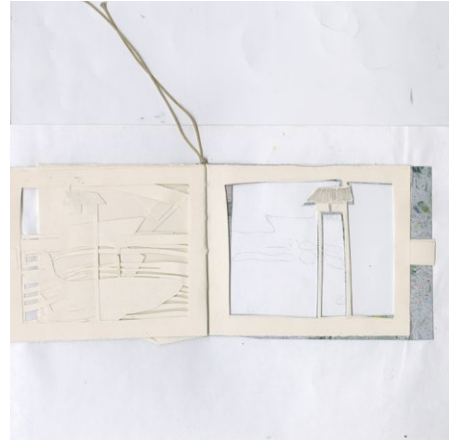
Procesos mentales



Procesos mentales



Procesos mentales



Orden secuencial

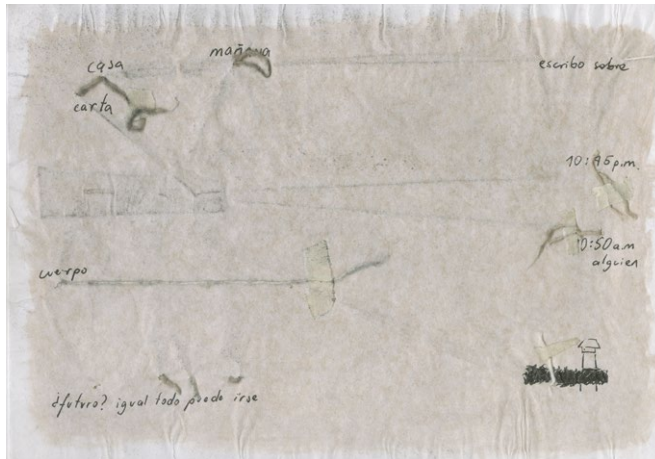


Con la puesta en marcha de este proyecto se interroga la esencia última del dibujo como medio para insistir en las maneras de decir, de contar las cosas, de encontrar al otro, de gozar de un remitente, de dirigirse a un destinatario. Encontrar eco al develar las intenciones y los intereses de los artistas. El dibujo entonces es código y escritura, es mensaje y voz, es mapa y territorio. Un simple cuaderno escolar es suficiente para contener miles de mensajes, un medio para acortar distancias y en-

## El dibujo como en correspondencia

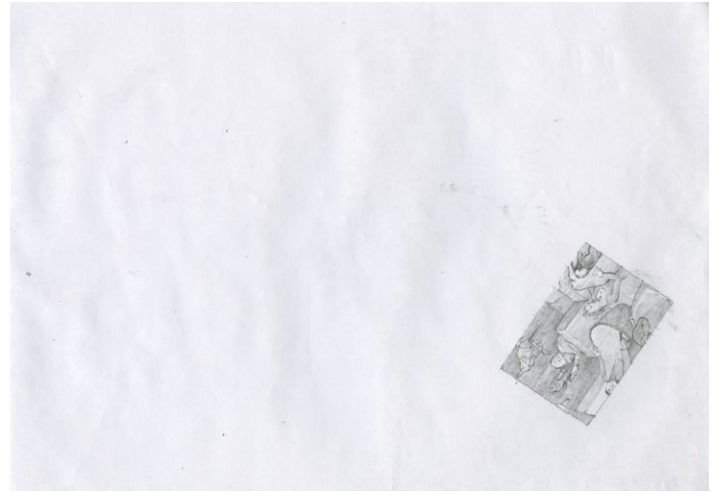
trar en situación. La experiencia del dibujo es acontecimiento en una suspensión de tiempo que comunica, que narra. Localizar el dibujo como texto o como práctica escritural lo inscribe en una apuesta mental, en un proceso complejo y directo de idear e imaginar en cercanía a la construcción desde el origen ontológico de la imagen. El dibujo es pensamiento con carácter de meditación, es práctica temporal cuya duración adquiere plasticidad. Los dibujos viajan, comunican y transforman.

La pista / Las ciudades: Cali, Medellín,  
Bogotá / El cubo / Volar / La habita-  
ción / El acontecimiento / Las cosas /  
La escritura / El remitente / El mapa /  
El ojo inocente / El código / Las rutas.

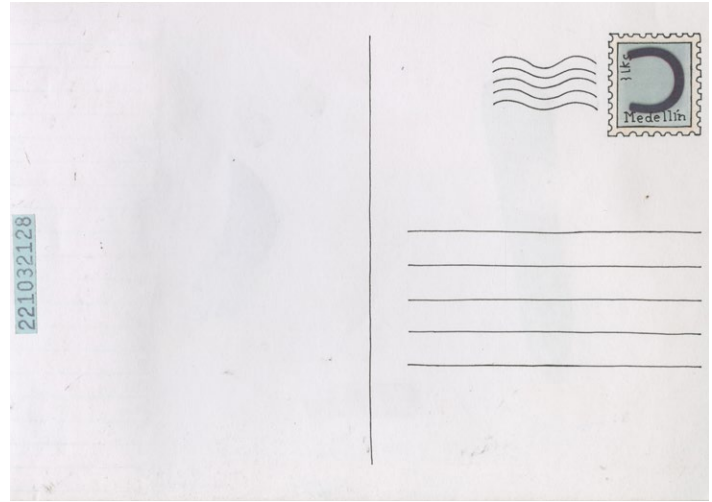


La pista

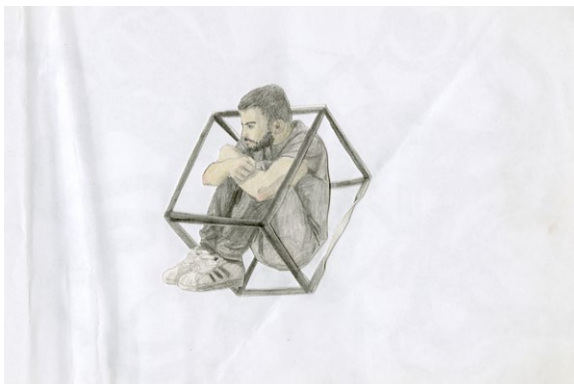
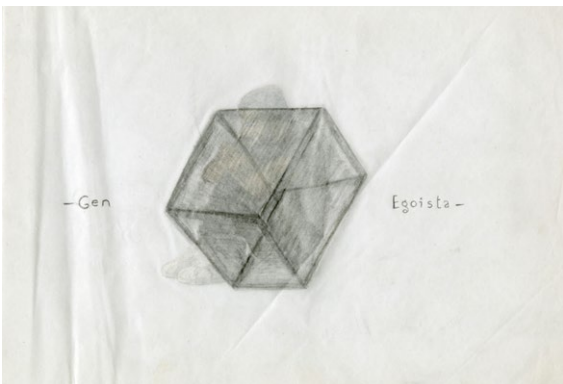




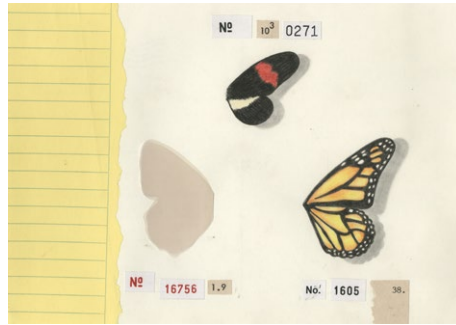
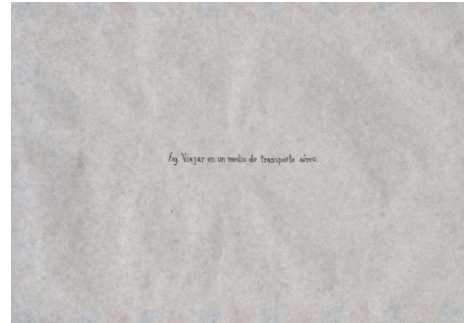
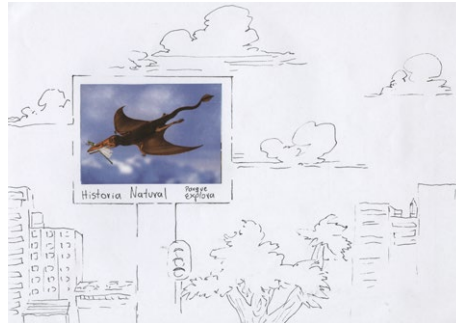
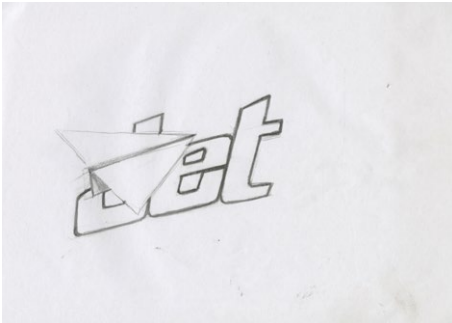
La pista



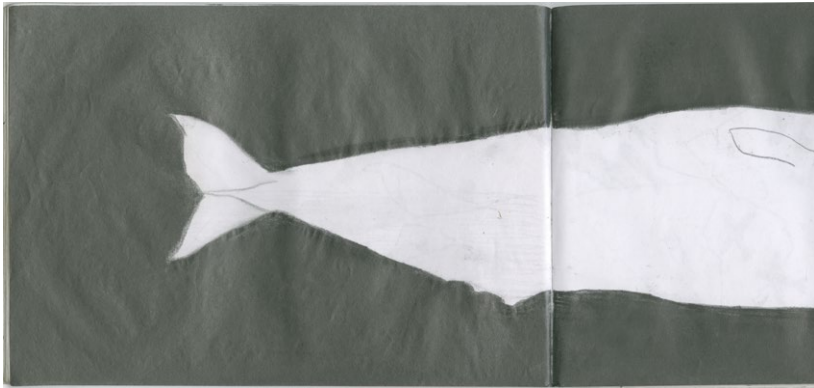
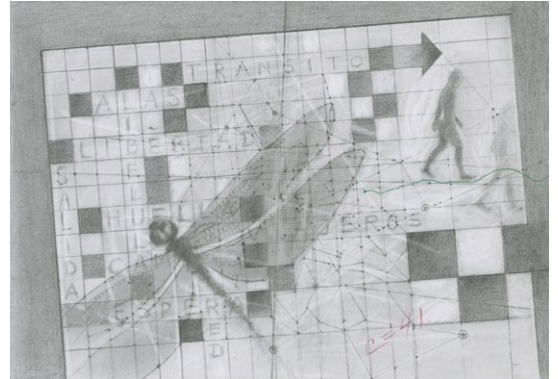
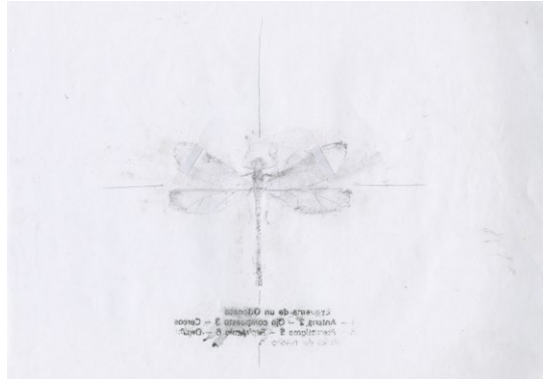
Las ciudades: Cali, Medellín, Bogotá



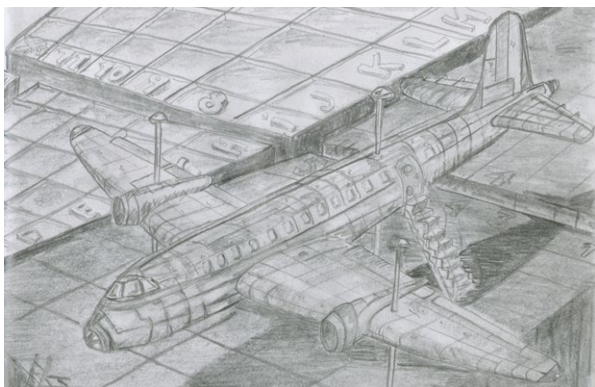
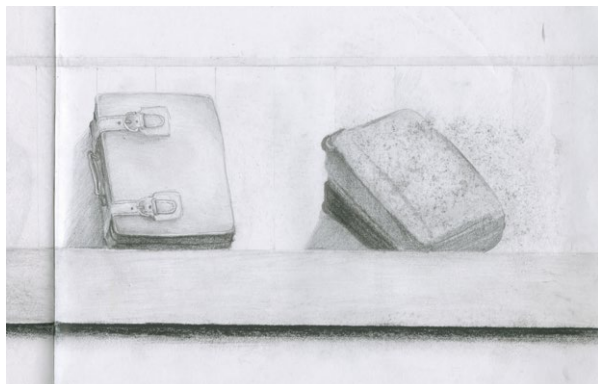
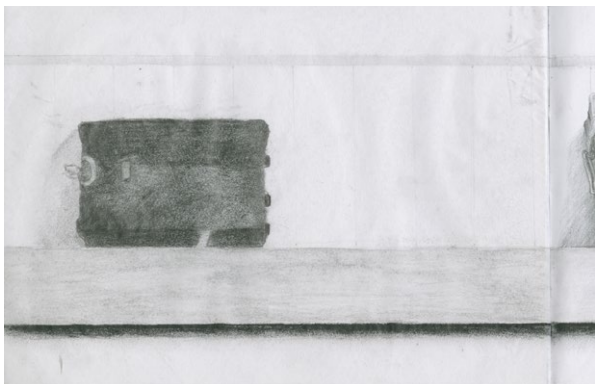
El cubo



Volar



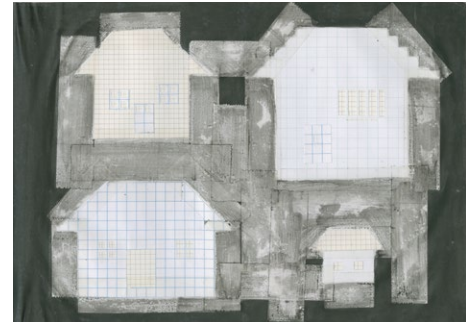
Volar



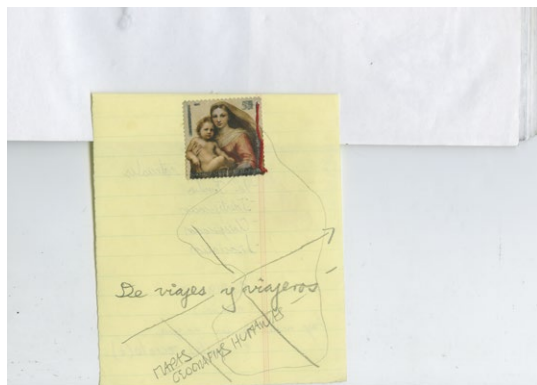
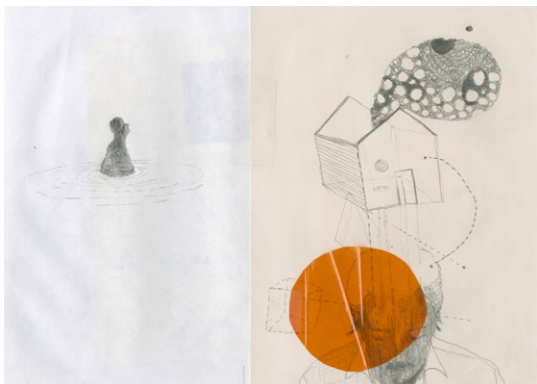
Volar



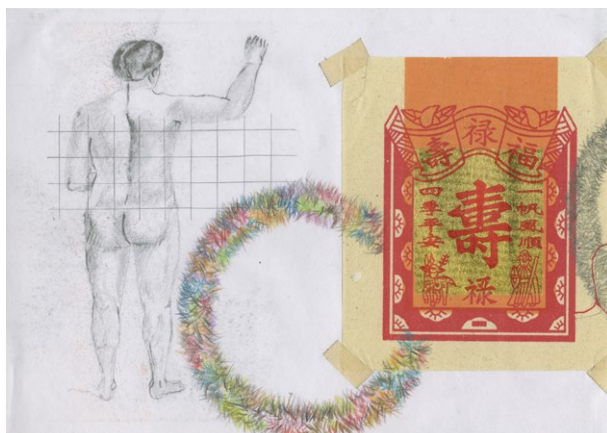
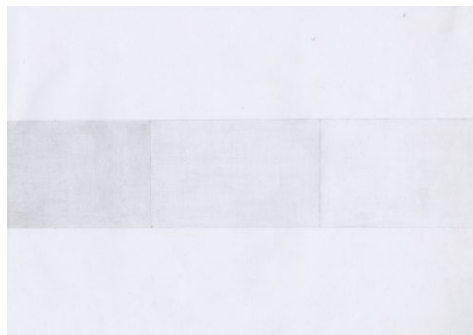
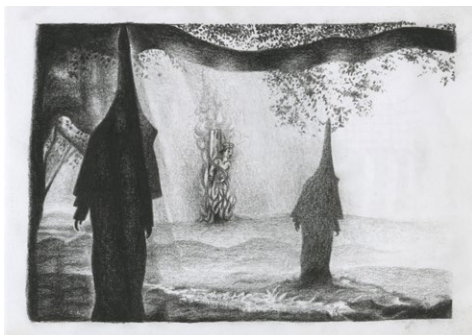
La habitación



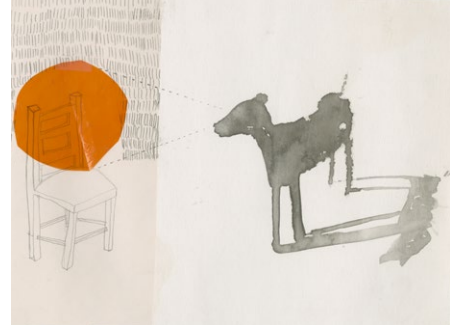
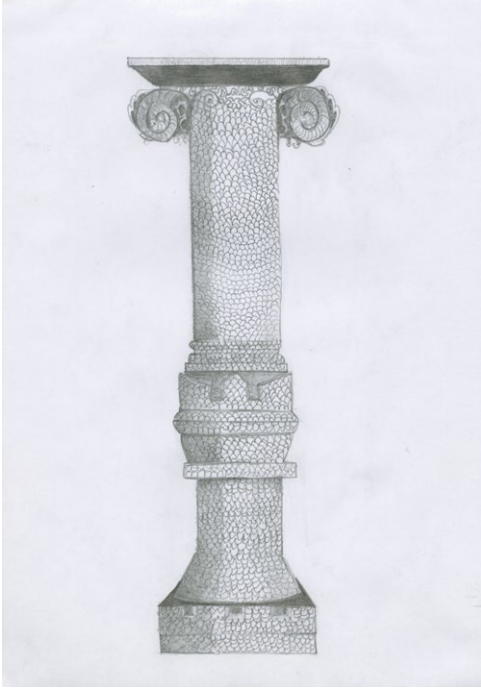
La habitación



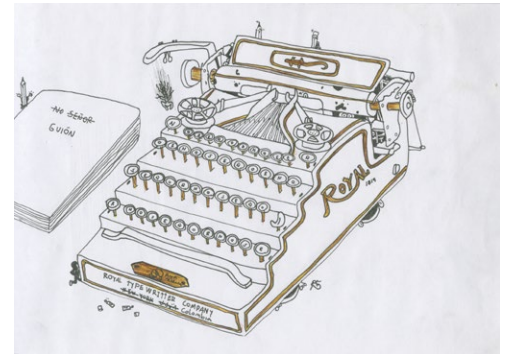
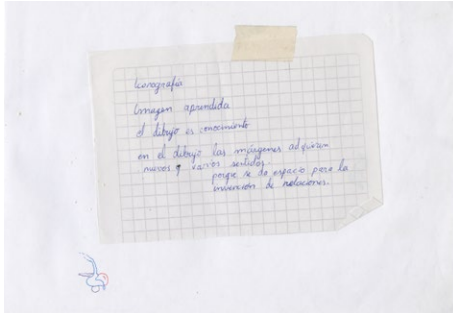
La habitación



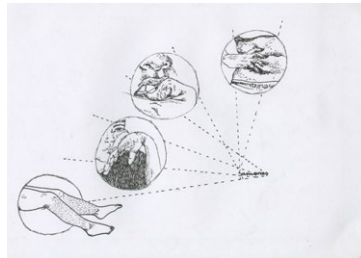
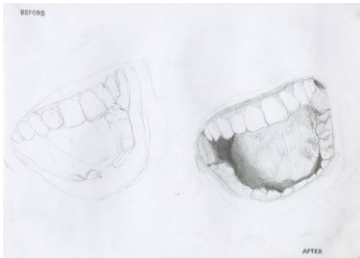
El acontecimiento



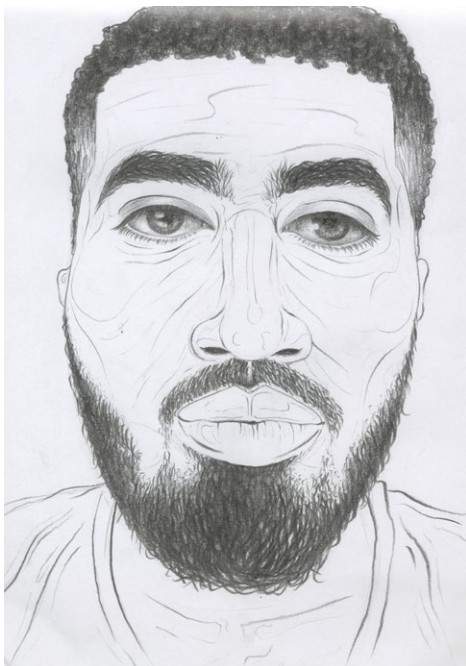
Las cosas



## La escritura

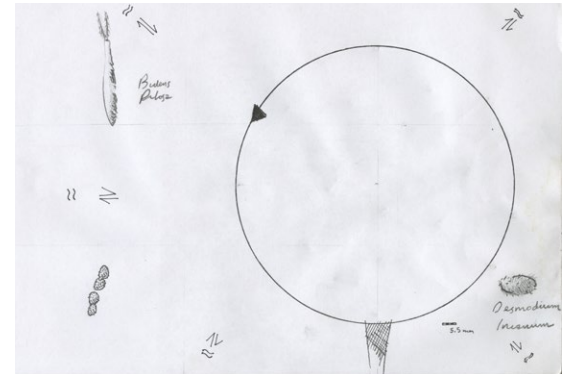
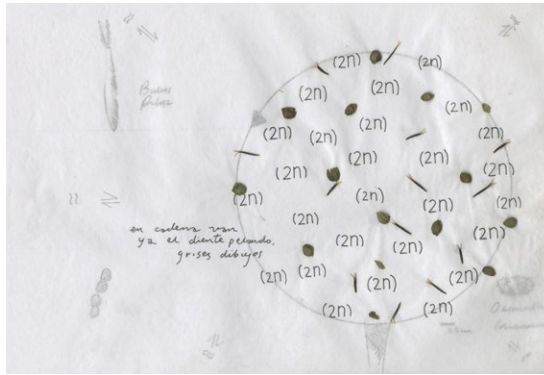
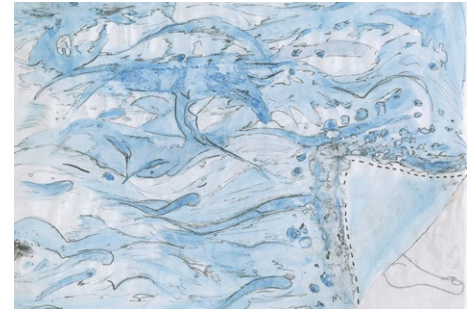
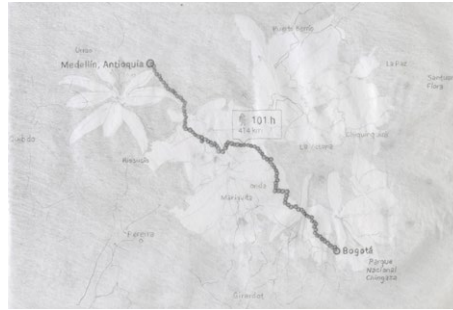
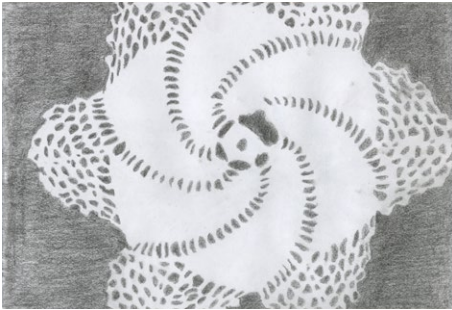


El remitente

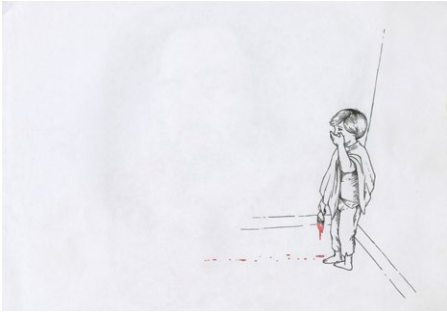
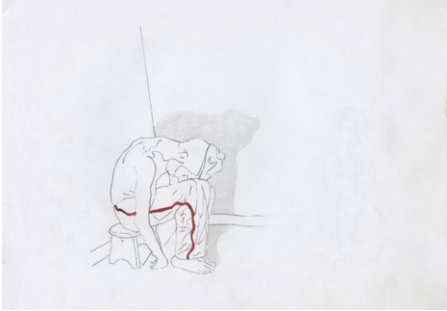


El remitente

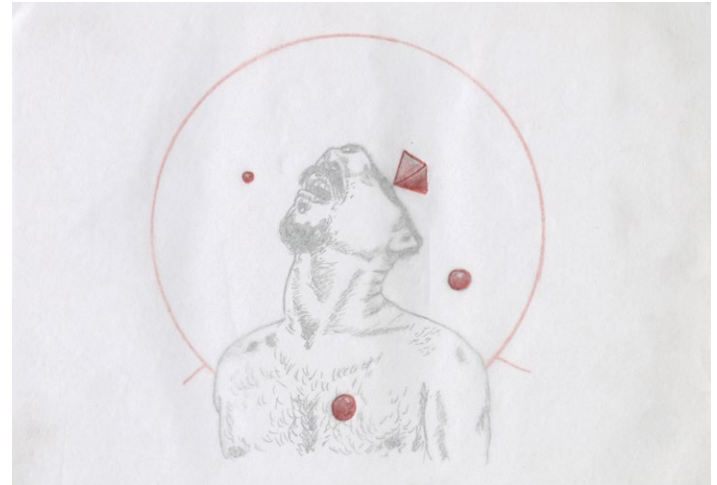




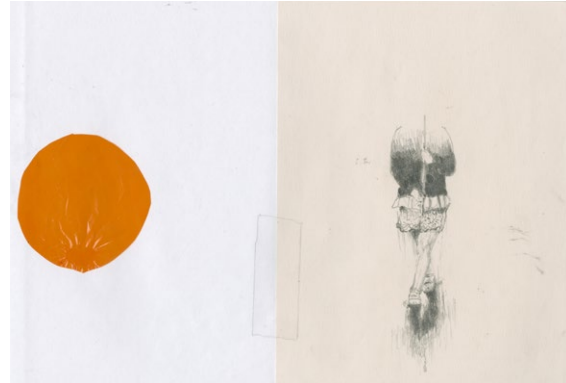
El mapa



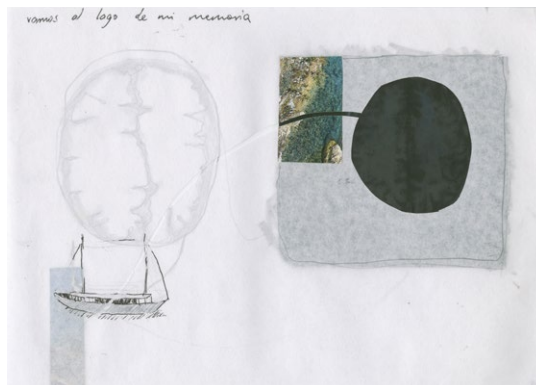
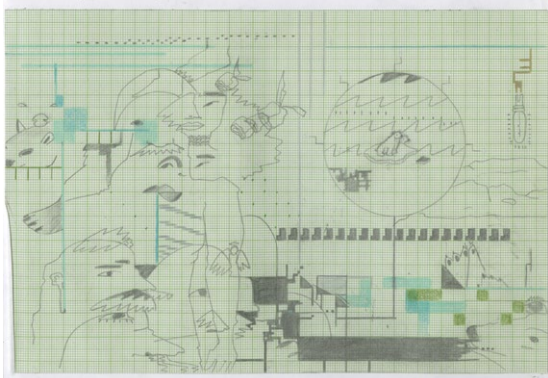
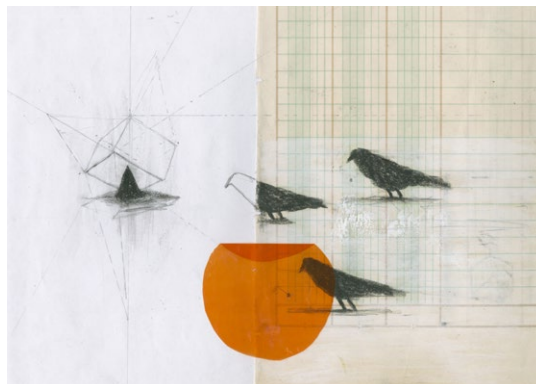
El ojo inocente



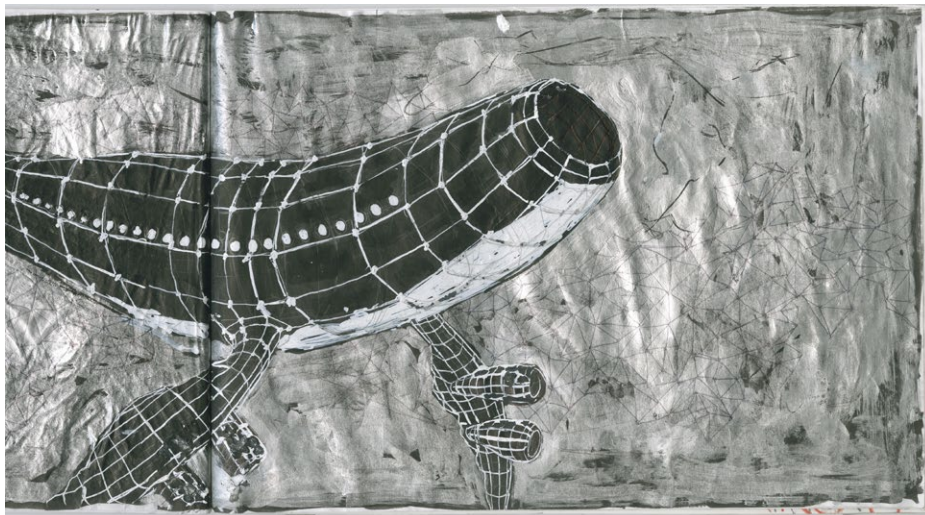
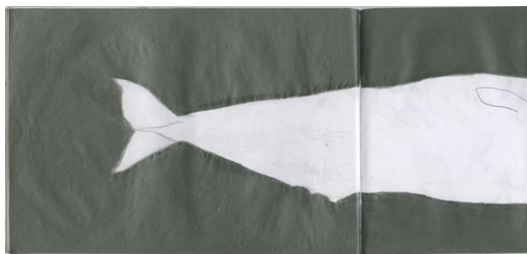
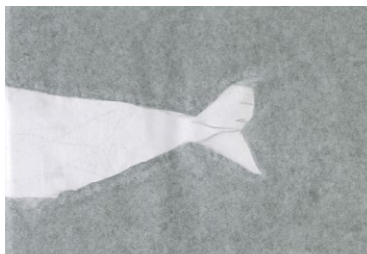
El ojo inocente



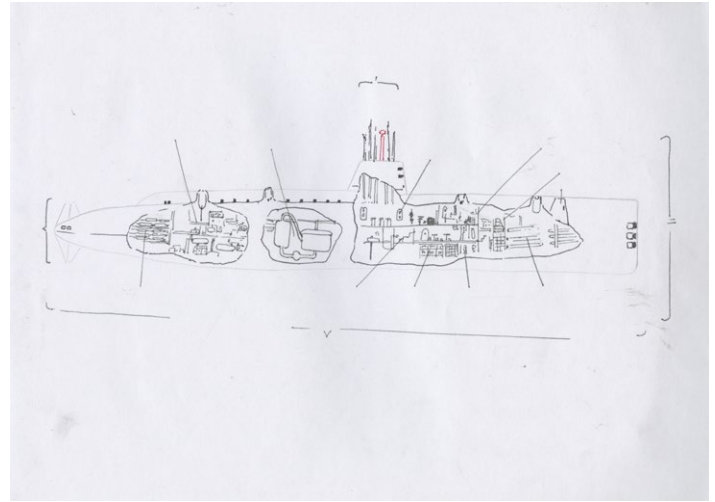
El código



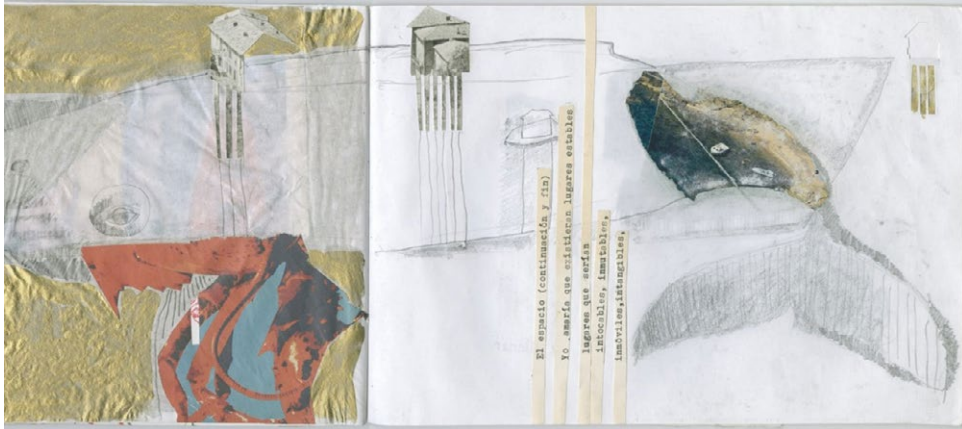
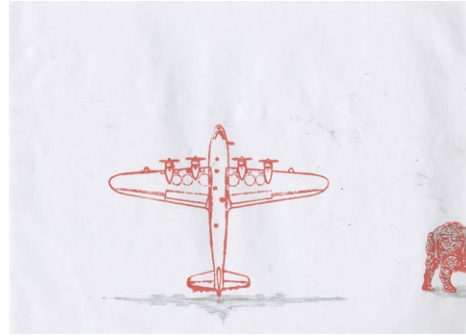
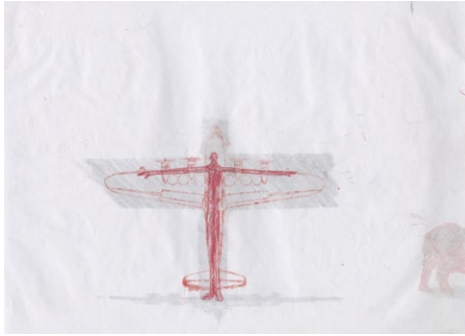
El código



Las rutas



Las rutas



Las rutas



## El arte correo y el gran monstruo

**U.C.** Ha llegado el momento de anunciar que el arte correo tiene poco que ver con el correo y mucho que ver con el arte<sup>1</sup>.

---

1 Diálogo ficticio entre Ulises Carrión (**U.C.**), autor de un famoso ensayo titulado —también— "El arte correo y el gran monstruo", y los coordinadores del proyecto *Cuadernos viajeros* (**C.C.V.**).

El texto de Carrión fue su contribución al Artists Meeting, en abril de 1978, en la Galería Remont, en Varsovia. Su performance consistió en la lectura de este texto y el lanzamiento del proyecto *E.A.M.I.S. (ERRAtatic Art Mail International System)*. Apareció impreso por primera vez en el programa del encuentro Am: International Artists' Meeting, y se publicó en inglés en: *L.A.I.C.A. Journal*, núm. 20, Los Ángeles, Los Ángeles Institute of Contemporary Art, 1978. En neerlandés fue publicado en *Winscherm*, núm. 9/10, Gouda, 1978; en serbocroata en *Delo*, núm. 26, Belgrado, 1980. Nuevamente fue

**C.C.V.** Sorprende lo robusto de tu afirmación. Creo que tratas de señalar los peligros de confundir el mensajero con el mensaje, el objeto con el objetivo, o el contenedor con el contenido.

---

publicado en inglés en *Second Thoughts*, Ámsterdam, Void Distributora, 1980; en inglés y portugués en *Arte Postal*, Bienal de Sao Pauta, vol. II., San Pablo, 1981; también en portugués en *Barbarie*, vol. III, núm. 5, Bahía, 1982. Otra vez en neerlandés e inglés en *Mail Art*, La Haya, Het Staatbedrijf der PTT, 1983; en inglés en *Correspondence Art*, San Francisco, Contemporary Art Press, 1984; en polaco en *Sztuka Poczty (iMail Art!)*, Varsovia, Akademia Ruchu, 1985; y, por último, en neerlandés e inglés en *Ais Kunst Bestempel! Mail Art International*, La Haya, PTT Museum, 1992.

**U.C.** En la expresión "arte correo", la palabra "correo" puede ser reemplazada por "multiplicidad", por "conveniencia", por "distribución" o por muchas otras palabras. Por otro lado, en "arte correo" la palabra "arte" está ahí para el arte, para el arte y absolutamente nada más.

**C.C.V.** Evidentemente el "arte correo" conjuga un campo complejo e inestable como el arte en mayúsculas, con un medio o canal que hace posible su distribución. Una cosa no se sigue de la otra. Por esa razón es necesario apelar a procesos intermedios que matizan y agregan un espectro infinito de tonos a

la relación. A diferencia de que en el "arte correo" el arte esté ahí para sí mismo, el correo está para suplir cualquier necesidad comunicativa y transportar hasta la más nimia frivolidad.

**U.C.** El arte correo usa el correo como soporte en el sentido en que otro arte usa lienzos, papel, hierro y madera como soporte.

**C.C.V.** Todo soporte dice cosas y esconde un sentido. Soportes como lienzos, papel, hierro o madera no dejan de ser superficies que se usan en el arte para portar un fondo. La comparación del

"correo" como soporte es quisquillosa y tal vez resulta más adecuado hablar de medio. McLuhan decía con fundamento de causa que "el medio es el mensaje". Cada medio o canal es protagonista del almacenaje y transporte de la información y por lo tanto es capaz de descentralizar, integrar y acelerar contenidos.

**U.C.** Muchos individuos que usan estos soportes nunca pensaron en un "arte lienzo", "arte madera", "arte papel". Las palabras, los pedazos de papel, los sobres y colores son medios. Cuando un artista utiliza uno o varios de estos medios y

elige el sistema postal como soporte, entonces surge el arte correo.

**C.C.V.** Sorprende la diversidad de medios a los que recurre el "arte correo", pero a diferencia de la pintura, la escultura o el grabado, los medios aquí no procuran un conjunto de reglas que determinen su producción. Los medios del "arte correo", son solo eso: medios. En lugar de limitar la producción y trazar reglas de producción para un determinado campo, ellos posibilitan ampliar el panorama de operaciones no solo en la producción del "arte", sino en su "circulación" y "apropiación"

**U.C.** El arte correo usa como soporte el sistema postal; un sistema de transporte complejo, internacional, que incluye a miles de personas, edificios, maquinaria, tratados mundiales y sabrá Dios qué más.

**C.C.V.** En un mundo globalizado, en una aldea global como la que piensa McLuhan, aún se mantienen los sistemas de correos, aunque sus medios, soportes y contenidos hayan cambiado drásticamente. Si el correo aún se mantiene es porque sigue vigente como contrato social. Lo que no puede seguir pensándose es que lo estructural de las nuevas formas de "arte correo" pueda ser definido,

como lo hicieron los formalistas, desde una lógica del medio como una forma de no caer en el *kitch*.

**U.C.** La prueba de que el correo no es el medio es que un artista no necesita entender cómo funciona para utilizarlo. Incluso en la utópica posibilidad de que el artista alcance un completo entendimiento del sistema, no puede controlarlo. Lo que controla es la "obra", la "pieza" que enviará. Eso es su creación.

Bienvenido el paso al reconocimiento del arte como proceso contingente que se halla al margen de los sistemas y, al

situarse allí, es capaz de introducir el caos en el orden, subvertir el ordenamiento de las normas y alterar los procesos que lo regulan: ¡ABAJO LA METAFÍSICA EN EL ARTE, VIVAN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS!

**U.C.** Muchos artistas y el público parecen haberse perdido en el juego. Han empezado a pensar que hacer arte correo significa producir postales.

**C.C.V.** Desde 1873 hasta 1960, las viejas y aburridas postales oficiales que ilustraban una imagen y en el reverso dejaban un espacio en blanco para personalizar el mensaje, median 9 x 14 cm. Luego su ta-

maño cambió al de 10 x 15. Seguramente, los artistas que entienden el "arte correo" como la simple producción de postales piensan que la producción de imagen se limita a la mera representación y que el espacio en blanco no significa nada más allá de ser espacio. La gran virtud de la postal fue deshacerse del sobre que protegía el contenido del mensaje y convertirlo en público al punto de desnudarlo por completo. Así lo que se cambia realmente es el contenido y no la forma. Creo que el señalamiento que haces recae en lo superficial que se vuelve

el juego cuando se queda en la forma y no en el contenido.

**U.C.** Esos artistas usan el arte correo como usarían la pintura: creen que el correo es un medio que permite producir obras de arte en formato de postal.

**C.C.V.** Imposible no pensar que quienes caen en esta trampa olvidaron un principio fundamental del arte y es el de diferenciar entre escala y tamaño.

Solo unas pocas personas se dan cuenta de que en el arte correo los términos de la ecuación se han invertido: lo que en

la vida diaria funciona como un sistema de comunicación como una forma de transmitir mensajes, como un medio, se ha convertido —en las manos de ciertos artistas— en el soporte de todo tipo de medios distintos para producir piezas de arte correo.

**C.C.V.** Por supuesto la reflexión del soporte en este caso es conducente a determinar que el arte correo expande la noción de soporte y de medios al punto de hacer borrosa la frontera desde la que se miran. Invertir tiene dos lecturas. La primera es un cambio de dirección. La segunda es inyectar un capital para producir ganan-

cias. En el arte correo ambas acepciones apuntan al ensanchamiento del campo del arte, de sus medios y de sus producciones.

Cuando envío por correo una carta que es solo una carta, uso el correo como un sistema que permite la transmisión de mi mensaje. Este sistema incluye dos subsistemas: por un lado, el subsistema del lenguaje escrito o visual; por otro, el subsistema de los servicios postales.

**C.C.V.** Valdría la pena pensar que cada subsistema con el que el arte correo establece relación convierte el arte y

el correo en nueva materia prima, materia elaborada, materia física, materia trabajada y sobre todo en materia de conocimiento.

**U.C.** La relación entre esos dos subsistemas es permanente, pero no rígida. El acento puede ponerse en uno u otro, de acuerdo con la motivación o intención.

**C.C.V.** Evidentemente sí. Lo rígido en el arte quedó en el arte clásico y en los famosos salones del siglo XIX.

**U.C.** Cuando recibes una carta de tu amante no estás tan interesado en lo que está

escrito. Estás interesado, principalmente, en recibir algo de él o ella. Tu amante podría enviar flores en lugar de palabras y lo habrías entendido muy bien. Él/ella puede usar palabras o flores siempre y cuando te envíe algo. En este caso, el acento está puesto en el subsistema "correo".

**C.C.V.** De igual modo podrías recibir una hoja en blanco como expresión máxima del minimalismo. Entonces pensarías que el silencio es más elocuente que las palabras y te preguntarías si sería preferible recibir algo o más bien nada.

**U.C.** Algo muy diferente ocurre cuando recibimos una carta del banco o de la policía. Entonces, ¿a quién no le importa el contenido del sobre? No es importante si recibimos un mensaje del cartero o de un espíritu celestial. En este caso el subsistema más importante es el lenguaje escrito y no el correo.

**C.C.V.** Todo sistema tiene subsistemas que lo hacen viable. Pero... ¿si el lenguaje no es escrito sino visual y viene de un anónimo? ¿Si viene en forma de dibujo y si el soporte no es el papel de la carta,

sino un cuaderno que acumula mensajes que quieres responder?

**U.C.** Cuando digo que en el arte correo el correo no es el medio, sino el soporte, no quiero decir que el correo no sea importante. Es extremadamente importante. Pero es necesario reconocer y definir su función en el proceso implícito en una pieza de arte Ccorreo.

**C.C.V.** Justo es allí cuando la superficie trabajada, el soporte, se convierte en objeto de conocimiento

Imaginemos una pieza de arte correo que use un sustituto para el sistema postal. Por ejemplo, podemos darle cartas a un número de amigos que las dirijan a distintas direcciones. Podemos darles a estos amigos instrucciones precisas sobre cuándo, cómo y a quién deben entregarse nuestros mensajes. Todo esto es perfectamente posible, ¿no es así? Pero solemos usar la oficina postal porque es la red más ampliamente utilizada y conveniente. Si utilizamos la oficina postal para nuestra pieza imaginaria, su significado no cambiaría esencialmente.

**C.C.V.** Cada pequeña variación genera grandes remezones en el sistema, del arte y del correo. Por eso, cada uno de estos conceptos encierra una teoría distinta. En eso consiste el hecho de que el arte correo sea inagotable.

**U.C.** Por otro lado, no podemos imaginar una pieza de arte correo que no use palabras o dibujos o papel o plástico. Estos son, por lo tanto, los materiales, los elementos significativos con los que construimos nuestro mensaje en el arte correo.

**C.C.V.** Lo que habría que pensar es que la utilización de cada material esconde una historia cultural cuyos significados pasamos de largo por exceso de naturalización.

**U.C.** Surge ahora la pregunta: ¿qué pasa si un artista concibe una pieza en la que el envío, el acto de usar la oficina postal, estampillas postales, uno o varios empleados de correos o cualquier otro elemento del sistema postal juega un papel importante? En este caso, todos estaríamos de acuerdo en designar al sistema postal como el medio o, al menos,

un elemento del medio, además, podría ser que solo al incorporar el sistema de correos como parte esencial de la pieza podamos hacer una pieza de arte correo real. De hecho, las mejores piezas de arte correo usan al correo como un elemento integral, funcional de la obra.

**C.C.V.** Justo es ahí cuando el foco de atención del arte deja de estar focalizado en el objeto y se traslada hacia el sujeto y su contexto.

**U.C.** Para conseguirlo fue necesario probar lo marginal que el correo, como tal, pue-

de ser para el arte correo. Solo entonces podemos apreciar el papel que el correo puede jugar y juega como elemento del arte correo. Lo cual significa decir "del arte".

**C.C.V.** En el arte correo, lo marginal debe entenderse más allá de la transitividad de su verbo y de sus asociaciones negativas. Marginal aquí puede entenderse como todo un conjunto de acciones que se desarrollan en el margen del sistema de correos y de su espacio centralizado. Sitiado en esa margen, marginalizado, el arte correo se convierte en expresión cultural que responde a las exigencias

de dos campos en tensión, el del arte y el del correo.

Surge ahora la pregunta: ¿cómo afecta el adjetivo "correo" al sustantivo "arte" en la realidad? Toda clase de lugares comunes se han dado como respuesta a esta pregunta. Se ha dicho que el arte correo es fácil, barato, sin pretensiones y democrático. Todo eso es falso.

**C.C.V.** Intentar cambiar un adjetivo por un sustantivo es, sin lugar a dudas, una transgresión a los códigos del lenguaje y a la continuidad de sus tradiciones. Una cosa es hacerlo y otra muy distinta

que se convierte en código. Ahí reside la falsedad.

**U.C.** ¿Es fácil para un artista enviar una postal? Sí. Pero, como hemos visto, un artista no hace arte correo por enviar una postal, sin importar qué tan "bella" pueda ser esa tarjeta.

**C.C.V.** Lo que cuida el artista son las imágenes o las palabras porque el sentido, es decir, aquello que comprendemos y que nos permite comprender, se cuida solo.

**U.C.** ¿Es barato producir y enviar una postal? No, ciertamente no. Rara vez produces

una postal, produces una edición de varios centenares o millares de copias. En la práctica, muchos artistas son orinados a producir una postal porque no poseen los medios financieros para producir mil copias.

**C.C.V.** A diferencia de lo que podemos pensar inicialmente, y como bien lo enseñó el centenario Gadamer, la copia es lo que legitima el original. ¿Es posible pensar en un arte correo por fuera de los estatutos de la reproductibilidad?

**U.C.** ¿El arte correo no es pretencioso? Esto es difícil de responder. Depende del artista. No me gustaría decir que los artistas que hacen arte correo no son pretenciosos. Yo, por ejemplo, soy muy pretencioso. Y hay algunos que afirman "yo hago arte correo", que casi significa "los que no hacen arte correo no son artistas del todo".

**C.C.V.** En este caso el argumento no se deduce de las premisas *inon sequitur!*

**U.C.** ¿Es el arte correo democrático? Lo dudo, para un arte que pretende ser

extenso, doscientos amigos por correspondencia es muy, muy poco.

**C.C.V.** No podemos olvidar que la democracia es ante todo un ideal. Tampoco que el arte moderno fue de todo menos democrático. Sean doscientos o mil, lo que el arte correo hace es activar principios, normas y reglas participativas que buscan facilitar la cohesión social y la comunicabilidad.

**U.C.** Y estos doscientos nombres se eligen con gran cuidado. Y algunas respuestas son, sin lugar a duda, más valoradas que otras. Los artistas no responden cartas de remitentes desconocidos. Algunas

veces por tiempo-economía. Con más frecuencia porque no juzgan que valga la pena responder la carta.

**C.C.V.** Ojalá los artistas que hacen arte correo logren superar la idea del genio, que el arte es un reino aparte, y que el objeto y no el sujeto es el foco de interés. En ese momento, cuando el arte y la vida se vuelven la misma cosa, de seguro contestará la carta o enviará un grabado como respuesta.

**U.C.** Determinar si el arte correo es fácil, barato, sin pretensiones y democrático no es lo más esencial. Una pregunta más importante es: ¿puedes hacer buen

arte con el arte correo? Y una pregunta todavía más básica: ¿qué es y qué no es arte correo?

**C.C.V.** Definir algo por lo que no es o deja de ser, es el principio de la diferencia que tanto interesó a Derrida. Cualquier pregunta que gire en torno suyo, es una pregunta por los límites y los límites son porosos.

**U.C.** Una pieza de arte correo consiste en una serie de acciones, entre las cuales dos son las más importantes: la producción de la pieza y el envío de la pieza. Existe, sin embargo, una diferencia radical entre estas dos acciones. Esto es, nuestro con-

trol de la primera es casi absoluto, pero tenemos poco control de la segunda, del envío mismo.

**C.C.V.** Valdría la pena pensar si el espectro no es más amplio y si en el juego del arte correo prevalecen más variables que simplemente enviar y recibir. Tal vez, el juego táctico con el que se plantee el juego del dar y recibir proponga nuevos sentidos que lo reinventen.

**U.C.** Cuando producimos la pieza para enviarla somos libres de elegir los materiales y cómo utilizarlos. Podemos darle las dimensiones que queramos. Decidimos tanto el exterior como el interior. En

otras palabras, cuando escribo una carta soy libre de escribir lo que yo quiera.

**C.C.V.** El señalamiento cae como anillo al dedo a quien envía una carta bomba o a quien traza una nueva variación del arte correo.

**U.C.** ¿Y qué hay sobre el envío? En eso no somos libres, estamos sujetos a reglas establecidas de antemano. No solo eso, tenemos que pagar un precio que está calculado con exactitud en relación con el tamaño y peso. No hay posibilidad de regateo o ingenio. Pagas o te olvidas de tu bella pieza de arte correo.

**C.C.V.** Todo cuesta en sociedad de consumo. Sobre algunas cosas pedimos rebajas y sobre otras no. Hasta en el correo hay categorías diferenciadoras y por eso nos dicen: normal o *express*. La diferencia convierte el tiempo en dinero.

**U.C.** Desde ese punto de vista, el arte correo ya no es algo fácil, barato, sin pretensiones o sin importancia. El arte correo toca a la puerta del castillo donde vive el Gran Monstruo, puedes decirle lo que quieras al Monstruo, dependiendo de tus experiencias y creencias. Pero el hecho es que el Gran Monstruo existe y nos oprime.

**C.C.V.** Existe y recibe varios nombres que apuntan a lo mismo: Capitalismo de ficción, Capitalismo artístico, Consumo democrático, Postcapitalismo, etc. Etc.

**U.C.** Cada invitación que recibimos para participar en un proyecto de arte correo es parte de la guerra de guerrillas contra el Gran Monstruo. Cada pieza de arte correo es un arma lanzada contra el Monstruo, que es el propietario del Castillo y es quien nos separa a los unos de los otros, a todos.

**C.C.V.** El asunto gira en torno a que para ir a esa guerra cada artista debe inventar sus propias armas, construirlas y evaluar

su efectividad con la certeza de antemano que el daño colateral al Monstruo será mínimo, pero con la aspiración a que se restauren los puentes de unión. Solo ahí el arte gana sentido y el arte correo se transforma en foco de resistencia.

**U.C.** ¿Qué o quién es el Monstruo del que hablo? ¿Me refiero a la administración de correos? ¿Los empleados de la oficina de correos? ¿Me refiero al ministro de comunicaciones? ¿O a la tecnología que utilizan y controlan? ¿Estoy hablando de esos pequeños y coloridos pedazos de papel engomado que compramos cada vez que enviamos algo? A decir verdad,

no sé a qué o quién me refiero cuando hablo de esto. Todo lo que sé es que hay un Monstruo. Y que al enviar todo tipo de piezas postales estoy tocando a su puerta.

**C.C.V.** Y sin tocarlas también. Probablemente el Monstruo del que hablas no esté afuera sino dentro de nosotros mismos, lo que nos convertiría en un Monstruo de muchas cabezas

**U.C.** Cuando hacíamos pintura podíamos hablar de sensibilidad, belleza, revelación, destreza técnica, etc. Pero cuando tocamos a la puerta del Monstruo, ¿qué es lo que cuenta? La respuesta es simple: lo que cuenta es qué tan fuerte tocas.

¿Cómo podemos medir la intensidad de nuestros toquidos? Por el eco que producen, obviamente.

**C.C.V.** En tu pregunta está la respuesta.

**U.C.** Sé que a los eternos escépticos no les gustará esto. Primero opinaron que el arte correo era muy pequeño, nimio. Ahora dirán que no se puede juzgar el arte con aritmética. No se dan cuenta de que cuando hablamos de números no estamos hablando de aritmética. Hablamos de armonía.

**C.C.V.** En efecto hay armonía cuando hay equilibrio, proporción y correspondencia.

Corresponder equivale a plantear una relación equivalente, esto es, a establecer una relación debida.

**U.C.** Cuando alguien envía una pieza de arte correo y obtiene una respuesta, eso es armonía: acuerdo, concordia. Podemos juzgar la belleza de la respuesta, sí. Pero en lo que toca a la pieza de arte correo, lo único que en realidad cuenta es obtener respuestas.

**C.C.V.** Y para obtenerlas hay que emitir las, superar el miedo y el egoísmo y dar el primer paso; en otras palabras: arriesgarse.

**U.C.** ¿Qué sucede con las piezas de arte correo que requieren permanecer sin respuesta para poder existir?

**C.C.V.** Es lo que puede considerarse como arte autista, arte sin código o arte producido por alguien tan genial que se olvida de la importancia del código.

**U.C.** La respuesta es la siguiente: todavía no sabemos cómo medir la respuesta. Las contamos una, dos, tres y demás porque todavía no sabemos hacerlo de otra manera. Esto solo es una medida temporal, provisional. Sin embargo, este método imperfecto nos da una idea.

**C.C.V.** Es la mejor manera de resumir lo dicho hasta aquí. El arte es contingente.

**U.C.** Necesitamos más ideas para el arte correo. Estamos dispuestos a escuchar más ideas. ¿Por qué no nos dan algunas ideas? Pero no las digan: por favor, envíenlas por correo.

**C.C.V.** Esperamos que esta idea sea de tu agrado y resulte tan enriquecedora para usted como lo fue para nosotros.

### **Párrafos extraídos**

Por distintas rutas este ejercicio de convocatoria volvía a sacar a flote asuntos

relacionados con la manera que los distintos miembros de una institución establecen mecanismos de diálogo. En el marco de las actividades académicas e investigativas propias de la Universidad Nacional se planteó la posibilidad de establecer un diálogo a través del proyecto Cuadernos viajeros cuyo canal fuera el correo físico de las sedes de Bogotá y Medellín. Lejos de los procesos formales y burocráticos que se mantienen día a día en la Universidad, muchos de los cuales generan a un desconocimiento del otro, la búsqueda que planteábamos estaba orientada en otra dirección: la de generar una *comunidad de sentido* a partir del

lenguaje común del dibujo cuya relación intencional abocara por el fortalecimiento de una práctica artística que mantuviera el dinamismo de la comunicación entre seres que no se conocen personalmente pero que se reconocen y validan por y desde la intersubjetividad de compartir un mismo objetivo: dibujar

Desde el inicio salió a flote una pregunta que sigue vigente y que relaciona el enorme desconocimiento que existe entre las dos sedes, distancia que por demás configura trazas diferentes aun cuando comparten el programa académico en la misma institución. Sumado a

esto, estaban relacionados también los imaginarios culturales que reflejan una honda fractura cultural entre dos ciudades que disputan permanentemente el liderazgo. Aun cuando la convocatoria reunía principalmente estudiantes y profesores de la misma universidad, las distancias imaginadas entre unos y otros resultaban insalvables. Imaginamos lo que no conocemos cayendo en ocasiones en totalizaciones y destotalizaciones arbitrarias fruto de una construcción empírica desviada de la realidad.

Así, con la exposición de resultados se cerró el primer corte de los 24 cuadernos.

Paralelo a la muestra se realizaron dos talleres abiertos al público que contó con la participación de un nutrido grupo de asistentes que, junto con estudiantes y profesionales del campo de las artes, eran en su mayoría personas interesadas en el dibujo sin formación académica. El taller se orientó en tres ejes fundamentales: 1) desarrollo y reconocimiento del dibujo

propio 2) dibujos colaborativos realizados a cuatro y seis manos 3) distintas formas de dibujar. Vale resaltar que la planificación de dibujantes adscritos al proyecto que, previamente se reunieron y, de acuerdo a los interrogantes surgidos a partir del material expositivo trazaron los parámetros que socializaron al público.

## Referencias

Bauman, Z. (2005). *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*. Universidad Nacional de Kelme.

Berger, J. (2012). *Sobre el dibujo*. Gustavo Gili.

Brea, J. L. (2005). *Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad*. Akal.

Escobar, A. (2019). *Autonomía y diseño: la realización de lo comunal*. Universidad del Cauca.

Gadamer, H. G. (2007). *Verdad y método I*. Sígueme.

Gadamer, H. G. (2010). *Verdad y método II*. Sígueme.

Habermas, J. (2002). *Teoría de la acción comunicativa I*. Taurus.

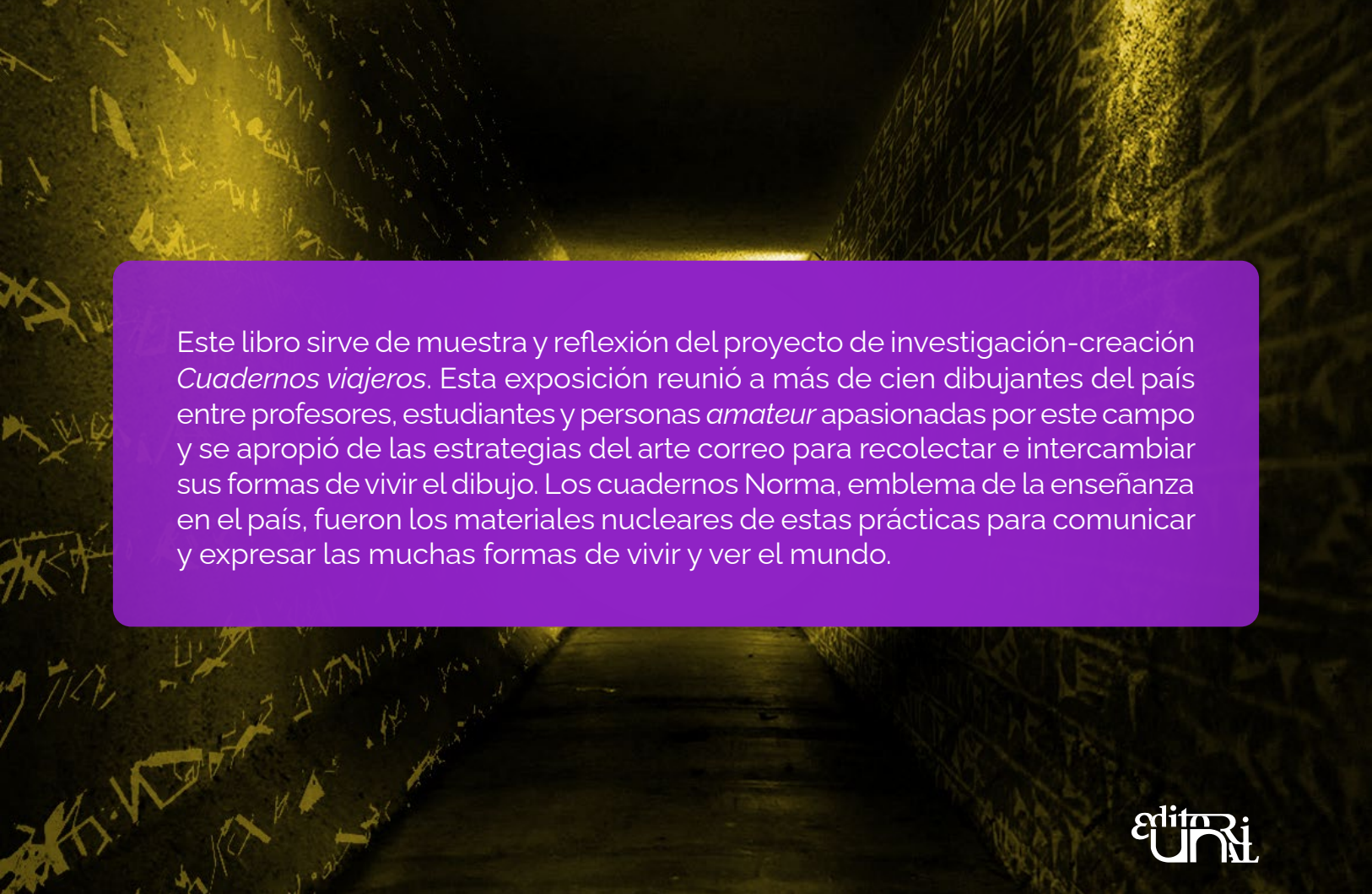
Gómez, J. J. (2005). *El manual del dibujo: estrategias de su enseñanza en el siglo xx*. Cátedra.

Carrión, U. (1978) *Mail Art and the Big Monster*. International Artist Meeting; Galería Remont.

- Heller, Á. (1987). *Sociología de la vida cotidiana*. Gráficas Hupore.
- Peirce, C. S. (1970). *Deducción, inducción e hipótesis*. Aguilar.
- Rorty, R. (1991). *La filosofía del espejo de la naturaleza*. Cátedra.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Anagrama.
- Sennett, R. (2012). *Juntos. Rituales, placeres y políticas de cooperación*. Anagrama.
- Solórzano, A. (2017). *I+C: Procesos de investigación-creación en el arte contemporáneo*. Universidad Nacional de Colombia.



**Cuadernos viajeros**  
hace parte de la colección  
Códice Abierto.  
Se editó en la Universidad  
Nacional de Colombia.  
Abril de 2024,  
Bogotá, D. C., Colombia.



Este libro sirve de muestra y reflexión del proyecto de investigación-creación *Cuadernos viajeros*. Esta exposición reunió a más de cien dibujantes del país entre profesores, estudiantes y personas *amateur* apasionadas por este campo y se apropió de las estrategias del arte correo para recolectar e intercambiar sus formas de vivir el dibujo. Los cuadernos Norma, emblema de la enseñanza en el país, fueron los materiales nucleares de estas prácticas para comunicar y expresar las muchas formas de vivir y ver el mundo.