

# 5ART3D

— DESMONTAJES (DISPOSITIVOS COMO PLAGAS)

— CURADURÍA: ÉRIKA MARTÍNEZ CUERVO

SALA DE EXPOSICIONES

CÁMARA DE COMERCIO DE BOGOTÁ

SEDE CHAPINERO

— 27 DE JUNIO AL 24 DE AGOSTO

INAUGURACIÓN: 27 DE JUNIO DE 2019

# DESMONTAJES (DISPOSITIVOS COMO PLAGAS)

Curaduría, investigación y textos:  
Érika Martínez Cuervo

## CITAS (EN PALABRAS DE OTROS)

Si se incrementa la duración normal de una secuencia, primero te aburres, pero si la incrementas aún más, crece el interés. Y si, incluso, la incrementas más, surge una nueva calidad e intensidad.  
A. Tarkovski

Godard sería, en su momento, tanto más libre como *montajista* —como quien pone en escena y pone en relación— cuando que no es justamente el *autor* de los fragmentos de textos, pinturas o música, incluso gestos, cuyas citas ordena (y desordena) en sus películas.  
G. Didi - Huberman

El concepto más interesante que podemos asociar con los objetos es el de *dispositivo*, algo que podemos definir como la convergencia entre técnica, ideología y valor simbólico. Lo que nos urge resaltar es que, al estudiar el dispositivo, nunca podemos olvidarnos de él como objeto (sensible) que encarna esa síntesis. Decía Agamben en su texto *¿Qué es un dispositivo?*: «llamo sujeto a eso que resulta de la relación cuerpo a cuerpo, por así decirlo, entre los vivientes y los dispositivos».  
Alessandra Merlo

Para Walter Benjamin y Bertolt Brecht las *artes del montaje* son concebidas como una manera de actualizar (dialéctica, poética y políticamente) ciertas tomas de posición ante la historia.  
G. Didi-Huberman

## FRAGMENTO 1 (PRE-TEXTO CURATORIAL)

Lo que pone en juego este proyecto es el acto (dramático, escenográfico, expositivo, discursivo, montajístico) en el que el arte contemporáneo y el lenguaje cinematográfico se miran de frente, se manosean, se entrecruzan, se deslizan (el uno del otro), se ponen en crisis, se dicen cosas o intercambian silencios (respiran). La experiencia artística ha propiciado una impureza (deliciosamente afortunada) generada por las superposiciones y las no fronteras entre los lenguajes y los medios que están a disposición de los artistas. Estos creadores de imágenes, máquinas visuales, instalaciones, aparatos, *remakes*, objetos descodificados, fragmentos sin sentido, etc., producen espacios-tiempos inquietantes que se hacen posibles a través de dispositivos —simples o complejos— que desbarajan las ideas fijas que determinan lo que hemos llamado «realidad».

## FRAGMENTO 2 (LA EXPOSICIÓN)

Los montajes que hacen parte de esta exposición son, sobre todo, *desmontajes*. Responden al desarreglo de relatos, archivos y documentos (visuales y/o sonoros) a través de técnicas diversas que sugieren (incitan, gritan o susurran) otras (probables) narrativas, ficciones, imágenes «imposibles» o sonoridades obtusas. Son proyectos de cinco artistas que —con sus desmontajes— han reconfigurado e incluso burlado hechos históricos, experiencias íntimas y memorias. En sus procedimientos suelen retar las tecnologías y así trastocar el tiempo de la materia que intervienen. La estética que cobra presencia da cuenta de cierta precariedad voluntariosa, justamente porque los artistas desean (y este verbo no es menor acá) que el aparataje erija imágenes en el espacio expositivo.

Son esos desórdenes de las «cosas» (cables, fuentes de energía, proyectores de imágenes, paredes falsas, pantallas simuladas, bombillas improvisadas, etc.) las que hacen operar a los desmontajes y a sus contenidos, son las que refuerzan sus sentidos ficcionales. Esos dispositivos —mecanismos o artificios para producir una acción prevista— que activan los desmontajes, funcionan «como plagas» difíciles de controlar: están ahí desplegándose y, en consecuencia, hacen resonar las ideas-fragmentos que portan.

## FRAGMENTO 3 (LA IMAGEN)

Acá hacen presencia los dispositivos abstractos y técnicos que posibilitan la emergencia de las imágenes, incluso de esas que nos cuesta ver y que son apenas una sospecha de imagen, cierta opacidad. Hay una promesa en cada desmontaje, la idea de que hay algo más para ver y pensar. Tal vez el trucaje del artista (su máquina de pensamiento montajístico) no está del todo a nuestro alcance y eso resulta incómodo, nos frustra. Hay que quedarse viendo, comprometerse con cada obra y así percibirla, hacerla cuerpo.

Raymond Bellour, en su libro *Entre imágenes*, dice: «hay que tomarse su tiempo ante la imagen, robarle su tiempo para ganar en conocimiento, en investigación, en búsqueda de ideas (...) Introducir una nueva fisicalidad a la imagen, que sea una imagen que, por desconfiguración, lleve a una refiguración». De alguna manera, para esta exposición, los cinco artistas —de acuerdo con sus propias obsesiones— le han robado al cine sus temporalidades, también sus fotogramas, diálogos, sonidos, encuadres, estrategias de producción, pedazos narrativos, materialidades visuales, objetos; en resumidas cuentas, lo han deshecho —en medio de procesos cargados de incertidumbre— para inventarse otras cinematografías.

## INFLUENCIAS / REFERENTES [CLAVES PARA LA INVESTIGACIÓN Y EL TRABAJO CURATORIAL]

Giorgio Agamben / Jacques Aumont / Paul Auster / Walter Benjamin / Georges Didi-Huberman / Philippe Dubois / Michel Foucault / Jorge Gregorio García M. / Jean Luc Godard / Douglas Gordon / Peter Greenaway / Alessandra Merlo / Eadweard Muybridge / Antoni Muntadas / Nam June Paik / Bill Viola / Pier Paolo Pasolini / Andréi Tarkovski / Agnès Varda / Aby Warburg

ARTISTAS:  
XIMENA DÍAZ  
ANDRÉS JURADO  
SEBASTIÁN MÚNERA  
LUISA ROA  
XIMENA VELÁSQUEZ



## XIMENA DÍAZ

«La contemporaneidad es esa relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a él, pero, a la vez, toma distancia de este; más específicamente, es esa relación con el tiempo que se adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo (...) Contemporáneo es aquel que tiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no la luz sino la oscuridad. Todos los tiempos son, para quien experimenta la contemporaneidad, oscuros». Reencontrarse con este apartado del texto de Giorgio Agamben en el que se pregunta ¿qué es la contemporaneidad?, significó para Ximena Díaz el impulso poético que la llevó a desarrollar una serie de obras con las que intenta atrapar el tiempo presente (su *supervivencia*, evocando el concepto de Aby Warburg) de imágenes que fueron producidas en otra temporalidad y con viejas tecnologías.

Este, y el hallazgo de un pequeño archivo filmico familiar que duró treinta y cinco años esperando a ser visto por primera vez; hace parte de los dos momentos que consolidan el inicio del proyecto *Colección de oscuridades*. La artista presenta dos obras: la proyección de un pedazo de ese archivo que ha sido transferido a digital, y tres dibujos que tuvieron su origen en fotogramas de esa película doméstica.

Tal como en la cita de Agamben, Díaz —a través de la intervención de este archivo— resiste la luz para «percibir la oscuridad», y el uso del pigmento negro que cubre la superficie de la pared donde se proyecta el filme reafirma su propósito. Esa «pantalla» evoca el proceso fotográfico análogo, nos devuelve la fisicalidad —«imprecisa e incierta», según Díaz— de las materias de las imágenes que



Fotogramas de archivo filmico familiar para *La mirada fija en la oscuridad (Negro humo)*, 2019  
Proyección sobre pared intervenida con pigmento negro humo y lámpara. 8mm, color  
Archivo de la artista



Maqueta para *La mirada fija en la oscuridad (Contraluz)*, 2019

Pigmento negro humo sobre papel y bombillos

70 x 50 cm

Archivo de la artista

se configuran por la aleación de químicos. «Mis instalaciones, obras en papel y video, expanden las narrativas en torno a estos fallos estructurales que encarnan las ruinas tecnológicas con las que trabajo hacia esas parálisis en la aparente continuidad de la vida, de los proyectos sociales y los modelos económicos dominantes», expresa la artista sobre su obra.

## PENSAMIENTOS / OBSESIONES

«Busco la experiencia de que la imagen sea tan luminosa que no la veas. Se niega».

«Me interesa descubrir archivos audiovisuales e intervenirlos. La idea de que de ahí salgan otras imágenes».

«Cuando las cosas o las ideas se atorán, y no funcionan como estaba previsto, entran en una suerte de pausa que las convierte en un espacio privilegiado para pensar».

«Encuentro una relación entre la geología y el cine, son dos espacios en los que es posible un tiempo profundo».

«Deseo hacer de las obras unos aparatajes. Sí, como unos monstruos que evidencian sus imperfecciones».

«Intento hacer uso de una forma de la imagen que responda al desajuste, a la desorientación, a la evasión del tiempo lineal».

«Uso con frecuencia el término 'fiscalidad', siento que contiene una idea de la materialidad que es radical (...) que no se puede decir de otra manera».

«Hay algo que me resulta fascinante y es tener el poder de suspender el tiempo. Entrar en pugna con el tiempo como lo conocemos».

## INFLUENCIAS / REFERENTES

Giorgio Agamben / Hannah Arendt / Svetlana Boym / Alex Kiessling / Paul Pfeiffer / Oskar Fischinger / Douglas Gordon / Jacques Tati / Siegfried Zielinski

## ANDRÉS JURADO

«Examino el deseo de colonizar la Luna, indago los residuos y rastros coloniales de ese proyecto, sus huellas y sus fantasmas», esta es la obsesión que da origen a la instalación audiovisual de Andrés Jurado, en la que se produce una ficción sobre las relaciones históricas invisibilizadas entre los territorios (incluso los espaciales) y los gobiernos que los dominan. El artista hace uso de material fílmico de archivo que ensambla con fragmentos audiovisuales de su autoría, operación que posibilita el *shock* entre tiempos y espacios utópicos que se da en el incesante ejercicio del desmontaje.

Su obra evoca la época de la Guerra Fría (1947 - 1991) y, de manera particular, las relaciones entre el futuro imaginado que esta configuró y los productos audiovisuales que fundaron imágenes de un territorio desconocido como la Luna. La ansiedad colonizadora de las potencias mundiales es materia esencial para los juegos montajísticos de Jurado, y es precisamente ese estado síquico-político el que nutre sus invenciones cinematográficas. En palabras del artista: «la videoinstalación genera un espacio de memorias enfrentadas para el espectador, plenas de delirios, sueños y leyendas de un paraíso contaminado que se revela tan distante y exótico como la Luna». La proyección, de carácter inmersivo, evidencia su devoción por destruir narrativas y «descubrir el sentido de lo irracional» en las imágenes que posee temporalmente. «La narrativa de la carrera aeroespacial parece completamente justificada, parece no haber lugar para cuestionarla fácilmente, vincula ciencia, militarización, educación, etc., pero —paradójicamente— está anclada en una matriz colonial y patriarcal muy antigua, decadente, y hasta melancólica».

### PENSAMIENTOS / OBSESIONES

«Meterse a pensar el montaje cinematográfico y terminar pensando montajísticamente es una cosa no tan intelectual, se trata de una empatía tremenda con las imágenes, de una obsesión».

«Me interesa cabalgar sonidos a la imagen».

«Esa cuestión de la belleza que aparece en la imagen de hechos horribles» (mientras evocaba *Apocalypse Now*).

«(...) ¡Claro! uno puede pensar las imágenes como plagas».

«Apropiarse del montaje, hacer desmontajes es el culto a una forma de hacer algo. El cine expandido es muy devocional (...) Uno confía en los fragmentos, en que le van a decir algo. Al cine, a sus máquinas, a sus sueños le debo más devoción que a otras cosas como la patria o cualquier tipo de identidad estable».

«El montaje no solo es un problema del arte. Estamos hablando acá de un montaje que va más allá de lo cinematográfico, de lo estético. El montaje es una forma de pensamiento».

«Hay una monstruosidad que seduce en el montaje. Es perversamente placentero».

### INFLUENCIAS / REFERENTES

John Acomphra / Craig Baldwin / James Benning / Luis Ernesto Arocha / Susana de Sousa Dias / Harun Farocki / Ruben Gámez / Roman Kroitor / Artavazd Pelechian / Hito Steyerl / Craig Baldwin / Peter Mettler / Travis Wilkerson





Imágenes del cortometraje expandido de la instalación audiovisual *Peregrinación a la Luna*, 2019  
 Proyección en 16 mm y performance con materiales que componen la instalación  
 Archivo del artista

En 1969, en plena carrera aeroespacial, Jaime Glotmann, empresario pionero de los electrodomésticos en Colombia, propuso una «Peregrinación a la Luna» que se anunciaba en el periódico *El Tiempo*. Aquella peregrinación invitaba a los ciudadanos de Bogotá a presenciar la llegada del primer humano al satélite a través de una especie de «instalación» multipantallas que él había instalado especialmente para la ocasión.

Años antes, Neil Armstrong, durante su entrenamiento de supervivencia en la selva del Darién, se encontró con un indígena, intercambiaron algunos objetos y luego el nativo desapareció entre la floresta. El terror invadió al astronauta. ¿Creía que sería decapitado, desollado y comido por un canibal salvaje? Este encuentro revela una imaginación atravesada por relaciones de alteridad y ansiedad construidas por la historia colonial sobre el universo indígena. La reconstrucción audiovisual propone un viaje sensorial por archivos de la carrera aeroespacial y de la Guerra Fría a cincuenta años de que un hombre pisara la Luna.

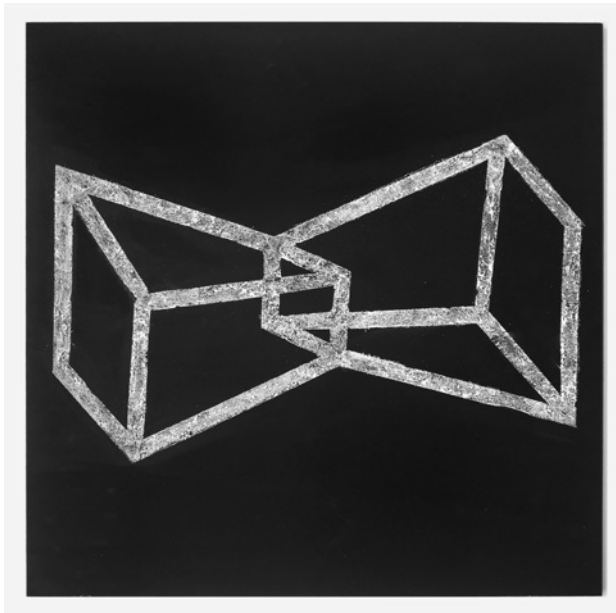
## SEBASTIÁN MÚNERA

Sebastián Múnera es un artista que piensa y crea cinematográficamente, su forma de operar es como la de una máquina de edición que trastoca la linealidad para generar entramados narrativos complejos o sutiles imágenes abstractas. Es como un cuerpo bifronte que encarna las manías del cine y las distorsiones posibles en la práctica artística contemporánea. En esta exposición participa con dos proyectos: uno, el libro *El salto de la jirafa*, que condensa una investigación sobre el origen del aparato zoológico y las relaciones posibles entre los aparatos de visión modernos y los animales; y el otro, *Cámara solar Júpiter*, un dibujo de espacio específico que responde a la acción de la luz como materia que da origen a la imagen, proceso que recuerda experimentaciones de la época prefotográfica.

Sobre su libro manifiesta Múnera: «En el nombre científico de la jirafa yace escondida una forma de aproximarse a la estructura de este libro: *Giraffa camelopardalis*. Esta denominación binaria es un sistema basado en dos nombres. Así, una jirafa es entendida como una combinación de las características de otros dos animales: el

largo cuello de un camello y las manchas de un leopardo. *El salto de la jirafa* es una edición cuidadosa que divide texto e imagen y habilita una doble lectura. Es un proyecto de escritura cinematográfica que, por un lado (el del camello), contiene un texto de investigación sobre la relación entre el cine y los animales; y, por el otro (el del leopardo), una serie de fichas visuales (que categoricé como «Imágenes Pensamiento») que aluden al contenido citado dentro del texto. Esta armazón entrega al lector la posibilidad de un *montaje* discursivo activo y múltiple».

La *Cámara solar Júpiter*, también conocida como aparato «devorador de luz» o «cañón cazaluz», fue inventado por Thomas Alva Edison para uno de sus primeros experimentos de captura de la luz del sol. Fue un mecanismo de gran tamaño que buscó capturar la luz del sol en fase de eclipse para hacer un registro visual de su movimiento. Múnera toma el nombre de este artilugio para su obra y, acerca de su experimento, dice: «El dibujo que realizo para una de las paredes del patio representa el entrecruzamiento hipotético de



Estudios para *Cámara solar Júpiter*, 2019  
Prueba para dibujo realizado con  
químico fotosensible D76  
Archivo del artista



*El salto de la jirafa*, 2018

Libro de artista. Proyecto de escritura cinematográfica sobre animales

68 x 49 cm

Foto: Estudio Machete

dos de estas cámaras en su forma más sinteti-  
zada. Así, sugiero la idea de un par de cámaras  
*solares en eclipse*».

## PENSAMIENTOS / OBSESIONES

«El intervalo entre las imágenes posibilita un  
ensamble, quizás anacrónico, siempre incon-  
cluso, pero definitivamente un ensamble».

«Me gusta experimentar con los dispositivos  
de visión porque me dan la posibilidad de habi-  
tar las imágenes. A mí me interesa la imagen  
habitada, no la representada».

«Es importante que en mis creaciones se  
evidencie que cada asunto ha sido pensado  
desde el cine».

«Estudiando las formas arquitectónicas de los  
zoológicos me interesé por su carácter de set  
cinematográfico. Son escenografías para ver,  
no para ser filmadas».

«La mesa es un dispositivo que me es muy  
útil. Una superficie para mis operaciones de  
montaje».

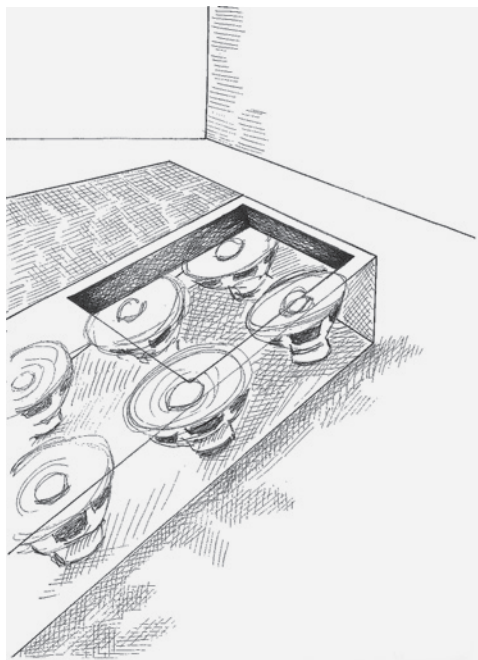
«Siempre me ha atraído el acto violento que  
engendra el hecho de tomar una fotografía».

«He llevado a sus formas más abstrac-  
tas aparatos de visión con los que me he  
obsesionado».

«Es seductor pensar cómo los zoológicos nos  
posibilitaron ver animales que no estaban a  
nuestro alcance y, a su vez, cómo la fotografía  
nos ha permitido ver y hacer imagen cosas que  
nunca vamos a presenciar con el cuerpo».

## INFLUENCIAS / REFERENTES

Thomas Alva Edison / Doug Aitken / Alexandre  
Astruc / Howard Hawks / Alexander Kluge /  
Marina Belozerskaya / John Berger / Michel  
Foucault / Eadweard Muybridge / Chris Marker



Estudios previos para la instalación  
*Lo invisible a lo visible*, 2019

## LUISA ROA

La instalación de Luisa Roa simula un sistema de *Foley* (o de efectos *Foley*) con el que trae a la galería el montaje del espacio en el que se producen los sonidos de las películas que no fueron registrados en el rodaje. La artista decide quebrar el contrato audiovisual del cine deshaciéndose de las imágenes para así generar una experiencia directa con el aparataje productor de ficciones sonoras. Los espectadores cuando van al cine acceden al montaje resuelto, al armazón ya hecho. La artista se propuso desprender uno de los elementos del cine y revelar el artificio que lo provoca: «sugiero con esta obra hablar del cine como un sistema que es desarmable y que puede pensarse desde cada una de sus partes, es decir, desfragmentado».

Este sistema es muy interesante en la historia del lenguaje cinematográfico porque ha producido sonidos de situaciones, naves, animales, o espacios de los que no se tienen referentes

en la realidad o, en otros casos, que fueron creados específicamente para las películas precediendo sonidos que fueron registrados posteriormente a través de expediciones científicas o espaciales. La estructura de un piso de *Foley* tiene cierto carácter doméstico y encierra la magia de producir sonidos con objetos impensables. La producción de sonido y de doblaje en estudio toman su nombre del artista neoyorkino de efectos de sonido para cine Jack Foley (1891-1967), precursor en la invención de sonidos para dar veracidad a las imágenes proyectadas en la pantalla. En la obra de Roa, el entramado entre video, dibujo y sonido ha erigido instalaciones que transforman los espacios, pero sobre todo, que logran hacer material lo audible.

## PENSAMIENTOS /OBSESIONES

«Creo que es importante volver a la noción de lo distante, de aquello que parece

inalcanzable, con el objetivo de dar espacio a lo desconocido y extraño, pues son elementos que apuntan a la complejidad y a la diversidad».

«Lo que no está en la realidad lo posibilita el dibujo».

«Adentrarse en la imaginación, pensarla, usarla (...) Eso es un acto político».

«Considero al arte como el espacio de la posibilidad. Y en ese sentido, desajustar el lenguaje cinematográfico es hacer infinitas sus posibilidades».

«Cuando vemos las películas de Jacques Tati, se hace muy evidente la coexistencia de dos películas: una visual y otra sonora. Eso es muy

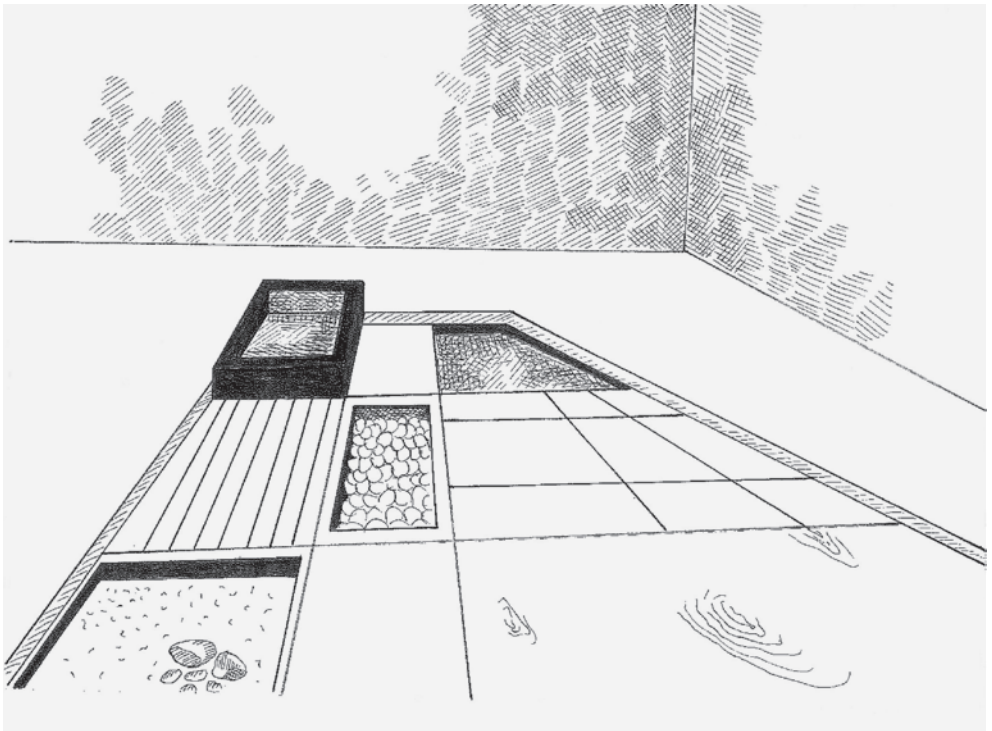
interesante. Entonces uno puede desmontar y quedarse solo con el sonido (...)».

«El artista no transita sobre categorías o cuestiones fijas. Es el nomadismo el que le permite un arte, de cierta forma, más évital?».

«El sonido tiene la potencia de ser un elemento evocativo y la facultad de transcurrir en el tiempo, así pues, se trata de la captura de un tiempo pasado que se actualiza a través de su reproducción instalativa, ofreciendo la atmósfera de un tiempo y lugar lejanos».

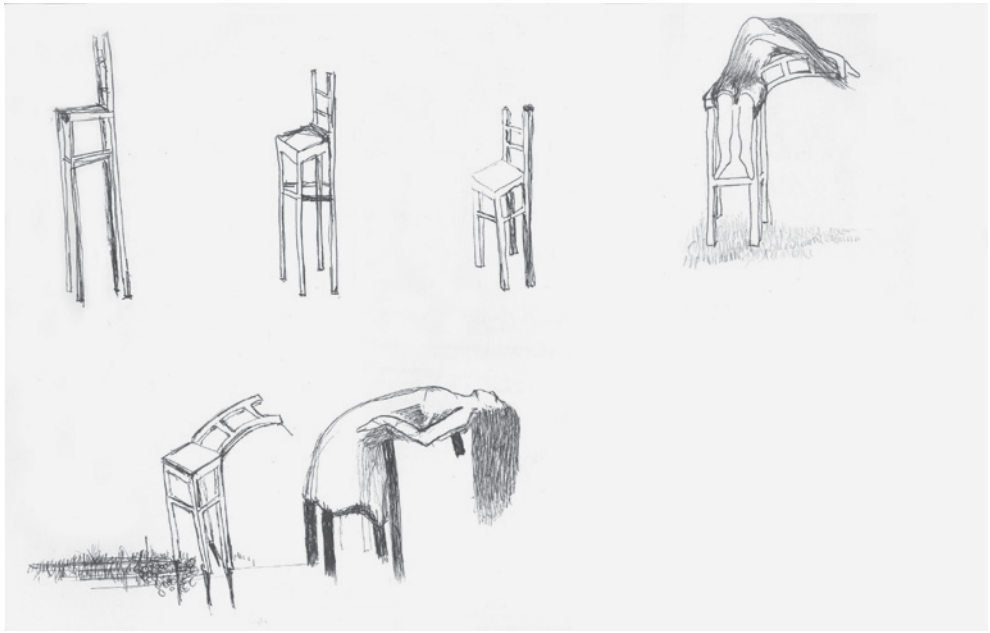
## INFLUENCIAS /REFERENTES

Adolfo Bernal / Leonardo da Vinci / Alain de Botton / Suzanne Lacy / Bruce Nauman / Jacques Tati / Béla Tarr / Slavoj Zizek



Estudios previos para la instalación *Lo invisible a lo visible*, 2019





Estudios previos para la videoinstalación  
*Las tres vigiliass*, 2019

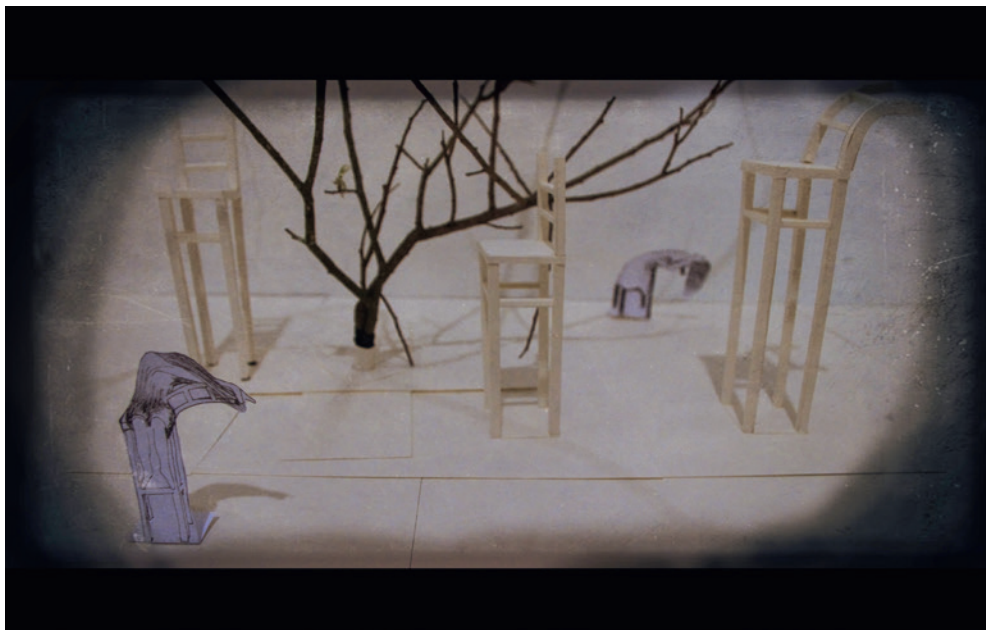
## XIMENA VELÁSQUEZ

«Uno trata de cazar una imagen que se le escapa, entonces crea un dispositivo de montaje para atraparla», este es el pensamiento con el que Ximena Velásquez resume lo que ha significado dar vida a su instalación, en la que un video y tres objetos erigen imágenes de un episodio que la asedió desde su infancia: el acto reiterativo de su madre de sacar las sillas de la casa para ubicarlas en medio del paisaje. Esa escena fundó en Velásquez la obsesión por crear un lenguaje visual que encarnara la disfuncionalidad propia de ciertos comportamientos humanos. En el suceso de que su madre hiciera factibles esas imágenes a través de su actuación delirante, la artista entendió la hostilidad que puede contener enfrentarse a lo no visto, a lo no reconocible.

El título de la obra alude a los estados de vigilia y, en particular, a una tradición judía, en palabras de Velásquez: «el nombre que di a la instalación guarda un vínculo con

una práctica de la religión judía que dividía la noche en tres partes para mantenerse en guardia frente a la oscuridad y sus posibles peligros, una relación simbólica con lo indeseado, un temor a la oscuridad. En ese sentido, *Las tres vigiliass* recoge la imposibilidad de conciliar el sueño, el descontrol de los sentidos y el temor a la noche».

La silla ha estado presente en varios proyectos de Velásquez, pero en esta ocasión aparece como un objeto vivo y replicante en el que el gesto de un cuerpo humano es traspasado a unas sillas que se estiran y se tuercen como si estuvieran siendo partícipes de una coreografía o de algún ritual. La instalación responde al drama de la emoción venida del *shock* y a su vez reanima la idea matriz en la obra de Ximena: la de desdoblar (escindir, desplegar) el tiempo. Sobre sus procesos, enfatiza la artista: «Esta obra me enfrenta a la idea visual de un paisaje desmembrado dejado a la deriva, pero



Estudios previos para la videoinstalación  
*Las tres viglias*, 2019

no solo desde su sentido emocional, también aparece ahí mi lucha eterna con los medios para poder hacer de esas dislocaciones una forma estética».

## PENSAMIENTOS / OBSESIONES

«El video me concede la facultad de nombrar el tiempo».

«Hay algo en el álbum de familia que me atrapa. He vuelto a ese archivo con frecuencia. Es como la búsqueda de un tiempo o de unos tiempos que no puedo asir».

«Creo que intento ralentizar o poner en pausa algunas fijaciones visuales que están en mi memoria y eso me lo posibilita el video y la evocación de ciertas escenas cinematográficas, de pedazos fílmicos que no se van de mi cabeza».

«Hacer imágenes para mirar de frente lo que no se quiere ver. Esta obra resulta de una imagen que me perseguía. Yo no había tenido el valor de girar mi cuerpo para verla».

«El lenguaje del cine te concede la libertad de desdoblarse el tiempo».

«Cuando se manipula el tiempo de las imágenes, se inventa un lenguaje adicional que nos dice otras cosas sobre la imagen».

«Hay una experiencia con el montaje como productor de ideas e imágenes, que no es posible con otra forma de operar».

## INFLUENCIAS / REFERENTES

Theo Angelopoulos / Caspar David Friedrich / Jean Luc Godard / Pierre Huyghe / Yorgos Lanthimos / Georges Méliès / Andréi Tarkovski



