

ARFB)

— DE MÍ, EL MUNDO

— CURADURÍA: WILLIAM CONTRERAS ALFONSO

— SALA DE EXPOSICIONES

CÁMARA DE COMERCIO DE BOGOTÁ

— SEDE CHAPINERO

— 23 DE AGOSTO AL 6 DE OCTUBRE

INAUGURACIÓN: 23 DE AGOSTO DE 2018

DE MÍ, EL MUNDO

Curador: William Contreras Alfonso

Una de mis palabras favoritas pertenece al idioma urdu: *goya*. El término designa esa suspensión momentánea de la lógica que ocurre cuando una fantasía es tan realista y está tan bien construida que la mente la toma por cierta y se entrega a sus designios. Un ejemplo claro, que sin duda todos conocemos, puede ser la emoción que sentimos cuando leemos una novela y alcanzamos tal compenetración con la historia que deseamos ver al héroe triunfando, nos enfurecemos con las artimañas de los villanos o sentimos algo en el pecho cuando los amantes se encuentran.

Solemos pensar que existe una realidad nítida, indiscutible, plenamente discernible de la experiencia fantástica de la imaginación; un mundo tangible y científico que se separa de lo improbable. Sin embargo, la definición de lo que podamos llamar vida real, sobre todo hoy en día, es algo muy complicado de determinar. Más allá de las preguntas que suscitan los *realities* y su enfermiza naturaleza opioide, la noción misma de lo que es cierto está en constante colapso.

Necesitamos empezar a analizar con una lupa más grande la posición que las artes tienen frente a esa supuesta realidad tangible y ese *goya*, ese borde sinuoso entre la ficción y lo comprobable. Dicha frontera atraviesa todo aspecto de la vida y rama del conocimiento, pero en la poética plantea problemas particulares por dos razones primordiales: su naturaleza creadora de ficciones y su carácter predominantemente subjetivo. Estos dos aspectos de la capacidad inventiva permiten, a quienes se dedican al arte, tener un privilegio con el que cuentan pocos oficios: el permiso de alterar un fragmento de una realidad, una percepción del mundo o un sistema de representación de las cosas, y reconfigurarlo desde una posición personal y autónoma.

Esta definición abarca un conjunto de posibilidades muy amplia, y podríamos incluso decir que en mayor o menor medida toda obra de arte ejerce este tipo de poder particular. Mi objetivo con esta exposición no es construir un glosario específico del tema de estudio, pues sería imposible pretender ser

concluyente respecto a una inquietud amplia. En cambio, prefiero el análisis de posibilidades e implicaciones de este gesto en varios artistas contemporáneos específicos. A través de ellos profundizaré en la manera en que funcionan sus estrategias de reconfiguración y edición de una realidad aceptada.

Por ejemplo, en un dibujo de tinta sobre papel se lee:

*Delgado con
muchos dientes blancos.
Óigase la voz.
Anónimo*

En estas cuatro breves y graciosas líneas, **Bernardo Salcedo** describe en un retrato a su amigo Manolo Vellojín. La pieza, incluida en esta muestra y hasta ahora poco conocida, me llamó particularmente la atención por su elegante simplicidad y simpatía. Creo que con habilidad y muy a su estilo, el



Bernardo Salcedo
Retrato, 1972
Tinta sobre papel

artista logra un gesto de gran fuerza artística que recae en el poder de la descripción. Salcedo demuestra con su narración que el ojo que mira y el dedo que señala son creadores en sí mismos, que el poder de la edición altera y conforma lo que ve y describe pues no hay ninguna percepción humana completamente objetiva o desprejuiciada. La decisión de que la pieza sea un retrato, y además de un amigo cercano, es elocuente: habla sobre esa exaltación a un punto de vista personal, sin pretensiones universalistas o de veracidad neutral. Su refinada selección de palabras, justas para lograr que el enunciado tenga un tono muy propio sin ser sentimental, muestra la destreza que tenía Salcedo con el lenguaje.

Otros gestos artísticos de los años 60 y 70 comparten un espíritu cercano, como la ocasión en la que Salcedo postuló como una obra propia los baños del edificio de arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. El artista no alteró el edificio de ninguna manera ni dispuso ningún tipo de señalización, fueron sus palabras, su contrato oral con el público, lo que transformó la materialidad del lugar. La curadora Ana María Lozano asegura que, muy a la manera del *ready made*, Salcedo ha sido tal vez el principal exponente de lo que el filósofo J. L. Austin llamó en 1955 «Expresiones performativas»: frases que al ser pronunciadas ejecutan la acción que designan, como la promesa o la maldición.

Es importante recordar que Salcedo no fue solo un artista, sino que extendió su trabajo con la palabra a la crítica de arte y publicó en los diarios más

reconocidos de Colombia durante un lapso de casi treinta años. En sus reseñas y análisis no le temblaba la mano para señalar de mediocres, poco profesionales o llanamente sosos a artistas, críticos, galeristas y políticos de la época. Las arengas de Salcedo eran tan incendiarias que Antonio Caro lo calificó alguna vez de «Terrorista cultural». Tanto su trabajo crítico como sus actos de enunciación deconstruyen las convenciones lingüísticas e interrogan el poder de su designio.

Los actos enunciativos de Salcedo, que con la mera señalización convierten objetos y situaciones anodinas en arte, son característicos del conceptualismo que surgió en el siglo XX y que aún hoy en día genera debate, confusión y hasta desdén en parte importante del público. A estas estrategias artísticas, que se acercan más al trabajo de un filósofo que al de un artesano, se les suele tildar de frías y facilistas, desconectadas del pensamiento humanista y más bien producto del capricho pretencioso de un académico. Sin embargo, es hilar muy fino pensar que cualquier artista que sacrifique cierto grado de popularidad para poder explorar nuevas posibilidades de expresión está ejerciendo un acto de soberbia.

Ejemplo de esto es la obra de **Hernando Tejada**, quien ponía un pie fuera del arte académico y rendía tributo con su estilo a la artesanía popular, la estética psicodélica y la imaginería de artistas *naïf* como Henry Rousseau y Noé León. Su obra entraba en un doble juego en el que la erudición y el conocimiento del arte daban origen a objetos de apariencia ingenua o no artística, pero esta naturaleza ambigua conformaba



**LA NUEVA
PAMELA
ANDERSON
POSÓ PARA
CROMOS!**

**EL GAVIRIA DESCONOCIDO
"ME REFUGIÉ
EN EL ARTE"**

EN MEDIO DEL HURACÁN POLÍTICO DEL QUE ES PROTAGONISTA, NOS MOSTRÓ SU COLECCIÓN PERSONAL Y NOS CONTÓ CÓMO HIZO REALIDAD EL SUEÑO DE ABRIR UNA GALERÍA PROPIA. ¿POR QUÉ SONRIÓ EL EX PRESIDENTE? PINTURA DE UN PODEROSO



Pedro Manrique Figueroa

Material de archivo encontrado sobre su obra *El trapito rojo*, 1973
Collage

precisamente el centro de su propuesta conceptual. Sus obras, aunque pertenecientes a la discusión artística regente, a primera vista tenían una apariencia contraria a la contemporaneidad de su planteamiento.

Su cuerpo de obra representa una empresa tenaz para unir arte y vida llevada a unos alcances inéditos en el

panorama artístico colombiano. Famoso en el Cali de la época por una personalidad histriónica y bromista, su trabajo escultórico, conocido por su excentricidad y sensualidad, habla de su estilo artístico como una extensión de una actitud humorística que poblaba su vida por completo. Esa actitud jovial significó un distanciamiento premeditado de las tendencias plásticas más celebradas

en la época, representadas en un extremo por la abstracción sobria y de corte racional, y en el otro por la imagen figurativa políticamente comprometida, denunciante de inequidades sociales.

En este orden de ideas, también es notorio que su apodo, «Tejadita» —afectuosamente por su corta estatura—, reflejara su actitud cálida y risueña. Cuando aún hoy el solemne título de «maestro» o «maestra» es usado para referirse a los artistas que gozan de cierto prestigio en el sistema del arte local, Tejadita prefería el diminutivo, el sustantivo que denotaba una relación de afecto. Esta postura no renuncia al respeto, sino que incluye su gracia y su atrevimiento característicos, su calidad humana y la manera como se veía a sí mismo, como un artista que tiene un rol en la sociedad. Para mí es importante recordar a Hernando Tejada como «Tejadita», pues en su caso el diminutivo es sinónimo de grandeza.

Tejadita era un artista, pero, sobre todo, era un actor de su propio libreto. Alguien que logró construir una cotidianidad fantástica llena de ocurrencias, y que involucraba tanto a sus amigos cercanos como al mundo del arte de su ciudad. Su tomadura de pelo era un juego en serio que embotonaba los límites de lo ridículo y lo brillante, del maestro y el aficionado. Su inmenso haber de destrezas, desde tallador de juguetes hasta cineasta, demuestra que su relación con el trabajo artístico estuvo guiada por la curiosidad y el hambre de lo nuevo, por un ansia creativa imparable que supo aprovechar cualquier posibilidad de hacer de su vida un lugar fértil para la imaginación.

Esta multiplicidad de facetas creativas es, probablemente, lo más llamativo de Tejadita, la prueba nítida de un espíritu arrollador como pocos. De hecho, tal vez el único personaje que en este aspecto podría comparársele sería **Pedro Manrique Figueroa**: precursor del *collage* en Colombia, secretario asistente de Luis Lamassonne, vendedor de estampas religiosas en la Plaza de San Victorino, trabajador del tranvía de Bogotá, agente viajero de una cervecería, agente viajero de una destilería de aguardiente, visitante asiduo del Club de ajedrez Lasker, empleado raso de empresas tipográficas, ideólogo del Proyecto Falso, ángel caído que se volvió antropoide erguido, esquizofrénico, colocador manual de pines, miembro de las juventudes comunistas, miembro del Partido Comunista, miembro expulsado del Partido Comunista, precursor del *gulasch* en Colombia. Como diría Jerónimo Duarte Riascos, uno de los críticos de arte más importantes de la historia de este país: *¿Un artista? No, Pedro Manrique Figueroa es más bien un deportista.*

Tan brillante como problemático, su fama de patán insoportable que armaba problemas a donde llegara le costó copiosos enemigos y el desdén de la crítica y las instituciones de su época. Me atrevo aquí a conjeturar que esta situación fue absolutamente premeditada, pues es innegable que el mayor valor de su presencia entonces fue la incomodidad que su obra y su personalidad conflictiva incubaban. El suyo es un arte de sangre caliente que no le temía a la disidencia y al agravio, que desde el antagonismo demuestra que encarnar la adversidad es un gesto de amor a la contradictoria complejidad de la sociedad que conformamos.



Iván Argote

Birthday, 2009

Video digital

La fascinante figura de Manrique Figueroa y la turbulenta y conflictiva vida que llevó siempre le ha presentado enormes retos a los curadores que nos hemos atrevido a estudiar su trabajo. Los registros de su vida son pocos, desordenados y opacos, al punto de que no existen datos específicos del lugar o fecha de su deceso. Como su presencia en los lugares de exposición oficiales fue prácticamente nula, su biografía está poblada de conjeturas que se acercan por momentos a la vaguedad del chisme y a la ambigüedad de la figura legendaria.

Para evitar caer en imprecisiones investigativas y anacronismos, el ejercicio que me propuse en esta exposición fue seguirle la pista a una de las piezas más emblemáticas del artista para, a través del ejercicio historiográfico, localizar su paradero y poder narrar las

historias que han envuelto al *collage* durante estas últimas cuatro décadas. Teniendo en cuenta la índole anarquista y de airada denuncia de la obra, con este seguimiento esperaba que emergiera un mapa de relaciones entre arte, coleccionismo y política que pueda desentrañar la manera en que la apreciación del trabajo de un personaje tan particular de nuestra historia ha ido mutando con el paso del tiempo: desde que fue tildado de vulgar por la sociedad bogotana y echado a la fuerza de las puertas del Museo Nacional hasta su inclusión en una de las colecciones de arte más grandes y respetadas de Latinoamérica.

Aunque debo aceptar que veo el carácter incendiario de Pedro Manrique Figueroa como algo de una época pasada, como un tipo de actitud vivaz y descreída de la que tristemente

encuentro pocos ecos actuales, esa postura rebelde que busca incomodar generando un caos cargado de reflexión la encuentro hoy en día también en las obras de video que **Iván Argote** comenzó a hacer en la década pasada, cuando llegó a vivir a París y se enfrentó a la dificultad del idioma y a la política migratoria del gobierno de Jacques Chirac. A manera de performance filmado o, mejor, de performance que usa la cámara de video más como una herramienta que como simple registro, Argote ejecuta acciones sencillas con personas desconocidas en espacios de alta proximidad como el metro, ascensores o autobuses. En la vida de las grandes ciudades, en donde hay que compartir diariamente el mismo espacio con cientos de desconocidos de muy distintas culturas, las distancias de idioma, clase y educación son tan largas y cargadas que duras fronteras invisibles se alzan como norma aceptada de interacción.

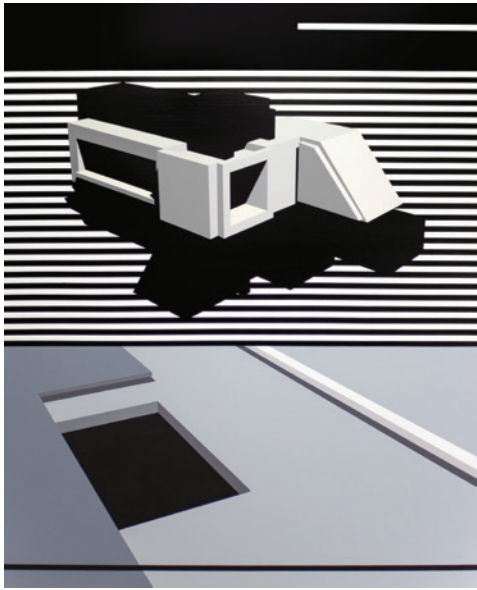
Argote extrapola la incomodidad que se genera al violar el espacio personal de un extraño en la calle o cuando, de alguna manera, se penetra en su cotidianidad. A las buenas o por la fuerza propicia espacios de gran intimidad compartidos con completos desconocidos y señala problemas profundos de implicaciones políticas, económicas y raciales. La cámara de video juega aquí un papel fundamental como generadora de crisis, poniendo a sus sujetos de análisis en una incómoda indefensión frente al registro de su propio rostro, con la conciencia de que sus reacciones están convirtiéndose en ese momento en propiedad de otro.

De la selección de videos aquí exhibida mi favorito es *Birthday*, donde un grupo

de extraños en un ascensor acceden a cantarle el feliz cumpleaños al artista, pues es nuevo en la ciudad y está lejos de su familia y amigos. El ritual, que usualmente se encuentra reservado para los más allegados se expande, se convierte en un gesto de amabilidad con un desconocido y construye una relación emotiva temporal que se nutre de esa incomodidad y transgresión social, abriendo una posibilidad hasta ahora imposible de intercambio.

Uno de los principales logros de esta serie de acciones es hundir el dedo en la llaga de lo políticamente correcto, atreverse a cruzar la frontera del fastidio, renunciar a lo que supuestamente es amable y respetuoso y, a pesar de las implicaciones posibles, replantear y reescribir estos conceptos. Sobre esa necesidad de desorden, esa voluptuosidad que podemos encontrar en la confusión, reescribo aquí un fragmento del ensayo *El mundo funámbulo*, de 2013, en el que **Alejandro Londoño** reflexiona elocuentemente sobre el tema:

El mayor atributo del hombre parece desaparecer con los años: la inteligencia ya no es lo mismo y no hay lugar para pensamientos opuestos, se ha desplazado a la contradicción y la duda, el estado más natural del hombre, ha sido reemplazado por la imposición de verdades absolutas emitidas por ordenadores; parece no haber espacio para el absurdo, ni para la metáfora ni para la interpretación, el simulacro informático y los sistemas de verdad absoluta nos han sobrepasado. La realidad informática, paradójicamente, no ha sido programada por un artista. Si pensamos por un momento en el estado actual de las cosas, realidades, interpretaciones y vivencias estarán mediadas por sistemas de codificación complejos —a



Alberto Lezaca

Fragmento de *Programación orientada a objetos*,
2018

Instalación

La simulación de lo real, la sed de un pensamiento táctil y el elogio de la duda como una emoción injustamente satanizada en el consenso artístico actual son inquietudes que encuentro también en la carrera de **Alberto Lezaca**. Su pieza pertenece a una serie de instalaciones consecutivas que se han mostrado, entre el año 2017 y 2018 en varios espacios de exposición en Latinoamérica. *Programación orientada a objetos* es la tercera de las cuatro configuraciones de pinturas, esculturas e intervenciones en el espacio que Lezaca ha construido utilizando una y otra vez los mismos elementos, conjugados en diferentes disposiciones que responden a las características del edificio en el que se exhiben. Estas operaciones son completamente coherentes con la manera en que Lezaca labora desde finales de los

años 90, pues ya entonces su trabajo avanzaba a través de reelaboraciones y series que dislocaban los mismos referentes visuales repetidamente.

Más que iniciar nuevos proyectos, siento que él busca pretextos para reconfigurar de distintas formas un set de intereses formales muy definido: superficies de color plano y severa definición estructural, proyecciones mentales de modelos y arquetipos ideales en el espacio, texturas lisas y aparatos extraños de función indeterminada, literatura vanguardista y *sci-fi*. La entrega total a la reconfiguración de estos elementos, que en su obra evade una narrativa, denuncia social o cualquier objetivo explicativo claro, es una manera de exaltar su investigación sensible de refinadas soluciones formales como una propuesta eminentemente abstracta, táctil y contemplativa.

La serie de instalaciones de la que *Programación orientada a objetos* hace parte se inspira en uno de los libros más importantes de la literatura latinoamericana: *Museo de la novela de la eterna*, escrito por Macedonio Fernández durante sus últimos veinte años de vida y publicado de manera póstuma en 1967. Es un libro extraño, consta de cincuenta y seis prólogos más extensos en conjunto que la novela misma y en sus páginas Fernández acoge la arbitrariedad, quiebra los límites del lenguaje alterando las estructuras gramaticales y ortográficas, convierte la forma en el fin mismo e insta un nuevo orden de las cosas y los personajes que nos comparte.

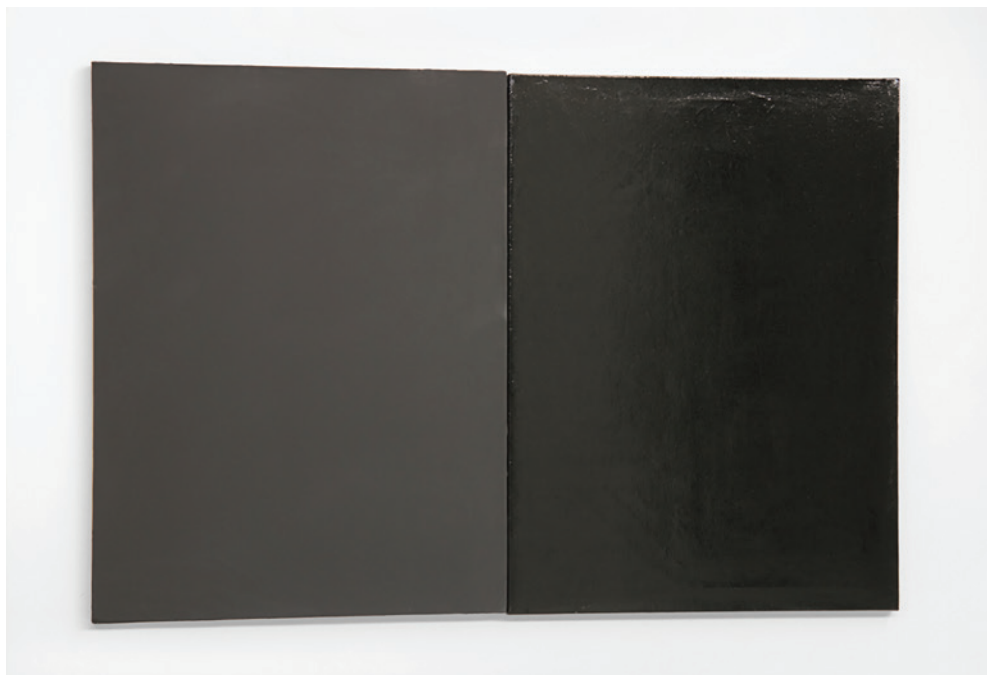
Fernández, como Alberto Lezaca, insistió en la artificialidad del arte y desde

allí quiso luchar contra el naturalismo del arte tradicional. Estoy seguro de que ambos artistas estarían de acuerdo en que el arte no necesita imitar a la vida, pues en la contravención de las normas de la naturaleza que permite la poética hay un terreno evocador y fértil para el pensamiento. Al respecto, el argentino escribió en la segunda página de *Continuaciones de la nada* lo siguiente:

Amo y cultivo la nada insolemne, no me refiero a la nada voluminosa en páginas de tanto discurso y memorias. Sería deplorable que el lector se extraviara en lo existente cuando yo le prometo como único arte pasearlo en las espesuras de

la nada. Comience, pues, la nada y no con poco bulto; como ocupa lugar, solo lo que quepa de ella en este libro tendrá el lector. Pero no la piense concluida.

Esa nada generosa, repleta de posibilidades, que Macedonio Fernández busca proveernos, la encuentro también en las pinturas de **Boris Restrepo**, quien retoma para su serie *Todas las canciones ya fueron cantadas* varios de los monocromos más importantes del arte del siglo XX y construye sus propias versiones en una severa paleta de negros. Como un pequeño salón apocalíptico de la pintura del siglo XX, unas junto a otras cuelgan varias propuestas de *muertes de la pintura*, varios intentos



Boris Restrepo

Suicidas del SD, 2013

Esmalte industrial sobre lienzo



Niños feos del Prado

Hidroterapia práctica para dummies, 2018
Escultura

de plasmar *finales del arte como lo conocemos*. En línea, desfilan citaciones a Rodchenko reduciendo la pintura a su consecución lógica y última; a Malevich, creando un ícono espiritual absoluto que elimina toda referencia concreta; o a Ad Reinhardt, intentando tumbar la tradición de oficio pictórico con sus llamadas «pinturas finales».

Todo el conjunto tiene un dejo de activismo nostálgico, de una búsqueda de lo puro, originario y verdadero. Las vanguardias fueron movimientos políticos desde el arte con las leyes del arte mismo, y para ellas la autorreferencialidad del monocromo

terminó convirtiéndolo en bandera del tono apocalíptico de la modernidad, la imagen de una purga que daría cabida a un nuevo comienzo. Igual que las banderas, el monocromo logra el máximo significado con el mínimo de expresión visual, y también como ellas, traza límites, excluye y funciona como una puerta hacia lo sagrado y lo trascendental.

En la curaduría de Boris Restrepo el oficio muere y renace en cada pieza. Todas estas sentencias de muerte, paradójicamente, sirvieron solo para avivar las posibilidades pictóricas de su época, para hacer más complejas y ricas

las formas de asumir la construcción de imágenes y la forma en que le damos sentido en nuestras vidas, siempre en incesante cambio y reevaluación. La mayor prueba de esto es la posibilidad que tuvo Restrepo de contarnos esta historia, en la que cada reproducción, aunque similar a su referente, por haber sido pintada en otro momento y lugar, termina siendo una imagen absolutamente distinta. Siendo íconos que no representan figurativamente nada, en su tiempo solamente se erguían como escudo de los postulados de su autor. En sus nuevas encarnaciones, hablan de sí mismos y de su repinte, de quien las revive aquí y ahora para nosotros.

Ese poder de retomar, de rehacer y al rehacer reinventar, hacer surgir algo nuevo gracias a la intervención de la mano del artista que se apropia de su realidad cercana, es exaltado al máximo en las esculturas de **Niños Feos del Prado**, de quienes incluyo en esta muestra su kit de *Hidroterapia práctica para dummies*: un stand promocional que recuerda a los que se ven en la feria del hogar y que homenajea el pensamiento constructivo de la manualidad. En la elección de sus materiales y soluciones escultóricas encuentro un desenfado muy gratificante y un placer por acoger, de una manera explícita, la experimentación formal y el encuentro táctil con la materia como eje conceptual de su obra escultórica.

La compleja naturaleza artesanal de la obra dignifica seriamente el pensamiento manual.

Autores como Richard Sennett y Juhani Pallasmaa han escrito extensamente al

respecto, aludiendo al trabajo con las manos como reivindicación del sentido del tacto en el pensamiento occidental, profundamente dominado por el pensamiento visual. Al lograr una interacción con el mundo conscientemente más táctil, los autores aseguran que otro tipo de sensibilidad despierta una conciencia del cuerpo y el lugar que la cultura visual de hoy en día relega a un segundo plano. Leo una frase de Pallasmaa en la introducción a su libro *La mano que piensa*:

Tocamos las cosas y captamos su esencia antes de ser capaces de hablar sobre ellas. La mano capta la cualidad física y la materialidad del pensamiento y la convierte en una imagen concreta. La capacidad de imaginar, de liberarse de los límites de la materia, del lugar y del tiempo debe considerarse como el más humano de nuestros atributos. Todos nuestros sentidos piensan y estructuran nuestra relación con el mundo y por tanto debemos entablar una relación cercana.

Tal vez me esté tomando demasiadas libertades, pero al ver el *Dummy* de esta obra en la mitad del espacio no puedo evitar pensar en Mary Shelley y su novela *Frankenstein*, la historia de un hombre que construye otro hombre desafiando lo natural y lo divino. La novela, considerada la primera obra de ciencia ficción en occidente, pone en juego los conflictos de un creador cuya obra ha rebasado los límites de lo posible. Niños Feos del Prado construye también un homúnculo que, en una ficción de evidente sorna, promociona una máquina diseñada para profundizar la sensación de estar mojado. La propaganda del kit nos indaga: «¿El agua nos toca? ¿El agua moja? ¿El agua nos alivia? ¿El agua suena al caer o al tocar las superficies? ¿Quiénes son



David Peña

Mapa del océano, 2010

Lápiz sobre papel

los dueños del agua? ¿El agua es una cosa?». Un aparato imposible y delirante ideado para la solución experiencial de un hecho corriente.

Creo que el kit de *Hidroterapia práctica para dummies* hace una pregunta intelectual profunda que se cuela medio oculta en su apariencia ingenua, y es un cuestionamiento perceptivo sobre lo que creemos conocer completamente. El proceso de aprendizaje que conforma la mente a través de percepciones y prejuicios es un sistema de procesamiento complejo de información, moldeado a punta de subjetividad y experimentación, prueba, error y dudas. Vivimos cotidianamente utilizando información que tiene la apariencia de ser concisa y plena, pero, aún hoy, la

manera en que las ideas y la percepción de las cosas toma contorno es un misterio para la psicología contemporánea.

Comprobar una y otra vez la complejidad de nuestro sistema perceptivo, la forma enigmática en que procesamos nuestro conocimiento del mundo y las estructuras de representación que usamos para analizar, memorizar y operar conscientemente han sido las preguntas centrales en la obra de **David Peña**, cuyos trabajos diseccionan la manera en que funcionan nuestras herramientas cognitivas y las pone en vilo con una puntería muy estudiada. Un ejemplo de esto es su *Mapa del océano*, un mapamundi en el que David Peña ha invertido el sistema tradicional de representación

del planeta y, en una alteración de positivo y negativo, traza una imagen compacta del territorio oceánico dejando hacia el exterior de la hoja lo que vendrían a ser las tierras continentales. La imagen no solo es, probablemente, la más conocida del mundo, sino que lo representa de manera literal, y en su nueva estructura aparece como algo nunca antes visto, como un continente nuevo por descubrir.

El ejercicio pone en suspenso una certeza continua con la que convivimos, altera un elemento de su sistema de información y lo representa de manera opuesta, y así demuestra que mucho de lo que entendemos como cierto e incólume está completamente mediado por un sistema de representación. Siento que el conjunto de piezas de David Peña que elegí demuestra, casi como un experimento de clase de ciencias, que mucha de nuestra percepción de la vida ha sido construida socialmente.

La inversión de los opuestos que ocurre en *Mapa del océano* también sucede en *Esfera celeste invertida*, una representación táctil de la bóveda celeste que los ciegos podrían manipular y, así mismo, en *Le Witt*, un reloj digital que deja de representar la frecuente universal del paso del tiempo, representándose ahora a sí mismo al exponer todas las permutaciones posibles entre su conjunto de luces LED. Extensamente, todo el cuerpo de obra de David Peña se apoya en un pensamiento matemático, analítico, que disecciona minuciosamente la relación

entre información y percepción y nos trae de vuelta incertidumbres e incluso frustrantes desencantos. Sus piezas albinegras, sobrias, cercanas a elementos de laboratorio podrían parecer frías o demasiado racionales. En lo que a mí respecta, las encuentro profundamente emocionantes: logran poner en duda aspectos de la vida misma que tomábamos por claros e inamovibles, señalando lugares comunes de la interpretación de las cosas, tan incrustados en nuestra idea de lo cierto que una vez son puestos en vilo nos demuestran que no existe nada en el mundo que no esté empapado por el misterio.

Estas obras y las de todos los artistas que participan en esta exposición son clara muestra de que las ficciones con las que el artista trabaja no son operaciones fantásticas desligadas de la vida común, pues una ficción no es necesariamente algo falso, no es una mentira que se separa de lo razonable o un invento de un loco. Más complejo que eso, la ficción es una probabilidad de algo, una estructura narrativa que permite el funcionamiento transitorio de un sistema. La existencia misma se experimenta conjunto tras conjunto de fragmentos discordantes, unidos con el pegamento de una ficción que transitoriamente los hace funcionar. La idea de nación, el sistema familiar, la autoestima, el arte mismo, son todos paquetes de percepciones, ideas, anhelos, historias que se echan a andar con el acto de fe que las ficciones nos permiten darles. Este acto de fe es el espacio en el que también puede ocurrir el arte.

Hernando Tejada
Cacos en la chapola, 1980
Film Súper 8 transferido a digital

CRANK

Un programa de



Cámara
de Comercio
de Bogotá

140 años