

Serie
Visuales

Colección
Artes para la Educación

De “la Piedragógica” a “la Rocagógica”

Resignificación sensible a partir
de un sistema antimonumental

Carolina Rojas Valencia
Edición académica



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

Educadora de Educadores

DE “LA PIEDRAGÓGICA” A “LA ROCAGÓGICA”

RESIGNIFICACIÓN SENSIBLE A PARTIR DE UN SISTEMA ANTIMONUMENTAL

DE “LA PIEDRAGÓGICA” A “LA ROCAGÓGICA”

RESIGNIFICACIÓN SENSIBLE A PARTIR DE UN SISTEMA ANTIMONUMENTAL

Editora académica

Carolina Rojas Valencia

Autoras

Carolina Rojas Valencia

Ingrid Tatiana Bohórquez Ortega

Hakeri Alejandro Cotacio Chilito

Ana Edith Sáenz Ramírez



**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL**

Educadora de educadores

DE "LA PIEDRAGÓGICA" A "LA ROCAGÓGICA"
RESIGNIFICACIÓN SENSIBLE A PARTIR DE UN SISTEMA ANTIMONUMENTAL

Universidad Pedagógica Nacional

Carrera 16 A n.º 79-08
editorial.upn.edu.co
Teléfono: (57-601) 594 1894, ext. 190
Bogotá, Colombia

Adolfo León Atehortúa Cruz
Rector (E)


Magda Patricia Bogotá Barrera
Vicerrectora de Gestión Universitaria

Jairo Alejandro Fernández
Vicerrector Académico

Yaneth Romero Coca
Vicerrectora Administrativa y Financiera

Gina Paola Zambrano Ramírez
Secretaria General

Carolina Rojas Valencia,
Ingrid Tatiana Bohórquez Ortega,
Hakeri Alejandro Cotacio Chillito,
Ana Edith Sáenz Ramírez.

 Universidad Pedagógica Nacional

ISBN: 978-628-7651-54-8 (impreso)

ISBN: 978-628-7651-55-5 (PDF)

ISBN: 978-628-7651-56-2 (Epub)

Primera edición, 2024

Preparación Editorial

Grupo Interno de Trabajo Editorial

Alba Lucía Bernal Cerquera
Coordinación

Maritza Ramírez Ramos
Edición

Tomás Collazos Garay
Asistente editorial

Yaneth Lizarazo Beltrán
Corrección de estilo

Andrés Bueno
Imagen de portada

Mauricio Salamanca
Diagramación y diseño de cubierta

Impreso en Estudio 45-8
Bogotá, D.C., 2024

Hecho el depósito legal que ordena la Ley 44 de 1993
y el decreto reglamentario 460 de 1995.

Esta publicación puede ser distribuida, copiada y exhibida
por terceros si se muestra en los créditos. No se puede
obtener ningún beneficio comercial. No se pueden realizar
obras derivadas.

Fechas de evaluación:
22-11-2022/25-11-2022

Fecha de aprobación:
23-12-2022



DEDICATORIA

A nuestra amiga en el infinito (Figura D): Ana Edith Sáenz Ramírez (1963-2021), quien sentó la profundidad de su mirada a la sombra de la piedra que cobija y protege la conversación de las¹ caminantes...

“A la vera del camino hay una piedra enorme, mostrando a los vientos la grandeza de su soledad (...) Piedra Sola no cayó para ser olvidada. Tal vez comenzará ahí, en el valle, su verdadera misión, su verdadero destino”.

PIEDRA SOLA, POEMA DEL CERRO (1941), ATAHUALPA YUPANQUI



Figura D. Ana Edith Sáenz contemplando el infinito en la obra *Máquina para habitar y transportar la imagen de sí* (2020)

Fuente: Fotografía de Andrés Bueno.

1 Aunque los asuntos de género superan la temática de este libro, no queremos pasar por alto que muchas identidades se sienten excluidas cuando se usa el masculino gramatical y que las investigaciones académicas han participado mayoritariamente de la forma de discriminación sexual que se aloja en el lenguaje. Consideramos que el supuesto carácter genérico “no marcado” del masculino no es neutral y que los asuntos de género deben ser transversales a la academia en su totalidad. Luego de reflexionar, hemos consensuado que como colectivo nos sentimos recogidas y mejor representadas por el género gramatical femenino, entendiendo que el lenguaje crea mundos y que nombrar de esta manera implica cambiar en el lector —y en nosotras mismas— un punto de vista sobre la realidad, ofreciendo una alternativa al lenguaje patriarcal. Además, encontramos posible atribuirle al femenino gramatical la capacidad de designar una pluralidad de expresiones no necesariamente marcadas en un sexo, lo que le daría una potencia de ser usado como genérico o universal. Sin embargo, nuestro argumento definitivo es el siguiente: En este libro vamos a hacer uso del femenino en los nombres, pronombres y adjetivos que hacen referencia a las personas, porque estamos reconociendo —antes que nada— la condición de “persona”. Es decir, cuando empleamos el femenino no nos estamos refiriendo a una marca o flexión sexuada —femenina, masculina o no binaria—, sino a la semántica de la palabra “persona”, que no especifica sexo alguno. Esto se asumirá así, a excepción de los momentos en que el uso del masculino sea absolutamente necesario; situaciones en las que sí nos estaremos refiriendo a una flexión sexual, en esos casos, masculina.

Catalogación en la fuente - Biblioteca Central de la Universidad Pedagógica Nacional

De "la piedragógica" a "la rocagógica". Resignificación sensible a partir de un sistema antimonumental / Carolina Rojas Valencia y tres autores más. – Primera edición. – Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2024.

144 páginas.

Incluye fotografías

Incluye: Referencias bibliográficas al final de cada capítulo

Incluye: Lista de figuras

ISBN: 978-628-7651-54-8 (impreso)

ISBN: 978-628-7651-55-5 (PDF)

ISBN: 978-628-7651-56-2 (Epub)

1. Sociología y Arte. 2. Universidad Pedagógica Nacional – Manifestación Popular. 3. Universidad Pedagógica Nacional – Antimonumento. 4. Arte y Sociedad. 5. Arte Contextual. 6. Memoria de la Humanidad. 7. Apropiación (Arte). I. Bohórquez, Ingrid Tatiana. II. Cotacio Chilito, Hakeri Alejandro. III. Sáenz Ramírez, Ana Edith.

700.104 21 ed.

CONTENIDO

DEDICATORIA.....	5
AGRADECIMIENTOS	13
PRÓLOGO.....	15
CAPÍTULO 1.	
NUESTRO PRIMER LUGAR COMÚN.....	17
PRESENTACIÓN..... 17	
<i>Carolina Rojas Valencia</i>	
Referencias.....	20
CAPÍTULO 2.	
EL ADENTRO Y EL AFUERA DE LA PIEDRA	21
INTRODUCCIÓN E IMPORTANCIA 21	
<i>Carolina Rojas Valencia e Ingrid Tatiana Bohórquez Ortega</i>	
Referencias.....	23
CAPÍTULO 3.	
ENTRE MEMORIA OBJETUAL, MATERIAL, VISUAL Y ESPACIAL	25
PROCESO DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN..... 25	
<i>Carolina Rojas Valencia y Hakeri Alejandro Cotacio Chilito</i>	
Preproducción.....	28
Producción	30
Posproducción.....	37
Referencias.....	40
CAPÍTULO 4.	
ENTRE LA PIEDRA Y EL METAL	41
MEMORIA, MONUMENTACIÓN Y RESIGNIFICACIÓN 41	
<i>Carolina Rojas Valencia</i>	
El ser humano es, en esencia, un tallador de piedra.....	41
De héroes a memoria. El antimonumento en Colombia.....	44

Resignificación a partir de un sistema antimonumental en la Universidad Pedagógica Nacional	56
Referencias	91

CAPÍTULO 5.

TRANSGRESIONES, METAMORFOSIS E INESTABILIDAD EN LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN EN CONTEXTO	93
--	-----------

RESIDUOS DE LA EXPLOSIÓN DEL 6 DE MARZO..... 93

Ana Edith Sáenz Ramírez

Transgresión	94
Metamorfosis.....	103
Inestabilidad	118
La resignificación	121
Referencias	123

CAPÍTULO 6.

DE “LA PIEDRAGÓGICA” A “LA ROCAGÓGICA”	125
---	------------

RESIGNIFICACIÓN SENSIBLE..... 125

Carolina Rojas Valencia e Ingrid Tatiana Bohórquez Ortega

Referencias	139
-------------------	-----

SOBRE LAS AUTORAS..... 141

Carolina Rojas Valencia	141
Ingrid Tatiana Bohórquez Ortega.....	141
Hakeri Alejandro Cotacio Chilito.....	141
Ana Edith Sáenz Ramírez	142

LISTA DE FIGURAS

Figura D. Ana Edith Sáenz contemplando el infinito en la obra <i>Máquina para habitar y transportar la imagen de sí</i> (2020).....	5
Figura A. Fotos grupales <i>Semillero de investigación-creación colectiva en contexto DERMIS</i>	14
Figura 1. Antecedentes del semillero en la UPN	19
Figura 2. Registros de la Sede Calle 72 de la UPN y alrededores luego de enfrentamientos violentos entre encapuchadas y Esmad (2019)	23
Figura 3.1. Proceso de investigación-creación, recolección de material residual de los enfrentamientos y revisión bibliográfica con el <i>Semillero DERMIS</i> (2019).....	30
Figura 3.2. Bocetos de Andrés Bueno (2019). Ilustraciones de Ana Edith Sáenz de versiones de rocas con diversas formas, colores y texturas (2019). Ilustración de Edicsson Linares (2019). Prototipo de yeso, a escala real, de la escultura de la piedra para el antimonumento (2019).....	31
Figura 3.3. Boceto de la propuesta antimonumento <i>pedestal-roca-proyección</i> , esfera sobre papel (2017).....	32
Figura 3.4. Proceso de fundición recuperación a la cera (2019).....	33
Figura 3.5. <i>Pesos aluminio</i> (2019). Proceso de fundición, Taller de Escultura, Departamento de Artes Plásticas, Universidad de Caldas. Exposición, Museo de Historia Natural - Casa de la Vida, UPN (2019)	34
Figura 3.6. Proceso de digitalización (2019). Retroproyecciones con proyector Eiki y películas de 16 mm. Catálogo de películas. Proyector y películas en exposición, Museo de Historia Natural - Casa de la Vida, UPN (2019)	35
Figura 3.7. Fotogramas (2019). <i>Órganos de hierro</i> , de Carolina Rojas Valencia. <i>Variaciones de Archivo</i> , de Ana Edith Sáenz. <i>Imágenes con diálogos interrumpidos: Relato narrativo del viento</i> , de Ana Edith Sáenz. <i>Viaje a través del tiempo</i> , de Andrés Bueno. <i>Caboclo</i> , de Hakeri Cotacio. <i>Movimientos del profe</i> , de Jhon Martínez.....	36
Figura 3.8. Pieza gráfica exposición <i>cAutivo Visión: imágenes disidentes</i> (2019).....	38
Figura 4.1. <i>Monumento a Los Lanceros</i> (1969), de Rodrigo Arenas Betancur. Pantano de Vargas, Paipa.....	44
Figura 4.2. Valla publicitaria emplazada en el sector del Puente de Boyacá, Tunja.....	46
Figura 4.3. <i>Monumento a los militares y policías caídos en combate</i> (2003), de Lorenzo Castro Jaramillo y Rodrigo Zamudio	47

Figura 4.4. Detalles del <i>Monumento a los militares y policías caídos en combate</i> (2003), de Lorenzo Castro Jaramillo y Rodrigo Zamudio	48
Figura 4.5. <i>Monumento a Gandhi</i> (1971), de Feliza Bursztyn	50
Figura 4.6. Antimonumento <i>Fragmentos</i> (2018), de Doris Salcedo	52
Figura 4.7. <i>El que no sufre no vive</i> (2010), de Carlos Castro Arias.....	56
Figura 4.8. Pieza gráfica evento <i>La Piedragógica: Creación de un antimonumento para hacerle preguntas a una piedra</i> , 2019	57
Figura 4.9. <i>Monumento a Santa Teresa de Ávila</i> o Santa Teresa de Jesús (1970), patrona de la Universidad Pedagógica Nacional.....	58
Figura 4.10. Plaza Camilo Torres Restrepo, contigua al Edificio B en el costado norte, Universidad Pedagógica Nacional, Calle 72, Bogotá....	59
Figura 4.11. Escultura modular abstracta.....	61
Figura 4.12. <i>Sonrisas inducidas</i> , intervención de Diego Moya	63
Figura 4.13. Registro pedestal vacío, Plaza de la Solidaridad, Fotografía de Andrés Bueno (2019). Ilustración de Edicsson Linares del pedestal con medidas, usado para proyectar la apropiación del espacio con el antimonumento (2019). Boceto de Andrés Bueno de la roca a ser instalada sobre el pedestal (2019)	65
Figura 4.14. Caras del pedestal, noviembre del 2019	65
Figura 4.15. Roca del Centro de Estudios Geográficos “Leonardo Pérez Castillo” usada como modelo para el antimonumento (2019)	67
Figura 4.16. Colección de rocas de la Licenciatura en Ciencias Sociales	67
Figura 4.17. Proceso de producción escultórica y emplazamiento del antimonumento, noviembre del 2019	69
Figura 4.18. Piezas gráficas Antimonumento (Ciclo de <i>video-mapping</i>), en el marco del evento <i>La Piedragógica: Creación de un antimonumento para hacerle preguntas a una piedra</i> (2019).....	71
Figura 4.19. Proyección <i>Órganos de hierro</i> (2019). Antimonumento (Ciclo de <i>video-mapping</i>), en el marco del evento <i>La Piedragógica: Creación de un antimonumento para hacerle preguntas a una piedra</i>	73
Figura 4.20. Antimonumento (Ciclo de <i>video-mapping</i>), 12 al 15 de noviembre del 2019	75
Figura 4.21. Fotogramas del registro del Antimonumento (Ciclo de <i>video-mapping</i>), 12 al 15 de noviembre del 2019	82
Figura 4.22. Laboratorio de creación <i>Intervención sobre una piedra</i> , noviembre 6 del 2019. Museo de Historia Natural - Casa de la vida, UPN	85
Figura 4.23. Laboratorio de creación <i>Huella sobre una piedra</i> , noviembre 7 del 2019. Museo de Historia Natural - Casa de la vida, UPN	86
Figura 4.24. <i>Laboratorio crítico de eco-creación “Susurros_Piedra”</i> (2017)	87

Figura 4.25. Esculturas de cartón. Réplicas a escala ampliada de piedras recolectadas en la Universidad Pedagógica Nacional, elaboradas en cartón por estudiantes del espacio académico <i>Procesos de lo escultórico</i> (2016).....	89
Figura 4.26. Registros de la exposición en el Museo de Historia Natural - Casa de la Vida, UPN. Noviembre 6 a diciembre 13 del 2019.....	90
Figura 5.1. Comunicado de la rectoría respecto al cese de actividades en la UPN el 7 de marzo del 2018.....	94
Figura 5.2. <i>Instalación I. 6 de marzo</i> . Pasillo del primer piso del Edificio C, UPN, abril del 2019	95
Figura 5.3. <i>Diagrama I</i> (2020), de Jhon Edilberto Martínez Agudelo. Irrupción espaciotemporal en pasillo del primer piso del Edificio C, UPN	96
Figura 5.4. <i>Diagrama II</i> (2020), de Jhon Edilberto Martínez Agudelo. Diagrama espacio-tiempo irrumpido en el pasillo del primer piso del Edificio C, UPN	97
Figura 5.5. Imágenes espectrales. Primer piso del Edificio C, UPN, marzo del 2018	99
Figura 5.6. Montaje <i>Instalación I. 6 de marzo</i> , abril del 2019	100
Figura 5.7. <i>Instalación I'</i> (2019).....	102
Figura 5.8. <i>Instalación II. La Piedragógica</i> (2019). Exposición <i>cAutivo Visión: Imágenes Disidentes</i> , Centro Cultural Casa Bolívar, Bogotá.....	104
Figura 5.9. Proceso <i>Instalación II. La Piedragógica</i> (2019) Taller de escultura	104
Figura 5.10. Montaje <i>Instalación II. La Piedragógica</i> (2019) Exposición <i>cAutivo Visión</i> , Centro Cultural Casa Bolívar, Bogotá.....	107
Figura 5.11. Montaje <i>Instalación II. La Piedragógica</i> (2019) Exposición <i>cAutivo Visión</i> , Centro Cultural Casa Bolívar, Bogotá.....	107
Figura 5.12. Boceto idea del plegado libros archivos (2019).....	110
Figura 5.13. Material plegado (2019)	112
Figura 5.14. El pliegue, pliegue sobre pliegue. Taller de escultura, Licenciatura en Artes Visuales, UPN (2019).....	113
Figura 5.15. <i>El Pliegue, pliegue sobre pliegue</i> (2020), de Jhon Edilberto Martínez Agudelo.	114
Figura 5.16. El material plegado, la estantería y los residuos convirtiéndose en libros. Taller de escultura	114
Figura 5.17. Objeto escultórico <i>Memoria en peligro de archivo</i> (2019). Exposición <i>La Piedragógica: Creación de un antimonumento para hacerle preguntas a una piedra</i> , Museo de Historia Natural – Casa de la Vida, UPN, 2019	116

Figura 5.18. Objeto escultórico <i>Memoria en peligro de archivo</i> (2019).	
Detalle de la estantería, Taller de escultura	117
Figura 5.19. Imágenes días después de lo acaecido el 6 de marzo del 2018 en el edificio C.	118
Figura 5.20. Objeto escultórico: <i>Memoria en peligro de archivo</i> (2019)	
La estantería. Exposición Casa de la vida - Museo de Historia Natural...	122
Figura 6.1. <i>Estudiante encapuchada lanzando roca preciosa</i> (2019), de Juan David Buitrago.....	131
Figura 6.2. Publicación de espectadora del Antimonumento (2019)	137
Figura 6.3. Publicación de participante del Laboratorio de creación <i>Intervención sobre una piedra</i> (2019)	138

AGRADECIMIENTOS

A Andrés Camilo Bueno Mora, por convertir al *Semillero de investigación-creación colectiva en contexto DERMIS*, de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN), en un sueño colectivo y convocarnos a imaginar a su lado. A Carolina Rojas Valencia, Ana Edith Sáenz Ramírez (QEPD), Hakeri Alejandro Cotacio Chilito, Jhon Edilberto Martínez Agudelo, Javier Fernando Martínez Zuluaga, Diego Fernando Méndez Lozada, Yineth Sofía Bermúdez Martínez, Lisett Dayana Joya Quevedo, Lina María Hoyos Galindo, Deisy Dayana Gómez Velandia, Lina Alejandra Santamaría Díaz, Yeferson David Rodríguez Castaño, Yasmín Liliana Fonseca Ruíz, Edna Rocío Torres Forero, Edicsson Darío Linares Jiménez, Juan David Buitrago Hernández, Erika Nathalia Bravo Calderón, Aura Idalid Castillo Chaves, Verónica Sofía Vega Tinjacá, Carol Natalia Núñez Torres, Wandy Yineth Hernández Buitrago (QEPD), Miguel Ángel Roa, Juan David Casallas, Juan David Caro Hermosa, Juan Carlos Lemus Ávila, Nidia Yoana Ortiz Rey y a cada una de las personas que hicieron parte de la historia de *DERMIS* hasta la realización de esta investigación (Figura A); especialmente a aquellas quienes, movidas por la curiosidad y el deseo de conocer, aportaron ideas y contribuyeron a su concreción.

A las profesoras David Enrique Ramos Delgado y Diego Germán Romero Bonilla, quienes generosamente retroalimentaron el primer borrador de esta propuesta, lo que permitió enriquecerla y hacerla de interés para las instancias que gestionan la investigación en la UPN. A las monitoras Yeny Natalia Barrero Cubides e Ingrid Tatiana Bohórquez Ortega por hacer de la investigación formativa un aprendizaje permanente.

A Crisanto Gómez Ráquira por revelarnos las historias no contadas de la universidad y sus reminiscencias de épocas y espacios olvidados. A Patricia Galindo Pérez por permitirnos acceder a la memoria de la UPN conservada en un proyector y una colección de películas de 16 mm. A la profesora Elsa Amanda Rodríguez Moreno por enseñarnos los recuerdos de sus estudiantes recolectores de rocas. A la profesora Zulma Giovanna Delgado Ríos por invitarnos al proyecto expositivo *cAutivo Visión* que lideró desde el Observatorio de Acciones Colectivas por la Educación y la Pedagogía (Oacep). A las profesoras Diana Pacheco Calderón y Martha Jeaneth García Sarmiento que generosamente abrieron las puertas de su recién restaurada “Casita de biología” para que hiciéramos nuestra exposición y laboratorios. A Martha Leonor Ayala Rengifo por su apoyo desde la decanatura de la Facultad de Bellas Artes. Al Centro de Investigaciones de la Subdirección de Gestión de Proyectos, a la Subdirección de Recursos Educativos, al Centro de Estudios Geográficos “Leonardo Pérez Castillo” de la Licenciatura en Ciencias Sociales, a la Casa de la Vida - Museo de Historia Natural del Departamento de Biología, a la Subdirección de Bienestar Universitario y al Grupo Interno de Trabajo Editorial, por el apoyo institucional que nos brindaron. A todas las estudiantes, profesoras, egresadas y funcionarias de la Universidad Pedagógica Nacional que hicieron parte del proceso.



Figura A. Fotos grupales *Semillero de investigación-creación colectiva en contexto DERMIS* De izquierda a derecha y de arriba a abajo: Taller de fundición Recuperación a la cera, Manizales (2019). Salida de campo *Ruta del barro*, La Chamba (2018). Taller de tejido en mimbre, UPN (2018). Creación colectiva *Viajes conectados*, UPN (2017). Creación colectiva *Corazón sembrado en Manizales* (2016).
Creación colectiva *Corazón sembrado en Cali* (2016)

Fuente: Fotografías de Carolina Rojas Valencia, Verónica Vega, Sofía Bermúdez y Andrés Bueno.

A Teófilo Hernández por compartirnos los misterios de la piedra que le ha costado la vida entera dominar. A Jorge Humberto Espinosa, Katerin Pineda Salas y Jhon Jairo Betancur Largo por acercarnos a los imaginarios míticos del metal; a Pedro Antonio Rojas Valencia por mantener los vínculos vivos y a Alejandra Paola Murcia Santafé por tener siempre abiertas las puertas a la cooperación académica con el Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Caldas. A José Hernando Fonseca, Jhofre Torres, Óscar Luna y Camilo Caro Valencia, por su asesoría en procesos de fundición artística e industrial. A Jorge Mario Vera por mostrarnos parte de lo que esconden los artificios de la imagen y a Señal Memoria por hacerlo posible.

A Said Leonardo Díaz Sáenz, por la amorosa revisión y corrección de estilo al texto de Ana Edith. A Jorge Alberto Jiménez Rodríguez por su interés en mantener impetuosas las memorias de la monumental vida de su esposa. A Felipe Vargas Molina por la corrección de estilo del capítulo 4. A Víctor Alfonso Pájaro Montalvo, Kevin Mauricio Gómez Ruíz, Santiago Valderrama Leóngomez, Carlos Castro Arias, Juan Sebastián Ramírez Martínez, Fabián Yamid Guzmán Escobar, Edgar Libardo Herrera Guzmán y Diego Fernando Moya Hernández, por concedernos el permiso de hacer uso de sus imágenes en esta publicación. Por último, a todas nuestras colegas y familiares, quienes nos ayudan cotidianamente a soportar el peso de la piedra de nuestra propia existencia.

PRÓLOGO

Quien controla el presente, controla el pasado; quien controla el pasado, controla el futuro.

GEORGE ORWELL

En medio de fuertes enfrentamientos en Bogotá, a finales del 2019, entre las estudiantes de las universidades públicas (incluso privadas) y los Escuadrones Móviles Antidisturbios (Esmad), terminábamos el proyecto de investigación-creación *La Piedragógica*. Retornar ahora a esta experiencia para escribir el prólogo de este libro me llevó a recordar y renovar aspectos —en cuerpo y espíritu— en los que me reconocí también como participante de juntanzas inolvidables con estudiantes hoy día graduadas de la Licenciatura en Artes Visuales (LAV) y con muchas personas comprometidas con lo que hacíamos e hicieron parte en distintas fases. Con Carolina Rojas y Ana Edith Sáenz (QEPD) asimilo y cuento momentos entrañables de amistad y relación entre colegas.

Años atrás, con el *Semillero DERMIS* propusimos los primeros pasos de una realización colectiva en la que seguimos comprometidas. Cada semana —con el recogimiento que nos caracteriza— nos reunimos en el Laboratorio de Escultura de la LAV para generar procesos de conversación y diálogos que desembocan en intervenciones artísticas o educativas, salidas pedagógicas y proyectos, algunos con mayor intensidad que otros, pero siempre desenvueltos en la posibilidad de las ideas, las reflexiones, las posturas y los disensos. No solo con estudiantes de artes visuales, sino también de otras licenciaturas de la universidad, se han abierto nuevos horizontes de sentido, nodos problemáticos y temas en los que convergen el arte y la pedagogía, que terminan siendo una exploración inacabada del pensamiento escultórico —los materiales, la materia y la materialidad— como una actividad de puertas abiertas a discursos divergentes.

Los enfoques y las perspectivas de los textos que se presentan en esta obra sugieren asuntos metodológicos y conceptuales con la nitidez de los hechos, la revelación y conformación de la memoria colectiva que entrecruza voces de distintas épocas, vivencias y experiencias de la vida universitaria y del país. Aquellos recursos que se van proyectando son cuidadosamente trabajados, hilados con respeto, sinceridad y responsabilidad. Es posible comprender la escritura como parte de la obra misma, la cual está lejos de ser usada como trinchera, o como escudo antidisturbios, parcial o tendencioso ante las interpretaciones de la lectora-espectadora. Más bien, se toma partido por el arte, sin una intención totalizante o demasiado politizada, sino desde un acercamiento íntimo, sincero y comprometido con la historia que guardan los espacios y —en este caso— los (anti) monumentos de la universidad.

El recorrido documentado brinda una profundidad temporal en los signos del espacio y en la memoria del ambiente universitario, los cuales se van vinculando desde lo escultórico hacia la reproducción del enigma de la roca, que no pasa desapercibida ante los ojos de

maestras que han participado en la defensa de la educación pública del país y dan sentido a experiencias *significativas* que no tienen final. En el proceso de la investigación-creación se generan sensibilidades rizomáticas respecto a los indicios revelados en un inestable pedestal que se encuentra en el patio de la solidaridad de la sede principal Calle 72, en el que —como en un hallazgo arqueológico— se aglutinan memorias que van desde una fuerte tradición conservadora en la UPN en su fundación, hasta los anhelos del estudiantado por sembrar identidad, cohesión social y política, usando como punto de referencia diferentes esculturas que entraron en decadencia en el siglo xx. En el proceso de creación del antimonumento se acentúa el apelativo *La Piedragógica*, con el que se puede jugar con una roca enorme. Los epítetos, como enunciados, hacen algo más que un mero registro de los sucesos; en ellos la relación “Historia, Memoria y Espacio” ayudan a inscribir más que un significado de unidad, una interpretación expansiva de lo social a modo de bucle.

En octubre del 2019, se realiza el emplazamiento de una roca sobre el pedestal, dando paso a que la imaginación penetre profundidades de la materia enteramente ensoñadas. Este deseo se expresa en las entrañas de hierro que la roca expone en registros fotográficos, pues esta penetración material cobra una dinámica dialéctica entre prudencia y decisión. Si seguimos las imágenes en detalle, nos damos cuenta de que los valores estéticos y morales conferidos en el tratamiento y emplazamiento de cada uno de los materiales especializan las ambivalencias, con una astucia esencial —mostrando y ocultando—. El antimonumento efectúa finamente las masivas voluntades que luchan en el fondo del ser.

El orificio que se ubica exactamente en el centro de la superficie del pedestal, que seguramente ha servido de eje para anclar las esculturas que en él se han alojado, o para izar alguna bandera en actos más o menos solemnes, remite a la imagen del ombligo que, en tanto eje, es difícil de descartar en lo monumental. Un pequeño hueco negro de donde se dejaba escuchar un eco, que cuando estuvo vacío, se utilizaba para apagar y embutir colillas de cigarrillo, mugre y hojas secas del rededor. Cuando se escarbaba con la intención de

conocer su profundidad, aquel canalillo despedía olores indescriptibles. Al momento de socavar los desechos se incrusta un eje metálico que va desde el piso y traspasa la roca hasta su corazón profundo, quedando dependientes uno del otro (objeto y pedestal).

¿Qué representa entonces la piedra rudimentaria? ¿Qué deviene la roca como materia dura y sin forma determinada? ¿A qué remite la roca como lenguaje común y discordante al mismo tiempo? Se conspira desde los sentidos, los deseos, las pasiones y las emociones de los actores y los espectadores para promover aún más la búsqueda de rica trascendencia en el relato y, finalmente, en lo que aparentemente se puede ver en la actualidad: el surgimiento de la roca a otros tipos de discursos que empiezan de abajo para arriba y no de arriba para abajo. Siempre mirando al pasado se tiende a hacer caso omiso de cualquier autoridad dentro de las relaciones primordiales de la colectividad universitaria como de todas las figuras del miedo que la rodean.

El acontecimiento de la roca dentro de la universidad proporciona, más allá de un producto resultado de la investigación, la referencia inmediata a un pasado reciente, que cubre un poco más de una década estructurada en unos ejes que se consideran carta de navegación de la UPN: “*Una Universidad comprometida con la formación de maestros para una Colombia en paz*”, pero más precisamente con el eje de “*Construcción de paz con Justicia y Democracia*” en el contexto colombiano actual con propuestas referidas a los derechos humanos, la pedagogía de la memoria, la paz y la convivencia.¹ Se ajusta con cierta imprecisión el objetivo que se intuyó al inicio de la propuesta, esto es, resignificar desde lo sensible no solo lo académico, sino también al contestatario que habrá que escribir eufemísticamente, a los hacedores de la política en Colombia, la compleja realidad de la educación como la imposibilidad de acceso a la educación superior para las juventudes más desfavorecidas de la sociedad.

Andrés Camilo Bueno Mora

1 Tomado del portal web: <http://www.pedagogica.edu.co/home/vercontenido/21>

CAPÍTULO 1. NUESTRO PRIMER LUGAR COMÚN

Presentación

Carolina Rojas Valencia

Este libro entrega los principales resultados del proyecto de investigación-creación *La Piedragógica: Creación de un antimonumento para hacerle preguntas a una piedra*, financiado por la Subdirección de Gestión de Proyectos-Centro de Investigaciones de la Universidad Pedagógica Nacional (SGP-CIUP) en el marco de la convocatoria interna de investigaciones del año 2019. El proyecto fue realizado por las docentes de la Licenciatura en Artes Visuales (LAV): Carolina Rojas Valencia —en calidad de investigadora principal—, Ana Edith Sáenz Ramírez y Andrés Camilo Bueno Mora —en calidad de coinvestigadoras—. Se desarrolló en articulación con el plan de formación del *Semillero de investigación-creación colectiva en contexto DERMIS*, en el que participaron las estudiantes Javier Fernando Martínez Zuluaga, Jhon Edilberto Martínez Agudelo, Juan David Buitrago Hernández, Edna Rocío Torres Forero y Edicsson Darío Linares Jiménez; y las egresadas Hakeri Alejandro Cotacio Chilito y Nidia Yoana Ortiz Rey. También se contó con la participación de las estudiantes Yeny Natalia Barrero Cubides e Ingrid Tatiana Bohórquez Ortega como monitoras de investigación en los periodos académicos 2019-I y 2019-II, respectivamente.

El propósito principal de la investigación consistió en resignificar el sentido de “la Piedragógica” desde lo sensible en la Universidad Pedagógica Nacional (UPN). La metodología empleada fue la investigación-creación, reconociéndola en todas sus dimensiones —los modos y los procedimientos como se investiga en artes, la naturaleza de los conocimientos que el arte produce y su inserción en las sociedades del conocimiento actuales—. Esto quiere decir que la investigación es diversa y flexible, porque emplea técnicas y estrategias propias de la creación, en las que se comprometen la experimentación e interpretación de la práctica artística como eje central de la indagación. Se realizó un análisis de la situación del antimonumento en Colombia y se propuso un sistema antimonumental conformado por diversas operaciones estéticas donde los procesos metafóricos, simbólicos y poéticos que se dan devienen en la posibilidad de construcción de memoria y de resignificación con la comunidad universitaria.

El interés por una práctica investigativa y artística situada en contextos se puede rastrear en el trabajo sostenido del *Semillero DERMIS*, creado por la profesora Andrés Camilo Bueno Mora en el periodo académico 2015-II, con la finalidad de abrir un espacio a estudiantes y docentes de la LAV en torno a la creación colectiva y el arte contextual. Desde procesos de investigación-creación afines a los desarrollos escultóricos, el semillero pone atención en proyectos relacionados a contextos con temáticas abiertas y libres donde dialogan diversas

prácticas y discursos artísticos. Se proponen intervenciones, creaciones colectivas, estéticas participativas, a partir de lecturas transversales sobre el espacio, el lugar y el territorio.

De acuerdo con el Portafolio de *DERMIS*, el semillero se interesa, en especial, por “el sentido de lo público, en tanto permite establecer vínculos entre nosotros —nuestras inquietudes artísticas y pedagógicas— y los otros —el entorno—. Dentro de lo público nos concierne el contexto que habitamos cotidianamente —la Universidad Pedagógica Nacional—” (*DERMIS*, 2017) que es, como personas miembros de una comunidad universitaria, nuestro primer lugar común. De ahí que el antecedente directo de esta investigación sea la propuesta *Acciones de resistencia: Memoria viva como acontecimiento en el espacio público* que escribimos en 2016 para presentarla a una convocatoria de Beca de circulación del Programa Distrital de Estímulos para la Cultura de Bogotá.

El objetivo principal de dicha propuesta era:

Propiciar espacios pedagógicos y artísticos de reflexión en los que la Universidad Pedagógica Nacional sea visibilizada como un lugar de interés público, desde *Acciones de resistencia* en las que la comunidad universitaria y los ciudadanos de Bogotá participen en la reelaboración y recontextualización de la historia de la universidad, para construir memoria colectiva sobre lo educativo y lo público. (*DERMIS*, 2016, p. 8)

Las acciones artístico-pedagógicas giraban en torno a tres provocaciones: 1) *¿Cómo compartir lo aprendido? La piedra blanda y el aula efímera*; 2) *¿Cómo experimentar lo educativo como acto performativo? Clases en vivo y en diferido* y 3) *¿Cómo suena la Universidad Pedagógica Nacional? Códigos QR donde circula la memoria*. Así, se plantearon laboratorios de creación, clases en vivo, *video-mapping* e intervenciones en el espacio que pretendían partir de la memoria visual y objetual para desarrollar un pensamiento crítico —entre docentes, estudiantes, funcionarias y ciudadanas— alrededor de lo público y la memoria, comprendiendo lo educativo en un sentido amplio y flexible, al margen de lo curricular.

Si bien *Acciones de resistencia* no satisfizo el criterio de selección de la convocatoria y no se realizó como tal, las inquietudes que originaron la propuesta continuaron circulando en los intereses del semillero, en los ejercicios de escritura, al punto de que su maduración se bifurcó en dos investigaciones posteriores. La primera, *La Piedragógica: Creación de un antimonumento para hacerle preguntas a una piedra* —cuyos desarrollos se entregan en este libro— y la segunda, *El aula efímera: El lugar donde suceden las cosas* —que se llevó a cabo en el año 2020¹—.

También se configuran como antecedentes otros procesos previos del semillero, en que se señalizaba el espacio o se abordaban sus usos y la pertenencia con el lugar, moviendo a la comunidad en torno a imágenes inquietantes (figura 1). Se trata del interés recurrente por la universidad como apuesta investigativa con orientación al contexto. Así, para esta investigación, la universidad —como lugar de indagación por excelencia— es también autorreferencia, origen y destino, remitente y consignatario de nuestras inquietudes y búsquedas.

1 Los resultados de esta investigación se pueden conocer en el libro de arte digital e interactivo *Aula Efímera* (es necesario descargar y ejecutar el archivo con Adobe Acrobat para una correcta interacción): [https://pedagogicaedu-my.sharepoint.com/personal/acbuenom_pedagogica_edu_co/_layouts/15/onedrive.aspx?id=%2Fpersonal%2Facuabuenom%5Fpedagogica%5Fedu%5Fco%2FDocuments%2FMicrositio%20Lic%2E%20Artes%20Visuales%2FCatálogos%20descargables%20EVENTOS%20ACADÉMICOS%20Y%20PUBLICACIONES&ga=1](https://pedagogicaedu-my.sharepoint.com/personal/acbuenom_pedagogica_edu_co/_layouts/15/onedrive.aspx?id=%2Fpersonal%2Facuabuenom%5Fpedagogica%5Fedu%5Fco%2FDocuments%2FMicrositio%20Lic%2E%20Artes%20Visuales%2FCatálogos%20descargables%20EVENTOS%20ACADÉMICOS%20Y%20PUBLICACIONES%2FAula%20efimera%2Epdf&parent=%2Fpersonal%2Facuabuenom%5Fpedagogica%5Fedu%5Fco%2FDocuments%2FMicrositio%20Lic%2E%20Artes%20Visuales%2FCatálogos%20descargables%20EVENTOS%20ACADÉMICOS%20Y%20PUBLICACIONES&ga=1)



Figura 1. Antecedentes del semillero en la UPN. Izquierda: *DERMIS* (2015),² de *DERMIS*; Primer piso, Edificio C, ingreso a la Licenciatura en Artes Visuales. Derecha: *Viajes conectados* (2017),³ de *DERMIS*; Costado Oriental del Edificio B, “Calle del pecado”. Universidad Pedagógica Nacional, Calle 72, Bogotá

Fuente: Fotografías de Andrés Bueno.

- 2 Primera intervención realizada por el semillero en el campus universitario de la Calle 72, con el objetivo de redefinir las relaciones con el espacio y hacer visible la Licenciatura en Artes Visuales dentro de la universidad, al identificar el lugar de lo artístico dentro de ella (*DERMIS*, 2017).
- 3 Esta intervención surgió a propósito del traslado de los bici-parqueaderos de la plaza Camilo Torres a la zona conocida entre la comunidad universitaria como “La calle del pecado”, con la finalidad de impedir dinámicas problemáticas —como el consumo de sustancias psicoactivas— que se dan en este lugar. La escultura de E.T. (la extraterrestre) representa la condición de ese otro incomprendido y desplazado en tanto diferente, que se quiso subir en una bicicleta para irse fuera de este planeta, pero que no desapareció, sino que quedó flotando, sin respuestas, en el limbo del edificio (*DERMIS*, 2018).

El trabajo continuado del *Semillero DERMIS*, junto a otros semilleros, ha contribuido a la articulación entre prácticas artísticas y educativas con orientación inter y transdisciplinar y a la consolidación del sentido de la investigación formativa dentro de la línea de investigación *Di(sentir): Convergencias entre Educación, Arte y Política*, del grupo *Praxis Visual*. Así, se puede decir que esta investigación no solo se realizó a propósito de la trayectoria e intereses del semillero, sino también de la línea *Di(sentir)*, la cual propicia la investigación desde lo ético y lo político, en relación con procesos educativos y prácticas artísticas situadas en diversos contextos sociales y educativos. Respecto a los problemas que investiga la línea, nuestra indagación generó aportes en algunos temas, a saber: de la espectadora y la creación colectiva —implicación de la espectadora en el sentido de obra abierta desde lo colectivo y lo colaborativo—; prácticas del arte en contexto —relación con la realidad, con las cosas concretas y con los fenómenos desde lo contextual—; el espacio y lo público —exploración de las cualidades físicas del espacio y de su dimensión pública en tanto lugar y territorio de lo común desde lo espacial y lo público—.

En consecuencia, este libro es —en particular— un tributo a la comunidad universitaria de la UPN, especialmente ofrecido a quienes alberguen la curiosidad de reflexionar sobre la memoria de la universidad desde el arte y la creación. Asimismo, estas páginas están —en general— dirigidas a la comunidad académica, artística y filosófica interesada en conocer experiencias concretas de investigación-creación relacionadas con el arte contextual, la creación colectiva y los procesos de memoria y monumentación en el arte. Se podrán satisfacer inquietudes en torno a la fenomenología de la materialidad que se aloja en lo escultórico, la objetualidad, la instalación y la imagen audiovisual proyectada. De igual forma, se responden interrogantes que circundan la filosofía del lenguaje, migrando del territorio discursivo al universo artístico de la resignificación desde la semiótica y la estética del significado.

Referencias

- DERMIS. (2016). *Acciones de resistencia: Memoria viva como acontecimiento en el espacio público*. Sin publicar.
- DERMIS. (2017). *Primer Portafolio DERMIS*. Sin publicar.
- DERMIS. (2018). *Segundo Portafolio DERMIS*. Sin publicar.

CAPÍTULO 2. EL ADENTRO Y EL AFUERA DE LA PIEDRA

Introducción e importancia

Carolina Rojas Valencia e Ingrid Tatiana Bohórquez Ortega

El contexto en el que se realiza la investigación-creación *La Piedragógica: Creación de un antimonumento para hacerle preguntas a una piedra* es el de la Universidad Pedagógica Nacional —su adentro y su afuera—. Entender el contexto desde el adentro y el afuera nos aproxima a lo que Gottlob Frege (2013) denomina como *referencia* y *sentido*, los cuales configuran la identidad de un objeto. La *referencia* es el objeto en sí, al que se refiere un nombre propio, y el *sentido* son todos aquellos modos de representación o descripciones que hacemos de dicho nombre propio.

En este caso, el objeto es la Universidad Pedagógica Nacional —la infraestructura, el campus universitario— y su *sentido* tiene que ver con lo que describe este nombre propio. Es decir, su carácter de “Universidad” —institución autónoma y democrática comprometida con la formación de profesionales, la generación de nuevo conocimiento, la proyección social y la construcción de bienestar y desarrollo humano integral—; “Pedagógica” —cuyos objetos de estudio y práctica social son lo pedagógico, lo educativo y lo didáctico, situados en las condiciones socio-culturales de contextos diversos—; y “Nacional” —que orienta el desarrollo pedagógico, educativo y didáctico de la nación— (Universidad Pedagógica Nacional, 2010). Lo anterior se corresponde con las descripciones intrínsecas de este nombre propio —su adentro—, sin embargo, el sentido está también definido por las descripciones externas —su afuera—, entre las que encontramos la denominación “la Piedragógica”.

Al consultar el *Bogotólogo II: usos, desusos y abusos del español hablado en Bogotá*, encontramos la siguiente definición de la palabra *Piedragógica*:

Mote con el que algunos ciudadanos suelen generalizar al aludir a la Universidad Pedagógica, inspirado en la costumbre ejercida por una minoría vandálica de su estudiantado, de responder a las agresiones de los representantes de la Fuerza Pública con pedreas y petardos. (Ospina, 2016, p. 237)

Lo anterior da cuenta de que “la Piedragógica” se obtiene al combinar la palabra *piedra* con la palabra *pedagógica*, haciendo referencia —de un lado— al elemento utilizado por *encapuchadas*¹ y estudiantes de la universidad para atacar o defenderse de los ataques

¹ Es la denominación que se le da en el contexto universitario colombiano a las militantes de movimientos radicales de extrema izquierda, de raigambre comunista o anarquista, quienes utilizan las vías de hecho y la violencia para

ejercidos por el Esmad² de la Policía y —de otro lado— al nombre de la universidad (figura 2).

Esta denominación —utilizada ante todo en Bogotá— se ha configurado a partir de las impresiones negativas que dejan en la ciudadanía las protestas que terminan en enfrentamientos violentos. Se ha difundido ampliamente a través del “voz a voz”, los medios de comunicación y las redes sociales, propagándose en el imaginario colectivo como insignia o estandarte de la universidad y asimilado como *descripción externa* o como mito construido.

La *referencia* —la universidad, su nombre propio— no puede configurarse en mito como tal, pues como nos indica Roland Barthes (1999), el mito no podría ser un objeto, sino una idea, una significación. De ahí que el mito se constituya en el *sentido*, en la *descripción externa*, como un objeto narrado. Pero el estado narrado que alcanza el objeto encubre unas implicaciones identitarias complicadas, toda vez que, en la denominación “la Piedragógica” se asocia explícitamente a la universidad con un alto nivel de belicosidad. Se omiten las descripciones internas y todas las demás actividades que tienen lugar en el campus universitario y la atención se centra en que

allí, y en sus alrededores, se dan los enfrentamientos violentos, entendiendo el lugar como un espacio peligroso, escabroso e indeseable en el centro financiero de la ciudad. Además, se estigmatiza a las personas que hacen parte de la comunidad académica, relacionándolas de manera generalizada con prácticas vandálicas, delincuenciales, criminales y terroristas, sin comprender las justas razones que motivan las protestas y los actos de rebeldía y sin distinción de quienes no participan, no simpatizan o son indiferentes respecto a los enfrentamientos violentos.

Siempre que se usa el término “la Piedragógica”, bien sea para referirse al lugar o para referirse a las personas, se hace con connotaciones ofensivas, despreciativas, despectivas y peyorativas. Esta realidad —encubierta en la mitología del habla—, que no es más que las implicaciones de una representación o *descripción externa* que se pliega a lo interno, es la que se indaga. De ahí que el propósito principal de la investigación sea resignificar “la Piedragógica” en la Universidad Pedagógica Nacional, lo que hizo posible —como lo propuso Andrés Bueno en uno de los encuentros con la comunidad universitaria que propició este proyecto— pensar en transitar, desde lo sensible, a la construcción del sentido de “la Rocagógica”.

manifestarse en contra de las políticas que vulneran la educación pública, así como para expresar su inconformidad frente al sistema social, económico y político, la corrupción y los abusos de poder. Con la finalidad de evitar ser judicializadas o criminalizadas y prevenir represivas extralegales, las manifestantes cubren su cuerpo y rostro con prendas que ocultan su identidad, entre ellas la insigne capucha, que da origen a la denominación de encapuchada o capucha. Las militantes de estas agrupaciones a menudo no son estudiantes de la universidad, sin embargo, sí hay muchas estudiantes que deciden militar, con la convicción de transformar las condiciones de las universidades públicas y de la sociedad en general.

- 2 Escuadrón Móvil Antidisturbios, dependencia del Comando de Unidades Operativas Especiales de la Policía Nacional de Colombia. Se ocupa de disuadir multitudes, efectuar desalojos, reprimir disturbios y amotinamientos, etc. con el supuesto fin de restablecer el orden y evitar hechos terroristas y delincuenciales. El Esmad utiliza fusiles y granadas que lanzan cartuchos con carga química y gases lacrimógenos, escopetas calibre 12, entre otras armas mal llamadas “no letales”. Además, cuenta con tanquetas que disparan chorros de agua a presión, un uniforme especial de protección, bastón tonfa, escudo antimotín y la potestad de hacer arrestos temporales.



Figura 2. Registros de la Sede Calle 72 de la UPN y alrededores luego de enfrentamientos violentos entre encapuchadas y Esmad (2019)

Fuente: Fotografías de Carolina Rojas Valencia y Andrés Bueno.

Referencias

- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. Siglo XXI.
- Frege, G. (2013). Sobre sentido y referencia. En *Ensayos de semántica y filosofía de la lógica* (pp. 81-111). Tecnos.
- Ospina, A. (2016). *El Bogotálogo II: Usos, desusos y abusos del español hablado en Bogotá*. Secretaría de Cultura Recreación y Deporte, Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- Universidad Pedagógica Nacional. (2010). *Proyecto Educativo Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional*. Universidad Pedagógica Nacional.

CAPÍTULO 3. ENTRE MEMORIA OBJETUAL, MATERIAL, VISUAL Y ESPACIAL

Proceso de investigación-creación

Carolina Rojas Valencia y Hakeri Alejandro Cotacio Chilito

En este capítulo se abordan los aspectos teóricos y prácticos de la metodología de investigación empleada y se definen puntos clave de su relación con la creación. Se reflexiona en torno a la noción de creatividad y su lugar cuando se juega el doble rol de artista e investigadora. Se sitúa la comprensión de obra abierta y de carácter contextual, para finalmente describir los procedimientos llevados a cabo con el fin de alcanzar los objetivos de las etapas de preproducción, producción y posproducción a través de las cuales se desarrolló la investigación-creación.

En relación con los modos y procederes como se investiga en artes, es recurrente que se señale la práctica artística como el eje central del pensamiento teórico y de la indagación (Nelson, 2013), es decir, que el proceso de creación sea considerado como el corazón de la investigación. De ahí que sea necesario comenzar por reflexionar en torno a la creación —o la creatividad—. Para Víctor Laignelet (2010), no es posible hablar de la creatividad por fuera de los contextos y las temporalidades concretas que han definido la personalidad creadora, el proceso y los productos de la creación. Sin embargo, desde lo que es pertinente para nuestro interés, se puede decir que la creatividad es un sistema complejo de procesos cognitivos que comprenden “una toma de conciencia *acerca de y en lo real*” (p. 7) orientada a generar un resultado innovador en el campo del arte. Estos resultados son entendidos como:

Un acontecimiento de sentido ligado a la experiencia sensible, que emerge entre autor y receptor, por tanto, revelador de puntos de vista inéditos que desplazan la percepción que tenemos del mundo, dan forma sensible a fuerzas, emociones y pensamientos, e invitan a hacer pensar y sentir comprometiendo, en nuevos modos, al inconsciente, la emoción, la imaginación y la intuición, produciendo finalmente transformaciones de sentido en el orden simbólico y poético de lo real, en un primer grado, y en un orden más amplio de transformaciones en distintos ámbitos de la vida cultural y social, en segundo grado. (p. 9)

La producción de conocimiento a través de los procesos de creación se da por la movilización de un conjunto de capacidades cognoscitivas, tales como: “sensación, recuerdo, imaginación, emoción, pensamiento e inconsciente” (Laignelet, 2010, p. 9.), además, también intervienen razón e intuición; las cuales se conectan por el pensamiento poético, que prima en los procesos de creación. Laignelet comprende la poética como “(...) pensamiento en redes de sentido: red virtual, neuronal, sensorial, afectiva, imaginativa, de recuerdos. Las poéticas literarias, visuales, espaciales y sonoras, son formas de conocimiento y experiencia

que posibilitan el *cableado* cerebral en una malla compleja de sentidos (...)” (p. 12).

En esta misma vía, Laignelet se recoge en Gilles Deleuze y Félix Guattari (1993) cuando sitúan la producción de conocimiento en artes como la creación de *perceptos* y *afectos* (p. 30), toda vez que el ser de la sensación —del entrelazamiento íntimo del que siente y de lo sentido— está constituido por un bloque de perceptos y afectos que son la forma propia en que el arte piensa.

La finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación. (p. 168)

Esto inscribe al arte en el fenómeno estético, y la dimensión estética del arte posibilita el conocimiento a través de lo sensible. El arte y lo sensible operan desde formas del pensamiento que son metafóricas, simbólicas, poéticas, expresivas, narrativas, alegóricas, subjetivas y plurales. Esto es, en consecuencia, “el corazón de los procesos artísticos en cualquier época y lugar” (Laignelet, 2010, p. 17). A este paradigma artístico lo comprende un conjunto impredecible de estrategias y exploraciones que son detonadas por las pulsiones y el deseo. “Las prácticas artísticas son un inestimable agente para visibilizar pulsiones y deseos individuales y colectivos, en tanto creadores de realidades. El agenciamiento de pulsiones es productor de conocimiento” (p. 9).

De otro lado, Laignelet explica cómo operan los procesos de creación en términos metodológicos. Declara que estos tienen una génesis multicausal, es decir, se originan desde una experiencia íntima, una pulsión, una afección emocional, una sensación de empatía con el otro, una impresión sensorial, un encuentro azaroso con materiales u objetos, un flujo de imaginación pura, una evocación en la memoria y —ciertamente— también pueden surgir de una pregunta. El proceder de la creación se desenvuelve a través de tácticas y estrategias guiadas de modo intuitivo por lo sensible. No es propio de los procesos de creación

orientarse hacia la búsqueda de una verdad objetiva, ni son explicativos ni demostrativos. El proceso de configurar sentidos a través de la creación se prolonga y queda permanentemente diferido y diversificado.

Aunque la creación —como hemos visto a través de Laignelet— es capaz de producir conocimiento por sus propios medios y el conocimiento producido dentro del paradigma artístico tiene su naturaleza específica, el debate académico en torno a la relación entre creación e investigación ha tomado un rumbo que en la actualidad trata de mediar entre ambas. De esta manera, la investigación-creación vincula tanto elementos como la semiótica, la estética, la psicología e historia del arte que no pueden faltar en la creación, como aquellas metodologías, didácticas y estructuras que no pueden faltar en la investigación académica (Asprilla, 2013). Esto implica que, junto al proceso creativo, se vislumbra la reflexión crítica de los fenómenos que intervienen en dicho proceso (Silva-Cañaveral, 2016). Se trata de la interrelación entre “sensibilizar la cognición” (Laignelet, 2010, p. 10) y “hacer cognitiva la sensación” (p. 12).

En esta interrelación, la investigación-creación acude al pensamiento reflexivo y discursivo, mas no se reduce a ellos, pues prima el pensamiento práctico, poético, metafórico y simbólico. Se reconocen las estrategias, metodologías y productos propios de la actividad artística como procesos investigativos y se emplean métodos y técnicas no lineales, experimentales y hermenéuticos; así como registros flexibles y aleatorios —escritos y visuales— que ponen en evidencia y dan forma al conocimiento derivado de la práctica y su sentido estético, simbólico, cognitivo, ético, político y social. En cuanto a los resultados de la investigación, los objetos, procesos y productos artísticos se reconocen como dispositivos de interacción y mediación humana, o como dispositivos mnemotécnicos. Se documentan, comunican y transmiten desde las formas artísticas de socialización de las experiencias creativas en los contextos donde estas producen sentido —en su entorno de recepción e interpretación—, cumpliendo con el propósito de ampliar nuestro conocimiento y comprensión de las cosas y de los fenómenos.

Lo que subyace a estos procedimientos donde crear forma parte del proceso de investigación es una actitud crítica y democrática de quienes investigan. Cuando una artista encarna el doble papel de creadora y de investigadora, debe interrogarse a sí misma, a su campo y su contexto, desde una posición reflexiva-crítica capaz de generar diálogos (Byant Keith, 2006) y estas actitudes encierran la clara pretensión de aportar una variación, no solo del mundo que conocemos, sino del modo como lo conocemos y de quienes lo conocen.

Ahora, reflexionando sobre ese doble rol, de creador e investigador, consideramos una concordancia con los modos y metodologías que trabajamos, asumiendo en lo participativo una postura ética y política frente a la creación. Esto supone que, dentro de las posibilidades que admite la investigación-creación, la obra abierta, la perspectiva de arte contextual y la antimonumentalidad se hayan entendido como entradas metódicas de este proyecto en particular, ya que implicaron la invitación a la comunidad de la UPN a interactuar conscientemente con la propuesta. Las dos primeras entradas las abordaremos a continuación, mientras que una comprensión exhaustiva de la antimonumentalidad se ofrece en el capítulo 4. *Entre la piedra y el metal*, al tratarse de una noción central de la investigación, tanto en términos metodológicos como conceptuales.

La *obra abierta* (Eco, 1984) es entendida como una categoría en la que se despliegan niveles polisémicos y polivalentes del lenguaje; dotada de posibilidades interpretativas, que comprende a la espectadora como una lectora quien al traducir y descifrar se hace productora de sentido, situándose en el centro de la comunicación.

La obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante. La poética de la obra abierta tiende a promover en el intérprete “actos de libertad consciente”, al colocarlo como el centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma, sin estar determinado por una necesidad que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada. (...) La obra que sugiere se realiza siempre cargada de las aportaciones emotivas e imaginativas del intérprete, estimular el mundo personal del intérprete para que él saque de su interioridad una respuesta profunda elaborada por misteriosas consonancias. (...) Obra abierta como proposición de un campo de posibilidades interpretativas, como configuración de estímulos dotados de una sustancial indeterminación, de modo que el usuario se vea inducido a una serie de lecturas siempre variables, por último, como constelación de eventos que se prestan a varias relaciones recíprocas. (Eco, 1984, pp. 74-75)

Por ello en la investigación-creación, más que una configuración en que la obra se fija para ser percibida como una forma cerrada, se propuso un carácter experimental fuerte, *in situ*; unos acontecimientos desde donde se genera una dialéctica con la obra, en que las lecturas que hace la espectadora —en tanto productora e intérprete— aportan y afectan los sentidos de la obra producida. Así, las formas de creación recurrentes eran estructuras libres que admitían un marco amplio de interpretaciones, de múltiples preguntas y respuestas que permitieron pensar la producción artística cada vez más orientada hacia su apertura. De este modo, se dio una cohesión participativa con estudiantes del *Semillero DERMIS* de la LAV (teniendo en cuenta que la investigación se formuló a partir de las preguntas que habían aparecido en distinto orden y momentos en el trabajo sostenido con ellas) y con la comunidad universitaria en general.

La obra abierta y antimonumental, *in situ*, participativa, se inserta en el marco del *arte contextual*. En términos de Paul Ardenne (2006) se presenta como un arte que tiene una relación indefectible con la realidad, donde la realidad es —por una parte— efectividad (las cosas concretas, lo que es) y —por otra— actualidad (el fenómeno, el devenir, lo que se hace). Para Ardenne:

El “contexto” (...) designa el “conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho”, circunstancias que están ellas mismas en situación de interacción (el “contexto” etimológicamente es la “fusión”, del latín *contextus*, de *contextere*, “tejer con”). Un arte llamado “contextual” agrupa todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas de “tejer con” la realidad. (pp. 14-15)

En el arte contextual se tensiona la representación de la realidad —propia del arte clásico— para preguntarse por la presentación de lo real, estableciendo “una relación directa —sin intermediario— entre la obra y la realidad” (p.15). Su afán por anclarse en el contexto radica en determinar unas condiciones de posibilidad para modificar la vida social y la cotidianidad a través de la experiencia estética y artística. Por lo tanto, un arte llamado *contextual* está ligado a las cosas de todos los días, juega con los signos públicos y los contenidos políticos, mezcla los medios de producción y pone en escena posturas en las que algunas veces se engendra un arte de desfase y de efectos inesperados que llega a remover la realidad.

En el marco de una investigación de estas características tuvieron lugar procesos de documentación, trabajo de campo, asesoría y capacitación, creación escultórica y audiovisual, recolección, sistematización y análisis de información y apropiación social del conocimiento. Lo anterior se aglutina en tres etapas que, si bien su denominación remite a una secuencialidad que sirvió para organizar y registrar procedimentalmente el proceso, en la práctica se dieron de una forma menos lineal. Estas se presentan a continuación:

Preproducción

Esta etapa consistió en la recolección de insumos —objetuales, materiales, visuales, audiovisuales y gráficos— y la aproximación sensible a los mismos; así como la revisión de fuentes bibliográficas, la asistencia a conferencias, la búsqueda de referentes artísticos y las visitas a talleres de artistas. Tuvo como objetivo *generar una aproximación sensible al material visual, audiovisual y objetual que rodea la imagen de “la Piedragógica”, para ponerlo en relación con la documentación que aborda los aspectos teóricos, prácticos, técnicos y metodológicos propios de la investigación-creación.*

La aproximación sensible al material visual, audiovisual y objetual nos introduce en el concepto de memoria, al cual nos comenzaremos a acercar desde la filosofía de Walter Benjamin (1999), para quien “la materia es memoria” (p. 125). La memoria no es una facultad ni un instrumento, sino un medio, no para alcanzar un fin, sino que es el medio de lo vivido, en que lo vivido tiene lugar; es la tierra en la que está sepultado el pasado. Si la memoria es materialidad, podemos entender los objetos, los materiales, las imágenes y los espacios como la tierra —la base material y mediológica— en que está alojado el pasado. La memoria es eminentemente conservadora y —para proteger las impresiones del pasado— está vinculada con la experiencia. “Cuando impera la experiencia en sentido estricto, ciertos contenidos del pasado individual coinciden en la memoria con otros del colectivo” (p. 128). Ahora, si lo propio de esa materialidad que es la memoria es conservar huellas, es posible referirnos a la memoria contenida en objetos (memoria objetual), en materiales (memoria material), en imágenes (memoria visual) y en espacios (memoria espacial), vinculándola a nuestras experiencias como posibilidad de re-elaboración de un pasado en el límite entre lo individual y lo colectivo.

Para ello, recordamos las preguntas por la universidad —con sus dinámicas y tensiones— como un lugar de interés público que, desde el 2016, habían motivado el trabajo del *Semillero DERMIS* (DERMIS, 2016). Reconstruimos las impresiones marcadas en nuestra propia memoria tras el haber vivenciado por

largos años las “pedreas” y presenciado los cambios atmosféricos y físicos del espacio que, como imagen, nos inquietaban y seducían. Preguntas e impresiones que, desde el 2018, nos tenían recolectando elementos de los enfrentamientos entre las encapuchadas y el Esmad. Escombros, cartuchos con carga química, piedras y los residuos de una explosión que ocurrió el 6 de marzo del 2018 en el Edificio C de la Calle 72 (Atehortúa, 2018) constituían el hallazgo de un material que comprendimos como *memoria objetual y material*. A lo anterior se le sumaron los materiales que recogimos —dentro y fuera del campus— tras las confrontaciones que tuvieron lugar los días 28 de febrero, 12 de marzo, 4 de abril, 9 y 28 de mayo, 12 y 13 de junio de 2019. Entre estos últimos resalta un carro de mercado que las encapuchadas utilizaban para cargar piedras y atrincherarse. Como un acercamiento sensible y documentado de “los tropes”;¹ parte de la observación se situaba en lugares estratégicos, pero también en la conversación con estudiantes, defensoras de derechos humanos y residentes de la zona —antes, durante o después de los hechos— y en la lectura de titulares de periódicos y páginas web que versaban sobre ellos. Esto como una actividad para comprender un tiempo y un entorno que desde la mirada artística potencializa, en palabras de Nicolas Bourriaud (2006), “una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo mediante la ayuda de signos, formas, gestos u objetos” (p. 35).

Como correlato de la memoria objetual y material está la *memoria visual*. Dentro del material visual y audiovisual al que nos aproximamos se encuentra una colección de cerca de 300 películas documentales en formato de 16 milímetros, que eran usadas en la universidad como material didáctico durante los años 70; junto a su respectivo proyector se encontraban en la bodega de la Subdirección de Recursos Educativos. Con el ánimo de comprender este material visitamos a Jorge Mario Vera, asesor del área de preservación de Señal Memoria.² Además, nos acercamos a fotografías conservadas por el Centro de Memoria de la Educación y la Pedagogía, a través de sus tres grandes componentes: Museo Pedagógico Colombiano, Archivo Histórico Pedagógico y Centro Virtual de Memoria en Educación y Pedagogía. La revisión de archivos nos remitió al encuentro con otros esfuerzos institucionales por realizar un trabajo de memoria y de historia sobre la universidad, tales como el libro *Historia de la Universidad Pedagógica Nacional* (2002), de los profesores Absalón Jiménez y Helwar Figueroa y la exposición *UPN en Imágenes*, realizada por el Programa de Egresados en el 2015, a propósito de los 60 años de la Universidad. Esta revisión dio relieve a historias que registran vestigios físicos en las instalaciones de la universidad, que guardan una *memoria espacial* compuesta por varios signos monumentales; algunos de ellos extintos y otros que continúan vivos. Un pedestal vacío en la Plaza de la Solidaridad configuró un resto

1 Forma en que coloquialmente la comunidad universitaria se refiere a los enfrentamientos entre encapuchadas y Esmad.

2 Señal Memoria es una estrategia de salvaguarda, promoción y circulación del patrimonio audiovisual y sonoro de la Radio Televisión Nacional de Colombia (RTVC) Sistema de Medios Públicos. Encargados de guardar los registros producidos y emitidos por la Radio Nacional desde 1940 y por la televisión pública nacional desde 1954. También conservan el material filmico que se produjo desde los años 40 y un pequeño acervo fotográfico en diferentes momentos de su historia. Tomado de: <https://www.quiramedios.com/señal-memoria-radio-nacional-de-colombia/>
Luego de un recorrido por las salas especializadas, recibimos orientación respecto al proceso de digitalización de las cintas de 16 mm, la recuperación física de los archivos, la limpieza cuidadosa del material y una muestra de las diferentes tecnologías que utilizan para registro.

significativo de la memoria del espacio y del paso del tiempo por esta plaza, y por los encuentros donde la comunidad increpaba las épocas y personas notables de la universidad —como Darío Betancourt— cuestionaban la realidad en sus discursos.

La revisión se acompañó de la asistencia a la conferencia *Contra-Monumentos* —del artista Horst Hoheisel³— y el estudio bibliográfico de fuentes filosóficas, de estética y teoría del arte, en sesiones grupales de lectura que —junto a la búsqueda de referentes artísticos y la visita a talleres— orientaron el desarrollo teórico, práctico, técnico y metodológico de la investigación (figura 3.1).

Visitamos el taller de creación escultórica del maestro fundidor José Hernando Fonseca y otros talleres de fundición en Bogotá, como el de Jhofre Torres y el del ingeniero Óscar Luna. Además, se realizaron unos acercamientos significativos con el Centro de Estudios Geográficos “Leonardo Pérez Castillo” de la Licenciatura en Ciencias Sociales, particularmente con la profesora Elsa Amanda Rodríguez Moreno. Así mismo, con las profesoras Diana Pacheco Calderón y Martha Jeaneth García Sarmiento, a cargo de la Casa de la Vida - Museo de Historia Natural del Departamento de Biología de la UPN. Estos intercambios nos permitieron pensarnos otros usos que se les da a la piedra en el contexto universitario, así como la recepción de la investigación desde alianzas estratégicas con otras dependencias de la universidad.



Figura 3.1. Proceso de investigación-creación, recolección de material residual de los enfrentamientos y revisión bibliográfica con el *Semillero DERMIS* (2019)

Fuente: Fotografías de Javier Martínez y Hakeri Cotacio.

3 Artista alemán nacido en Poznan (Polonia). Ofreció esta conferencia el 27 de marzo del 2019 en el *Espacio de Arte y Memoria Fragmentos*, donde presentó su trabajo de más de 30 años sobre “el arte de la memoria” o “la memoria del arte” —como Hoheisel se refiere al conjunto de sus obras—. Explicó a través de ejemplos nuevas formas de monumentos, los cuales ha elaborado en parte con Andreas Knitz y que han sido conocidos como *Contra-Monumentos* o *Monumentos-Negativos*. Una extensa parte de su obra artística se ha dedicado a conmemorar las víctimas del Nacional Socialismo Alemán, incluido el Holocausto Nazi. También habló sobre trabajos en torno a la memoria del fascismo franquista en España, así como de trabajos que ha realizado en América Latina sobre las dictaduras militares.

Producción

Esta etapa consistió en la materialización de obras artísticas de naturaleza diversa —procesual, permanente y efímera—, las cuales acudían a operaciones estéticas variadas para la configuración de un sistema antimonumental que promovió, estructuró y reunió la indagación, la reflexión y el análisis, toda vez que —como hemos dicho— la creación constituye el núcleo de la investigación. Tuvo como objetivo *reflexionar y analizar la información y el material recolectados, mediante un proceso de creación y producción*

audiovisual y escultórica. Se trabajó a partir de un proceso colectivo, de participación dialógica, entendida como una amplitud de saberes y posturas que se producían durante la creación artística, así:

Creación de dibujos, bocetos, prototipos y registros

A lo largo del proyecto se realizaron bocetos, prototipos, dibujos, fotografías y registros audiovisuales con los que el proceso artístico se fragua en imágenes estáticas y en movimiento, toda vez que —por su naturaleza sensible, visual y material— no se puede reducir a una mera descripción mediante predicados (figura 3.2).

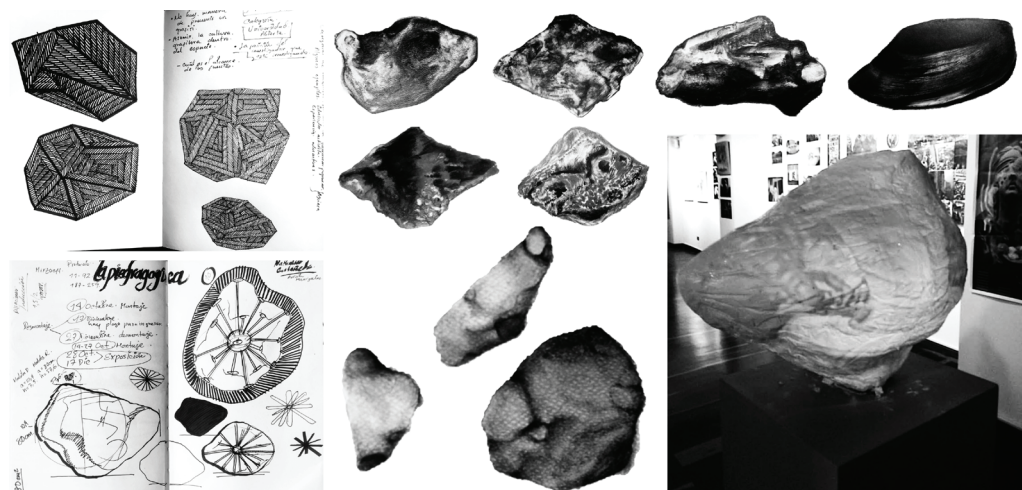


Figura 3.2. De izquierda a derecha: Bocetos de Andrés Bueno (2019). Ilustraciones de Ana Edith Sáenz de versiones de rocas con diversas formas, colores y texturas (2019). Ilustración de Edicson Linares (2019). Prototipo de yeso, a escala real, de la escultura de la piedra para el antimonumento (2019)

Fuente: Fotografías de Andrés Bueno y Hakeri Cotacio.

La pertinencia de los bocetos, prototipos y dibujos tuvo que ver con la aproximación visual a los objetos y los materiales recolectados, así como con la proyección escultórica y espacial que permitía imaginar otras realidades (figura 3.3).

Por su parte, la fotografía y el registro audiovisual se convirtieron en el testigo dicente y contundente del proceso de investigación-creación en contexto, ya que fijaron los acontecimientos y dejaron memoria de los enfrentamientos, los vestigios, los objetos, los espacios y las múltiples dinámicas de las actoras y observadoras. No solo atestiguan los sucesos, también, a partir de los elementos que constituyen el conjunto de la imagen, permiten analizar y reflexionar sobre la complejidad de nuestra realidad en la universidad.

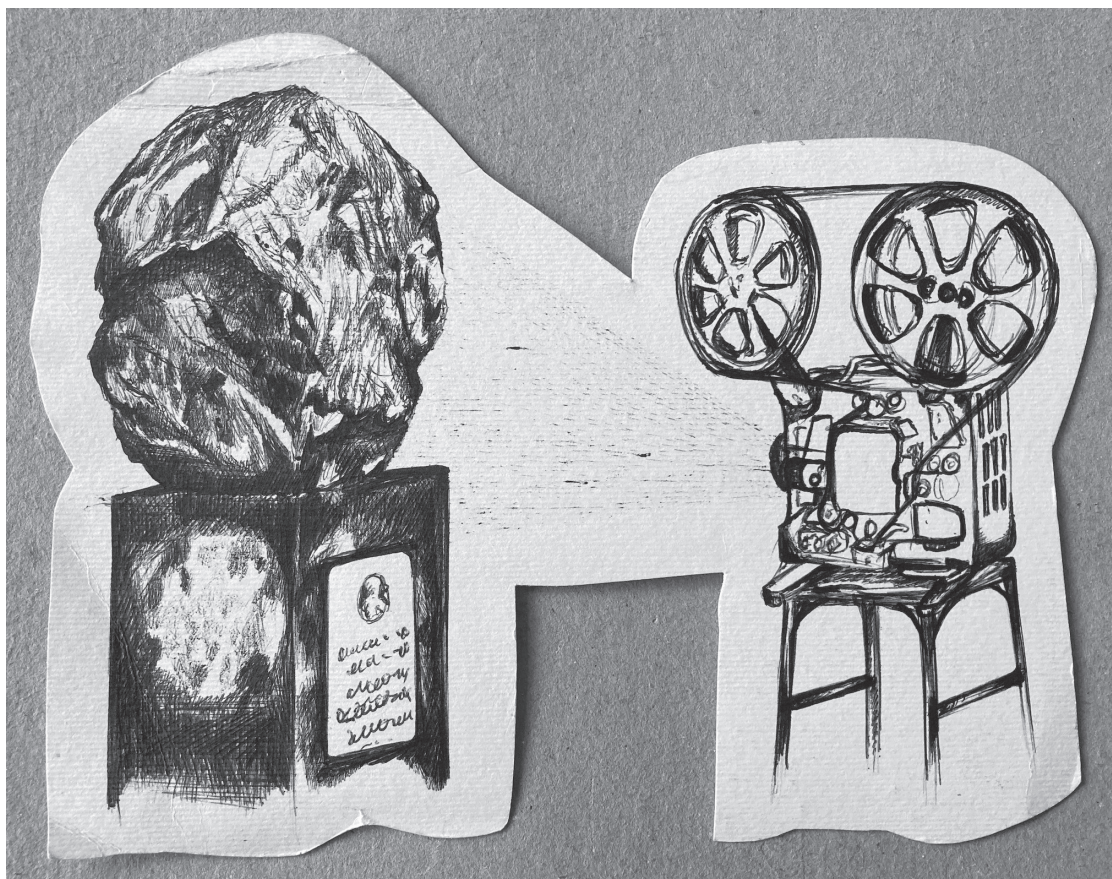


Figura 3.3. Boceto de la propuesta antimonumento *pedestal-roca-proyección*, esfera sobre papel (2017)

Fuente: Dibujo de Andrés Bueno.

Creación de nueve piezas fundidas en aluminio

Acudimos al fuego para resignificar el metal de aluminio que compone los cartuchos de gases recolectados en el trabajo de campo realizado tras los “trolepes”. El fuego de la fundición engendra tiempo de maduración y agencia la transformación de los materiales metalúrgicos. A través de la fundición es posible transmutar el aluminio para volverlo a figurar, dando como resultado la regeneración de sus significados, es decir, la resignificación de las armas⁴ (figura 3.4).

Para la creación de estas piezas, emprendimos un proceso de aprendizaje del antiguo procedimiento de fundición a la *cera perdida* o *recuperación a la cera*, a través del cual es posible obtener piezas de metal y está basado en la elaboración de un modelo en cera de abeja que —tras la fabricación del molde en material refractario— se derrite para dejar el vacío que será ocupado por el metal fundido. El procedimiento fue realizado entre el 9 y el 11 de junio de 2019 en el Taller de Escultura del programa de Artes Plásticas de la Universidad de Caldas,⁵ bajo la dirección del maestro

4 Las reflexiones sobre este trabajo se publicaron en el artículo *Piedra contra metal: Tres acciones para resignificar “la Piedragógica”* (Rojas, 2020).

5 Para consultar el proceso del Taller de fundición *recuperación a la cera*, ver: <https://vimeo.com/510452778>.

Jorge Humberto Espinosa Pineda,⁶ con el acompañamiento de la egresada Katerin Pineda Salas y el estudiante Jhon Jairo Betancur Largo.



Figura 3.4. Proceso de fundición recuperación a la cera (2019). De arriba abajo y de izquierda a derecha: Modelado de piezas en cera. Armado de árbol y encofrado. Limpieza de granadas de aluminio lanzadas por el Esmad. Fundición en horno. Retiro de encofrado, despiece y pulido de piezas fundidas

Fuente: Fotografías de Andrés Bueno, Javier Martínez y Edicsson Linares.

6 Maestro en Artes Plásticas con conocimientos en dibujo, modelado, escultura y fundición. Docente del área de escultura en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Caldas. Ha realizado diversas esculturas para espacio público como el busto del libertador Simón Bolívar para la plaza del municipio de Mistrató y para la plaza de San Lorenzo (Riosucio). Ha coordinado proyectos de recuperación para bienes muebles en espacio público. Coinvestigador en proyectos de investigación como: *Diagnóstico climático y estado de conservación para la recuperación y protección de la colección de la pinacoteca de artes* (2016) y *De la funcionalidad en la tradición alfarera prehispanica en el eje cafetero a la contemporaneidad de la cerámica escultórica* (2017). Tomado de: <https://artesyhumanidades.ucaldas.edu.co/blog/teachers/jorge-humberto-espinosa/>

Al finalizar el vertimiento del aluminio en el molde quedó un material remanente que se convirtió en un lingote de dos kilos al que llamamos *Pesos aluminio* (figura 3.5), aludiendo a la denominación “pesos oro” que tuvo la moneda colombiana entre 1903 y 1993. En esa época, todo el papel moneda circulante en Colombia estaba respaldado por lingotes de oro reservados en el Banco de la República, pues un lingote de oro constituye un estándar internacional de comercio que usan los bancos centrales para su reserva u otras transacciones importantes entre ellos y con grandes operadores. Nuestro lingote de aluminio —fundido con granadas de gases

lacrimógenos— cuestiona el valor económico del gasto público —con recursos provenientes de los aportes de toda la ciudadanía— en estas mal llamadas armas “no letales”; así como el costo humano y moral que deja su uso en la represión de los mismos ciudadanos. De otro lado —a razón de la necesaria limpieza de los cartuchos de los gases para su fundición— se materializa en el lingote el valor del tiempo invertido en la acción corporal de limpiar con vehemencia para procurar la transformación de los acontecimientos violentos. Entonces, el lingote es también un tiempo, tanto residual como catártico.



Figura 3.5. *Pesos aluminio* (2019). Proceso de fundición, Taller de Escultura, Departamento de Artes Plásticas, Universidad de Caldas. Exposición, Museo de Historia Natural - Casa de la Vida, UPN (2019)

Fuente: Fotografías de Javier Martínez y Hakeri Cotacio.

Memoria en peligro de archivo

Creación de piezas a partir del material resultado de la explosión del 6 de marzo del 2018 (Atehortúa, 2018). La primera obra que utilizó este material recuperado sería una intervención presentada en la UPN, que

se tituló *Instalación I. 6 de marzo*,⁷ la cual tuvo una variación llamada *Instalación I'*. La segunda obra

⁷ Sobre este proceso se reflexiona en el artículo *Piedra contra metal: Tres acciones para resignificar “la Piedragógica”* (Rojas, 2020).

realizada con este material se tituló *Instalación II. La Piedragógica* y sería instalada en la exposición *cAutivo Visión: Imágenes disidentes*. Por último, *Memoria en peligro de archivo* sería el nombre definitivo que se le daría a la obra creada a partir del material rescatado. Este proceso se reflexiona y analiza ampliamente en el capítulo 5. *Transgresiones, metamorfosis e inestabilidad en la investigación-creación en contexto*.

Digitalización de 76 cintas filmicas

Tras el encuentro con la colección de películas de 16 mm de la universidad, nos propusimos la digitalización de parte de este material que se volvió de nuestro interés por su contenido didáctico, temático o estético. La visita a Señal Memoria permitió precisar los aspectos técnicos para la digitalización y la recuperación física de los archivos. Al proyector Eiki se le reparó una falla en el sistema eléctrico que impedía reproducir el audio. Se adaptó el Laboratorio de Fotografía de la LAV para la realización de retroproyecciones en una pantalla de tela y grabaciones con una cámara de video Canon en formato óptimo de alta calidad Full-HD. Se sistematizó el material obtenido en archivos en formato “mp4”, rotulándolo y haciendo seguimiento de sus temas y contenidos. El proceso, que tomó aproximadamente 6 meses, finalizó tras la digitalización y sistematización de 76 cintas (figura 3.6).



Figura 3.6. Proceso de digitalización (2019). Retroproyecciones con proyector Eiki y películas de 16 mm. Catálogo de películas. Proyector y películas en exposición, Museo de Historia Natural - Casa de la Vida, UPN (2019)

Fuente: Fotografías de Hakeri Cotacio.

Creación de seis piezas videográficas a partir del material filmico digitalizado

Utilizando fragmentos del material digitalizado se crearon seis videos artísticos (figura 3.7), los cuales se detallan en el apartado *Dialéctica de la materia y la memoria* del capítulo 4.

Creación de una escultura en piedra de una piedra

Se recogió una piedra muñeca del municipio de Sibate y se trasladó al taller de talla en piedra Mármoles y Decoraciones Teo del maestro Teófilo Hernández,⁸ a

quien dimos el encargo de trabajarla. Esta escultura constituyó la base material de un antimonumento que instalamos en la Plaza de la Solidaridad de la UPN, frente al Edificio A, apropiando el pedestal que se encontraba vacío. El apartado *Dialéctica de la materia y la memoria* del capítulo 4 reflexiona sobre este proceso.

Además, sobre la escultura de la piedra se proyectó una selección de 15 películas —de las 76 que fueron digitalizadas— así como las seis piezas videográficas que fueron creadas a partir del material digitalizado. Esto constituyó la programación de un ciclo de *video-mapping* que dio forma al antimonumento. También sobre esto trata el apartado *Dialéctica de la materia y la memoria* del capítulo 4.



Figura 3.7. Fotogramas (2019). De izquierda a derecha y de arriba abajo: *Órganos de hierro*, de Carolina Rojas Valencia. *Variaciones de Archivo*, de Ana Edith Sáenz. *Imágenes con diálogos interrumpidos: Relato narrativo del viento*, de Ana Edith Sáenz. *Viaje a través del tiempo*, de Andrés Bueno. *Caboclo*, de Hakeri Cotacio. *Movimientos del profe*, de Jhon Martínez

Fuente: Collage elaborado por Hakeri Cotacio.

⁸ Es uno de los más importantes marmoleros y talladores de piedra del Cementerio Central. Se ha dedicado desde muy temprana edad al oficio de la talla en piedra y en madera. Ha promovido la idea de que el oficio de las marmoleras locales sea reconocido como patrimonio inmaterial. Ha liderado procesos de formación e instrucción técnica en diversos oficios artísticos, principalmente la talla, con el Consejo Local de Cultura de Los Mártires y con la Universidad Nacional. De esas iniciativas surge la Escuela de Talla y Piedra de Los Mártires y otros procesos de gestión cultural como el Festival de la Piedra y Las

Flores, que comenzó a realizarse en el año 2000, y el Parque de Los Talladores en Piedra, creado en el año 2011. Ha realizado un número significativo de obras para espacio público y ha participado en importantes procesos de restauración, como el de La Rebeca, donde restauró los dedos, la nariz y la vasija del personaje de la escultura. Trabaja arduamente por la cultura en su localidad y por mantener viva la tradición y el oficio de la marmolería y la talla en piedra, luchando por un reconocimiento mayor del gremio y mejoras en su calidad de vida. Tomado de: <http://archivobogota.secretariageneral.gov.co/noticias/talladores-marmol-0>

Posproducción

Esta etapa se dedicó a la apropiación social del conocimiento derivado del proceso de creación, orientada a la comunidad académica de la UPN; lo que permitió completar el sentido del sistema antimonumental propuesto. Tuvo como objetivo *circular los productos de conocimiento sensible como resultado de la investigación-creación, mediante procesos de socialización y difusión que generen vínculos con la comunidad universitaria*. De este modo, se contempló la reflexión y análisis sobre el proceso de creación, sus implicaciones, su recepción y sus referentes, así como un análisis de la situación del antimonumento en Colombia. A continuación, se describen los procesos de socialización adelantados:

Intervención en el Edificio C de la Universidad Pedagógica Nacional

Se trata de la primera obra que realizamos utilizando el material recuperado de la explosión ocurrida el 6 de marzo del 2018, de donde proviene el nombre que dimos a la intervención, presentada en el pasillo del primer piso del Edificio C de las instalaciones de la Calle 72 de la UPN, lugar en que ocurrió el siniestro (Atehortúa, 2018). Revisar el capítulo 5 *Transgresiones, metamorfosis e inestabilidad en la investigación-creación en contexto*.

Exposición *cAutivo Visión: imágenes disidentes*

Esta exposición fue organizada conjuntamente por profesoras, egresadas y estudiantes de la Licenciatura en Artes Visuales y el Observatorio de Acciones Colectivas por la Educación y la Pedagogía (Oacep) bajo el liderazgo de la profesora Zulma Giovanna Delgado Ríos. Se llevó a cabo del 18 al 30 de junio del 2019, en el Centro Cultural Casa Bolívar, en Bogotá (figura 3.8). Nuestra participación en la exposición consistió en la presentación de avances del proceso de investigación-creación, así:

1. Avances en la digitalización de las cintas de 16 mm, con proyección de las películas: *De huevo a pollo, Pottery making, Metal craft y Wet mounting pictorial materials*.
2. Registro en video de un trabajo de preparación de arcilla que luego sería utilizada en el laboratorio de creación *Huella sobre una piedra*, en el evento artístico *La Piedragógica: Creación de un antimonumento para hacerle preguntas a una piedra*. La preparación de la arcilla consistió en pasar el material de un estado sólido a polvo, rallando las piedras de arcilla con una malla metálica, para posteriormente humectarla y convertirla en una masa moldeable.
3. Prototipo de la escultura de la piedra para el antimonumento, elaborado en cartón y yeso. El prototipo sirvió para tener una aproximación a la escala real de la escultura: el volumen, las dimensiones (alto, ancho y profundidad), el peso, el emplazamiento; así como para pre-visualizar las proyecciones del *video-mapping*, a manera de simulacro de lo que sucedería en la Plaza de la Solidaridad.
4. Instalación titulada *La Piedragógica*, la segunda obra derivada del material de la explosión del 6 de marzo del 2018. Ver capítulo 5. *Transgresiones, metamorfosis e inestabilidad en la investigación-creación en contexto*.



Figura 3.8. Pieza gráfica exposición *cAutivo Visión: imágenes disidentes* (2019)

Fuente: Diseño gráfico de Víctor Alfonso Pájaro Montalvo y Kevin Mauricio Gómez Ruíz, a partir de ilustración de Santiago Valderrama Leóngomez.

Conferencia en el IV Festival Internacional de Arte Contemporáneo de Manizales

La profesora Carolina Rojas Valencia presentó la conferencia *La Piedragógica: Creación de un anti-monumento para hacerle preguntas a una piedra* en

el Foro Académico de la cuarta versión del Festival Internacional de Arte Contemporáneo de Manizales,⁹

⁹ Proyecto del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Caldas, que genera espacios de producción, circulación y reflexión desde las prácticas artísticas, pedagógicas, curato-

realizado el 16 de septiembre del 2019 en el auditorio del Banco de la República. El objetivo de la conferencia era presentar los avances del proyecto, lo que se hizo en dos partes. En la *Parte I: Hacerle preguntas a una piedra*, se contextualizó a las asistentes sobre distintos eventos ocurridos en la universidad, presentando titulares de periódicos y páginas web donde se mencionaban los enfrentamientos entre encapuchadas y Esmad; para luego dedicarse a presentar y reflexionar sobre dos operaciones estéticas llevadas a cabo a lo largo del año 2019, con la finalidad de resignificar algunos materiales residuales de los enfrentamientos. Estas dos operaciones estéticas corresponden a la intervención *6 de marzo* y a la creación de nueve piezas fundidas en aluminio. La *Parte II: Creación de un antimonumento* ofreció una proyección del desarrollo del proyecto, situando las comprensiones que sobre antimonumento se habían logrado definir, incluyendo la ubicación de las operaciones estéticas expuestas en la primera parte. De este modo, el antimonumento se manifestó como posibilidad de construcción de memoria. Adicionalmente, en la conferencia se dio un espacio de preguntas bastante fructífero que sirvió de retroalimentación a la investigación.

Artículo “Piedra contra metal: Tres acciones para resignificar “La Piedragógica””

Una segunda versión de la conferencia realizada en el marco del Festival Internacional de Arte Contemporáneo de Manizales fue publicada en el 2020 en la Revista de Arte Contemporáneo *Portal Error 19-13*¹⁰ (Rojas, 2020).

Evento artístico *La Piedragógica: Creación de un antimonumento para hacerle preguntas a una piedra*

Entre el 6 de noviembre y el 13 de diciembre del 2019, nos propusimos realizar un evento artístico en las instalaciones de la Calle 72 de la UPN, con la finalidad de abrir un espacio de reflexión con la comunidad universitaria en torno a la resignificación de los sentidos de “la Piedragógica”. Planteamos un antimonumento (ciclo de *video-mapping*), dos laboratorios de creación y una exposición. Esto se detalla en el apartado *Resignificación a partir de un sistema antimonumental en la Universidad Pedagógica Nacional* del capítulo 4.

A manera de cierre, desde la perspectiva de la investigación-creación, desplegamos procesos diversos que reconocen en el arte —en general— una forma plural de conocer y en la creación colectiva, en un entorno de participación y obra abierta —en particular— una

riales y teóricas propias del arte contemporáneo en el ámbito local, nacional e internacional. Es un espacio de debate sobre el arte de nuestro tiempo entre las actoras tanto del campo como de áreas afines a este: investigadoras, artistas plásticas, visuales, teóricas del arte, diseñadoras, comunicadoras, curadoras, docentes y estudiantes. El Festival cuenta con componentes pedagógico (talleres), teórico (ponencias y conferencias) y artístico (obras para sala, obras para espacio urbano y residencia artística) organizados en líneas curatoriales que se definen para cada versión. Tomado de: <https://scienti.minciencias.gov.co/gruplac/jsp/visualiza/visualizagr.jsp?nro=00000000018901>

- 10 Proyecto editorial del programa de Artes Plásticas de la Universidad de Caldas. La revista publica ensayos, críticas, encuentros, conferencias, gráfica y escritura creativa que reflexionan en torno a las prácticas artísticas contemporáneas y su circulación en el ámbito regional, nacional e internacional, con lo cual ofrece un espacio de producción teórica y crítica del arte para la formación de públicos. Tomado de: <https://portal-error-1913.com/sobre-error/>

forma de hacer de nuestro contexto específico (su contenido social y político) un mundo sensible y comprensible. Este lugar de comprensión y reconocimiento orientó la propuesta antimonumental —avocada a la materialidad, a lo simbólico y a las ideas— para dar cuenta de la memoria, la resistencia y la identidad de una comunidad. Mencionamos esto porque no consideramos como antimonumento solo la escultura emplazada en la plaza de la solidaridad, sino a la investigación-creación en sí, ya que, en su totalidad, posibilitó el ejercicio de memoria.

Referencias

- Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Asprilla, L. (2013). *Los productos de la creación-investigación: La producción de conocimientos desde el arte*. Asamblea General de la Asociación Colombiana de Facultades y Programas de Artes – ACOFARTES, Bogotá.
- Atehortúa, A. (2018). Comunicado del Comité Directivo sobre los hechos del 6 de marzo. <http://www.pedagogica.edu.co/home/vernoticia/127>
- Benjamin, W. (1999). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Taurus.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Byant Keith, A. (2006). Telling twisted tales: Owning place, owning culture in ethnographic research. En: J. Hamera (Ed.), *Opening acts: Performance in/as communication and cultural studies*. Sage.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- DERMIS. (2016). *Acciones de resistencia: Memoria viva como acontecimiento en el espacio público*. Documento sin publicar.
- Eco, U. (1984). La obra abierta en las artes visuales. En *Obra abierta*. Planeta-Agostini.
- Jiménez, A. y Figueroa, H. (2002). *Historia de la Universidad Pedagógica Nacional*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Laignelet, V. (2010). Imaginar que razonamos: Historia de una querrela. *Revista La Tadeo*, 75, 50-79. <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/44>
- Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*. Palgrave Macmillan.
- Rojas, C. (2020). Piedra contra metal. Tres acciones para resignificar 'la Piedragógica'. *Portal Error 19-13. Revista de arte contemporáneo*, 2(1). <https://portallerror1913.com/2020/04/23/piedra-contra-metal/>
- Silva-Cañaveral, S. (2016). La investigación-creación en el contexto de la formación doctoral en diseño y creación en Colombia. *Revista Investigación, desarrollo e innovación*, 7(1), 49-61. doi: 10.19053/20278306.v7.n1.2016.5601

CAPÍTULO 4. ENTRE LA PIEDRA Y EL METAL

Memoria, monumentación y resignificación

Carolina Rojas Valencia

Este capítulo ofrece una basta reflexión teórica en torno a los aspectos conceptuales y formales de la investigación, vinculando los referentes artísticos más pertinentes del contexto colombiano, así como el proceso de creación del antimonumento y la participación de la comunidad universitaria en su apropiación. Esto significa que la investigación incluye tanto la creación y su recepción como la reflexión sobre estos procesos.

En un principio, instalo la memoria como medio a través del cual es posible sobreponerse al olvido y a la muerte. A diferencia de otras especies, el ser humano construye referencias con su pasado y, monumentando, conserva sus huellas. Así, el monumento es la base que materializa la necesidad esencial de crear memoria para otorgar sentido y hacer comprensible la experiencia humana. Sin embargo, el monumento ha estado tradicionalmente ligado al poder religioso o civil. A menudo vemos representadas las batallas épicas y las victorias heroicas, promoviendo los principios patrióticos, de modo que la relación que establecemos con el pasado es la de la historia de los vencedores, es decir, la historia institucional. Por esto, en un segundo momento me dedico a problematizar las relaciones del monumento con el dogma heroico y la trascendencia de los “valores verdaderos”. A partir de algunos referentes artísticos se vislumbra la situación del antimonumento en Colombia como respuesta del arte contemporáneo y los actuales discursos de la memoria que buscan recuperar el sentido de la conmemoración, sacudiendo el vínculo entre memoria e historia con el poder oficial.

Partiendo de la comprensión formal y conceptual del antimonumento, propongo en la tercera parte un análisis del sistema antimonumental planteado como encuentro con la comunidad universitaria en el marco de la investigación-creación —específicamente las experiencias sensibles del antimonumento como tal, los laboratorios de creación y la exposición—. De esta forma se develan los vínculos antimonumentales con la memoria en la Universidad Pedagógica Nacional.

El ser humano es, en esencia, un tallador de piedra

Jaime Rubio Angulo, en su libro *El museo: memoria y virtualidad* (2005), nos dice que detrás del olvido se encuentra el miedo al carácter destructor del tiempo y nos presenta la gran obra de Goya, *Saturno devorando a su hijo* (1820), para explicarnos cómo en ella está representado mitológicamente el temor al tiempo que todo lo destruye y que borra, sin remedio, todos los recuerdos. Este horror es el que impulsa al ser humano a abrir puertas

de acceso a los vestigios del pasado, a transformar esos rastros en huellas. Para el filósofo colombiano, la relación entre monumento y memoria es clara y explica lo que sucede en un proceso de monumentalización. El monumento es una huella, una estrategia de solidificación donde se abre una distancia temporal que nos separa y nos une al pasado, tal como lo señala Rubio cuando se refiere a Aristóteles:

Afirma Aristóteles que ‘la memoria es del pasado’. Con esta sospecha aristotélica podemos decir que el trabajo de monumentalización abre una distancia temporal de acuerdo con el modo del futuro anterior, v. gr., ‘habrían sido’, ‘habrán hecho’. Este modo verbal significa que los acontecimientos ya han desaparecido y no desaparecerán más. Desaparecidos como existentes, se han vuelto durables como monumentos. (Rubio, 2005, p. 13)

En ese *futuro anterior*, en esa distancia temporal donde los hechos han desaparecido, pero no desaparecerán más, es donde se instaura la memoria, o bien, donde se hace memoria. De esta manera, el monumento es un artefacto de la memoria que advierte sobre algo que se considera debe permanecer y ser custodiado como referente (el espíritu de la humanidad). A través del monumento la humanidad ha fabricado la memoria de la especie, pues la memoria es el constructo que nos permite elaborar procesos esenciales de la existencia, como lo son el reconocernos e identificarnos para sentirnos parte de algo. Con estas palabras Rubio nos advierte sobre la importancia de la memoria como precedente donde asirse un lugar y unos sentidos en el mundo:

Etimológicamente, en la palabra monumento resuenan dos ecos de la misma raíz: *mon* y *ment*, lo que permite interpretar nuestra palabra actual —en un sentido— como “espíritu de una custodia” y —en otro sentido— como “custodia del espíritu” (*memoria*, *mentir* y *demencia* pertenecen a este mismo campo semántico). La mente es lo que alerta, lo que hace mención, y en esta alerta viene el sentido (*meinen*). Sin este grito de alerta, sin el sentido, el espíritu está ausente y perdido en lo inerte, es la demencia, el sin sentido. (...) Es el espíritu preocupado por lo que pudo

ser y hacer. Rescata los restos y los “suspende”; los transforma en “huellas”, que son los restos arrancados a lo inerte, al *olvido*, a lo que hace que la mente se extravíe (demencia). (p. 6)

La memoria como superación del tiempo —o como otro tiempo—, como oportunidad para salvar la propia finitud, cobra valor en tanto superación del olvido como sinsentido. La memoria es una necesidad inherente al ser humano que le permite colmar de sentido la existencia; sin memoria estaríamos sometidos a la demencia, no tendríamos referentes para reconocernos como parte de un conjunto, de un colectivo, de una comunidad. La memoria se constituye como un proceso vivo en construcción que, a su vez, se vacía de sentido y se reelabora.

La memoria, en la mitología griega, es personificada en *Mnemosine*, quien sabe todo lo que ha sido, es y será; su saber se funda en el conocimiento de los inicios y las raíces, tal es su capacidad que da origen a las musas que inspiran las artes. *Mnemosine* en sí, es un arte, el de recordación, porque en ella todo está, se establece como un presente continuo al que se puede acceder.

La relación del monumento con la memoria es también señalada por Régis Debray (1999), cuando reconoce que la base más remota de la memoria es el monumento, fundado como conciencia y consecuencia de la muerte. Tras la muerte y para contrarrestar su efecto irreversible, se deja un mensaje que será leído como un relato del pasado por las generaciones futuras en tanto forma de una transmisión cultural. Este paso del tiempo por una información que, en este caso, es el monumento, es lo que —en tanto mediólogo¹— le interesa a Debray, veámoslo en sus propias palabras:

1 Mediología es un término acuñado por el filósofo francés Régis Debray para referirse a un método amplio de análisis de la transmisión cultural. El método mediológico busca entender la transferencia en el tiempo de una información, centrándose en la función del medio en todas sus formas y en un largo periodo de tiempo, valorando los medios antiguos, pero sin desconocer la importancia de los medios de nuestros días. La mediología no es un área especializada del conocimiento académico con-

El monumento, como dispositivo mnemotécnico, fue el primer aparato de transmisión de la especie, mucho antes que la escritura. El primer abecedario del *sapiens sapiens*, en donde código, soporte y mensaje no eran más que uno. Y nosotros que estudiamos las bases materiales de la memoria, no podemos dejar de lado la base de la base, que es mineral. Túmulos, cairns, menhires... El bípedo que entierra sus muertos pone algunas piedras sobre el lugar de la inhumación (el chimpancé emite unas señales, eventualmente instrumenta algunas ramas de los árboles, pero no monumentaliza nada, simplemente porque él no entierra a sus congéneres). El monumento nace de la muerte, y contra ella (advirtiendo a los vivos, del latín *monere*). Materializa la ausencia con el fin de tornarla visible y significativa. Exhorta a los presentes a conocer lo que ya no es y a reconocerse en él (de *monumentum* como, dicho literalmente, un curso de instrucción cívica). Es a la vez un soporte de memoria y un medio de separación. El útil por excelencia de una producción de comunidad. Si llamamos cultura a la capacidad de heredar colectivamente de una experiencia individual, no vivida por uno mismo, el monumento, en tanto que atrapa el tiempo en el espacio y atrapa lo fluido en lo duro, es la habilidad suprema del único mamífero capaz de producir una historia. La inmemorial idea del constructor tiene por emblema asaz persistente el monumento funerario, hecho de muertes, en los cementerios de los que están bien vivos. Máquina de proyectar de lo abolido en lo eventual, este verdadero canon en el tiempo que es el artefacto monumental da una figura sólida al “diálogo de las generaciones”. Más aún: “El medio más seguro que hay en las manos del hombre para hablar a las razas futuras es emplear el arte de la sepultura” (Mopinot, 1790). La eficacia simbólica comienza por el almacén o la escultura, en una palabra, por una materia trabajada (nuestra querida *Materia Organizada*) ¿Queréis prolongar vuestra audiencia? Empezad por petrificar el mensaje, y se verá después. (p. 27)

Además de la comprensión del monumento en tanto medio de transmisión de información cultural entre generaciones, Debray introduce una correlación entre la experiencia humana y la acción de significar. La evolución del *homo sapiens* está marcada por la transformación de la materia, de esculpir dependía la vida de los primeros seres humanos, que tallaban la piedra para procurarse el alimento y defenderse de las fuerzas hostiles de la naturaleza. En los cantos de sílex, en los bifaces, en la piedra recogida y trabajada, se halla la invención de la técnica y, con ella, la transformación de todo el entorno —la diferenciación entre lo artificial (construido) y lo natural (que surge por sí mismo)—. Existe una relación muy cercana entre el uso de la piedra y la experiencia humana; sin embargo, esta no está dada solo

temporáneo (como lo es la sociología de los medios de comunicación), no aspira a ser una ciencia precisa de los signos (como lo hace la semiótica) y difiere de los modelos de estudio de la comunicación en que su enfoque no está separado de las personas y no se basa en momentos cortos de comunicación. La mediología examina de cerca los métodos utilizados para la memorización, la transmisión y el desplazamiento del conocimiento cultural en cualquier contexto social, pero equilibra su comprensión con un estudio, también exhaustivo, de los modos individuales de pensamiento y las creencias, relacionando los fenómenos históricos con las mediaciones, instituciones y prácticas que los hicieron posibles. Así, los mediólogos estudian la transmisión de las religiones, las ideologías, las artes y las ideas políticas en la sociedad y a través de las sociedades, pero, a su vez, se interesan por la interacción de estas formas superiores de la vida social con sus aspectos triviales. Para la mediología la transmisión no solo se da con una lingüística elevada o un discurso textual, sino que se da de una forma igualmente válida cuando las tecnologías materiales y las formas simbólicas se combinan, para producir cosas tales como rituales, arquitectura, banderas, lugares especiales, costumbres, tipos de letra y encuadernación, aromas y sonidos, gestos corporales y posturas, y todo lo que tiene un potente rol de fijación en la transmisión cultural entre la gente. De este modo, se puede develar no solo cómo los métodos de transmisión suscitan transformación en las mentalidades, sino también cómo una tradición cultural suscita o modifica una innovación técnica.

por el uso utilitario, pues la humanidad la usó también para significar y otorgar sentidos a la existencia. Es por esto que Debray ubica las primeras monumentaciones y usos simbólicos de la piedra en esa fase liminal en la que el animal rompió con la unión esencial que lo hacía indivisible con respecto al universo, para convertirse en un ser humano que es, esencialmente, un tallador de piedra.

De héroes a memoria. El antimonumento en Colombia

El ascenso por una gran escalinata de 36 peldaños le abre paso a una plaza de 100 metros de largo, por 30 metros de ancho. Al final de la plaza sobresale una estructura de concreto y acero de 33 metros de altura, de la que penden 15 caballos de bronce con sus respectivos jinetes. Se trata del *Monumento a Los Lanceros* (figura 4.1), erigido por Rodrigo Arenas Betancur con motivo del sesquicentenario (150 años) de la independencia, en 1969. El monumento hace homenaje a los 14 lanceros y al coronel Juan José Rondón, quienes lideraron una carga de caballería decisiva para desequilibrar la batalla del Pantano de Vargas a favor del ejército independentista —comandado por Simón Bolívar— que, el 25 de julio de 1819, se enfrentaba a las fuerzas realistas —al mando de José María Barreiro—.

En esta obra podemos ver que opera lo planteado por Krauss (2006) respecto al monumento:

Podríamos comenzar por observar que a lo largo de los siglos la escultura había funcionado en relación con lo que se podría llamar la lógica del monumento, ella misma forma anterior de la “especificidad para un sitio”. Esto es, la escultura había operado para marcar un sitio real —una sepultura, un campo de batalla, un eje ceremonial— con una representación de su significado: figura funeraria, estatua ecuestre, pié. Al despegar el campo de tal representación del suelo del espacio real, el pedestal de esta estatuaria tenía una función liminal: establecía la naturaleza virtual, simbólica, de la representación, aun cuando la vinculaba al sitio real —paisaje o arquitectura— que marcaba. (p. 542)



Figura 4.1. *Monumento a Los Lanceros* (1969), de Rodrigo Arenas Betancur. Pantano de Vargas, Paipa.

Visita realizada el 21 de julio del 2019

Fuente: Fotografías de Carolina Rojas Valencia.

El sitio real que se marca en el *Monumento a Los Lanceros* es el Pantano de Vargas, lugar donde las tropas españolas esperaban al ejército libertador para cerrarles el paso e impedir que continuaran avanzando hacia el centro del país, asiento del virreinato de la Nueva Granada. El sitio específico es el campo de la penúltima batalla (la más drástica y sangrienta) de la campaña libertadora, que permitió a los independentistas llegar a Tunja el 4 de agosto de 1819 y a la Gran Colombia gritar “¡libertad!” el 7 de agosto de ese mismo año.

El pedestal es la plaza misma, que se abre campo para darle autonomía al monumento y hacerlo trascendente. Despeja el espacio para convertirlo en explanada, en vacío que se llena con la función conmemorativa de la obra. También podemos relacionar el *Monumento a Los Lanceros* con la definición de *monumento-mensaje* que propone Debray (1999):

El monumento-mensaje se relaciona con un evento pasado, real o mítico. Comienza con la marmolería funeraria (pilastra, obelisco, “enfeu”, capilla) y culmina con el monumento conmemorativo o votivo. (...) No tiene otro valor más que el simbólico: estipular una ceremonia, sostener un ritual, interpelar una posteridad. Gusta de los puentes, los pasos obligados tales como las plazas, puertas o glorietas, los campos de batalla y los cementerios. Es pensado y ha sido querido como tal. Es una carta soterrada, debidamente dirigida, desde una época a la que le sucede. Es el monumento en el sentido primigenio, entendido como “marca pública destinada a transmitir a la posteridad la memoria de alguna persona ilustre o de alguna acción célebre (...). El monumento-mensaje, que comenzó con la Cruz y culmina en la estatua (ecuestre o en pie) pasando por el busto, el bajorrelieve y el medallón, abarca el cementerio artístico y la galería de los ilustres. Tenía por presa preferida “el gran hombre”, por finalidad la propagación de la fe y de los “verdaderos valores”. (p. 30)

En *Los Lanceros* se conmemora uno de los más gloriosos acontecimientos de la historia colombiana. El monumento está cargado de elementos alegóricos² que rinden homenaje a insignes personajes para transmitir a la posteridad el dogma de los valores auténticos del patriotismo. La estructura vertical, que se alza 33 metros sobre nuestras cabezas, expresa una “metafísica fundada en el positivismo y la elevación” (Cerón y Junca, 2000, p. 129). Se trata de una supremacía de la verticalidad en la que encontramos una convención artística asociada con la búsqueda de trascendencia, ya que los jinetes cabalgan emblemáticamente hacia los cielos, proyectando el monopolio de la masculinidad y la heroicidad.

La última batalla de la campaña libertadora tuvo lugar en el Puente de Boyacá el 7 de agosto de 1819. En los alrededores se han erigido numerosos monumentos que conmemoran la histórica victoria que concedió la independencia a Colombia. Entre ellos se encuentran: el Puente de Boyacá —declarado patrimonio cultural de la nación—; el monumento a Simón Bolívar —cargado de elementos alegóricos como un pedestal sostenido por cinco mujeres que representan las cinco naciones libertadas por el prócer (Colombia, Venezuela, Perú, Ecuador y Bolivia) y la estatua de Clío (musa de la historia) escribiendo la historia de la independencia en un manuscrito—; la estatua a Francisco de Paula Santander; el Arco del Triunfo —que representa las tres principales razas de la nación (caucásicos, africanos y nativos americanos)—; el Obelisco Victoria de Boyacá; la Plaza de Banderas con la llama perpetua de la libertad; y las banderas de los 123 municipios del departamento de Boyacá. Todos ellos mantienen una relación histórica con el lugar.

2 Los escalones conmemoran los años de vida del libertador pues, el día anterior a la batalla, Bolívar había cumplido 36 años. Vista de lado, la estructura corresponde a una espada, una lanza y una bayoneta. El lancero que tiene una lanza atravesando su espalda es el sargento Inocencio Chincá, quien realizó la hazaña de dar de baja al capitán español Ramón Bedoya, recibiendo de vuelta la herida mortal que lo haría fallecer tres días después. Las prendas femeninas son un homenaje a las mujeres de Gámeza, quienes se quitaron las enaguas para que los independentistas tuvieran abrigo tras haber atravesado el páramo de Pisba en las más inclementes condiciones climáticas.



Figura 4.2. Valla publicitaria emplazada en el sector del Puente de Boyacá, Tunja. Atrás se alcanzan a visualizar las 123 banderas de los municipios de Boyacá. Visita realizada el 22 de julio del 2019

Fuente: Fotografía de Carolina Rojas Valencia.

Los monumentos que conmemoran las dos batallas de la independencia de Colombia han cumplido la función de dar estímulo psicológico e ideológico a las fuerzas militares nacionales. A través de las imágenes de los héroes y los próceres de la independencia, se alimentan el pensamiento y el sentimiento patriótico que rodean el reconocimiento de la historia por parte de la ciudadanía colombiana (figura 4.2). En las últimas décadas se siguen erigiendo monumentos que homenajean las fuerzas públicas del país, ensalzando y estimulando el sentido heroico y patriótico. En el 2003 (por iniciativa de Enrique Peñalosa, alcalde mayor de la época) se inauguró uno en el Centro Administrativo Nacional —junto al Comando General de las Fuerzas Militares, el Ministerio de Defensa Nacional

y el Hospital de la Policía Nacional— para rendir homenaje póstumo a los miembros de las fuerzas que componen la defensa del país (Ejército, Armada, Infantería de Marina, Fuerza Área y Policía) que han caído en combate (figura 4.3).

El *Monumento a los militares y policías caídos en combate* es un conjunto conformado por la plaza y dos montículos o plataformas artificiales de granito negro, grabados con siluetas de militares y policías. Los montículos representan rocas que se alzan desde la tierra, como un gran navío que lleva las almas de los policías y militares hacia el cielo (“Monumento”). También hay un asta con la bandera de Colombia y un par de muros con escudos y frases conmemorativas (figura 4.4).



Figura 4.3. *Monumento a los militares y policías caídos en combate* (2003), de Lorenzo Castro Jaramillo y Rodrigo Zamudio. Centro Administrativo Nacional (CAN), Avenida Calle 26 entre Carreras 57 y 59, Bogotá. Visita realizada el 19 de junio de 2020

Fuente: Fotografías de Carolina Rojas Valencia.

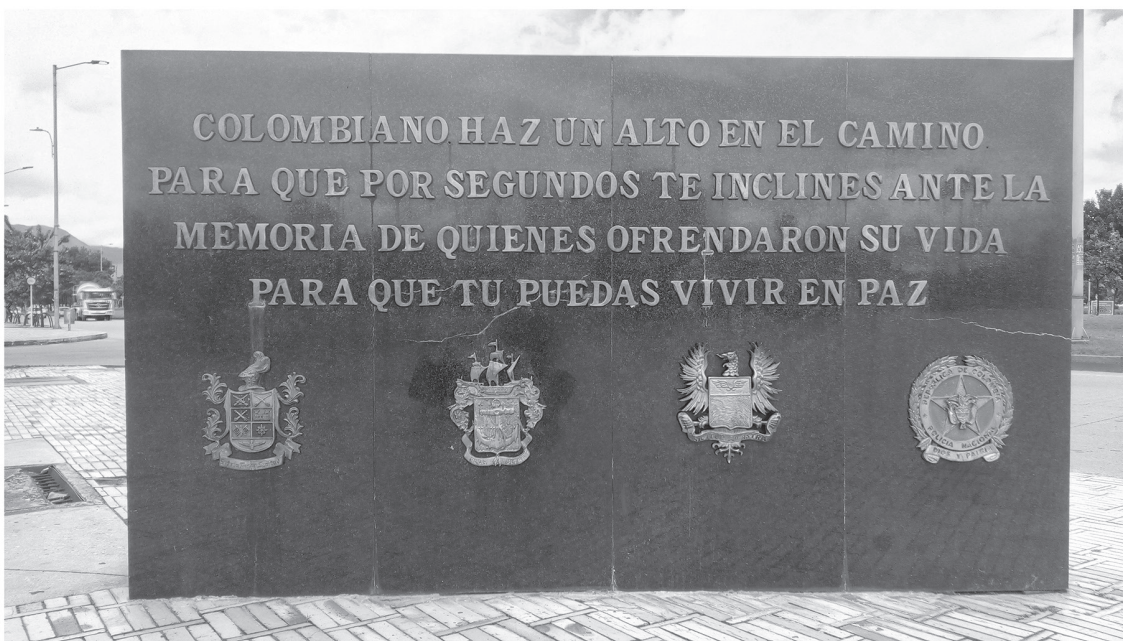


Figura 4.4. Detalles del *Monumento a los militares y policías caídos en combate* (2003), de Lorenzo Castro Jaramillo y Rodrigo Zamudio. Centro Administrativo Nacional (CAN), Av Calle 26 entre Carreras 57 y 59, Bogotá. Visita realizada el 19 de junio del 2020

Fuente: Fotografías de Carolina Rojas Valencia.

Los imponentes bloques de granito evidencian una materialidad dotada de firmeza y carácter duradero. Es así como estas muertes se presentan como muertes valerosas, emblemáticas, justificadas para la historia y los triunfos nacionales, no como eventos traumáticos o derrotas, pues eso atentaría contra la idea de su necesario sacrificio por el país. Su talante monumental, perdurable y su ubicación —junto a instituciones de las fuerzas armadas y la Policía— convierten a este monumento en un signo ideológico que impone una versión oficial e institucional sobre la historia, cerrada y consolidada, un relato único y unívoco, abanderado de la soberanía nacional. Comprende una fuerte carga ideológica que refuerza el sentido patriótico y exalta el sentimiento heroico, despertando honor y orgullo, principalmente en los miembros de la fuerza pública, quienes no solo son el motivo del homenaje, sino los primeros destinatarios del mensaje del monumento.

Aunque la forma estilística del monumento es representativa del modernismo y le haya dado a sus autores un premio en la *xx Bienal Colombiana de Arquitectura* del 2006, el mensaje que transmite es tan viejo como el del monumento a Simón Bolívar de la Plaza homónima —la primera obra pública que se erigió en la ciudad de Bogotá, el 20 de julio de 1846, realizada por el escultor italiano Pietro Tenerani—. Esto confirma que la tradicional transmisión de ideologías dominantes ha sido la principal ocupación del monumento, por lo que se concibe como el tipo de obra de arte que está más vinculada con el poder.

Public monuments helped to celebrate and cement this progressive narrative of national history. To do so, monuments had to instill a sense of historical closure. Memorials to heroes and events were not meant to revive old struggles and debates but to put them to rest—to show how great men and their deeds had made the nation better and stronger. Commemoration was a process of condensing the moral lessons of history and fixing them in place for all time; this required that the object of commemoration be understood as a completed stage of history, safely nestled in a sealed-off past. (...) This kind of commemoration sought to purify the past of any continuing conflict that might disturb the carefully crafted national narrative.³ (Savage, 1999, párr. 5 y 6)

Podríamos ubicar el primer gesto antimonumental en Colombia en el *Monumento a Gandhi* de Feliza Bursztyn (figura 4.5), la primera obra pública de estilo abstracto y moderno que se erigió en Bogotá, en 1971. Bursztyn, quien repudiaba la violencia como instrumento de lucha política, rinde homenaje al dirigente del movimiento de independencia indio, un líder que contrasta con la figura de Bolívar por conseguir la independencia a través de la lucha social pacifista, promoviendo el rechazo de la lucha armada y la resistencia al dominio británico a través de la desobediencia civil no violenta. Aunque Gandhi es también considerado un personaje heroico, su heroicidad radica en los valores de la vida y la paz, no de la muerte y la guerra. De ahí que, en un contexto como el colombiano, un monumento

3 Los monumentos públicos ayudaban a celebrar y cimentar esta narrativa progresiva de la historia nacional. Para hacerlo, los monumentos tenían que inculcar un sentido de cierre histórico. Los monumentos conmemorativos a los héroes y los eventos no estaban destinados a revivir viejas luchas y debates, sino a ponerlos a descansar —para mostrar cómo los grandes hombres y sus hechos habían hecho que la nación fuera mejor y más fuerte—. La conmemoración fue un proceso de condensación de las lecciones morales de la historia y su fijación en un lugar para siempre; esto requería que el objeto de la conmemoración se entendiera como una etapa completa de la historia, enclavada en un pasado sellado. (...) Este tipo de conmemoración buscaba purificar el pasado de cualquier conflicto continuo que pudiera perturbar la narrativa nacional cuidadosamente elaborada (Traducción propia).

a Gandhi se pueda entender como un gesto antimonumental en sí mismo, pues acude a un héroe otro, que obtiene la victoria desde otros valores, un héroe distinto y distante, imposible de encontrar entre los llamados héroes de esta patria. Basta con conocer la historia de persecución y exilio⁴ a la que Bursztyn fue sometida, para ver cómo la hombrada de las fuerzas públicas de Colombia se desmorona en su accionar.

Aun cuando Bursztyn se refiere conmemorativamente al dirigente hindú, se distancia de forma drástica del compendio figurativo de la representación de estilo neoclásico, que se impuso en Colombia para la obra monumental desde la llegada a Bogotá del Bolívar de Tenerani.⁵ La artista llama *Monumento a Gandhi* a unas formas abstractas realizadas con

desechos industriales, utilizando “el lenguaje común de la conmemoración que autoriza su implantación en el espacio público” (Rojas, 2019). Con el título, Bursztyn traslapa el discurso moderno de su obra y facilita su asimilación en un contexto de monumentos figurativos o, tal vez, hace una crítica solapada al monumento mismo, de una manera muy hábil, se burla de él. La ubicación la obra —sobre la glorieta del puente de la Calle 100 con Carrera séptima— abre la posibilidad a nuevas implantaciones en el espacio, lejos de la plaza pública, liberando al monumento de la oficialidad y dando inicio a uno de carácter autónomo, acorde con las expresiones plásticas de la modernidad artística (Rojas, 2019). El poeta Jorge Rojas se expresó sobre la obra así:

4 18 militares vestidos como civiles asaltarían la casa de Feliza Bursztyn en la madrugada del 24 de julio de 1981 por orden de un juez militar. Luego de 4 horas de allanamiento, la artista fue llevada a las caballerizas de la Brigada de Institutos Militares donde fue sometida a 11 horas de interrogatorio, con los ojos vendados, sin comer ni beber. Tras el atropello del que fue víctima, Feliza se vio obligada a pedir asilo diplomático en la Embajada de México, para no ser encarcelada por sospecha de haber forjado en su taller de escultura el mortero con el que la guerrilla del Movimiento 19 de abril (M-19) había disparado, el 20 de julio de ese año, tres granadas contra el Palacio Presidencial, así como de servir de correo entre dirigentes cubanos y dicho grupo guerrillero. Estuvo en la embajada hasta que pudo viajar a México, donde se quedó casi tres meses tramitando la visa para irse a Estados Unidos, país en que vivían sus hijas, su madre y su hermana. El consulado de Estados Unidos en México le negó la visa por recomendación del consulado de ese país en Colombia. Finalmente, con la ayuda de amigos cercanos, consiguió una beca de estudio indefinida en Francia, donde permanecería exiliada y moriría de tristeza el 8 de enero de 1982. Estos hechos, así como la abierta persecución política por parte de militares a intelectuales, poetas y artistas de la época, fueron documentados y relatados por Gabriel García Márquez en dos de sus notas de prensa; una tras los atropellos a Bursztyn (1981) y otra tras su muerte (1982).

5 Es muy significativo que quien haya roto con la tradición del monumento figurativo, para darle paso a la obra pública moderna y abstracta en Colombia, haya sido una mujer, quien con grandes dificultades se abrió camino en la escultura, un campo históricamente dominado por hombres. Las esculturas de Bursztyn contrastaban con las de los escultores hombres de la época, quienes le imponían una forma aséptica a grandes láminas de acero y hierro de primera mano, mientras que ella ponía su atención en materiales descartados, principalmente chatarra, llegando a formas guarras a partir de la información contenida en el propio material.



Figura 4.5. *Monumento a Gandhi* (1971), de Feliza Bursztyn. Glorieta Av. Calle 100 con Carrera 7, Bogotá. Visita realizada el 19 de junio del 2020

Fuente: Fotografía de Carolina Rojas Valencia.

Cuando Feliza Burzteyn [sic] me pidió ayuda para levantar uno de sus monstruos perseguidos, que la gente tranquila no quiere ver al lado de las catedrales románicas, ni de las estatuas de toga y granel, pensé que en este sitio consagrado ya a exaltar la libertad y orientado al porvenir, quedaría bien esta chatarra, obra de la libertad creadora, como una realización y como un símbolo o tal vez como un mojón, no para marcar los kilómetros recorridos desde la ciudad vetusta, sino como una señal en los linderos de las nuevas comarcas de la sensibilidad y de la expresión artística. (Rojas, 1971)

La primera obra realizada en Colombia explícitamente denominada como antimonumental es *Fragmentos: Espacio de Arte y Memoria*, de Doris Salcedo (figura 4.6). En el año 2018, se abrieron las puertas de una antigua casa en ruinas ubicada en la Carrera séptima con calle sexta, en Bogotá, en la cual se encuentra un piso elaborado con el metal fundido de las 8994 armas entregadas por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC, la guerrilla más longeva de América Latina), en el proceso de dejación de armas realizado con ocasión de los Acuerdos de paz establecidos entre el Gobierno nacional y dicha guerrilla. El piso está conformado por una suerte de baldosas fabricadas a partir de matrices donde se vertía el metal fundido, las cuales fueron formadas a punta de martillazos propinados por mujeres víctimas de violencia sexual por parte de los diferentes actores del conflicto armado colombiano (“Fragmentos”).

La gran superficie de metal articula tres espacios de la casa, que permiten concebir la obra como una nueva plataforma física y conceptual sobre la cual se establece un lugar para generar diálogos y reflexiones permanentes sobre las memorias, los traumas y las consecuencias del conflicto armado colombiano. De ahí que en este *espacio de arte y memoria* se realicen visitas guiadas, conferencias, charlas, talleres, actividades culturales y una programación de obras artísticas comisionadas especialmente para el sitio.⁶

6 Hasta ahora se han realizado varias conferencias importantes como *Contra-monumentos* del artista alemán Horst Hoheisel y *El trauma y el monumento fugitivo* del filólogo alemán Andreas Huyssen. También se llevó a cabo una exposición conformada por la obra *Duelos* de Clemencia Echeverri, que propone un ritual de duelo colectivo en torno a las personas desaparecidas en el año 2002 por el bloque de paramilitares Cacique Nutibara, en el lugar conocido como La Escombrera de la Comuna 13 de Medellín. Además, la obra *Antibalas* de Felipe Arturo, una instalación con 21 trajes contruidos con materiales antibalas, que recrean armaduras, chalecos y sistemas de blindaje utilizados a lo largo de la historia y en la contemporaneidad como arquitectura bélica para el cuerpo (“Fragmentos”).



Figura 4.6. Antimonumento *Fragmentos* (2018), de Doris Salcedo. Carrera 7 con calle 6, Bogotá. Visita realizada el 9 de diciembre del 2020

Fuente: Fotografías de Hakeri Cotacio.

A pesar de las numerosas críticas que ha recibido la obra de Salcedo,⁷ este es un trabajo relevante para el contexto del arte colombiano actual y sus cualidades

7 Doris Salcedo suele denominar obras colectivas a sus creaciones, cuando en realidad no se sale de la noción de artista individual y de obra original (Ayala, 2018). Pero la crítica más recurrente es la que cuestiona la relación de la artista con las víctimas del conflicto, de quienes pareciera estar sacando provecho en lugar de colocarlas en un lugar de empoderamiento (Sanín, 2018). La crítica que yo tengo frente a esta obra es que parece estar demasiado ligada a la postura oficialista del gobierno del expresidente Juan Manuel Santos en torno al proceso de paz con las FARC, en la que el arte se manifiesta como una forma de reparación simbólica pero no visibiliza la necesidad de otras formas de reparación que están siendo relegadas (justicia, verdad, reparación psicológica, restitución de tierras, reparación material y de derechos), ni asume una posición crítica frente a los incumplimientos de las garantías pactadas en los Acuerdos de Paz por parte del Estado.

son útiles en esta investigación para comprender las características del antimonumento.

En la tesis doctoral titulada *La obra de arte como contramonumento: Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo* (2013), Domingo Martínez explica que el término *countermonument* fue acuñado por James E. Young, siendo *The Texture of memory: Holocaust memorials and meaning* (1993) la publicación donde lo analiza con mayor profundidad. Desde entonces, la expresión ha aparecido en diferente bibliografía, en inglés como *counter-monument* o *countermonument*, y en español como *antimonumento*, *contra-monumento* o *contramonumento* (Martínez, 2013, p. 92). De ahí que Salcedo autodenomine su obra como un *contra-monumento* y que en esta investigación nos hayamos

apegado a la traducción: antimonumento. Sin embargo, el origen del término es el mismo, así como su significado.

El término surge en el contexto del arte contemporáneo, que se expresa como territorio ideal para tratar los actuales discursos de la memoria, la conmemoración y las nuevas formas de monumentación de la historia. Como ha ocurrido con todas las prácticas artísticas en el último siglo, la noción de monumento también se ha transformado en forma substancial, de ahí que Young⁸ haya introducido el término contramonumento para referirse a

la puesta en escena en la década de los noventa de los nuevos monumentos, inicialmente en Alemania, que reúnen una serie de patrones y características, tanto formales como conceptuales, y que subvierten la lógica del monumento tradicional y se diferencian de su iconografía. (Martínez, 2013, pp. 19-20)

Las consecuencias de lo anterior son explicadas por Young como la metamorfosis del trabajo monumental:

The result has been a metamorphosis of the monument from the heroic, self-aggrandizing figurative icons of the late 19th century, which celebrated national ideals and triumphs, to the antiheroic, often ironic and self-effacing conceptual installations that mark the national ambivalence and uncertainty of late 20th-century postmodernism.⁹ (Young, 1999, párr. 3)

Para entender la diferencia entre el monumento —especialmente en su forma y concepto durante la historia y hasta la modernidad— y el actual antimonumento, al que se refiere Young, habría que analizar algunos términos ligados a la conmemoración y a sus cualidades habituales, como son lo figurativo, lo heroico, el papel de la espectadora y la forma física de los mismos: material o materiales utilizados, su ubicación o el tiempo que permanecen instalados en los enclaves públicos (Martínez, 2013). Ahora, vamos a analizar estos términos en la obra de Salcedo y en clave antimonumental, o contramonumental.

En primer lugar, Salcedo prescinde de la figuración en su propuesta antimonumental y, más que a lo abstracto (recurso de Bursztyjn), recurre a lo conceptual para establecer los vínculos con la memoria. Respecto a lo heroico, el lugar protagónico en la obra no lo tienen aquellas quienes, en un monumento tradicional, podrían haber sido consideradas —de acuerdo con la perspectiva ideológica desde donde se mire— como los vencedores o los defensores del constructo patriótico. En este caso, el protagonismo lo tienen mujeres víctimas de violencia sexual, cuyos victimarios podrían haber resultado reconocidos como los héroes de la historia si se hubiera efectuado otro tipo de conmemoración. Tal como ocurre en el *Monumento a los policías y militares caídos en combate*, que exalta a la fuerza

8 En el ámbito de aparición del término, “merece también la pena señalar la condición de Young como judío dedicado a los Estudios Judaicos e Ingleses y especializado en la memoria del Holocausto” (Martínez, 2013, p. 135), lo que le ha dado una perspectiva inevitablemente subjetiva respecto a las conmemoraciones y los memoriales. De modo que él mismo explica que en sus análisis está de manifiesto su propia memoria selectiva.

9 El resultado ha sido una metamorfosis del monumento, desde los íconos figurativos heroicos y auto-engrandecedores de finales del siglo XIX, que celebraban los ideales y triunfos nacionales, hasta las instalaciones conceptuales antiheroicas, a menudo irónicas y modestas, que marcan la ambivalencia e incertidumbre nacionales del posmodernismo de finales del siglo XX. (Traducción propia)

pública desconociendo que muchos de sus miembros cometen innumerables violaciones de los derechos humanos de la población civil, entre ellas la violencia sexual, mayoritariamente hacia las mujeres.¹⁰

El sentido antiheroico de la obra de Salcedo se expresa en que elabora hechos traumáticos —la violencia sexual— y no hechos heroicos; exalta a las víctimas y no a los perpetradores de la violencia; enaltece a las mujeres —como muy raras veces se ha hecho en Colombia en los trabajos de monumentación— y no a los hombres. Es tanto su sentido antiheroico que la mayoría de excombatientes de las extintas FARC que han conocido la obra no se sienten identificados con ella, pues esperaban un tipo de conmemoración que representara sus años de lucha contra el sistema económico capitalista y el gobierno neoliberal colombiano. El sentimiento heroico no es de exclusividad de las ideologías dominantes, pues, desde la perspectiva de las ideologías dominadas, ellos son los defensores o salvadores de la patria. El contramonumento de Salcedo no toma partido ideológico, sino humanitario; de seguro por eso para los excombatientes no solo no los representa, sino que resulta incómodo, pues muchos de ellos también fueron violadores de los derechos humanos de la población civil, así como violadores de mujeres.

En cuanto a la materialidad de la obra, Salcedo utiliza el metal de las armas del grupo exguerrillero, cuya transformación radical, por la acción del fuego, es altamente significativa. En contraste con un monumento tradicional, en que la elección de la materialidad está motivada por su perdurabilidad o capacidad de sortear los estragos físicos del tiempo, el antimonumento elige sus materiales desde su posibilidad simbólica, significativa, emotiva y empática, desde sus potencialidades de recordación.

En relación con el lugar de la espectadora, Salcedo es clara en señalar, desde su título, que su obra

es un *espacio de arte y memoria*, que no parte de una comprensión cerrada de la historia del conflicto, ni expone una versión épica de la historia, sino que recibe las múltiples memorias del conflicto, abre los hechos al diálogo para dar cabida a múltiples lecturas, al debate, a una construcción en la que participa la espectadora. Esto está relacionado con otras características físicas de la obra, que contrastan con la mayoría de los monumentos tradicionales. La obra no separa y aleja a la espectadora del signo representacional —por lo general intocable— por medio de pedestales, pilastras, jardines, entre otros elementos arquitectónicos o constructivos que limitan la experiencia a una contemplación pasiva. La obra está hecha para, literalmente, entrar en ella o, en palabras de la misma autora, para “pararnos sobre una nueva realidad” (“Fragmentos”). Este piso, que permite el ingreso y el encuentro, contrasta con la hegemonía de la verticalidad —masculina— en el monumento, de un arte fronto-paralelo dirigido de forma exclusiva al sentido de la vista —un sentido de la distancia, de la separación—. Este antimonumento horizontal —femenino— contradice la metafísica positivista del monumento tradicional, erigido para la trascendencia, como un mensaje a la posteridad. De ahí que la temporalidad de este contramonumento no sea permanente, constante, fija, sino discontinua, intermitente, que ocurran eventos que tienen temporalidades específicas que van configurando la memoria, a la vez que van constituyendo la naturaleza del antimonumento como un lugar de encuentro.

Para Young —y así también lo entiende Martínez—, el trabajo antimonumental no se reduce solo a obras particulares realizadas en el espacio público de forma permanente o efímera. Ni siquiera se reduce a obras planteadas de entrada como monumentos o antimonumentos. Tanto para Young como para Martínez, el trabajo antimonumental tiene que ver con una práctica artística conmemorativa muy particular, independientemente de que se exhiban en el espacio público o en museos o galerías de arte, o de que se consideren antimonumentos o no. El trabajo antimonumental está relacionado con estrategias de la memoria centradas en revisar la historia de manera

10 En el momento en que escribí este texto, el país se conocía por la noticia de que 7 miembros del ejército (6 en calidad de autores y uno en calidad de cómplice) secuestraron y abusaron sexualmente de una menor de 12 años de edad de la etnia Embera Katío en el municipio de Pueblo Rico, Risaralda, el 21 de junio del 2020.

crítica, enfrentándose a las versiones oficiales, para establecer vínculos entre los eventos del pasado y la actualidad del presente.

En relación con el trabajo antimonumental, se puede referir la exposición *El tigre no es como lo pintan*,¹¹ que apropia este adagio popular para hacer referencia a la falsa apariencia de las cosas y cuestionar la idea utópica de la construcción de la nación y de la unión americana. Se reflexiona sobre diversas visiones de la nación, sus símbolos y sus héroes, a través de un diálogo entre obras modernas y contemporáneas que señalan, critican o evidencian la situación del país (“El tigre”). La exposición fue parte del proyecto *Bicentenario de una nación en el mundo*, adelantado por la Subgerencia Cultural del Banco de la República para conmemorar los 200 años de la independencia colombiana.

De esta exposición, me parece necesario detenerse en la obra *El que sufre no vive*, de Carlos Castro (figura 4.7), la cual muestra, a través de un registro videográfico, una réplica del monumento a Simón Bolívar de Tenerani que va siendo devorada poco a poco por un grupo de palomas, hasta que la figura del prócer se pierde por completo. La obra, de naturaleza antimonumental, presenta un héroe de material comestible, digerible, efímero, cuestiona la solidez y la firmeza de un personaje emblemático, de un signo, de un discurso, de una ideología, de una historia, de una construcción de nación. Con esto, se le quita la dureza y la trascendencia al estable bronce, transfiriéndole el carácter temporal y blando, que desbarata y destruye las construcciones sociales, culturales y políticas propias del monumento original.

Las figuras políticas representadas por monumentos de bronce se erigen con la intención de perpetuar héroes nacionales e ideales como la soberanía, el establecimiento gubernamental y el poder de un país. Estas autoritarias imágenes ubicadas en lugares públicos son a menudo rodeadas por las palomas, que son consideradas como plagas urbanas para muchos. A través del señalamiento de la relación paradójica entre monumentos políticos y las especies no deseadas como las palomas, la pieza *El que no sufre no vive* ilustra cómo ideologías y grupos sociales se enfrentan e interactúan en lugares específicos. (Castro)

11 Una curaduría realizada por Sigrid Castañeda, Julien Petit y Luis Fernando Ramírez, a partir de una selección de obras de la colección de arte del Banco de la República. Además, se contó con un componente educativo que refuerza la interacción con el espectador a través de visitas guiadas, seminarios, laboratorios y talleres. Fue el caso del taller *Otras comunidades imaginadas*, liderado por la artista Gabriela Pinilla, a través del cual se invita al público a reflexionar sobre los temas de la exposición desde su participación en la construcción colectiva de un mural. La exposición tuvo lugar en Bogotá, en la Sala L y la Casa Republicana de la Biblioteca Luis Ángel Arango, entre el 1 de agosto del 2019 y el 20 de enero del 2020.



Figura 4.7. *El que no sufre no vive* (2010), de Carlos Castro Arias. El video documenta el proceso de transformación durante 12 horas de una estatua de Simón Bolívar elaborada en material comestible para palomas ubicada en la Plaza de Bolívar de Bogotá. 4 min loop¹²

Fuente: Fotografía de Carlos Castro Arias.


La exposición, que ofrece una serie de reinterpretaciones de la idea de nación en el contexto de los doscientos años de la independencia de Colombia y del nacimiento de esta nueva nación en el mundo, funciona, a todas luces, como un sistema antimonumental. Contrasta, radicalmente, con la conmemoración del sesquicentenario de la independencia, celebrado en 1969, en la que se erigió el *Monumento a Los Lanceros*. A diferencia del monumento de Arenas Betancur, este trabajo de memoria no exalta la nación, ni la historia, ni a los héroes de la patria, sino que, por el contrario, los cuestiona.

Resignificación a partir de un sistema antimonumental en la Universidad Pedagógica Nacional

Con la finalidad de resignificar desde lo sensible el sentido de “la Piedragógica”, se realizaron diversas operaciones estéticas y ejercicios de creación, reflexión y participación que se entienden todos como parte de un sistema de acciones antimonumentales. Estas operaciones se llevaron a cabo durante el año 2019 en variados escenarios de circulación, dentro y fuera de la UPN, pero se recogieron en un evento artístico llamado *La Piedragógica: Creación de un antimonumento para hacerle preguntas a una piedra*, realizado en la UPN entre el 6 de noviembre y el 13 de diciembre (figura 4.8). Más que la socialización de los productos artísticos resultantes de la investigación-creación,

12 Para conocer el video, consultar: <https://vimeo.com/28043260>

este evento tuvo la intencionalidad de abrir un espacio de encuentro con la comunidad universitaria, para reflexionar en torno a las implicaciones identitarias presentes en el “vínculo entre la piedra y la Universidad como denominación” (Rojas, 2020), a partir de una serie de experiencias sensibles en diferentes formatos: un antimonumento (ciclo de *video-mapping*), unos laboratorios de creación y una exposición. Me detendré en cada uno de ellos a continuación.



LA PIEDRAGÓGICA: Creación de un antimonumento para hacerle preguntas a una piedra

Proyecto de investigación-creación del Semillero DERMIS de la Licenciatura en Artes Visuales, avalado por el Centro de Investigaciones de la Universidad Pedagógica Nacional. Propone resignificar desde lo sensible los sentidos de “La Piedragógica” en la UPN, presentando a la comunidad universitaria un evento que reúne experiencias en varios formatos: un antimonumento (ciclo de video mapping), una serie de laboratorios de creación y una exposición.

En el Antimonumento el epílogo usado comúnmente en la ciudad de Bogotá para denominar a la UPN se convierte en una imagen literal: una piedra, que oculta en su interior cartuchos de gases lacrimógenos recolectados tras varios enfrentamientos entre encapuchados y el ESMAD durante el 2010. La piedra encuentra su lugar de emplazamiento en un pedestal vacío por el que han pasado diferentes signos representacionales (Santa Teresa de Ávila, “El Ché” Guevara, Camilo Torres y una figura abstracta). Luego, a manera de video-mapping, se proyectan sobre la piedra imágenes provenientes de películas de 16mm que fueron utilizadas en los años 70 como material didáctico en la UPN. Así, la superposición pedestal-piedra-proyección se convierte en un proceso de recomposición de imágenes y materialidades en el que aparecen nuevos sentidos.

Los Laboratorios de Creación invitan a la comunidad a interpelar los sentidos de “La piedragógica”, a partir de una experiencia de intervención artística, creación y construcción de memoria. Por último, la Exposición recoge las operaciones estéticas, los ejercicios artísticos, las reflexiones visuales y materiales generadas a lo largo del proceso de investigación-creación.

EXPOSICIÓN
Cajita de la Vida - Museo de Historia Natural
Noviembre 6 a Diciembre 13 de 2019
10:00 am - 12:00 m y 2:00 - 4:00 pm

LABORATORIOS DE CREACIÓN
Cajita de la Vida - Museo de Historia Natural

Intervención sobre una piedra
Noviembre 6, 2:00 - 5:00 pm

Huella sobre una piedra
Noviembre 7, 9:00 am - 12:00 m

Universidad Pedagógica Nacional
Calle 72 No 11-86, Bogotá.

ANTIMONUMENTO (CICLO DE VIDEO MAPPING)
Plaza de la Solidaridad (frente al Boguear A)
Noviembre 12 al 15
6:30 - 8:30 pm

Marzo 12

1. Educación en los Estados Unidos de América Siglos XVII y XVIII, Coronet Films.
2. Costuras sencillas, Text Films.
3. Descubriendo la línea (Discovering line), Film Associates of California.
4. Variaciones de archivo, Ana Edith Sáenz.
5. Imágenes con diálogos interrumpidos (Relato narrativo del viento), Ana Edith Sáenz.

Marzo 13

1. Viaje (Podrót), Studio se-ma-for, Przewastawia film.
2. Familia amazónica (Amazon Family), Julien Bryan, International Film Foundation.
3. El hombre hace un desierto (Man makes a desert), Film Associates of California.
4. Sin título, Anónimo.
5. Organos de hierro, Carolina Rojas.

Miércoles 13

1. Las flores trabajando (Flowers at work), Encyclopaedia Britannica Films.
2. Análisis del movimiento: What am I? (Movement exploration: ¿Qué soy yo?), Film Associates.

Juarez 14

1. La comunidad (The community), Encyclopaedia Britannica Films.
2. Dependie de usted, Harvest Films.
3. Viento (Wiatr), Studio Malych Form Filmowych se-ma-for, Przewastawia Film.
4. Viaje a través del tiempo, Andrés Bueno.

Viernes 15

1. Reconquista, Centro de producción de material audiovisual de la dirección de educación técnica.
2. Ballet, P e n e c e p E T O T O B A.
3. La abeja (The honey bee), Esp Classroom Films Inc.
4. Cateo, Haker Cateo.
5. Movimientos del profe, Jhon Martinez.

Logos: Universidad Pedagógica Nacional, ESMAD, IUP, SOMOS, Departamento de Biología, LAV, Licenciatura en Artes Visuales.

Figura 4.8. Pieza gráfica evento *La Piedragógica: Creación de un antimonumento para hacerle preguntas a una piedra*, 2019

Fuente: Diseño gráfico de Andrés Bueno.

Dialéctica de la materia y la memoria. Antimonumento (ciclo de *video-mapping*)

El antimonumento constituye la pieza central en el sistema antimonumental construido a lo largo de la investigación-creación, surgido de la reflexión en torno a los vestigios de los signos monumentales encontrados en el espacio universitario.

El primer monumento que se implantó en la Universidad Pedagógica fue uno dedicado a Santa Teresa de Ávila, o Santa Teresa de Jesús (figura 4.9), a quien se le consagraba la universidad en medio de actos religiosos que se solían realizar cuando se celebraba la semana universitaria, evidenciando una fuerte tradición conservadora que pesaba en la UPN desde su fundación. Pero los aires modernizantes que se respiraban en el entorno universitario nacional a mediados de los años 60 también llegaron a la Pedagógica, generando un

contexto de pugna entre la tradición institucional de una educación conservadora y apegada a las costumbres religiosas del catolicismo y las demandas del estudiantado por una educación liberal, humanista y laica. La cultura institucional cambiaba debido a la creciente admisión de estudiantes hombres —en una institución que había sido de carácter femenino— y la vinculación de profesoras de pensamiento crítico, siendo cada vez más común la filiación a ideologías socialistas y comunistas. De modo que el monumento, que solo permaneció en su lugar original por cuatro años, llegaría en un periodo de transformaciones ideológicas y políticas para la universidad. Rodolfo de Roux (1990), historiador y exdecano de la ex Facultad de Artes y Humanidades de la UPN, lo narra de la siguiente manera:

Para 1969, durante la rectoría de Jaime Sanín Echeverri, se consagró a Teresa de Ávila como patrona de la UPN y en uno de sus patios se colocó un busto de la santa. Aquellos eran tiempos de agitación universitaria a nivel mundial, continental y nacional. Los estudiantes no perdían oportunidad para protestar contra ese acto “retrógrado”, hasta que llegó el día en que un exaltado dirigente estudiantil le quebró de un puño la nariz a la estatua y, de paso, se rompió su propia mano. Para evitarle nuevos desaires a la santa, su busto emigró a los jardines del Instituto Pedagógico Nacional, dependencia de la UPN, donde se encuentra actualmente. Lo curioso es que los estudiantes rechazaron a una santa para adoptar como patrono a un nuevo santo de la izquierda cristiana: el cura guerrillero Camilo Torres Restrepo, muerto en combate en 1966 a los 37 años.



Figura 4.9. *Monumento a Santa Teresa de Ávila o Santa Teresa de Jesús* (1970), patrona de la Universidad Pedagógica Nacional, la placa reza: “La Universidad Pedagógica Nacional a su patrona titular, La Doctora Teresa de Jesús, 27 de septiembre de 1970”. Jardines del Instituto Pedagógico Nacional. Visita realizada el 10 de abril del 2023

Fuente: Fotografía de Juan Sebastián Ramírez Martínez.

Cuando de Roux menciona a Camilo Torres como sucesor de Santa Teresa, se refiere a una placa conmemorativa del cura guerrillero que fue colocada en la Plaza de la Solidaridad, la cual aún se conserva. Actualmente, también existe en la UPN una plazoleta denominada por el estudiantado como Plaza Camilo Torres R. (figura 4.10).



Figura 4.10. Plaza Camilo Torres Restrepo, contigua al Edificio B en el costado norte, Universidad Pedagógica Nacional, Calle 72, Bogotá. El retrato de Camilo y un letrero que dice: “Plaza Camilo Torres R.” señalizan el lugar con pintura mural en la fachada alta del edificio.

Fuente: Fotografía de Fabián Yamid Guzmán Escobar, tomada en el 2017

A finales de la década de 1990, aunque existieron varios símbolos de protesta no violenta, la pedrea y el estallido de los petos, o papas bomba, se había consolidado como la forma de manifestación más recurrente por parte del estudiantado. Sin embargo, no era una forma de expresión que representara a la mayoría, ya que no había una cohesión respecto a los modos de protestar ni a las motivaciones para hacerlo, pues las elaboraciones políticas del movimiento estudiantil eran bastante precarias y generaban fragmentación entre las estudiantes (Jiménez y Figueroa, 2002). En este contexto, se ubica en el mismo lugar donde estuvo la patrona de la UPN, un busto de Ernesto Che Guevara, creado y emplazado por Javier Díaz, un visible líder estudiantil de la época que, a pesar de su protagonismo, generaba bastante polémica y discordia entre el estudiantado por su personalidad confrontadora. Además, no contaba con dominio suficiente de la anatomía artística y la escultura “le quedó bastante fea”, según cuenta Crisanto Gómez Ráquira, exalumno de aquella época. De ahí que un grupo de estudiantes contradictoras de este líder estudiantil haya atentado contra el monumento, comenzando por romper su característica boina hasta destruirlo por completo, más que por un rechazo hacia lo que el Che en sí mismo representa, por diferencias personales con su autor y su limitado manejo de las técnicas plásticas.¹³

13 La imagen del Che ha corrido con poca suerte en la UPN. Crisanto cuenta que en otra oportunidad un grupo de estudiantes pintó un gran mural con su imagen en la Plaza Darío Betancourt, el cual fue borrado rápidamente

Posteriormente, arribaría a la UPN una escultura modular realizada con materiales modernos. Absalón Jiménez y Helwar Figueroa (2002) relatan así el trasegar del Che y de la escultura abstracta:

Un hecho que demostró la fragmentación de los estudiantes y de la cultura de la Universidad fue la celebración de los treinta años de la muerte del “Che” Guevara (1928-1967). Para esta fecha, octubre de 1997, en la Universidad Pedagógica, un grupo de estudiantes decidió colocar un busto del revolucionario latinoamericano en el *Patio de la Solidaridad*, donde se había situado a finales de la década del sesenta la efigie de Santa Teresa de Ávila, el mismo donde luego se colocó la placa de Camilo Torres, y en el que pronunciaron sus primeros discursos, a comienzos de los setenta, Socorro Ramírez,¹⁴ Jorge Gantiva,¹⁵ Juvenal Nieves,¹⁶ Abel

Rodríguez¹⁷ y Darío Betancourt,¹⁸ entre otros. Pero la figura del Che tuvo el mismo fin que la de Santa Teresa, que décadas atrás había sido víctima del sacrilegio estudiantil, obligando a las directivas de la Universidad a trasladarla al IPN. En esta ocasión, el Che sufrió los embates de los estudiantes, y en pocos días fue destruido. Herederos de la intransigencia y de lo que, años atrás, Rodolfo de Roux denominó lo sagrado al acecho, acabaron esta vez con una representación de tipo revolucionario. El pequeño pedestal, que aún se encuentra en el centro del Patio de la Solidaridad, siempre fue un punto en el que los estudiantes buscaron sembrar identidad, cohesión social y política. Luego del incidente de la efigie del Che, otro grupo de estudiantes puso una *figura virtual* [Figura 4.11] que, al parecer, refleja los nuevos tiempos, en donde ya no son los criterios políticos de izquierda los predominantes, sino expresiones que dimensionan más a la Universidad

por la rectora de entonces quien, aunque no era opositora del Che, sí era enemiga de los murales. Además, la presencia de guevaristas en la UPN es casi nula.

- 14 Antes de ser estudiante de la Universidad Pedagógica ya tenía una importante experiencia política como mujer dirigente en el sindicalismo. Fue precursora de lo que se podría llamar una segunda etapa del feminismo en Colombia (después de las luchas de la primera mitad del siglo pasado que le dieron a la mujer el derecho a la educación, al manejo de sus bienes y a elegir y ser elegidas). Fue candidata a la presidencia de la República en 1978 con las banderas del feminismo socialista que luchaban por la despenalización del aborto, la libre opción sexual y los derechos de los homosexuales. Al tiempo que era estudiante de la Licenciatura en Historia de la Universidad Pedagógica, era parte de la Comisión de Paz durante el gobierno de Belisario Betancur. Egresó de la UPN en el año 1984 y renunció a la Comisión de Paz tras la toma del Palacio de Justicia en 1985, para dedicarse a la vida académica. Posdoctora en Ciencia Política de la Universidad Sorbonne Nouvelle - París III. Se jubiló como docente de la Universidad Nacional de Colombia. Tomado de: <https://www.semana.com/especiales/articulo/socorro-ramirez/75393-3> y <http://socorro-ramirez.50webs.com/hoja.htm>
- 15 Es un reconocido autor colombiano de educación popular y pedagogía crítica. Co-fundador del Movimiento Pedagógico asociado a la Federación Colombiana de Educadores (Fecode). Filósofo de la Universidad Nacional y docente de la Universidad del Tolima. Tomado de: <http://otrasvoceseneducacion.org/archivos/117184>
- 16 Egresado de la Licenciatura en Biología de la UPN. Mientras fue estudiante perteneció al grupo de teatro de la UPN *El Torreón* con quienes montaron la obra *Por la liberación nacional la neo-*

colonia se levanta, además, estuvo vinculado al movimiento estudiantil de los años 70. Participó de la Comisión Pedagógica de la Asociación Distrital de Trabajadores y Trabajadoras de la Educación —ADE—, de Fecode y de la Expedición Pedagógica Nacional. Actualmente es pedagogo y dirigente social. Tomado de: <https://www.magisterio.com.co/node/581539>

- 17 Egresado de la Licenciatura en Español y Literatura de la UPN. Muy joven fue presidente de la ADE. Luego, en las décadas del 70 y 80, fue presidente de Fecode y por su trabajo allí se le reconoce como el más destacado de sus dirigentes. Luego fue cofundador de la Central Unitaria de Trabajadores (CUT) y Concejal de Bogotá. Su mayor logro como dirigente sindical fue la concertación y negociación del Estatuto Docente. Estuvo al frente del Movimiento Pedagógico Nacional que le abrió camino a la Ley General de Educación y contribuyó para que en la Constitución Política de 1991 la educación fuera consagrada como un derecho fundamental y una obligación principal del Estado. Fue Secretario de Educación de Bogotá durante la alcaldía de Luis Eduardo Garzón. Tomado de: <https://www.arcoiris.com.co/2012/09/abel-rodriguez-una-vida-al-servicio-de-la-educacion/>
- 18 Licenciado en Ciencias Sociales y Económicas de la Universidad Libre, candidato a Doctor en Sociología del École de Hautes Études en Sciences Sociales - EHESS de París. Intelectual demócrata que dedicó su vida a la enseñanza y el estudio de la historia de la violencia en Colombia y de la historia de la mafia en Colombia. Fue profesor titular, director del Departamento de Ciencias Sociales y candidato a la rectoría de la UPN. Fue víctima de desaparición forzada el 30 de abril de 1999 en Bogotá; luego, algunos de sus restos óseos fueron hallados en septiembre de ese mismo año. Tomado de: <https://www.dario-betancourt.com/dario-betancourt-echeverry>

y la obligan a hacer nuevas lecturas de la sociedad. El *Patio de la Solidaridad*, hoy en día, ha dejado de existir, pues en él han crecido árboles; su nueva organización espacial impide reuniones masivas y se ha convertido en el espacio preferido para “pastar”, como lo expresan los mismos estudiantes. (p. 245)



Figura 4.11. Escultura modular abstracta

Fuente: Edgar Libardo Herrera Guzmán, Archivo fotográfico del Centro Virtual de Memoria en Educación y Pedagogía, Universidad Pedagógica Nacional en Imágenes.

Si retomamos la definición de *monumento-mensaje* propuesta por Debray, encontraremos que, en los casos del monumento a Santa Teresa, la placa en memoria a Camilo Torres y la escultura del Che, se trata de insignes personajes con cargas simbólicas que

funcionan como signos para transmitir a la posteridad el dogma y los valores auténticos. Es decir, se trata de *monumentos-mensaje*. Estos signos representacionales dan cuenta de perspectivas religiosas, políticas e ideológicas opuestas entre sí, de cómo la doctrina religiosa, conservadora, de derecha, se reemplaza por una libertaria, revolucionaria, de izquierda. Para de Roux (1990), ambas doctrinas son metafísicas o, en sus propias palabras, entrañan “comportamientos criptorreligiosos”: cuando se habla de “proyecto político” o de “proyecto de sociedad y de ciudadano” el discurso es tan general que el “proyecto” sigue siendo tan misterioso, tremendo y fascinante, como cuando se habla de sacralidad en el discurso religioso. Ambas doctrinas se consideran poseedoras de la única buena y verdadera razón, lo que implica que las opiniones diferentes no sean ni buenas ni verdaderas. De este modo, los principios de una doctrina, que fueron medio de reunión, también sirven como medio de exclusión, constituyéndose una unanimidad, una ortodoxia, que olvida la razón de la otra. Esta ortodoxia promueve rótulos estereotipados —“izquierda y derecha”, “progresista y reaccionario”— que facilitan la descalificación de la otra y simplifican los problemas sin analizar todos los planteamientos. “Por eso toda ortodoxia, hasta una ‘revolucionaria’, tiende a convertirse en algo eminentemente conservador” (de Roux, 1990).

En el caso de la escultura de la figura virtual, modular, abstracta, podríamos ubicarla dentro de la definición que Debray (1999) nos ofrece para el *monumento-forma*:

(...) se impone por sus cualidades intrínsecas, de orden estético o decorativo, independientemente de sus funciones prácticas o de su valor como testimonio. Pueden añadirse a esta categoría parques y jardines, paseos y explanadas. Es, si se prefiere así, el “sustantivo de monumental”. Le Corbusier: “llamamos monumental a lo que contiene unas formas puras ensambladas siguiendo una ley armoniosa” (una casa-un Palacio, 1928). (...) Es un edificio silencioso sin credo ni mensaje, que se conmemora a él mismo. (...) Su título de elección reside en su carácter espectacular; no remite

a un significado exterior, decimos de él que es autorreferencial (dentro de un código normativo de formas arquitectónicas). Él no recuerda ni llama. La ruptura de escala que lo distingue de su entorno basta para ponerlo fuera de contexto. Jerarquiza un espacio, rompe un continuum, se pone en un punto de mira. (p. 6)

De acuerdo con esto, lo que predomina en el *monumento-forma* son sus características formales y sus cualidades estéticas. No está pensado con la finalidad de transmitir mensaje alguno, porque más bien sirve para movilizar un placer estético en la espectadora. Este monumento está soportado sobre su carácter artístico y lo que lo hace relevante es su valor como obra de arte, no como dispositivo mnemotécnico. Así, este *monumento-forma* que una vez fue parte del paisaje universitario de la UPN no aportó mayor significación al contexto político e ideológico de la universidad, pues sus pretensiones no fueron más allá de un inocente embellecimiento del espacio. Llama la atención que esta escultura también haya sido destruida por las estudiantes, evidencia de lo distante que estaba esta forma de generar un sentido de identidad y pertenencia con la comunidad o, tal vez, de lo ilegible que pueden llegar a ser las formas artísticas en su inserción en el espacio público, en el lugar común, en especial cuando son impuestas institucionalmente, pues es notorio en el campus el respeto que se tiene por los murales y las intervenciones artísticas cuando provienen de las organizaciones estudiantiles o de iniciativas que hacen parte de los procesos académicos que se adelantan en la universidad.

De lo anterior podemos extraer que el antimonumento no solo es contrario —como ya lo hemos visto— al *monumento-mensaje*, sino que también contrasta con el *monumento-forma*, pues —en tanto expresión del arte contemporáneo— tiene que ver más con la reflexión artístico-filosófica que con los aspectos formales del arte.

Desde Javier Maderuelo (1994) es posible reflexionar que —tras la crisis del monumento y para recuperar las formas monumentales— hay que renunciar a la manera y significación tradicionales;

premisa que nos acerca al concepto de antimonumento. En este sentido, una reflexión artístico-filosófica de corte antitradicional y antimonumental ya se había erigido en la UPN en el año 2014 y fue realizada por Diego Fernando Moya Hernández, estudiante de la Licenciatura en Artes Visuales, como trabajo final del espacio académico *Procesos de lo escultórico* que estaba a mi cargo. En la obra *Sonrisas inducidas*, Diego se dedicó a recolectar los cartuchos de los gases lacrimógenos y las granadas utilizadas por el Esmad en los enfrentamientos que ocurrían con mucha frecuencia en ese tiempo. A partir del material recolectado, el estudiante configuró el logo de la universidad (compuesto por las letras UPN) en alto relieve, aglutinándolo con cemento y apropiando una estructura metálica que se encuentra en la *Plaza Darío Betancourt* de las instalaciones de la Calle 72 (figura 4.12).

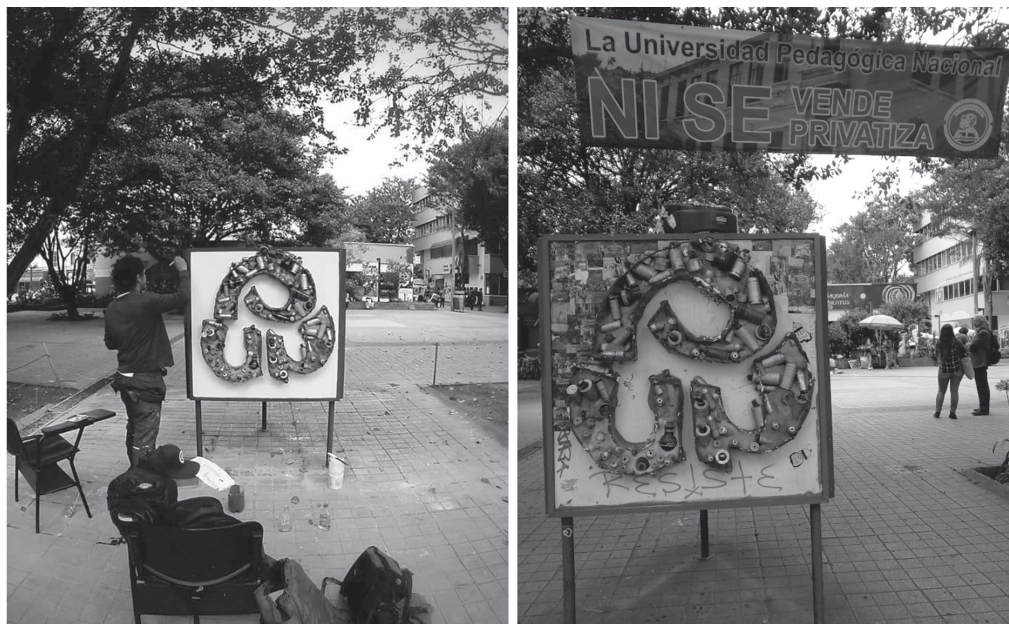


Figura 4.12. *Sonrisas inducidas*, intervención de Diego Moya. Izquierda: Diego Moya trabajando en la culminación de la intervención en la *Plaza Darío Betancourt*, Universidad Pedagógica Nacional, Calle 72, Bogotá, Colombia (segundo semestre del 2014). Derecha: Estado de la intervención en septiembre del 2018

Fuente: Fotografías de Diego Moya.

Esta intervención es un referente directo de nuestra investigación, pues en ella se recurre a un signo gráfico de la universidad que representa su nombre, para señalar su relación con hechos violentos como parte de una constitución identitaria. Con el transcurrir del tiempo, otras personas han apropiado esta intervención con grafitis y pegando recortes de imágenes alusivas a los movimientos estudiantiles y otros movimientos de lucha, así como a desapariciones forzadas y ejecuciones extrajudiciales de personas que hacen parte de la universidad. Esto da cuenta tanto de las lecturas e interpretaciones de la espectadora, como de las formas empáticas que se han producido entre la obra y la comunidad.

La obra de Diego Moya nos instala en las comprensiones de un *arte contextual*, en el que la creación artística aparece realizada desde perspectivas espaciales, en relación con el entorno y las cosas que suceden.¹⁹ Veamos el siguiente testimonio del estudiante, donde expresa cuáles fueron las motivaciones para realizar su intervención y lo que reflexiona a partir de ella:

La escultura fue realizada en el año 2014, donde la problemática de los enfrentamientos entre grupos militantes políticos denominados “capuchos” y las fuerzas antidisturbios llamados Esmad, se enfrentaban cada 8 días en el claustro universitario. Al sentir esa desolación después de cada enfrentamiento, surgió la necesidad de cuestionarme todo lo que afecta espacialmente y emocionalmente a la población universitaria este tipo de manifestaciones hostiles. Preocupado por la materialidad y lo que pensamos que puede ser denominado basura y lo que no, tomé la decisión de recoger todos los despojos de los gases lacrimógenos y de aturdimiento. Al recoger en una bolsa este material, por lo tóxico que es, las lágrimas no dejaban de caer. Llené tres bolsas grandes y pesadas y las guardé en la Facultad a escondidas. Algunas no habían estallado, por lo que fue algo riesgoso tener estos objetos. Al leer con calma la información de cada gas, supe que venían de Brasil; una exportación bastante costosa. Si se realizara un cálculo del valor económico de los más de 150 gases y bombas de aturdimiento que recogí, veríamos que el costo de cada enfrentamiento es una millonada. Lastimosamente, nadie se pregunta las otras posibilidades de generar una resistencia o rechazo a ciertas políticas que son injustas. Esta obra ha mutado con el tiempo, ya son 4 años de permanencia y pertenencia; la población universitaria da cuenta de un tiempo que es constante, pero lo detienen los recuerdos.

Nuestra reflexión sobre los signos monumentales de la universidad desemboca en el emplazamiento de un antimonumento en el pedestal vacío de la Plaza de la Solidaridad (figura 4.13), dejado como un púlpito espectral por los diferentes monumentos que fueron desapareciendo al entrar en disonancia con las demandas

sociopolíticas de cada época; a excepción de la placa de Camilo Torres, que se conserva junto a intervenciones del estudiantado que refuerzan su sentido.

La vaciedad arroja al pedestal a la imposibilidad de cumplir su función como pedestal: contener un objeto monumental. Sin embargo, la problematización de su funcionalidad conduce a su condición controversial. Memorias pasadas y pasajeras retumban en el presente: cargas religiosas e ideológicas, evidencias de identidades y simbolismos, trazas de los usos del espacio, la cotidianidad y el devenir cultural. A través del pedestal, sus inscripciones y placa conmemorativa, se pueden rastrear transformaciones físicas e ideológicas, así como lo que ha mantenido el vínculo de la comunidad con la memoria que ha tomado forma en este lugar. Por último, el pedestal no está vacío, contiene lo que el vacío en sí mismo dice, junto a los signos que permanecen en él.

Las intervenciones que hacen las estudiantes al pedestal se conservan en el tiempo y son retocadas por ellas periódicamente²⁰ (figura 4.14). Esto quiere decir que hay una parte de la comunidad universitaria que se siente representada e identificada por estos signos y se esfuerza por mantener vivo un sentido de pertenencia hacia el legado ideológico de Camilo Torres Restrepo. De conversaciones con lideresas estudiantiles actuales es posible extraer que, aunque no es el grupo mayoritario, en la UPN es fuerte la presencia de camilistas, quienes exaltan al cura guerrillero como un mártir que representa a las clases populares. Incluso, entre quienes no son propiamente camilistas, existe mucha afinidad con el pionero colombiano de la teología de la liberación, dada su simpatía hacia esta corriente teológica. Además, es muy significativo el hecho de que Camilo Torres haya decidido alzarse en armas y enrolarse en la guerrilla del ELN, tras considerar que era infructuosa la lucha pacifista que había promovido desde el diálogo entre el marxismo y el cristianismo. Es posible interpretar que esto resulta ejemplar para cierto sector del estudiantado que rechaza la lucha pacifista y legitima la acción directa y las vías de hecho como formas de disputa necesarias.

19 Para conocer más sobre el proceso de creación de la obra consultar el video: <https://youtu.be/Yji6sk1UN9g>

20 La única intervención diferente que se ha hecho en los últimos años es un estencil de color blanco que está debajo de la placa conmemorativa y esta seguramente también permanecerá.



Figura 4.13. De izquierda a derecha: Registro pedestal vacío, Plaza de la Solidaridad, Fotografía de Andrés Bueno (2019). Ilustración de Edicsson Linares del pedestal con medidas, usado para proyectar la apropiación del espacio con el antimonumento (2019). Boceto de Andrés Bueno de la roca a ser instalada sobre el pedestal (2019)

Fuente: Cortesía de las artistas.



Figura 4.14. Caras del pedestal, noviembre del 2019. De izquierda a derecha: En una de las caras del pedestal está un estencil en negro sobre fondo rojo de Camilo Torres alzado en armas y, en la parte inferior, la sigla MER (Movimiento Estudiantil Revolucionario). En otra cara, una frase en letras rojas sobre un fondo negro que dice: “Debemos insistir en todo aquello que nos une, prescindir de todo aquello que nos separa”.²¹ En otra cara, la placa conmemorativa a Camilo Torres Restrepo, la cual reza: “Los estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional al heroico comandante Camilo Torres Restrepo, caído en la lucha por la liberación nacional, aniversario de su muerte” y, debajo de la placa, en color blanco sobre fondo negro, un estencil pintado hacia poco que representa la cabeza de una persona policía del Esmad y la leyenda: “Que pensar diferente no nos cueste la vida, 100 % vándalo”. En la cara restante, otro estencil en negro sobre fondo rojo, del rostro de Camilo Torres cuando era sacerdote, con cuatro estrellas a su alrededor

Fuente: Fotografías de Hakeri Cotacio.

21 Lema del Papa Juan xxiii, aplicado por él en el diálogo entre cristianos y marxistas, para sostener que a estas dos corrientes ideológicas las une la defensa de la dignidad humana.

Para la realización del antimonumento el pedestal no se modificó, pues no se trataba de borrar los signos preexistentes. Su apropiación activa la memoria de sus cargas, evidencias y trazas. Además, por la relación de reunión, asamblea y encuentro que era propia del lugar y que se recupera con el antimonumento es que el emplazamiento de la obra es altamente significativo. La relevancia de la Plaza de la Solidaridad nos permite pensarla como un *lugar de memoria*, concepto acuñado por Pierre Nora (2001) en la década de 1980 para designar los lugares contenedores de la memoria colectiva que —por obra humana o por acumulación temporal— se han ido sedimentando como unidades significativas o elementos simbólicos del patrimonio de comunidades en particular. Los signos monumentales, discursos, encuentros asamblearios y vivencias cotidianas —los que pasaron y los que persisten— son capas que se agregan al proceso de sedimentación de la memoria de la Plaza de la Solidaridad. Así como un día la plaza que se encuentra al costado norte del edificio B fue llamada “Camilo Torres R.,” la plaza del costado sur siguió el curso de las denominaciones que señalan los *lugares de memoria*: desde el 2015 descansa a 3 metros del pedestal otra placa que dice: “Plaza de la solidaridad Carlos Alberto Pedraza.”²² Al final no preguntarán qué hemos sabido, sino qué hemos hecho. 1981, Hasta siempre.” De modo que el nombre añade un nuevo filón a la historia de tragedias, desapariciones, asesinatos, presencias y ausencias que constituyen la memoria colectiva de la universidad. Una placa más, un nombre más, que se suma a las capas de memoria, como es ahora nuestra reflexión, que también apela a una denominación y su relación con las luchas y disputas.

Una memoria que parpadea entre lo pasado, lo que persiste y lo nuevo sitúa los *lugares de memoria* en la encrucijada entre la perdurabilidad y la remodelación. Revisitación en que se consolida la relevancia del lugar donde se asienta la memoria refigurada y abordada de modo incesante; “no es cualquier lugar

el que se recuerda, sino aquel donde la memoria actúa, no es la tradición, sino su laboratorio” (Allier, 2008, p. 167). Nora (2001) deja de tajo evidencia de que un *lugar de memoria* abandonado —vacío, en nuestro caso— no es nada más que el recuerdo de un lugar: “La ruina arquitectónica despierta la nostalgia, porque combina los deseos temporales y espaciales” (Huysen, 2011, p. 47). La vinculación directa con el lugar es primordial, pero no suficiente, de manera que se hace necesario un desencadenante o un mecanismo que la active; en este caso la intervención actúa como tal factor. Por lo tanto, la acción de intervención del pedestal con el antimonumento lo inserta en la remodelación de un *lugar de memoria*, de modo que podemos considerar la acción como un “acto de memoria” (Bal *et al.*, 1998), como una interpretación del influjo del pasado en el momento actual.

El antimonumento consiste en la escultura de una piedra que —tallada en una piedra natural— reproduce a escala ampliada una roca encontrada en la UPN.²³ Pero esta no era una roca de los enfrentamientos —aunque su imagen, en el contexto, sigue remitiendo a ellos—, era una tomada de la colección de rocas del Centro de Estudios Geográficos “Leonardo Pérez Castillo” de la Licenciatura en Ciencias Sociales (figura 4.15). Cuando visitamos este centro aprendimos que la palabra “piedra” no es considerada correcta por las estudiosas de la geología para denominar estas formaciones, pues —de acuerdo con su criterio— el término es muy limitado para referirse a todos los procesos geológicos que tienen que suceder a lo largo de millones de años para que estos minerales se conformen y completen su ciclo. De modo que la palabra usada en geología es “roca” (figura 4.16). La pregunta en que nos hizo pensar Andrés Bueno fue ¿qué pasaría si llamáramos a la universidad “Rocagógica”? Nos estaríamos refiriendo a otro uso de la materia pétreo, al uso científico y didáctico que le dan las compañeras de la Licenciatura en Ciencias Sociales a la “piedra”, quienes a lo largo de muchos años han estudiado sus propiedades, composición química, textura, permeabilidad, origen

22 Era licenciado en Ciencias Sociales de la UPN, defensor de derechos humanos y líder social del magisterio, el Congreso de los Pueblos y el Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado (Movice), desaparecido y asesinado en enero del 2015.

23 Para ver el proceso de instalación de la roca en el pedestal consultar el siguiente enlace: <https://vimeo.com/825272522>

y procedimientos de formación. Ellas han configurado una interesante colección creada por diversas generaciones de estudiantes que pasaron por las salidas de campo y las prácticas pedagógicas, principalmente a cargo de la profesora Elsa Amanda Rodríguez de Moreno. Servir de arma no es el único uso que se le da a la piedra en la UPN y son justo esos otros usos en los que se hace academia, en los que se hace comunidad, en los que se hace sociedad, los que permiten pensar el tránsito de “la Piedragógica” a “la Rocagógica” como significación.

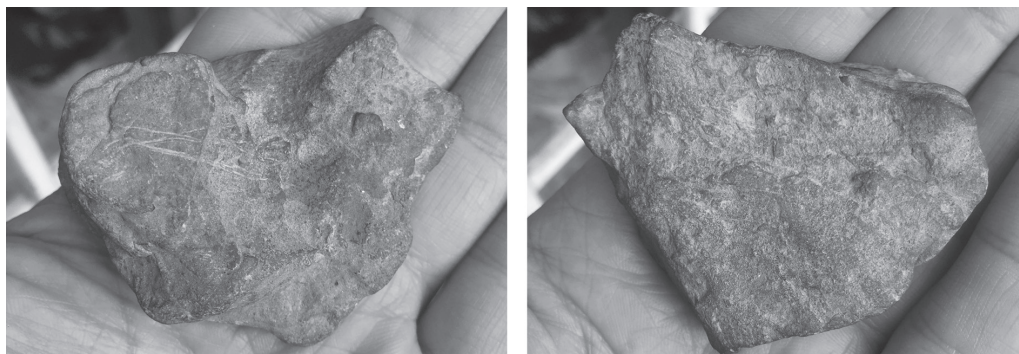


Figura 4.15. Roca del Centro de Estudios Geográficos “Leonardo Pérez Castillo” usada como modelo para el antimonumento (2019)

Fuente: Fotografías de Alejandro Cotacio.



Figura 4.16. Colección de rocas de la Licenciatura en Ciencias Sociales. Izquierda: Centro de Estudios Geográficos “Leonardo Pérez Castillo” (2019). Derecha: Exposición Museo de Historia Natural - Casa de la vida, UPN (2019)

Fuente: Fotografías de Andrés Bueno y Hakeri Cotacio.

También nos estaríamos refiriendo a las propiedades intrínsecas de la roca y la complejidad de los procesos geológicos que componen sus edades. Así, cuando nos paramos frente al pedestal otrora vacío, lo que está ante nuestros ojos no es una piedra, es una roca, una roca preciosa —tomada de Sibaté— que abandonó su paraje natural y pasó por el proceso de ser tallada para convertirse en una pieza escultórica de 90 cm cúbicos, cuyo peso aproximado ronda los 500 kilos. Se puede vislumbrar la carga significativa con la que se empieza a dotar de cualidades simbólicas a una materialidad que no las tenía.

La escultura oculta en su interior cartuchos de gases lacrimógenos recolectados tras varios enfrentamientos durante el 2019, en el marco de la lucha por el presupuesto para la universidad pública. La piedra pasa a ser el soporte contenedor de la materia-memoria guardada en su interior convertido en cofre. Del contenido —de lo guardado— no queda sino el relato. Para convencerse de la existencia de este gesto solo se cuenta con dos alternativas: 1) Exigir la prueba de lo acontecido, la evidencia, la fotografía (figura 4.17), como Santo Tomás: “meter el dedo en la llaga”. 2) Creer, como en todo acto de fe, pues *in situ* no se puede ver a simple vista. Al quedar destinado al terreno de lo inobservable, la materia de los cartuchos —el objeto— migra al terreno del mito —las ideas—; se convierte en un enunciado que se busca paso dentro de la *mitología del habla* (Barthes, 1999); se vuelve “lacrimogógico”. Los cartuchos, como objetos testimoniales, llevan inscrito el signo de un

efecto negativo: el daño y reacción que producen como artefactos creados para la represión. Aquellos artefactos ya cumplieron su fin: disolver las manifestaciones estudiantiles. Fueron lanzados en un tiempo y lugar determinado, causaron daño dejando una estela de humo, gases tóxicos y material esparcido. Como testimonio de lo ocurrido, vinculan simbólicamente la memoria de la confrontación.

De este modo, se entrelazan los dos elementos primordiales del enfrentamiento: las piedras y el metal de los cartuchos lacrimógenos. Curiosamente, estas dos materialidades guardan una relación genealógica importante con el antecesor del antimonumento, pues la piedra y el metal son los materiales favoritos para la creación de obras monumentales. Sin embargo, el tratamiento que se les da aquí dista de las formalizaciones figurativas, representativas y formalistas, para proponer una más bien simbólica, que se soporta en la materialidad. De ahí que en la piedra se abra una cavidad en la que se ubican los residuos metálicos, confrontando las dos materialidades desde su uso como armas distintivas de los bandos en oposición. La síntesis de las fuerzas de la piedra y el metal constituye el nudo del antimonumento, en que la contradicción entre los dos materiales desaparece. Se trata de una piedra con núcleo de metal; un arma-piedra con corazón de arma-metal. En definitiva, piedra y metal sostienen una relación tautológica, significan lo mismo, son lo mismo: elementos con los que se practica la violencia.



Figura 4.17. Proceso de producción escultórica y emplazamiento del antimonumento, noviembre del 2019

Fuente: Fotografías de Andrés Bueno e Ingrid Bohórquez.

Luego, se proyectan sobre la piedra imágenes provenientes de una selección de películas de 16 mm que fueron utilizadas en los años 70 como material didáctico en la UPN²⁴ y que

24 La colección de películas de 16 mm de la Universidad Pedagógica Nacional cuenta con un catálogo en el cual se puede apreciar un ordenamiento alfabético por títulos en materias de arte, química, matemática, física, biología, botánica, astronomía, agricultura, hasta temas relacionados con salud, alimentación, industria, economía, cultura, educación y ambiente. Esta colección se fue configurando a través de donaciones de organizaciones internacionales como la Embajada de Polonia y la Enciclopedia Británica. De igual forma, se cuenta con un número importante de filmes producidos en el marco de la Alianza para el progreso (Alpro), que el Gobierno nacional enviaba a las universidades. A finales de los años 50, la revolución cubana se estaba convirtiendo en un modelo a seguir en América Latina, de modo que los Estados Unidos y los Gobiernos de Bolivia, Venezuela, Honduras, Brasil, Argentina, Costa Rica, Perú, Chile y Colombia promovieron acuerdos de cooperación entre el norte y el sur que revirtieran la influencia cubana. Así se conformó la Alpro, un programa de ayuda económica, política y social de Estados Unidos para América Latina, que se efectuó entre 1961 y 1970, el cual fomentó la construcción de vivienda popular, la ayuda alimentaria, la educación, las políticas de reforma agraria, entre otras medidas (Señal memoria RTVC, s.f.). En Colombia, la alianza se sella con la visita del presidente John F. Kennedy a Bogotá en 1961 y se prolongó a lo largo de las presidencias de Alberto Lleras Camargo y Guillermo León Valencia. Sin embargo, el programa se debilitó tras la muerte de Kennedy, pues sus sucesores restringieron la ayuda financiera estadounidense a acuerdos basados en la cooperación militar. La selección que se presentó fue la siguiente:

1. Cinta 40: *El hombre hace un desierto (Man Make a Desert)*. Producida y distribuida por Film Associates of California.
2. Cinta 51: *Las Flores Trabajando (Flowers at Work)*, segunda edición. Producida por Encyclopaedia Britannica Films en colaboración con William M. Harlow, Ph.D State University of New York. Supervisión de producción por John Walker.

3. Cinta 58: *La Abeja (The Honey Bee)*. Producida por Erpi Classroom Films Inc. en colaboración con The D.A. Cockerell, Ph.D. Universidad de Colorado. Producida por Encyclopaedia Britannica Films, Bring the world to the Classroom.
4. Cinta 83: *Reconquista, Supervisión técnica de la campaña nacional contra las Enfermedades Venéreas*. Realizó el Centro de Producción de Material Auditivo-visual de la Dirección de Educación Higiénica, con la colaboración de la Dirección de Estudios Experimentales en Salubridad Pública y de la Lotería Nacional. México, 1957. Agradecimiento a la Sra. Eva López de Farfán, Srita. Ma. Antonieta Camacho, Srita. Silvia Villegas, Srita. Lourdes Villegas, Hugo Gabriel Mocayo y Ricardo Vacari.
5. Cinta 215: *Análisis del movimiento: ¿Quién soy yo? (Movement Exploration: What Am I?)*. FA Film Associates. Agradecemos gratamente: Evalyn B. Schechter- The Staff & Students Emerson Manor Elementary School, Los Angeles City Schools, California. Producido y distribuido por Film Associates. Producción por John A. Morgan Jr.
6. Cinta 215-2: *Sin título*, Anónimo.
7. Cinta 246: *Descubriendo la Línea, (Discovering Line)*. Derechos de autor МСМL XIII. Producido por Film Associates of California. Productores ejecutivos Paul Burnford, Jack Stoops Departamento de Arte University of California de Los Angeles.
8. Cinta 305: *La comunidad (The Community)*. Producido por Encyclopaedia Britannica Films en colaboración con Ralph Buchsbaum, Ph.D. University of Pittsburgh. Asesor principal EBF Biology Film Series, William Kay, Editor.
9. Cinta 307: *Costuras Sencillas*. Alianza para el Progreso, Centro Regional de Ayuda Técnica РТАС, versión en español. Derechos de autor МСМLXIV Centron Corp. Inc. Todos los derechos reservados. Distribuida por McGraw-Hill Text Films.
10. Cinta 313: *Educación en los Estados Unidos de América Siglos XVII y XVIII*. Alianza para el Progreso, Centro Regional de Ayuda Técnica, versión en español РТАС. Derechos de autor МСМLVIII. Producida por Coronet Films. Realización técnica Audiovicentro, México.
11. Cinta 383: *Viaje (Podroz)*. Studio Se-Ma-For Przedstawia Film.
12. Cinta 381: Ballet, Над фильмом работа, Директор картины А.ПАШКОВ, Редактор Г. Мшаская, АССИСТЕНТЫ Режиссера Г.Венгерова Оператора Э. Соколов, звчкоОператор М. Вендров, Режиссер Е.ПОПОВА, Оператор Р. Уерняк, Художник-постановщик П.ПУКОНИНА, Монтаж Н. Медведевой.
13. Cinta 388: *Depende de Usted*. The Wise Owl Club de la Asociación Nacional para la Prevención de la Ceguera. Consejero técnico James E. O'Neil. Asistente de producción Alfred Socolow. Fotografía médica J.P. Goeller. Consejero médico y cirujano Dr. Brittain, F. Payne, F.A.C.S. Jefe de cirugía oftálmica New York and Ear Infirmary. Agradecimientos a LA Leslie Company de Lynhurst, New Jersey y a sus empleados por la cooperación prestada para hacer esta película. Escrita y dirigida por Leo Trachtenberg. Traducción y distribución

encontramos junto a su proyector²⁵ así como piezas videográficas creadas a partir del material filmico digitalizado, conformando la programación de un ciclo de *video-mapping*²⁶ realizado en las noches del 12 al 15 de noviembre (figura 4.18).

A la pieza videográfica que yo creé la titulé *Órganos de hierro*, apropiando la denominación del monumento de Wladyslaw Hasior²⁷ que se deja ver en las primeras imágenes del video, remitiendo y, al

Consejo Interamericano de Seguridad. Una producción Harvest Films.

14. Cinta 390: *Viento (Wiatr)*. Studio Se-Ma-For Przedstawia Film.
15. Cinta 429: *Familia Amazónica (Amazon Family)*. Producción International Film Foundation, Julien Bryan. Fotografiado por Francis Thompson. Editado por Seymour Hymowitz.
25. Los proyectores de 16 mm fueron creados en un inicio con especificaciones sencillas, para ser utilizados de forma casera. Sin embargo, su uso se extendió a proyectos educativos a partir de los años 30, como es el caso del proyector Eiki de películas de 16 mm que pertenece a la universidad.
26. Consiste en el efecto artístico de movimiento que se consigue tras proyectar animaciones o imágenes en movimiento sobre superficies reales, normalmente inanimadas.
27. El monumento *Los órganos de hierro* (1966), del escultor polaco Wladyslaw Hasior, fue levantado en las estribaciones de las montañas Tatra, cerca de Czorsztyn, en memoria de quienes perdieron la vida luchando contra el dominio nazi y a favor de la consolidación de la autoridad comunista en Podhale. Se hizo por encargo del régimen comunista polaco como estrategia para afianzar su poder en la región, dado que había tenido dificultades para conseguirlo. De ahí que su dedicatoria haya rezado por 40 años: “Hijos fieles de la patria que murieron en Podhale en la lucha por la consolidación del poder popular y el gobierno de masas, la Sociedad de la Tierra de Cracovia en el 1000 aniversario del Estado polaco en 1966”. El monumento consta de dos partes: Una horizontal que comprende una loza flotante de hormigón sobre la cual descansan esculturas de los cuerpos de los soldados muertos junto a sus armas y cubiertos con un sudario, frente a ellos un canalón alargado con un gran fuego encendido, como un altar de sacrificio. La parte vertical era el esperado “órgano de hierro”, pues el monumento debía emitir sonidos. El autor eligió una colina expuesta donde los vientos soplan fuertemente y esta cualidad del sitio específico provocaría que aullaran unos pífanos o flautas de hierro que había diseñado con ayuda de una constructora de órganos. Pero no se fabricaron los instrumentos adecuados, de modo que las piezas nunca se colocaron, dejando el monumento inacabado y caído tanto en el silencio como en el olvido, pues se deterioró por varias décadas de acumulación de óxido, aunque luego sería renovado como atracción turística (Sienkiewicz, 2012).

mismo tiempo, problematizando el monumento tradicional desde las nuevas formas de reflexionar sobre la memoria. En mi pieza disertaba sobre los acontecimientos políticos de un Estado fallido, la protesta y los métodos utilizados por la fuerza pública para reprimir estas manifestaciones, haciendo asociaciones entre las comprensiones políticas y los procesos internos que posibilitan el funcionamiento de tres órganos del cuerpo humano: el cerebro, el ojo y el corazón.²⁸



MARTES 12:

1. Educación en los Estados Unidos de América Siglos XVII y XVIII, Coronet Films.
2. Costuras sencillas, Text films.
3. Descubriendo la línea (Discovering line), Film Associates of California.
4. Variaciones de archivo, Ana Edith Sáenz.
5. Imágenes con diálogos interrumpidos (Relato narrativo del viento), Ana Edith Sáenz.



MIÉRCOLES 13:

1. Viaje (Podróz), Studio se-ma-for, Pzedstawia film.
2. Familia amazónica (Amazon family), Julien Bryan, International Film Foundation.
3. Sin título, Anónimo.
4. Órganos de hierro, Carolina Rojas.



Jueves 14:

1. Las flores trabajando (Flowers at work), Encyclopaedia Britannica Films.
2. La comunidad (The community), Encyclopaedia Britannica Films.
3. Depende de usted, Harvest Films.
4. Viento (Wiatr), Studio Małych Form Filmowych se-ma-for, Przedstawia Film.
5. Viaje a través del tiempo, Andrés Bueno.



Viernes 15:

1. Reconquista, Centro de producción de material auditivo-visual de la dirección de educación higiénica.
2. Ballet, Р е ж и с с е р Е П О П О В А.
3. La abeja (The honey bee), Erp Classroom Films Inc.
4. Cabocío, Hakeri Cotacio.
5. Movimientos del profe, Jhon Martínez.

Figura 4.18. Piezas gráficas Antimonumento (Ciclo de *video-mapping*), en el marco del evento *La Piedragógica: Creación de un antimonumento para hacerle preguntas a una piedra* (2019)

Fuente: Diseño gráfico de Andrés Bueno, a partir de fotogramas de material filmico de la colección de películas de 16 mm de la UPN.

Si comparamos las realidades monumentales de *Los órganos de hierro* y del *Monumento a Santa Teresa de Ávila*, encontramos muy curioso cómo se estaban construyendo en Polonia y en la UPN dos *monumentos-mensaje* casi al mismo tiempo: 1966 y 1969, respectivamente. En apariencia tan distintos y distantes, ambos cargan el mensaje ideológico —uno político, el otro religioso—; ambos tan “criptorreligiosos”.

28 Para consultar el video, ver: <https://vimeo.com/510328060>

La primera parte del trabajo habla sobre el cerebro, entendido no solo como el órgano dedicado a ejercer el control centralizado de los demás órganos del cuerpo, sino aquel al que se le atribuyen todas las funciones complejas como el pensamiento, el razonamiento, la memoria, el habla y el lenguaje, convirtiéndolo en la estructura física de la mente. Filosóficamente hablando el cerebro es el órgano de la intelectualidad, la razón y la lógica y de ahí su asociación con el programa científico moderno que cuantificó el conocimiento del mundo y permitió el desarrollo de la técnica, la tecnología y el impulso civilizatorio que avanza sin descanso de forma unidireccional, como una línea recta hacia el futuro. La razón moderna guarda relación con la ambición de poder y de tener, una ambición sin sensibilidad, sin conciencia y sin ética. La ambición de poder produce guerras para ejercer el control de los recursos naturales o imponer algún tipo de ideología o religión despojando al enemigo. El Estado pone a favor de los intereses privados el monopolio de la violencia, y sostiene una represión política sistemática y violenta a través de la fuerza pública que arremete contra cualquier manifestación de protesta social. Estos son un cerebro y un cuerpo entrenados para ejercer la violencia. Ideología, agilidad mental, instrucción en estrategia, disciplina, estatura, talla, condiciones y acondicionamiento físico, uniforme, armamento, vehículos blindados y tanquetas lanza agua son las provisiones del Esmad. La violencia es el recurso por excelencia de un Estado fallido en que la ciudadanía trata de sobrevivir en contextos dominados por la descomposición y el desmembramiento del tejido social.

La segunda parte está dedicada al órgano del ojo, que hace posible interpretar el entorno visualmente, otorgando una de las principales capacidades sensoriales que nos permite percibir la forma de los objetos, identificar distancias, detectar los colores y el movimiento. La paridad de este órgano hace posible la visión estereoscópica por la cual podemos captar la tridimensionalidad y la amplitud del mundo. De ahí que un ataque común que ejerce el Esmad cuando arremete contra las movilizaciones de protesta social sea disparar brutalmente en el ojo izquierdo de las manifestantes con la firme convicción de hacerle perder por completo su funcionalidad. El ataque atenta contra la paridad, es decir, contra la posibilidad de percibir el mundo en su profundidad, lo que expresa de modo simbólico la realidad en todas sus dimensiones: la complejidad histórica, política, económica y social. Es un atentado contra la mirada crítica —la mirada insurrecta— que se debe coartar y reducir. El ojo izquierdo destruido es el estigma que socialmente va a marcar la filiación al espectro político de la izquierda ideológica, reproduciendo revictimizaciones a lo largo de toda la vida, aun cuando la víctima, por la desmotivación producida, decida quedarse por completo al margen de las luchas políticas. Es un castigo ejemplarizante a través del cual el Gobierno destructor reprime y persigue el ejercicio de los derechos civiles y las libertades políticas. Esta parte la realicé luego de entrevistar a una estudiante que perdió su ojo izquierdo en circunstancias de protesta, por lo que es un homenaje a ella y a todas las víctimas de este ataque (figura 4.19).



Figura 4.19. Proyección *Órganos de hierro* (2019). Antimonumento (Ciclo de *video-mapping*), en el marco del evento *La Piedragógica: Creación de un antimonumento para hacerle preguntas a una piedra*

Fuente: Fotografías de Carolina Rojas Valencia.

Por último, la tercera parte del video explora la relación de los sentimientos con el corazón, como órgano principal responsable de la oxigenación que, por medio de la relajación y la contracción, mantiene el impulso vital en caudales de sangre circulando por todo el cuerpo. Sede de la comprensión sensible, afectiva y espiritual del ser y el estar en el mundo, el corazón nos permite pensar en otras formas de resistencia como la alegría común y la belleza compartida, de modo que se trata no solo de sensibilizar la cognición, sino de sensibilizar la resistencia y la lucha. Es preciso buscar significados y experiencias de construcción simbólica y política de la protesta social. Madurar los elementos simbólicos, los estilos comunicativos, las acciones multisignificas y las configuraciones estéticas. Hacer uso de nuestras capacidades sensibles para crear vínculos, relaciones afectivas, un sistema de complicidades asociado al conjunto de las fuerzas sociales y políticas que luchan por una humanidad justa en una tierra habitable, un lugar posible, dónde permanecer. Luchar por lo que se considera justo sin replicar infinitamente el círculo de acción-reacción-acción que pone en marcha el recurso de la violencia. Plantearse con seriedad el objetivo de desinventar la guerra como medio de resolución de conflictos. Oponerse a la guerra y a otras formas de violencia. Empezar acciones para que la ausencia de guerra sea un estadio permanente.

Por su parte, la profesora Ana Edith Sáenz creó dos videos: *Variaciones de archivo e Imágenes con diálogos interrumpidos: Relato narrativo del viento*. El primero es un estudio sobre el movimiento, el pasar del tiempo y los ciclos de repetición de las formas; utilizando imágenes de planetas, satélites naturales, flores y personas danzando logra una comprensión del espacio desde la que se encuentran elementos visuales que interactúan con la roca emplazada en el pedestal. El segundo video es una apropiación de la película *El viento* (cinta de 16 mm digitalizada), en la que se re-interpreta el cortometraje para adecuarlo a la investigación, con el fin de generar una serie de preguntas que se le puedan hacer a la piedra desde la interrelación con la espectadora.

La profesora Andrés Bueno, con su video *Viaje a través del tiempo*, hizo una exploración de la producción fílmica y herramientas utilizadas en las películas de 16 mm para entretrejer imágenes en que la roca se abre como una flor, generando efectos tanto visuales como sonoros que afectan el antimonumento.²⁹

La egresada Hakeri Alejandro Cotacio Chilito, en su video *Caboclo*, utiliza una estructura narrativa metafórica para comunicar emociones a través de la danza y su relación con el video, centrando bailarines en la piedra y utilizando estas imágenes para entrelazarlas con cinco poesías que catalizan la mezcla entre el arte corporal, la *performance* y el arte visual.³⁰

29 Para conocer el video, consultar el siguiente enlace: <https://vimeo.com/820987457>

30 Para consultar el video, ver: <https://vimeo.com/510334754>
La pieza estaba compuesta por seis pasajes de poesía visual que se transcriben a continuación:

Maestra: Las costillas siendo retorcidas por el deseo, tomándose unas a otras en busca de la soledad, y los pies desgarrándose y abriéndose, buscando un camino para rodear la marea de lo público. Siempre recta, desconcertada, admirada, olvidando una vida que atormenta y decepciona al mundo.

Vestidos de verde: Sus lamentos se convirtieron en almas. Grandes aves destronando el tiempo, girando en sus sueños, amándose mientras se alejaban, perdiendo toda sensibilidad, ocultando el dolor con belleza, torturando al tiempo de melancolía aguda, como las sombras. La columna arqueada, las manos entrelazadas dibujaban un destello de lenta amargura, tan cruel como hermosa, comiéndose con los años a sus más devotos fieles, desgarrándolos, convirtiéndolos en uno, desatando la ironía de su caída. Empeines quebrados, soportando el peso de la carne, de los huesos, del placer, azules, morados, rojos, sangrientos, llenos de ternura color piel. Enfrentados pecho con pecho, en una angustia que abraza, en un rito que alimenta el alma y desmorona la oscuridad.

Eternos: Siempre aturdida, emancipada y mordaz, cambiando temores del abismo. El olvido nos encontrará, calla y alienta. Somos los que prevalecerán, destronando al tiempo, azules, violetas, escarlatas, calmando a todos aquellos que perdieron la vida complaciendo a los dioses. Tu sangre nunca fue tan mía. Gira. Pasamos de ser espectadores a ser el centro de un silencio, a otro. Estira. Pensábamos seguir, pero el final nos atrapó congelados en el fuego, en el filo de los aplausos. Tu ojos encontraron los míos y así nos recordarán, así, eternos.

La roca: Cambiando sonrisas por planetas. Los ojos siempre atentos, las uñas siempre apuntan a mi rostro. Nunca aquella, siempre tú, la más sabia entre todas las rocas, la más bella

Por último, la estudiante Jhon Edilberto Martínez Agudelo, en el video *Movimientos del profe*, brinda una clara referencia a la protesta y su relación con el lanzamiento de bombas molotov³¹ o “molochas”, como comúnmente las llaman en el contexto universitario, irrumpiendo de forma abrupta en el curso de reproducción de una de las películas recuperadas.³² Es tal la emoción de una de las espectadoras al ver la proyección que reacciona con estas palabras: “¡Oh, qué chimba! ¡Severo, severo! ¡Está llelo! ¡Severo, compa, severo!”; mientras otra replica: “Severo, severo”. Es evidente cómo el antimonumento inquieta, atrapa las

del atardecer. Levántame si claudico, camarada hambrienta de giros y luces, las mismas que se perderán entre los sueños de los más incautos. Apenada, avergonzada de su amor. Nunca una lágrima ha dolido tanto, como si nos mostrara que hasta la más dura de las rocas aún puede perderse en el sin fin de la soledad. Adiós, alma llena del más inmenso universo, planeta.

Alas de ángel: Ella tomaba mi mano, tropezaba entre mis suspiros, mi presencia la sonrojaba. Nuestro desdén nos frustraba una y otra más. Como todos, solo de paso, elegiremos caminos eternos, paralelos, inquebrantables. Será mi amor eterno, hasta que escuche los aplausos. Volveré a empezar de nuevo, volveré a amarla de nuevo, a abandonarla de nuevo y extrañarla. Para todos es una sombra, para mí es un suspiro que abandonó mi mano, que sonrojaba mi alma. Sabemos que terminará, yo tomaré su espalda para amarla una última vez.

Noche cálida de despedida: Se perdieron en un abrazo en la noche de su locura. Decidieron entregarse a una ilusión sin sentidos. Eligieron su desdén. Las manos estiradas formando sagradas líneas, sanando entre las baldosas de un ayer oscurecido por los reflectores rojos, azules, verdes, que atravesaban las figuras. Nadie está lo suficientemente amado, nadie amaré nunca a nadie tanto como los que giran y se miran, como los que viven un amor eterno mientras dura la canción.

31 Bomba incendiaria de fabricación artesanal en la que se utiliza una botella de vidrio llena de combustible o algún líquido inflamable (generalmente gasolina), a la cual se le introduce un trapo o una mecha, que se enciende en el momento de ser lanzada. Al estrellarse contra el objetivo, la botella de vidrio (que por lo general se quiebra) derrama sobre el adversario el líquido inflamable, ocasionando que esta se incendie. Las encapuchadas la utilizan para quemar las tanquetas o a los mismos policías del Esmad. Es particularmente dañina cuando se arroja sobre una persona, pues el líquido inflamable se impregna en las prendas de vestir, haciendo muy difícil apagar el fuego o apartarse de su fuente, generando graves quemaduras.

32 Para conocer el video, ver: <https://vimeo.com/820967481>

miradas, hace cambiar el rumbo de las paseantes, transgrede perceptualmente y produce identificación.

La temporalidad concreta del ciclo de *video-mapping* constituye un rasgo fundamental en la configuración del antimonumento, pues la duración determinada indica que no solo es relevante el lugar específico, sino el momento específico; características contextuales de tiempo y lugar que demarcan la relación espacio-temporal con la espectadora (figura 4.20).



Figura 4.20. Antimonumento (Ciclo de *video-mapping*), 12 al 15 de noviembre del 2019

Fuente: Fotografías de Carolina Rojas Valencia.

En este material filmico —por tanto tiempo inexplorado, abandonado en estantes con polvo y sin uso— se revela la memoria inquietante de la universidad: su pasado como Instituto Pedagógico para la formación exclusiva de señoritas, su condición de “educadora de educadores” (como dice su eslogan) que ha formado las diferentes generaciones de profesoras de la capital colombiana, los hechos que ha dejado de contar su historia institucional, las dinámicas propias de su comunidad, los cambios en sus espacios físicos, su memoria colectiva. Documentos audiovisuales que conservan contenidos culturales los cuales hacen parte de la memoria individual y colectiva del momento histórico de su producción, circulación y recepción. Recurrimos al proyector de 16 mm como la máquina que facilitaría nuestro regreso a las memorias perdidas de la UPN, para reconfigurar nuestra experiencia —lejana y reciente— en el acto de visitar aquello que ya no está de una forma tangible, pero que expresa su esencia a través de la imagen.

Las películas de 16 mm devienen aquí “objeto encontrado”, imagen encontrada, aparentemente banal y descartada. La recuperación de esta imagen nos confronta con uno de los procedimientos más recurrentes en las prácticas de la recordación, la de la migración del soporte de la memoria. En este caso, la película celuloide³³ se reemplaza por un plato de aluminio, cerámica o cristal³⁴ y, con la transferencia al nuevo soporte, la imagen se actualiza. Digitalizar las películas para proyectarlas sobre la piedra y volverlas a ver —después de décadas de olvido— es volver la imagen actual, porque, en este caso, actualizar la imagen quiere decir volverla a traer, traerla al presente.

En esta investigación, las tecnologías son un medio que posibilita el diálogo entre las diferentes imágenes, de modo que las preguntas que rodean la imagen rodean también sus soportes. Queramos o

no, la mixtura de procesos que se presentan implica preguntas por lo tecnológico, lo nuevo y lo viejo de las tecnologías que utilizamos y de aquellas a las que tenemos acceso en la universidad, dada su situación financiera que dificulta la renovación extensiva de equipos y técnicas. No es gratuito que nuestro primer encuentro con el proyector y las películas, en el 2016, se haya dado precisamente por el rumor de que estos materiales iban a ser dados de baja, por tratarse de tecnologías en desuso. Quedan abiertos interrogantes del contexto: ¿Qué es nuevo y cómo llega a convertirse en obsoleto por la sustitución de un soporte de avanzada? ¿A qué atribuimos el interés por las tecnologías que tenemos en la actualidad en la UPN?

La creación de las piezas videográficas a partir del material filmico digitalizado —más allá de la selección— requiere de la toma de decisiones sobre secuencia, ritmo, duración, entre otras. Esto recuerda el proceso de montaje en el sentido Dziga Vértov, para quien la mesa de montaje es el lugar de la inventiva, donde tiene lugar la unión de distintos fragmentos de película para la producción de la cinta final, contraponiendo planos y produciendo asociaciones por confrontación. Al analizar la obra de la cineasta, Jean Breschand (2004) señala que, ya en 1929, cuando Vértov utilizó filmes ya realizados por la escasez de material, demostró que el cine se inventa a sí mismo, pues el proceso de montaje puede liberar al filme del tema y darle independencia en su experimentación e investigación.

Además, el juego con los fragmentos: cortar, pegar, mezclar, editar o reeditar, es el trabajo de hacer *collage*,³⁵ en el que a partir de trozos de imágenes se arma una composición nueva, un *collage* audiovisual

33 Material plástico muy flexible empleado en la industria fotográfica y cinematográfica para la fabricación de película. De este material están compuestas las películas de 16 mm que se usaron en el proyecto.

34 Materiales de los que se suelen componer los discos duros para el almacenamiento de información en formatos digitales.

35 El término viene del francés *coller*, que significa “pegar”. De ahí que en las artes plásticas y visuales el procedimiento más común sea recortar imágenes y luego pegarlas en una misma composición. Por extensión, el *collage* se puede utilizar en cualquier producción artística, como el video o el cine.

que es *bricolage*,³⁶ *ready-made*³⁷ y *objet trouvé*.³⁸ Las actuales artistas de la memoria son deudoras de este tipo de prácticas por sus modos de reutilizar, reciclar, reincorporar, reinventar, reinterpretar a partir de algo “viejo”, de algo que ya estaba hecho; o sea, por volver a ver, o por volver a traer a la presencia una imagen, un material o un objeto que expresa su potencialidad “activadora de la memoria, su relación con el pasado y sus amplios usos sociales” (Martínez, 2013, p. 26). Así, la superposición *pedestal-roca-proyección* “se convierte en un proceso de recomposición de imágenes y materialidades en el que aparecen nuevos sentidos” (Rojas, 2020, párr. 21).

La imagen proyectada es también una huella. A partir de ella entramos en otro tiempo, en el tiempo de la supervivencia o en la supervivencia del tiempo. La supervivencia es un desplazamiento del tiempo o —lo que es lo mismo— una expresión específica de la huella. Tanto para Aby Warburg (2008) como para Georges Didi-Huberman (2002) la supervivencia —en tanto realidad enmascarada— designa algo que permanece y testimonia un estado desaparecido de la sociedad, las manifestaciones sintomáticas y fantasmáticas de una cultura. Las manifestaciones sintomáticas son aquellos rasgos de permanencia de una cultura que no se expresan como una esencia o un arquetipo, sino como señal intrincada, como signo en movimiento de un régimen discontinuo de la temporalidad. Discontinuidad que da cuenta de un tiempo “sintomal”, no de un tiempo trascendental.

El suceso audiovisual nos adentra en una experiencia sensorial que solo podemos advertir al encontrarnos frente a la imagen que sobre la roca adquiere un cruce de sentidos, es decir, la capacidad que tienen las imágenes de producir en nosotras una lectura bifurcada. La roca, envuelta por las imágenes y narraciones audiovisuales, puede potenciar el horror, dolor y rabia, como en el caso de los videos proyectados *Órganos de hierro* y *Movimientos del profe*; o alegría, admiración y belleza en *Viaje a través del tiempo* o *Caboclo*, por citar algunos ejemplos. Una experiencia en que el signo visual se transforma en una relación intersubjetiva. La resignificación cobra valor en el acontecimiento activo del intercambio social provocado en las jornadas de *video-mapping*. El diálogo activo que suscita el anti-monumento es un proceso de reinención, de significaciones múltiples, de implicaciones narrativas de la percepción del problema de la universidad pública, de los conflictos que vinculan a la UPN en esta época de la crisis de la educación pública, provocada por el auge del neoliberalismo.

36 Actividad creativa en que se reutilizan materiales y objetos preexistentes para resolver problemas técnicos como averías o para crear nuevos objetos funcionales o decorativos desde recursos muy variados.

37 Viene del inglés y se refiere a algo que ya está hecho, de modo que los *ready-mades* son objetos ya creados, tomados de la realidad cotidiana, para ser elevados a la categoría de objetos artísticos. El acto creativo consiste en la acción de elegir el objeto, descontextualizarlo o recontextualizarlo, para hacer desaparecer su significado utilitario y presentarlo como un pensamiento nuevo. Marcel Duchamp solía inscribir en cada *ready-made* una breve frase, que estaba destinada a transportar al espectador a otras regiones verbales. Le interesaba un arte en el que la idea primara sobre la forma. Así, el *ready-made* es un arte que se aprehende desde la mente, un reto intelectual, desprovisto de emoción y de gusto; todo lo contrario a un placer estético, visual, retiniano.

38 Viene del francés y significa “objeto encontrado”. Pertenece al mismo universo de las operaciones estéticas en que se toma un objeto cotidiano para atribuirle —por medio de intervenciones, modificaciones o interpretaciones— una idea artística, pero sin ocultar su origen extra-artístico. Se le puede considerar un sinónimo de *ready-made*.

El antimonumento demanda de las que transitan por la Plaza de la Solidaridad, un punto de inflexión de la memoria, de lo memorable. Se activan los procesos de *resignificación*: las preguntas emergen. Un pedestal no es un monumento en sí mismo, pues no es un signo representacional como tal, entonces, ¿cómo llegar a observar la apropiación de un pedestal como un monumento? Una piedra —a pesar de ser uno de los materiales más recurrentes en la elaboración de monumentos— tampoco suele ser monumentable en tanto piedra, pues no representa nada, entonces ¿es monumentable una roca? ¿Qué relación guarda la roca instalada como antimonumento con la universidad y con las confrontaciones de las estudiantes con el Esmad? Un archivo audiovisual tampoco es monumentable, toda vez que su condición temporal acude al devenir, no a la perdurabilidad. Sin embargo, a lo largo del proceso que he descrito, vemos cómo un pedestal abandonado, la imagen de una roca y unas imágenes audiovisuales de la universidad en la década de 1970, se convierten en huellas, en signos monumentables.

El pedestal, la roca y la proyección se vuelven soportes de una acción: la de monumentar que —recordemos— está ligada a la necesidad esencial de asir sentidos en el mundo, vinculándonos con el pasado, ya que la memoria sirve para sobreponernos al olvido que produce el paso del tiempo y prescindir de la memoria sería entregarnos al completo sinsentido. En clave benjaminiana, diríamos que la superposición *pedestal-roca-proyección* es la memoria que se aloja en la materialidad para conservar las huellas (Benjamin, 1999). Sin embargo, para Walter Benjamin (1982) el rescate de experiencias —a través de la memoria del pasado— debe configurar una historia crítica, que extraiga de la historia totalizante las historias ocultas y reprimidas. El relato de las vencidas que ha ocultado la historia, los medios de comunicación y las miradas hegemónicas. Para que el poder deje de cristalizarse en la relación de la memoria con la historia, como ha ocurrido con la monumentación tradicional, debe sacudirse la historia misma.

Para Michel Foucault (1977), la historia ha sido eminentemente monumental, porque ha perpetuado los grandes episodios y personalidades del pasado para mantener el poder radicado en el gobierno. Esta historia anticuaria reside en la conmemoración de la tradición y petrificación de lo heredado, produciendo un efecto paralizante sobre las aspiraciones de la vida en el presente e invisibilizando muchas identidades. De ahí que Foucault —resonando con Benjamin— proponga dos importantes movimientos respecto a la historia: el primero es el de hacer una historia crítica o historia “efectiva” o contrahistoria y, el segundo, el de erigir a partir de ella una *contramemoria* que localice en el presente lo silenciado del pasado y recupere la voz de las identidades borradas. “They imply a use of history that severs its connection to memory, its metaphysical and anthropological model, and constructs a counter-memory —a transformation of history into a totally different form of time”³⁹ (Foucault, 1977, p. 160).

El pliegue que se le hace a la acción de monumentar es un guiño a la *contramemoria* que permite pasar a la *antimonumentación*. Pasar de monumentar a *antimonumentar* es pasar de la simple memoria a la *contramemoria*. Ese pliegue, en nuestro caso, consiste en resignificar el sentido de la piedra y recuperar imágenes de la universidad, no para privilegiar un relato único, sino para fragmentar y reconstruir los relatos. Más precisamente, la acción de *antimonumentar* incluye las identidades que se excluyen en la sombra de un *monumento-mensaje*.

Esta *contramemoria* no conmemora la historia oficial de la universidad, ni exalta los grandes discursos presentes en ella —conservadores o liberales; religiosos o revolucionarios; de derecha o de izquierda— muchas veces demagógicos y populistas, sino que permite que salgan a la luz múltiples relatos, proponiendo “una alternativa a la recuperación de ‘otra’ memoria colectiva” (Martínez, 2013, p. 138) o de la memoria de la “otra”. Foucault (1977), en su

39 Esto implica un uso de la historia que rompe su conexión con la memoria, su modelo metafísico y antropológico, y construye una *contramemoria*, una transformación de la historia en una forma de tiempo totalmente diferente (Traducción propia).

discurso sobre la historia “efectiva” y la memoria, hace referencia a esta contramemoria como una forma de elaboración de los hechos:

“Effective” history, however, deals with events in terms of their most unique characteristics, their most acute manifestations. An event, consequently, is not a decision, a treaty, a reign, or a battle, but the reversal of a relationship of forces, the usurpation of power, the appropriation of a vocabulary turned against those who had once used it, a feeble domination that poisons itself as it grows lax, the entry of a masked “other”⁴⁰. (p. 154)

La *contramemoria* —empleada por Foucault para rechazar y cuestionar las versiones oficiales de la historia que han sido impuestas por los Gobiernos y los historiadores—, guarda estrecha relación con conceptos como el de *posmemoria*, que Marianne Hirsch (2012) introdujo para poner en escena los legados literarios y visuales del Holocausto provocado por la Alemania nazi y sus lugares de memoria por parte de la posgeneración, es decir, de las hijas de las sobrevivientes y sus contemporáneas, quienes se consideran herederas de las historias catastróficas del holocausto y lo recuerdan a través de imágenes, objetos, relatos y afectos transmitidos en el seno familiar y cultural. La posmemoria no se experimenta de modo directo, sino a través de los recuerdos de los hechos traumáticos que perduran porque marcan la vida de las generaciones. La estética posmemorial recoge una serie de artistas que buscan reanimar el pasado sin apropiarse de él, usando estrategias críticas para conectar el presente y provocar una nueva comprensión de la historia. Así, la posmemoria —en tanto revisión y lectura crítica— se configura como una suerte de contramemoria.

El trabajo de Horst Hoheisel (que conocimos en una conferencia a la que asistimos como parte de la etapa de preproducción) es, sin duda alguna, posmemorial. Sus antimonumentos (realizados en su mayoría con Andreas Knitz) elaboran contramemorias que reivindicán a las víctimas del Nacional Socialismo Alemán, incluido el Holocausto. Pero Hoheisel también ha trabajado en Latinoamérica (Chile, Argentina, Brasil y Colombia), situando sus ideas antimonumentales en contextos posteriores a las dictaduras militares. Por ejemplo, en el Parque de la memoria de Buenos Aires, propuso poner un poste de luz —como los que sostenían los reflectores que en las noches iluminaban todo el complejo del parque enmallado y vigilado— que alumbrara el río de La Plata, que está junto al museo, para hacer reflejar la luz en el cuerpo de agua que contiene la memoria de los cuerpos de las víctimas de la dictadura que eran lanzadas al afluente desde los aviones militares (Hoheisel, 2019). Así mismo, en la obra *La química de la memoria*, Hoheisel hizo talleres en Santiago de Chile, Buenos Aires y Rosario, entre ellos uno con estudiantes de arte, realizado en el 2004 en el Estadio Nacional de Santiago donde los golpistas reunieron a sus prisioneras para torturarlas y asesinarlas. Allí, abrieron las puertas de los vestuarios que habían servido como celdas y abrieron los grifos para dejar correr el agua de las duchas.

40 La historia “efectiva”, sin embargo, trata los acontecimientos en términos de sus características más singulares, sus manifestaciones más agudas. Un acontecimiento, en consecuencia, no es una decisión, un tratado, un reino o una batalla, sino la inversión de una relación de fuerzas, la usurpación del poder, la apropiación de un vocabulario vuelto contra quienes lo habían usado una vez, una débil dominación que se envenena a sí misma mientras crece sin exigencia, la entrada de un “otro” enmascarado (Traducción propia).

El sonido del agua saliendo resonaba por los oscuros y vacíos pasillos bajo las gradas. Los vestuarios para los jugadores de fútbol se convirtieron por un momento en una sala digna para la conmemoración, un monumento a la memoria de la gente que aquí había sufrido. (pp. 6-7)

Hay una distancia considerable entre el tipo de memoria que se ubica posterior al holocausto o posterior a las dictaduras militares del cono sur, incluso, posterior a la desmovilización de las FARC que elabora Doris Salcedo en su obra *Fragmentos* (nuestro referente más cercano), y el tipo de memoria que se puede construir en torno a la denominación de “la Piedragógica” y los enfrentamientos violentos asociados a ella. La contramemoria y la posmemoria del holocausto, las dictaduras y el conflicto armado colombiano permiten redimir a las víctimas y reprochar con vehemencia el genocidio, la discriminación y las violaciones a los derechos humanos perpetuadas por parte de los victimarios. Los conflictos en los que se dieron las violencias han concluido, los hechos ya ocurrieron, se cerraron, dejaron ver con claridad a víctimas y victimarios, para señalarlos con certeza. Sin embargo, en nuestro caso, ¿podríamos saber con claridad cuál es la víctima y cuál es el victimario?

El victimario es el capital y el Estado su cómplice, quienes explotan, oprimen y ejercen “violencia sistémica”, definida por Taniel Morales (2016) como “el sistema de la *violencia* desplegado en lo social, lo económico, lo simbólico, lo institucional, lo familiar, lo sexual, lo personal. En el mal gobierno... Todos estos espacios de *violencia* están interconectados y forman un sistema integral” (p. 12). Para Morales, la violencia:

se da en situaciones donde hay un “arriba” y un “abajo”, una jerarquía entre las personas e instituciones. Cuando el que está abajo se defiende no es una actitud violenta, es reconocer y proteger su dignidad, derecho humano fundamental. Hay que distinguir entre la violencia ofensiva y la defensiva, la primera dirigida a someter y la segunda a liberarse. (p. 11)

Estos argumentos resuenan en quienes encuentran en los “tropeles” una forma legítima de protestar y se adhieren a la célebre consigna de las manifestaciones estudiantiles: “¡la acción violenta no es toda igual, es justa la del pueblo buscando libertad!”. Sin embargo, aunque reconozcamos las condiciones de desigualdad, el abuso de poder, el control, la persecución y la represión que ejerce el sistema de dominación y aunque no juzguemos toda la violencia por igual, no vemos en las encapuchadas precisamente víctimas, reconocemos su agencia política, su capacidad combativa que se mantiene en el tiempo y que tiene poder de transgresión de las dinámicas cotidianas y el orden público. ¿Acaso no están ellas también imponiendo su poder cuando toman por campo de batalla el campus y por presa del miedo a la mayoría de la comunidad universitaria que no se recoge en sus formas de lucha y que desconoce lo que se esconde detrás de esas militancias que no tienen una representación política amplia? La relativización de la violencia no nos impide ver que ellas se convierten también en perpetradoras de violencia.

En términos de principios resulta contradictorio que un movimiento contrahegemónico que impugna la violencia sistémica use también violencia como mecanismo de defensa. En términos pragmáticos es razonable rechazar el uso de la violencia en el activismo político, tanto porque aleja a potenciales adherentes a las justas causas como porque sirve a los oponentes para desvirtuarlas. Sobre todo, es reprochable que se diluyan la comunidad, el libre pensamiento y la deliberación en este ejercicio forzoso de violencia defensiva que se arrastra desde otra época. Pero también se arrastran la explotación y la opresión que no terminan, ellas pertenecen tanto al pasado como al presente.

Lo que sabemos es que estamos tratando con un conflicto complejo que no cesa, que está vivo y que, por estar abierto, no permite sacar conclusiones demasiado categóricas. No hablamos de un pasado concluido, sino de uno que se está escribiendo todavía, se está haciendo. Entonces, no se trata de un tipo de contramemoria como la posmemoria que elaboran en sus antimonumentos Hoheisel o Salcedo, pero sí se puede hablar de una contramemoria antimonumental

como la de la exposición *El tigre no es como lo pintan* o la de la obra *El que no sufre no vive* de Carlos Castro. Una contramemoria antiheroica y siempre abierta a la discusión propia del contexto en el que se instala.

Las condiciones de especificidad para el sitio trascienden el monumento tradicional y se conservan en muchas de las construcciones de contramemoria antimonumental; un aspecto que descansa entre lo formal y lo conceptual para despertar en el pensamiento. Miwon Kwon (2002) habla de dos posibilidades de prácticas de sitio específico: las sedentarias y las nomádicas; las primeras permanecen en el espacio, las segundas son cambiables de un lugar a otro. En este mismo sentido, Thomas Crow (1996) establece dos categorías que usan la temporalidad como eje esencial de su pensamiento: la de arte de sitio específico “fuerte” y la de arte de sitio específico “débil”. En la primera, “la duración real de la obra es limitada, porque su presencia está en contradicción irreversible con la naturaleza del espacio que ocupa” (s.p.); en la segunda, la pieza puede persistir indefinidamente de modo que la contradicción se vuelve ilusoria.

De acuerdo con la naturaleza de esta investigación, la acción de antimonumentar se instala en la especificidad para el sitio, pero transita entre sus posibilidades sedentarias y nomádicas, fuerte y débil, toda vez que propone tanto lo fijo como lo cambiable, tanto lo permanente como lo efímero. La roca que apareció en la universidad —que remite a la piedra que aparece en los espacios exteriores e interiores tras cada contienda— permanece ajena a todo el discurso conocido, mantiene su esencia insoluble, al igual que un muro, un techo o una viga. Pero su solidez y pesadez se revierten desde la liviandad e inmediatez de la imagen proyectada, la roca se vuelve fantasmagórica. Entonces, a pesar de la naturaleza maciza y pesada de la roca —o mejor, a pesar de nuestra idea preconcebida; de las ideas fijas en nuestra percepción— se crea la metáfora de “*pasar la piedra por la luz*”⁴¹ (Rojas, 2020), de *pasar lo duro por lo suave* y viceversa. El desenlace es la advertencia de que la imagen que ya conocemos de la piedra va a ser transformada en nuestra mente por una que no es del todo imposible: “la Rocagógica” (figura 4.21).

Emerge la dialéctica de lo duro y lo suave, que Gaston Bachelard (1994) expone, precisamente a partir de las imágenes que surgen en la práctica activa con la materia pétreo. Lo que nos preguntamos es la relación de la materia con su resistencia —su dureza— y su capacidad de hacer daño. Bachelard señala que “la palabra *duro*, casi siempre es ocasión de una fuerza humana, señal de una ira o de un orgullo, a veces de un desprecio” (p. 77). “¿Por qué entonces el mundo de la piedra no habría de devolvernos hostilidad por hostilidad, hostilidad sorda por miedo dominado?” (p. 215). Fuerza de imágenes aplastantes que nos invitan a pensar la potencia aniquiladora que la piedra despierta, su agencia política, su capacidad combativa y transgresora. Esa es la imagen que queremos transformar dialécticamente.

En la dialéctica de lo duro y lo suave —de lo permanente y lo efímero— la dialéctica entre el día y la noche es indispensable. El día deja ver la piel endurecida de la roca, creada por la luz del sol que dibuja sus perfiles: la imagen-materia. Mientras que proyectar sobre la roca solo es posible en la noche, lo que produce la conciencia respecto a la imagen-luz y a la relación luz-oscuridad. La obra efímera —la proyección— es un fenómeno lunar-visual. La obra permanente —la escultura— es un fenómeno solar-táctil.

41 El resaltado no corresponde a la cita literal, se usa aquí para enfatizar la idea.

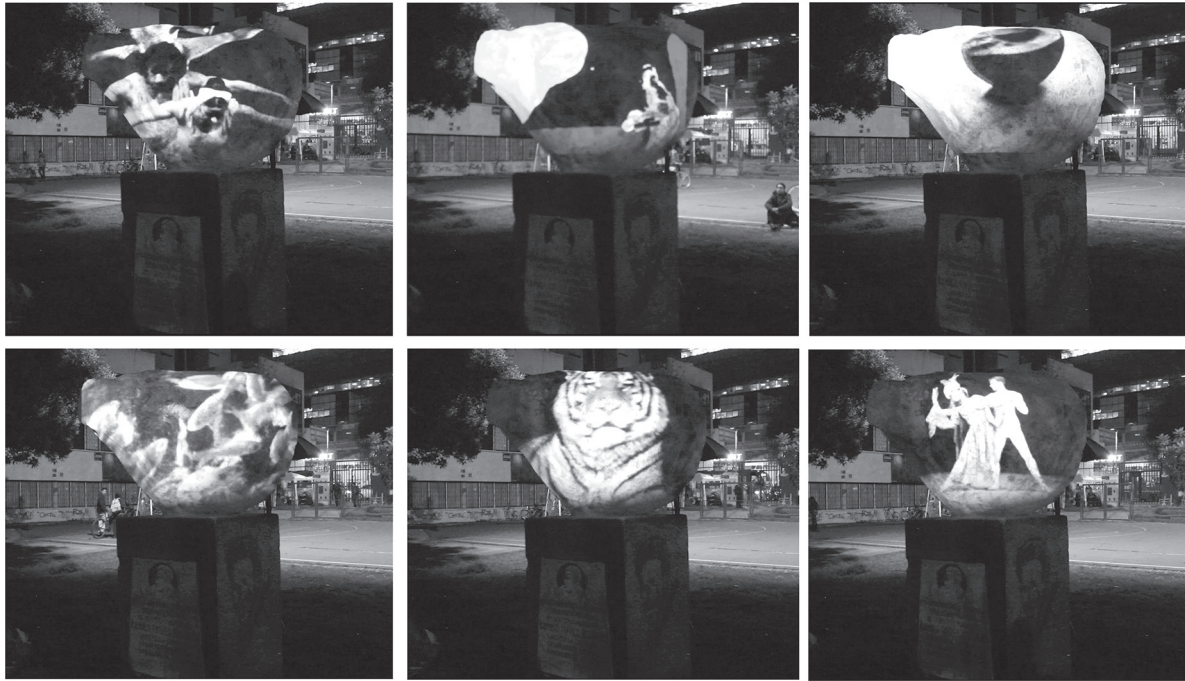


Figura 4.21. Fotogramas del registro del Antimonumento (Ciclo de *video-mapping*),
12 al 15 de noviembre del 2019

Fuente: Registros videográficos de Hakeri Cotacio y Andrés Bueno.

Además, retomando a Young (1993, 1999) y a Martínez (2013), la revisión crítica de la historia —que se enfrenta a las versiones oficiales para conformar las formas alternas de la memoria— depende de un tratamiento de la temporalidad que se basa en la dialéctica del pasado y el presente. De modo que la memoria no es directamente impuesta, en su lugar, se establece una relación temporal donde la memoria se subordina a la espectadora y sus circunstancias, permitiéndole reconstruir el pasado desde su propia interpretación. El antimonumento surge no como una arquitectura construida para preservar los recuerdos del pasado, desde el pasado; sino para pensar las relaciones concatenadas de los sucesos del presente con el pasado, siempre regresando al hoy, a la búsqueda de sentido que demanda el presente, donde la memoria se desenvuelve. El origen es un pasado referencial del conflicto que ha llevado a la UPN a ser nombrada como “la Piedragógica”, pero este pasado se hace cambiante con las interpretaciones y la complejidad

del cómo se viven las confrontaciones y sus desenlaces a lo largo del 2019 y en nuestro ahora. Es el papel de la memoria, no como algo que nos habla del pasado aislado, sino que se caracteriza por ser mutable y vivo. En esta línea, el sistema antimonumental que hemos propuesto es una forma de realizar una revisión del pasado y de la historia a partir de la memoria, o de múltiples memorias.

De igual manera, la especificidad para un sitio no solo remite a las condiciones físicas y temporales de un contexto, sino también a sus circunstancias territoriales, políticas, ideológicas, sociales y culturales, que se problematizan en las imágenes que hacen parte de la universidad. Entonces, un antimonumento se convierte en una alternativa para hablar del contexto, pero desde maniobras que descolocan los procedimientos y los mensajes institucionales. Es la muerte del monumento como institución.

Las formas de recordación que esconde la roca —que nos salvan del sinsentido de la experiencia

humana— nos interesan como columna vertebral de un arte soportado en la memoria. En el antimonumento, como arte de la memoria, resuenan los sentidos originarios del trabajo de monumentación, la metáfora de la talla pétrea, la apertura de la distancia temporal del *futuro anterior* (Rubio, 2015, p.13), el otro tiempo como superación del olvido. Pero esto sucede con guardadas distancias de un tipo de memoria fija que pretende perpetuar los valores hegemónicos de la sociedad y traer a cuestras la carga de la historia institucional. Elaboramos una poética que se instala como una oposición meditada y sistemática a toda forma de representación monumental grandilocuente. Nos situamos en el desplazamiento del sentido de la memoria que aparece en la crisis de la noción de monumento tradicional y su condición negativa o ausencia de significado, en que la representación conmemorativa muere, junto a la alianza inalterable entre espacio y monumento que desborda el tiempo y lo hace inabarcable a los cambios (Krauss, 1985). En realidad, los vínculos que el lugar exige son mutables a las realidades históricas que demanda. Young (1999) señala que el monumento y su significado en realidad no son eternos, un monumento y su importancia se construyen en tiempos y lugares particulares, contingentes sobre las realidades políticas, históricas y estéticas del momento.

Por último, a las características asociadas a la antimonumentalidad que ya se han señalado, se puede agregar que la acción de memoria realizada es antiheroica, pues los hechos a los que remite la obra —los enfrentamientos entre el Esmad de la Policía y los grupos de encapuchadas y estudiantes de la universidad— se entienden como hechos traumáticos y su estudio se asume desde posturas críticas, no desde posturas ideológicas. La naturaleza antimonumental de esta obra lo distancia, de un lado, de pretensiones comunicativas que transmiten mensajes enmarcados en una unanimidad religiosa, política o ideológica ortodoxa —*monumento-mensaje*— y, de otro, de pretensiones estetizantes y decorativistas —*monumento-forma*—. De este modo, a manera de respuesta a los signos monumentales preexistentes, se presenta un arte situado en el pluralismo, en la dialogización, motivo para la reflexión libre y consciente de la historia y la pluralidad de sensibilidades.

Entre nosotras y las otras. Laboratorios de creación

Como ya hemos dicho, el sistema antimonumental que propusimos no puede ser tal sin la reunión comunitaria, sin la apertura de la obra, sin la dialogización y la deliberación. Con esta finalidad se realizaron dos laboratorios de creación. En el primero, *Intervención sobre una piedra* —realizado el 6 de noviembre— las asistentes hicieron intervenciones artísticas sobre piedras que habían sido encontradas en la universidad, recogidas de los “tropeles” o recuperadas de los residuos de la talla de la escultura del antimonumento (figura 4.22). En la mezcla y asociación de materialidades diversas resuenan el *collage* y el procedimiento del *bricoller*, que toma objetos o materiales —mostacillas, chaquiras, botones, figuras miniatura, hilos, cintas de tela, encajes, flores artificiales, etc.— los ensambla y construye nuevos objetos, para recrear, redefinir o alterar sus funciones y significados. Cada piedra intervenida fue marcada con un nombre o seudónimo y una reflexión —una idea o una pregunta a la piedra— que orientó la discusión en torno a cómo estos elementos plásticos, textuales y estéticos servían para resignificar. Estos fueron los mensajes y preguntas:

- Ser-piedra / Ser-rabia. *Cristina Pachón*
- ¿Ahora las lanzamos decoradas? *JUNK4PUKE.*
- ¿La creatividad es un lanzamiento de la imaginación? *Anónimo*
- “La piedra sucia”. *Alejandra Aguilar Moreno*
- ¿Eres dorado o adorada? ¿Ángel o demonio? ¿Carne o metal? *Huyin*
- ¿Hasta dónde tenemos que contar? *Anaka*
- JUEGO VÍCTIMAS DEL AZAR ¿Y el juego de la piedra k contiene? Construye tiempos o inmortaliza espacios. *Anónimo*
- Cada piedra es un altar. *Hakeri Alejandro Cotacio C.*
- ¿Qué relación tienen las cintas con la roca o piedra? *Víctor Pájaro*
- Cuando no quedan recursos con los cuales defenderse, las paredes y los muros habrán de romperse. A ellos les saca la piedra. La paz y la alegría. *Anónimo*
- Esta piedra es lanzada en canasta, con un mensaje desde el mar para que despierte la dignidad y las ganas de luchar, para que despierte la esperanza y el amor. Sin temor!! Con mucho amor y rebeldía. *El mar*
- ¿Acaso podemos definirla solo desde su superficie? *Alejandra Moreno*
- Una piedra del camino, una piedra de la tierra, del pasaje, una piedra del cemento, de tierra, de arena, de engrudo, de aire, de palabras... *Anónimo*
- ¿Qué haré con el miedo? *Karma*
- Mis plegarias acompañan sus luchas. Si sus actos no son conmigo sí son por mí; mis plegarias, aunque no son con ustedes, sí son por ustedes. Por nosotros. Por nuestras luchas. *Anónimo*
- ¿¿¿Por qué tanta puta piedra??? *Anónimo*
- DIS-TEN-SAR ¿SOLTARÍAS EL NUDO? *MERCEDES*
- ¿Nuestras vidas dejadas al azar? *IT*
- La piedra que enlaza subjetividades, que contiene una historia que reúne, enredos de cada sujeto que integra la piedra, la roca, ese lugar de encuentro. *L.M.*
- FANTASÍA DE PAZ. COLOMBIA A LA DERIVA. *FÉNIX*
- ¿Qué es más fuerte la roca o el metal? :/ choque surrealista de ropa con cúpula de metal. *Ru Ranguer*
- Sensible ¿A qué? Sensible ¿Por qué? Sensible ¿Para quién? *Verónica V.*
- Para los indígenas las picolra o las “Hycas” son contenedores de memoria, las que nos cuentan la historia. Las piedras como la memoria y la semilla. *Uba-Semilla de Origen.*
- El florecer de la utopía. *Anónimo*
- ¿Por qué no reconocemos más la música típica de nuestro país, y vivimos encadenados a la música que se consume en la sociedad actual? *Johan Esteban*
- El tejer del tiempo... *Diego Andrés*
- “Ella siempre victoriosa” *Ana Edith Jaicy*
- Contraste entre la vida y lo inerte (Flores que nacen entre las grietas de una roca). *Anónimo*
- Los estigmas que nos aplastan y las problemáticas que nos aplastan. *Daniela. H.*
- Entre los escombros se encontrará lo que alguna vez fue... *Anónimo*
- Yo te ato piedra, para que no hagas daño; daño a otras personas o daño a ti misma. *Anónimo*
- El corazón de la UPN. *Paula Cano*
- ¿Se puede asesinar la esperanza? *Daniela Dinas*
- La unión entre los seres vivos y el alimento que les da vida... *Att: elngi*
- La representación que le di a la piedra son los dos usos que se le puede dar, como una forma de vida que ha surgido a través del tiempo o como un elemento violento que se usa para hacer daño e infringir dolor. ¿Qué uso le das a la piedra? *Anónimo*
- ¿La piedra reivindica y hace florecer La raíz! *Nendy Camargo O.*
- ¿Los tropeles son una lluvia de estrellas? *Anónimo*
- Punto de encuentro. Elemento de división. Muestra de luchas en medio del conflicto. *Jisela Ríos*
- Planeta Piedra. *Alejandra Gutiérrez*



Figura 4.22. Laboratorio de creación *Intervención sobre una piedra*, noviembre 6 del 2019.

Museo de Historia Natural - Casa de la vida, UPN

Fuente: Fotografías de Hakeri Cotacio e Ingrid Bohórquez.

En el segundo laboratorio, *Huella sobre una piedra* —realizado el 7 de noviembre— las participantes crearon piedras con arcilla, trabajando su superficie y textura a partir de huellas o impresiones recogidas del espacio físico de la universidad donde suceden los enfrentamientos (figura 4.23). Los mensajes y preguntas dejados en este laboratorio fueron:

- ¿Por qué nos enseñan a competir si la lucha es de todos? VAL
- De la piedra el mundo. Del mundo la piedra. Pero ¿cuál piedra? NATA
- ¿Qué recorrido hace la piedra en el tropel? ALIX
- Somos seres de búsqueda. Las preguntas a una piedra son preguntas a uno mismo. (firma ilegible).
- ¿Cómo se hilan las texturas de todo lo que habita este espacio? ¿Qué ocurre con los árboles cuando entran los gases del Esmad? ¿Cómo procesan los árboles los gases?
- Como estudiantes habitamos cada espacio como a través de la piedra recogemos las huellas de nuestro habitar dentro de la lucha por lo público, que, aunque no parezca un lenguaje común ante la gente de afuera, es un modo de proteger eso que nos es quitado. Érika Lara

- ¿A cuántos mataste? ¿Cuántas muertes son posibles? Si el silencio no es opción y aún no encontramos la salida, si las palabras no son suficientes y las armas a veces tampoco. La pedagogía me llenó de armas para cambiarlo todo, entre ensayo y error descubriré cómo hacerlo. *Deisy*
- Preguntas a una piedra. ¿Por qué tan fría? *Sarhel*
- “Una piedra en el camino me enseñó que mi destino era llorar y llorar”. (firma ilegible).
- El árbol como testigo del conflicto, inmóvil pero no inerte, los hombres pasan, pero él se mantiene en pie. *EICH*



Figura 4.23. Laboratorio de creación *Huella sobre una piedra*, noviembre 7 del 2019. Museo de Historia Natural - Casa de la vida, UPN

Fuente: Fotografías de Hakeri Cotacio e Ingrid Bohórquez.

A través del ejercicio creativo se propició la reflexión y el diálogo con personas que hacen parte de la comunidad universitaria, quienes expresaron sus vivencias personales en las “pedreas”, así como apreciaciones, ideas o preguntas en torno a la denominación de “la Piedragógica” y sus posibilidades de resignificación. De este modo, la piedra pasó de ser el elemento de combate que se lanza al contrincante —el policía del Esmad— a convertirse en el detonante de los cuestionamientos y las reflexiones, deviniendo en objeto escultórico al que se le otorga un significado diferente. Las piedras, que al final de las contiendas

poblaban las calles en torno a la universidad, ahora poblaban de sentidos las vitrinas de nuestra exposición y nuestras mentes.

Un referente importante para la formulación de estos laboratorios fue el *Laboratorio crítico de eco-creación “Susurros_Piedra”*, en el que participaron estudiantes de la Maestría en Estética y Creación de la Universidad Tecnológica de Pereira,⁴² bajo la

42 Andrés Arana, Diego Morales, Edwin Buitrago, Geraldine Gómez, Hugo Grajales, Isabel Ramírez y Leidy Baena.

coordinación de Pedro Rojas Valencia en el 2017. Desde experimentaciones que buscaban expandir la sensibilidad, se abordaron diversos modos de comprensión de la piedra, por ejemplo: establecer relaciones de identificación con las características físicas de la piedra desde nociones como el peso y la levedad; hacer una revisión crítica de la minería a cielo abierto practicada en los departamentos de Quindío, Risaralda y Caldas; apropiar el concepto de minería para hacer minería urbana, distanciándose de lo que fuese el impactar negativamente en el entorno al dejar huellas de contaminación; realizar cartografías para la comprensión del territorio (figura 4.24). Todo esto con la finalidad de explorar en los sentidos de la piedra y escuchar sus susurros.



Figura 4.24. Laboratorio crítico de eco-creación “Susurros_Piedra” (2017)

Fuente: Rojas, 2017.

En palabras de su coordinador:

Las piedras esconden secretos e historias, han estado desde siempre y posiblemente continúen aquí cuando termine nuestro breve transitar por la tierra. Sin embargo, la mayoría de los hombres tienen una relación irrespetuosa con ellas: por un lado, las tratan con desprecio y las someten al olvido, constantemente son confinadas al asfalto de ciudades laberínticas y al último lugar de irrisorias jerarquías metafísicas; y, por otro lado, las convierten en simple mercancía, las atesoran y matan por ellas, realizan, con devoción enfermiza, todo tipo de prácticas que conducen al aniquilamiento terrestre. El Laboratorio Susurros_Piedra no es otra cosa que el encuentro de un grupo de personas que nos acercamos afectivamente a esas rocas —provenientes de tiempos inimaginables y lugares devastados— nos permitimos escucharlas, acompañarlas, tratarlas consideradamente, les contamos nuestra vida y desciframos sus enigmas. (Rojas, 2017, p. 7)

Los laboratorios de creación nos presentan un conjunto de formas en el modo de la participación, en situación: *performances*, creaciones en red, *estéticas relacionales*.⁴³ Formas que —según Ardenne (2006)— se pueden comprender como *arte contextual*, donde la artista produce acontecimientos en función de la realidad, de un contexto.

Cada piedra es un altar. Exposición

“Cada piedra es un altar” escribió Hakeri Cotacio en uno de los laboratorios, recordando una vieja canción de rock en español de la banda Caifanes. No solo las piedras intervenidas encontraron su sagrario en vitrinas que las exhibían, cada piedra y cada objeto que recogimos, observamos y reelaboramos encontró su altar, su pedestal, su memoria, su sentido reflexivo. La exposición —realizada entre el 6 de noviembre y el 13 de diciembre— recoge las operaciones estéticas, los ejercicios sensibles, artísticos, las reflexiones visuales, objetuales y materiales generadas a lo largo del proceso de investigación-creación. Concretamente en la exposición se presentó:

1. Un carro de mercado usado por las encapuchadas para cargar piedras y atrincherarse, el cual hace parte de los elementos recogidos después de los “troleos”.
2. Esculturas en cartón, reproducciones de las piedras recolectadas en los enfrentamientos (figura 4.25). Hacen parte de las primeras indagaciones en las que se buscó traducir la piedra a otro material, ampliar su escala, pensar en su morfología y constitución. Las esculturas fueron elaboradas por estudiantes del espacio académico a mi cargo *Procesos de lo escultórico*, buscando no solo comprender las características formales de la materia, sino cuestionar su uso en el contexto universitario, y aparecieron imágenes improbables de la piedra, que remiten a situaciones

surreales. Por ejemplo, imaginar la acción de tirar piedras que —por estar fabricadas con cartón— son livianas y no tienen la capacidad de producir daños contundentes si son lanzadas contra personas o edificios. Esta imagen suaviza y ablanda el gesto violento de “tirar piedra”, desvirtuando la finalidad de ocasionar perjuicios.

3. La obra *Memoria en peligro de archivo*, en la que, a los residuos de una explosión ocurrida el 6 de marzo del 2018 durante unos enfrentamientos (Atehortúa, 2018), se les da forma de material bibliográfico para remitir al archivo y la memoria.
4. Obras realizadas mediante un proceso de fundición a la cera perdida con el aluminio de los cartuchos de los gases lacrimógenos para resignificar estos elementos (Rojas, 2020).
5. Registros fotográficos, bocetos y dibujos realizados durante el proceso de investigación-creación en todas sus etapas.
6. Una selección de la colección de películas de 16 mm.
7. Un proyector Eiki de películas de 16 mm.
8. Una selección de rocas de la colección del Centro de Estudios Geográficos “Leonardo Pérez Castillo” de la Licenciatura de Ciencias Sociales.
9. Las piedras intervenidas y elaboradas como resultado de los laboratorios de creación.
10. Piedras, pedazos de ladrillo y cemento, vidrios y escombros recolectados en los enfrentamientos.

43 Término concebido por Nicolas Bourriaud (2006) para designar una estética donde las relaciones que se generan entre y con los sujetos destinatarios de la dinámica artística tienen prelación por sobre la producción de objetos artísticos.

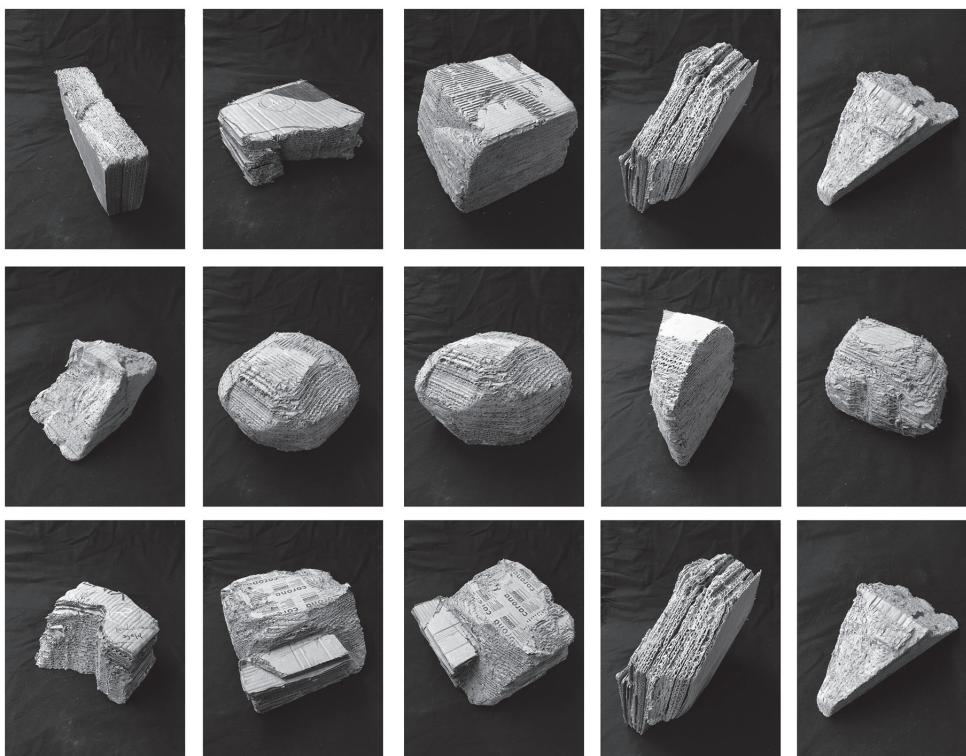


Figura 4.25. Esculturas de cartón. Réplicas a escala ampliada de piedras recolectadas en la Universidad Pedagógica Nacional, elaboradas en cartón por estudiantes del espacio académico *Procesos de lo escultórico* (2016)

Fuente: Fotografías de Andrés Bueno.

Cobran especial relevancia los objetos que propiciaron y alimentaron las reflexiones: vestigios, residuos y materiales recuperados de los enfrentamientos; así como las intervenciones y transformaciones que se les han practicado. También aparecen otros usos que la materia pétreo tiene en el contexto universitario —como cuando se les reconoce como objeto de estudio— y los resultados de los laboratorios de creación. Así, la materialidad es el núcleo que expresa la memoria en sus sentidos y significados: piedra, metal, imagen.

Para afianzar la interacción con la comunidad académica, se realizaron visitas guiadas que posibilitaron el diálogo con las asistentes, quienes compartieron ideas, reflexiones e inquietudes respecto al proceso y a la indagación en torno al contexto, la universidad, su memoria y la denominación que la asocia con la acción de “tirar piedra”. La universidad devino en una idea altamente significativa como lugar compartido por profesoras, estudiantes, egresadas y funcionarias en el que se sitúan determinaciones contextuales territoriales y temporales. Se establece una relación conceptual con los problemas de memoria e identidad que nos permite crear, aprender, reflexionar y mediar en el arte (figura 4.26).



Figura 4.26. Registros de la exposición en el Museo de Historia Natural - Casa de la Vida, UPN. Noviembre 6 a diciembre 13 del 2019

Fuente: Fotografías de Hakeri Cotacio.

Para terminar, hacer ejercicios de memoria —como los monumentos— es necesario para establecer vínculos con el pasado, pero las formas de monumentalizar deben estar insertas en miradas críticas que desvinculen la historia del poder hegemónico, totalizante. El rol del arte en la elaboración de la memoria debe ser una búsqueda por antimonumentar desde lugares que develen las relaciones de poder y la opresión, que reconozcan el sufrimiento y los traumas colectivos, pero —en especial— que abran un marco amplio de interpretaciones donde se diversifiquen las voces para que la historia permanezca en una situación plenamente diferida. La superación de la historia como un estado paralizado permite transgredir la linealidad

del tiempo, hacer aparecer las continuidades y las discontinuidades, relativizar el *fluir* temporal, pero —sobre todo— ablandar las durezas de lo sólido y lo petrificado iluminando la piedra de las agresiones para encontrar la roca. Solo una práctica de antimonumentación puede hacer posible una contramemoria en la que se trasciendan las violencias. Las formas abiertas a la participación —como los laboratorios de creación y las dinámicas de intercambio que se dieron en el *video-mapping* y la exposición— son aliados de la dialogización y juegan un papel muy importante en la construcción de contramemorias, afianzando los sentidos antimonumentales.

Referencias

- Allier, E. (2008). Los Lieux de mémoire; una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria. *Historia y Grafía*, 31, 165-192. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=589/58922941007>
- Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Atehortúa, A. (s. f.) *Comunicado del Comité Directivo sobre los hechos del 6 de marzo*. <http://www.pedagogica.edu.co/home/vernoticia/127>
- Ayala, A. (2018). Fragmentos: una obra supuestamente colectiva. *Revista 070*, Universidad de Los Andes. <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/fragmentos-doris-salcedo/>
- Bachelard, G. (1994). La dialéctica del energetismo imaginario. El mundo resistente. En *La tierra y los ensueños de la voluntad* (pp. 27-46). Fondo de Cultura Económica.
- Bal, M., Crewe, J. y Spitzer, L. (Eds.). (1998). *Acts of memory: cultural recall in the present*. Dartmouth College, University Press of New England.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. Siglo XXI.
- Benjamin, W. (1982). *Discursos interrumpidos, Filosofía del arte y de la historia*. Taurus.
- Benjamin, W. (1999). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Taurus.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Breschand, J. (2004). *El documental la otra cara del cine*. Paidós.
- Castro, C. (2010). *El que no sufre no vive*. <http://www.carlostroarias.com/projects/en/el-que-no-sufre>
- Cerón, J. y Junca, H. (2020). Materialismos, Imágenes 3D. En *Proyecto Pentágono, Investigaciones sobre arte contemporáneo* (pp. 115-160). Ministerio de Cultura.
- Crow, T. (1996). Site specific art: The strong and the weak. En *Modern art in the common culture* (pp. 131-150). Yale University Press.
- de Roux, R. (1990). Lo sagrado al acecho: Notas sobre algunos comportamientos criptorreligiosos de la tribu Pedagógica (vivencias de un decano de la Universidad Pedagógica Nacional). *Revista Colombiana de Educación. Polémicas*, 21.
- Debray, R. (1999). Traza, forma, mensaje. *Les cahiers de médiologie N° 7; la confusion des monuments* [Trad. Jairo Montoya], s.p.
- Didi-Huberman, G. (2002). *L'Image survivante*. Minuit.
- El tigre no es como lo pintan: Reinterpretaciones de la nación en la Colección de Arte del Banco de la República*. (s. f.) Red cultural del Banco de la República en Colombia – Banrepcultural. <https://www.banrepcultural.org/exposiciones/el-tigre-no-es-como-lo-pintan>
- Foucault, M. (1977). *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Cornell University Press.
- Fragmentos: Espacio de Arte y Memoria*. Museo Nacional de Colombia. <http://www.museonacional.gov.co/micrositios1/Fragmentos/index.html>
- García, G. (4 de agosto de 1981). Breve nota de adiós al olor de la guayaba de Feliza Bursztyn. *Diario El País*. https://elpais.com/diario/1981/08/05/opinion/365810406_850215.html
- García, G. (19 de enero de 1982). Los 166 días de Feliza. *Diario El País*. https://elpais.com/diario/1982/01/20/opinion/380329211_850215.html

- Hirsch, M. (2012). *The generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press.
- Hoheisel, H. (2019). *Documento de trabajo 4. El arte de la memoria, La memoria del arte*. Instituto Colombiano-Alemán para la Paz.
- Huysen, A. (2011). *Modernismo después de la Modernidad*. Gedisa.
- Jiménez, A. y Figueroa, H. (2002). *Historia de la Universidad Pedagógica Nacional*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Kennedy en Bogotá: Visita relámpago para sellar la Alianza para el Progreso*(s.f.). Señal memoria RTVC., <https://www.senalmemoria.co/articulos/kennedy-en-bogota-visita-relampago-para-sellar-la-alianza-para-el-progreso>
- Krauss, R. (1985). La escultura en el campo expandido. En H. Foster, *La posmodernidad* (pp. 59-74). Kairos.
- Krauss, R. (2006). 1970 Michael Asher instala su Pomona College Project: el ascenso de la obra específica para el sitio explora un campo lógico entre la escultura moderna y el Arte Conceptual. En H. Foster, B. Buchloh, R. Krauss y Y-A Bois, *Arte desde 1900* (pp. 540-544). Akal.
- Kwon, M. (2002). *One place after another: Site specific art and locational identity*. The MIT Press.
- Maderuelo, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Gráfica Rojas S.A. Fuenlabrada.
- Martínez, D. (2013). La obra de arte como monumento: Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo (Tesis de doctorado). Universitat Politècnica de València, Valencia. <https://riunet.upv.es/handle/10251/34786>
- Monumento a los militares y policías caídos en combate. (s. f.) *Arte público monumental y escultórico bogotano en el ciberespacio*. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. <http://www.artepublicobogota.com/index.php/monumento-a-los-militares-y-policias-caidos-en-combate-2/>
- Morales, T. (2016). *Manual para maestros que lloran por las noches: Libro de siembra de culturas de paz y buen vivir a partir de prácticas que no parecen arte (...aunque probablemente lo sean...)*. Secretaría de Educación de Guanajuato.
- Nora, P. (2001). *Les lieux de mémoire, t. 1. La République* (2a ed.). Gallimard.
- Rojas, C. (2020). Piedra contra metal. Tres acciones para resignificar 'la Piedragógica'. *Portal Error 19-13. Revista de arte contemporáneo*, 2(1). <https://portal-error-1913.com/2020/04/23/piedra-contra-metal/>
- Rojas, J. (13 de junio, 1971). El monumento a Gandhi – Burstein. *Lecturas Dominicales, El Tiempo*.
- Rojas, P. (2017). *Laboratorio de eco-creación Susurros_Piedra*. Universidad Tecnológica de Pereira y Banco de la República de Pereira (Documento sin publicar).
- Rojas, S. (2019). Escultura moderna y contemporánea en Bogotá. En *Escultura en Bogotá, Entre lo moderno y lo contemporáneo*. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- Rubio, J. (2005). *El Museo: memoria y virtualidad*. Colección sin condición, Universidad Nacional de Colombia.
- Sanín, C. (2018). Los 'Fragmentos' de Doris Salcedo: Una obra verdadera y un discurso falaz. *Revista Vice*. https://www.vice.com/es_latam/article/d3bexy/los-fragmentos-de-doris-salcedo-una-obra-verdadera-y-un-discurso-falaz
- Savage, K. (1999). The Past in the Present. The Life of Memorials. *Harvard Design Magazine*, 9. <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/9/the-past-in-the-present>
- Sienkiewicz, K. (2012). Władysław Hasior, "Organy". Culture.pl. <https://culture.pl/pl/dzielo/wladyslaw-hasior-organy>
- Warburg, A. (2008). *El ritual de la serpiente*. Sexto piso.
- Young, J. (1993). *The Texture of memory: Holocaust memorials and meaning*. Yale University Press.
- Young, J. (1999). Memory and Counter-Memory: The End of the Monument in Germany. *Harvard Design Magazine*, 9. *Constructions of Memory: On Monuments Old and New*. <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/9/memory-and-counter-memory>

CAPÍTULO 5. TRANSGRESIONES, METAMORFOSIS E INESTABILIDAD EN LA INVESTIGACIÓN- CREACIÓN EN CONTEXTO

Residuos de la explosión del 6 de marzo¹

Ana Edith Sáenz Ramírez

Este capítulo da cuenta del proceso de creación de una serie de obras artísticas resultantes de las transformaciones de los residuos de la explosión ocurrida el 6 de marzo del 2018, en los salones de la Licenciatura en Artes Visuales de la sede de la Calle 72 de la Universidad Pedagógica Nacional, situación no esclarecida para la comunidad educativa (figura 5.1). Este proceso se concreta en la materialización de dos intervenciones en el espacio y una obra escultórica. La primera intervención en el espacio fue *Instalación I. 6 de marzo* que se ensambló en el pasillo del primer piso del edificio C, lugar donde ocurrió el hecho, conmemorando el año del suceso, en abril del 2019, la cual tuvo una modificación que en adelante aparecerá como *Instalación I'*. La segunda intervención en el espacio fue *Instalación II. La Piedragógica*, que se ubicó en la Casa Bolívar en el marco de la exposición *cAutivo Visión: Imágenes disidentes*, el 18 de junio del 2019 (figura 3.8). El último proceso consiste en la obra escultórica *Memoria en peligro de archivo*, expuesta en la Casa de la vida - Museo de Historia Natural de la UPN, el 6 de noviembre del 2019.

Las instalaciones y el objeto escultórico que conforman esta serie de obras se permean bajo las implicaciones de la inestabilidad de los procesos creativos en su comprensión positiva, como posibilitadora de cambios y transformaciones que mutan en la búsqueda de la expresión propia del suceder. Creación artística en la que confluyen múltiples procedencias, entre las que se cuenta el contexto social e histórico donde se sitúan las obras. La acción colectiva y colaborativa involucrada en los procesos de investigación-creación de los que participa el *Semillero DERMIS* conduce a la proliferación y concreción de las posibilidades escultóricas donde el proceso viabiliza aprendizajes y agenciamientos contrahegemónicos. La operación de la memoria procura acción de resistencia y de eventualidad desde las intervenciones escultóricas, a partir de las experiencias con la materia escultórica propia en una acción reflexiva y de creación.

¹ Todo lo escrito en este capítulo corresponde a un proceso colectivo en el que el conocimiento solo pudo ser resultado de un proceso dialógico, de colaboración y consenso, puesto que “no hay nada individual en lo que expresa un individuo” (Todorov, 2013, pp. 80-81).



Ante sucesos del día de hoy, se suspenden todas las actividades para 07/03/18 en campus de la 72.

Rectoría.



Figura 5.1. Comunicado de la rectoría respecto al cese de actividades en la UPN el 7 de marzo del 2018

Fuente: Página institucional de la UPN en la red social Facebook.

El proceso de creación e investigación de estas obras se analiza y describe a la luz de las nociones: transgresión, metamorfosis e inestabilidad, que confluyen conceptualmente en la resignificación, en particular en la obra *La Piedragógica*. El capítulo se desarrolla en los siguientes apartados: Uno, la transgresión del espacio-tiempo y del régimen estético desde la *Instalación 1. 6 de marzo* e *Instalación 1'*. Dos, la metamorfosis del metal objeto de la explosión a libro metálico. Tres, la inestabilidad del material y del proceso de creación. Y, por último, la apuesta por la resignificación del proceso de la investigación-creación *La Piedragógica*.

Transgresión

Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, transgredir es: “1. tr. Quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto”. Hablo aquí de transgresión dados los continuos cambios en el devenir del proceso de la investigación-creación, en consecuencia de variantes que obedecen o transitan en contravía de la posibilidad.

Transgresión del espacio-tiempo

Como resultado de la explosión, ocurrida durante el enfrentamiento entre encapuchadas y el Esmad de la Policía el 6 de marzo del 2018, los salones correspondientes a la Licenciatura en Artes Visuales quedaron totalmente destruidos, y un depósito y otro salón gravemente averiados. Luego del incidente, el gobierno universitario se propuso reparar de inmediato las instalaciones, con la finalidad de reanudar las actividades académicas a la mayor brevedad. Para entonces, el espacio mutilado había sido limpiado y reconstruido en su mayoría, pero los residuos aún permanecían en la Universidad, en el parqueadero, ocultos a las estudiantes. El *Semillero DERMIS* se dedicó a recuperar dichos elementos, gestionando permisos para recolectar parte del material destruido por la explosión y conservarlo. Se guardaron 150 perfiles de hierro galvanizado que constituían la estructura arquitectónica y constructiva donde se soportan y ajustan las láminas de *drywall* de las paredes y las puertas de la edificación.

El objetivo de la instalación *Instalación 1. 6 de marzo* (figura 5.2) era crear un espacio temporal, alterno y paralelo de separación con la temporalidad discursiva de la normalidad en la UPN, un año después de la explosión. Este espacio disruptivo ponía en juego la temporalidad constituida por dos realidades interpuestas: la cotidianidad académica de la LAV y de las estudiantes de las licenciaturas que tomaban clase en esos salones y la creada por la intervención, co-presencia cruzada constituida por la obra con los perfiles de hierro galvanizado, residuos de la explosión, ubicados en el espacio.



Figura 5.2. *Instalación 1. 6 de marzo*. Pasillo del primer piso del Edificio C, UPN, abril del 2019

Fuente: Fotografía de Carolina Rojas Valencia.

La experiencia estética de la *Instalación 1* transforma y transgrede el orden de realidad, pone en evidencia la situación vivida y recuperada desde la reelaboración de la escena, en el lugar de los hechos. Confronta el recuerdo re-elaborado de la explosión, las heridas, la destrucción del espacio, que surgieron en medio de un enfrentamiento. En esta intervención estética opera una experiencia que transmuta el orden social, y de esta manera se trastorna la división de lo sensible, desde su especificidad. La instalación se piensa desde los efectos que puede generar sobre la colectividad universitaria, en relación con el espacio que se irrumpe y penetra la cotidianidad del día a día de la UPN.

El espacio-tiempo de la *Instalación 1. 6 de marzo* ubica los residuos del metal de hierro que sostenía la estructura de las paredes de la construcción afectada por la explosión. Cada pieza metálica de las estructuras ocultas dentro de las paredes de *drywall* de los salones, tornillos, pedazos de yeso y aglomerados son suspendidos con el fin de sugerir de nuevo el momento del estallido. El metal sale de las paredes y del techo, exteriorizando las formas torcidas capturadas por la onda de la explosión. Disposición de un momento detenido: “6 de marzo”, en que la materia aparenta la ingravidez de la explosión. Respecto a estas ideas, pedí a Jhon Martínez que realizara digitalmente unos diagramas a partir de la forma de la planta arquitectónica del espacio donde se realizó la instalación, mismo donde ocurrió la explosión. La representación del espacio en el plano horizontal se desintegra y fragmenta, expandiéndose en líneas, planos, trozos y colores que dan cuenta de cómo me he propuesto

una reflexión y re-elaboración visual —y no solo discursiva— del estallido (figura 5.3).



Figura 5.3. *Diagrama 1* (2020), de Jhon Edilberto Martínez Agudelo. Irrupción espaciotemporal en pasillo del primer piso del Edificio C, UPN
Fuente: Cortesía de la artista.

Atravesar el espacio comunicante de salones y la entrada del edificio conllevaba traspasar el tiempo del *ahora* y situarse en el *antes*. La irrupción del espacio-tiempo en el que la instalación se ubicó, conlleva una resignificación estética desdoblada en el tiempo, entre la escena en su dimensión tangible y la configuración de lo que determinó lo sucedido en el año 2018. El desdoble temporal pone en juego políticamente los factores de la organización social naturalizada, que supone un ordenamiento de subjetividades, objetos y lugar en jerarquías que hicieron posible la tragedia.

La irrupción que conlleva la temporalidad-espacial creada por la instalación produce en la recepción un choque, donde la percepción del “orden” del espacio ha sido rota y sobreviene como efecto de un acontecimiento violento que no es comprensible en ninguna de sus dimensiones sociales y políticas, deviene en un rechazo por la magnitud de la tragedia que reelabora la escena (figura 5.4).

La transeúnte, al observar el espacio-tiempo irrumplido, en su necesidad de transitar para llegar hasta los salones de clase, confronta una serie de resistencias en su imaginativa. En un primer momento, se genera un choque por lo inesperado y sorpresivo, la instalación se encuentra en un corredor, un espacio cotidiano que no es el habitualmente consagrado para el arte (el museo o la galería), se encuentra en el lugar donde sucedió la tragedia, quebrantando la lógica de una trayectoria del tiempo. En un segundo momento, impactan visualmente los residuos metálicos, los perfiles de hierro enganchados que salen de las paredes y del techo y que invaden el espacio de manera desordenada. De igual forma, cada lámina-residuo enseña signos de un después e inscriben la relación de causalidad antes-después. El material evoca en su deformación una huella temporal del acontecimiento. Los residuos dispuestos al azar simulan el efecto de la explosión. Esta escena demanda que la espectadora interprete una comprensión de la disposición y efectúe una lectura rápida. La aleatoriedad y el azar de la disposición del metal irónicamente contrastan con el brillo plateado del material, que genera una alta sensibilidad visual, el efecto en la espectadora es

interpelarla visualmente, entonces, el umbral espacial-temporal suscita preguntas: ¿Qué sucedió aquí? ¿Por qué se encuentran los metales interrumpiendo el espacio?

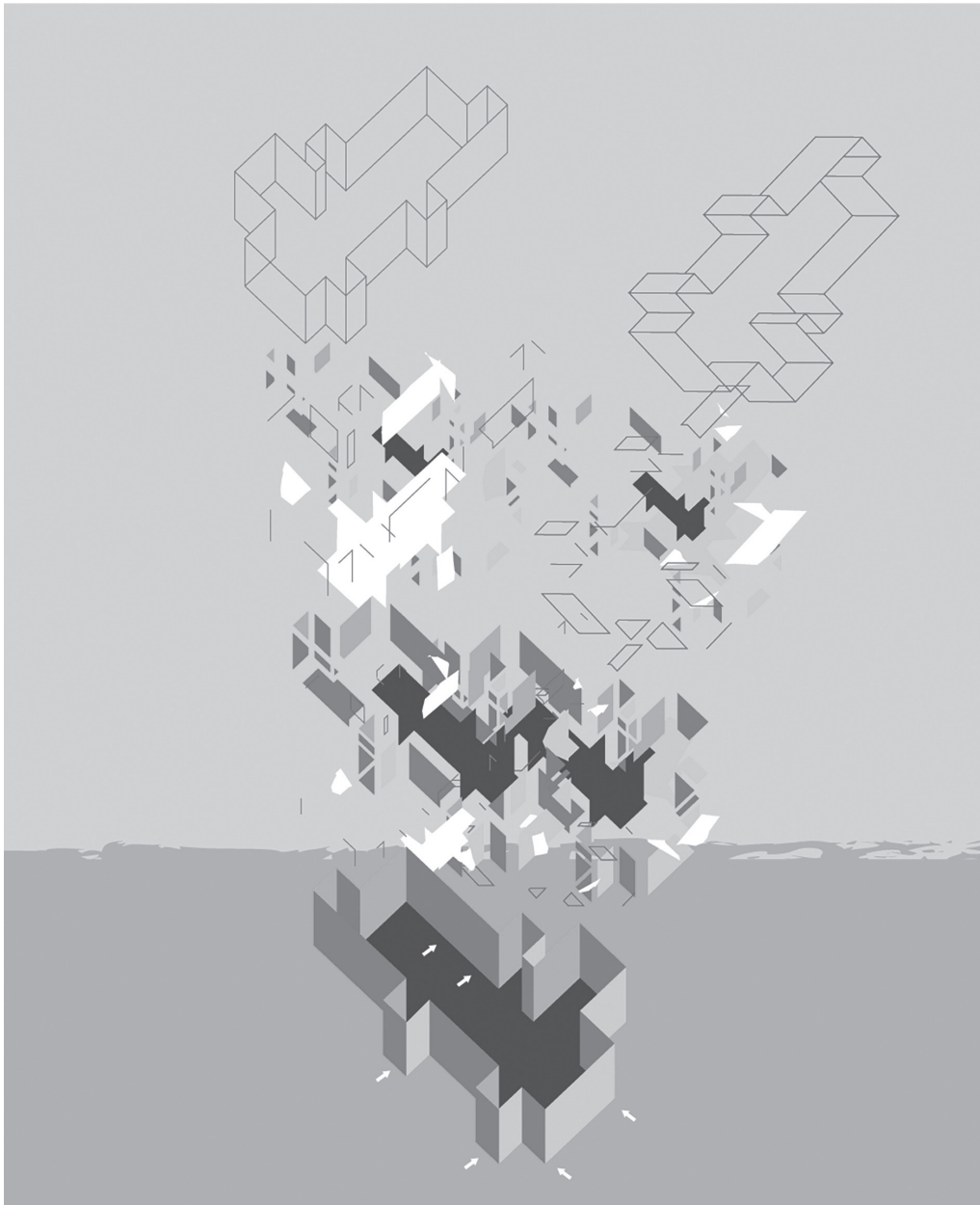


Figura 5.4. *Diagrama II* (2020), de Jhon Edilberto Martínez Agudelo. Diagrama espacio-tiempo irrumpido en el pasillo del primer piso del Edificio C, UPN

Fuente: Cortesía de la artista.

La expresión de ruina anudada a la suspensión de los metales en el espacio fluye en la transeúnte, en el momento que debe traspasar la *Instalación 1. 6 de marzo*, cuando al transitar se confronta con cada una de las láminas que interrumpen su paso. Atravesar el lugar implica activar todo el sistema propioceptivo, percibir la posición del cuerpo (cabeza, brazos y piernas) para desplazarse atendiendo a los obstáculos del espacio para no chocar y llegar a los salones al recorrer el pasillo. Al penetrar en el espacio-tiempo *6 de marzo*, se reconstruye una comprensión de lo que implican las huellas de la explosión. En la mente emerge y se reelabora el mapa de las catástrofes y la instalación cobra sentido desde la emergencia que expresa.

El sonido de las láminas al chocar unas con otras es estridente, agudo y ruidoso, huellas sonoras que rememoran el sonido de la colisión. Este era otro mecanismo en la transgresión del espacio-tiempo que contribuye a la reelaboración de la memoria de lo ocurrido. Para transitar, se hace necesario apartar el material y alejarlo del cuerpo para abrirse paso, pues no es posible pasar al otro lado en cualquier sentido sin mover las piezas. Cada transeúnte produce su propio ruido dependiendo de las veces que las láminas se muevan o se toquen, del recorrido que decida en su tránsito. La reacción frente al sonido estridente es múltiple, nuestros músculos se tensan, los dientes se friccionan y nos invade el deseo de huir del foco del sonido. El choque del metal se asocia con el peligro; la sensación de emergencia desencadena la iniciativa de huir, pero en la medida que nos movemos sin cuidado, el choque de los residuos metálicos es mayor, el ruido se incrementa y con ello el deseo de salir del espacio intervenido. La acción genera una reacción en cadena.²

El deseo de huir del espacio emergente, en oposición a la acción de detenerse demandan en la instalación un ritmo lento en la transeúnte, un sigilo para lograr pasar sin precipitarse contra las láminas y evitar que los metales se choquen y el sonido se incremente. El efecto de turbación se intensifica, al contraponerse la acción de huida limitada por la

de protección. Además, quien ha transitado por el espacio-tiempo al recorrer la *Instalación 1. 6 de marzo* se ha confrontado con la imagen primaria que evoca el metal, su hostilidad. Gaston Bachelard (1991) refiere la hostilidad del metal como su primer calor imaginario. En cuanto a sus características —duro, frío, pesado, anguloso— despierta en nuestra imaginación la capacidad de “herir, lo hiriente, posee todo lo necesario para ser hiriente, psicológicamente hiriente” (p. 267). La anterior imagen potencia en la memoria el daño y el dolor del suceso.

Para quien se encuentra en la construcción mental del espacio como un relámpago y del tiempo pretérito como una interfaz, el espacio-tiempo lo sorprende por lo angustiante, porque activa la continua dilación de la muerte. El salto al pasado es súbito y se descifra cuando se reconoce a la transeúnte interpelada por el texto curatorial de la obra, ya que el relato de la situación acaecida se entretiene con el título de la instalación.

Las imágenes espectrales son aquellas que se observan cuando un espacio ha sufrido un devastamiento fatal. Imágenes cuya construcción de sentido emerge de una trama existencial-espacial. Imágenes que en el *ahora* salen al encuentro y concentran un sentido originario, en tanto que han organizado una lengua mítica, una escritura hecha de espacios y piedras (figura 5.5). Esto lo afirma Giuseppe Zarone (1993) comentando a Platón, pues el origen antecede a las palabras, y estas han conservado “el sentido vivido, en inmediatez irreflexiva y en olvido de la tradición” (p. 21).

La anterior relación permite el encuentro dialéctico del principio con el fin. Zarone interroga respecto a imágenes de fotografías de ciudades que han sido destruidas por bombardeos, cita la imagen de Dresde y las compara con imágenes obtenidas de hallazgos arqueológicos de ciudades desenterradas. Pregunta ¿qué queda de ellas? “se ha perdido su esencialidad, su identidad, para hacernos notar que solamente quedan los signos que nos muestran las aperturas y los cierres” (p. 21). Esto corresponde a lo que vendría a ocupar las puertas y ventanas de los espacios luego de la destrucción, tal como las láminas galvanizadas, esqueleto arquitectónico del espacio detonado.

2 Consultar el video: <https://vimeo.com/818882798>



Figura 5.5. Imágenes espectrales. Primer piso del Edificio C, UPN, marzo del 2018

Fuente: Fotografías de Ana Edith Sáenz.

La Instalación 1. 6 de marzo se sitúa frente al anterior proto fenómeno descrito por Zarone, ya que expresa la imagen espectral que dejó la explosión, en donde se pueden leer los signos que develan la catástrofe ocurrida y la imagen que descifra el encuentro de la dialéctica inicio-fin, y vida-muerte de un lugar ya vivido y del que solo ha quedado la forma simple y desvitalizada (figura 5.6).

La aparición del espacio-tiempo interpuesto exterioriza un fragmento del pasado que emerge en el presente, lugar de memoria, pero esta aparición emergente no solo encuentra esclarecimiento total en la fenomenología de las trazas del lugar que se deduce a partir de Zarone, sino que, además, evidencia la inestabilidad del vivir permeado por el orden social e histórico del momento en que ocurrió la explosión. El ordenamiento jerárquico que desencadenó la tensión, que dio como resultado la serie de enfrentamientos en la UPN entre las encapuchadas y la fuerza pública en el 2018, corresponde a un régimen *policial*. Este concepto, postulado por Jacques Rancière en su ensayo *El desacuerdo: política y filosofía* (1996) expresa el orden social que supone una jerarquización de subjetividades, objetos y lugares, permitiendo que unos sean visibles y otros no, que unos tengan voz y otros sean acallados. Lo *policial* queda expuesto desde la diferencia con lo *político*:



Figura 5.6. Montaje *Instalación 1. 6 de marzo*, abril del 2019

Fuente: Fotografías de Andrés Bueno y Rocío Torres.

(...) generalmente se denomina política al conjunto de los procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución. Propongo dar otro nombre a esta distribución y al sistema de estas legitimaciones. Propongo llamarlo policía (...). (Rancière, 2006, p. 43)

Lo que emerge desde la irrupción espaciotemporal *Instalación 1. 6 de marzo*, son las voces que no fueron escuchadas, se sanciona el régimen de

violencia que sucedió,³ pero no hay posibilidad de ir más allá, encontrar las conexiones que establecen las contradicciones de lo acontecido de manera que se profundice en los hechos y en la noticia. Lo que emerge al presente de la UPN desde la *Instalación 1* contrasta el orden policial que persiste y muestra que la universidad pública se encuentra enfrentada por una noción neoliberal de la educación (Giroux, 2019). Los derechos humanos y la moralidad se convierten en conceptos deteriorados, se usa la violencia estatal y la humillación para normalizar un orden social neoliberal.

Lo emergente de *6 de marzo* hace evidente el disenso⁴ que supone el orden que determinó que no hubiera lugar para los que no tienen parte, es decir, se revelan mecanismos de negación política, en términos de Rancière (2006), la supresión de la igualdad. En el arte, la esfera estética se sitúa entre el orden *policial*, el cual a su vez es determinado por la esfera *política*; un entramado que se genera desde la *Instalación 1*, pues tiene el poder para refigurar una nueva repartición de lo sensible.

Transgresión del régimen estético

La *Instalación 1. 6 de marzo* fue desmontada de manera abrupta los días siguientes de haberse instalado. Los metales anclados fueron arrancados de la pared, los tornillos que sujetaban las piezas metálicas de hierro extraídos de tajo y el material que constituía la instalación fue considerado peligroso para la movilidad de las personas. La instalación generaba una inestabilidad en la normalidad académica de la universidad y en el régimen *policial*. De manera que, varios aspectos confluían agudizando el desequilibrio y generando reacción hacia la *Instalación 1. 6 de marzo*, pues hacía

3 Para conocer el tratamiento de la noticia, dado por uno de los medios de comunicación más influyentes de Colombia, véase: <https://www.semana.com/educacion/articulo/5-hechos-repudiables-del-enfrentamiento-entre-estudiantes-y-el-esmad/633429/>

4 Para Rancière (2006): “la esencia de la política es el disenso. El disenso no es la confrontación de intereses u opiniones. Es la manifestación de una separación de lo sensible consigo mismo” (p. 73).

de un espacio de tránsito uno para la obra artística que infringía el sentido de uso del edificio. Lo trasgredía, porque en el imaginario construido por la tradición artística, la obra va al museo o a la galería, ese lugar consagrado para que la obra de arte sea observada y contemplada.

No obstante, en la creación contemporánea, la problematización del espacio del museo ha llevado a otras modalidades de circulación, a la exploración de nuevas formas de investigación-creación en el arte, lo que finalmente se observa como nuevos formatos de operación, como los espacios independientes, no lugares, anti-museos, espacios públicos, etc. Conceptos que proponen estrategias para reconquistar espacios como la calle, los espacios públicos, reconfiguración de la relación museo-ciudad y de la intervención *in situ*. Postura coherente con las reflexiones de Juan Gaitán⁵ (2011) quien habla del acto curatorial como “la función del sistema del arte que se encarga de definir los parámetros de los encuentros o desencuentros entre las diferentes propuestas artísticas y entre el arte y sus públicos” (pp. 135-136).

¿Dónde va una obra? ¿cómo modifica su sentido el lugar donde se sitúa? Son preguntas que subyacen en los problemas que aborda Gaitán, la reciprocidad de la obra en relación con el lugar donde se expone van ligados a los requerimientos de la obra y el campo social y político que interpela. De manera que, el sistema actual demanda funciones radicalmente diferentes y los espacios juegan un papel fundamental en la mediación entre el público y la obra. El arte contemporáneo ha transformado la posición de la espectadora frente a la obra en el aspecto histórico, invirtiendo los valores temporales, ya que privilegia el presente sobre el pasado y el pasado lo vincula fuertemente con el presente.

El espacio como mediador establece un puente temporal en la obra; la situación de los residuos vincula de modo estrecho el espacio con la memoria, el escenario real donde se desencadenaron los hechos del 6 de marzo, enlaza en el presente la *Instalación 1* con el hecho que se disputa entre lo histórico y lo olvidado. Desde lo anterior, se reflexiona el papel del escenario que demanda la instalación en las implicaciones sociales-políticas. La reelaboración de la memoria para la interfaz: espacio-tiempo-memoria. Parte del lugar donde ocurrió el accidente constituía el espacio de mayor *repercusión*,⁶ en cuanto que —como fenómeno— es la capacidad de causar efecto una situación en otra posterior. Desde la fenomenología de la imaginación, Bachelard (2000) anota que revivimos el fenómeno, vibramos en unísono, el efecto es una compenetración con la situación a partir de la reelaboración desde la memoria del hecho.

La *Instalación 1* implicaba la interacción poética desde el lugar con mayor *repercusión*, desde el espacio que lograba suscitar reacciones profundas, era donde habían acontecido los sucesos trágicos. Además, permitía la co-presencia de temporalidades heterogéneas. Coexistían dos presencias antagónicas: la que involucraba los protagonistas del 6 de marzo

5 Juan Gaitán (2011) presenta posturas diversas respecto al papel de los museos, nuevas modalidades de gestión e institucionalidad de las artes y las diversas relaciones que se tejen en la producción artística, las espectadoras y la sociedad.

6 El concepto de repercusión y resonancia que desarrolla Gastón Bachelard en la fenomenología de la imaginación que expone en la *Poética del espacio* (2000) es fundamental para la comprensión de cómo recordamos y activamos profundidades de la conciencia del ser.

y recogía su postura y la que representa el orden de la *policía*. El espacio —aparentemente normalizado— que mostraba ausencia de acciones para esclarecer las implicaciones y responsabilidades del Estado en lo acontecido a lo largo del año 2018.

La *Instalación 1* configura una irrupción en el orden de la dominación y evidencia el disenso, el desacuerdo, pues se encuentra en pugna la misma significación. La emergencia de una parte que hasta entonces no era contada, no existía y que ahora interpela a la espectadora. Cuando quien transita debe traspasar el espacio se convierte en una espectadora activa, entra en consonancia con lo ocurrido, reconstruye a través de su *sensorium* la dimensión de la tragedia y lo adverso de su implicación.

La *Instalación 1'* corresponde a la segunda versión de la *Instalación 1. 6 de marzo*. En esta versión se insistió en la reconstrucción del estrépito. El material de residuo de la explosión que había sido retirado se instaló a un costado del pasillo. La modificación de la instalación a un costado marcaba una diferencia significativa de la obra y su relación con la espectadora respecto de la instalación inicial, ya que quien transitaba no tendría que traspasar y penetrar el

espacio-tiempo de la instalación, vivir la experiencia y llegar al otro lado luego de haber reconstruido en su mente el espectro de la tragedia, sencillamente pasaría y se convertiría en una espectadora de la imagen espectral del 6 de marzo (figura 5.7).

Esta modificación marcó un cambio en la manera de la interacción de la espectadora con la instalación. La experiencia quinestésica provocada por la transgresión del régimen estético, con la dilución espacio-temporal generada por la configuración del espacio irrumpido con las piezas metálicas y los sonidos que producían sus choques recordando la explosión, aquí se transforma en una vivencia sensorialmente visual, en una relación óptica de pasividad. Ahora, la espectadora más que una observadora, es una curiosa. Pasa y mira de lado, mientras transita, como la paseante frente a una vitrina, su contingencia la puede aproximar tanto como alejar de la escena, puede —o no— reconstruir desde su memoria el 6 de marzo. Yo aquí y allá la *Instalación 1'*; aquí el presente y allá el pasado que no me toca. Desde aquí mira la tragedia que se configura como detrás de una membrana espacial.



Figura 5.7. *Instalación 1'* (2019)

Fuente: Fotografía de Natalia Barrero Cubides.

Transgresión del régimen estético, en cuanto la instalación pasa a ser una apariencia verosímil que expone la traza de un lugar, los residuos y desechos de lo ocurrido transmiten la memoria como hecho adverso que es captado por una espectadora activa, pero que no interactúa directamente y que lleva, por ende, a un tipo de movimiento determinado. La propia especificidad artística es transgredida; en su nueva disposición la *Instalación 1* se configura como una experiencia estética con una intencionalidad de reactivar —en este caso— la memoria desde la observación y no desde la interacción. Mientras en la *Instalación 1* predomina solo la vista, en la *Instalación I* predomina y participa la experiencia del cuerpo, la interacción sensorial que luego va hacia la construcción intelectual y la comprensión de la dimensión histórica.

La disrupción espacio-tiempo en la *Instalación I*, que concretaba su pertenencia con un *sensorium* específico, se oponía a la experiencia habitual de la UPN, conformaba una ruptura en el régimen estético. La ruptura establecida desde la sensibilidad estética era evidente e instauraba una relación con una sensibilidad diferente a la de dominación del orden *policial*, marcada por la ofensiva desde el neoliberalismo a la universidad pública. Por el contrario, en la *Instalación 1* el régimen estético queda en la rememoración, pero no logra la activación del *sensorium* de la espectadora hasta no pasar por un proceso de identificación con lo que se encuentra allí afuera representado, a saber, el régimen del *sensorium* de lo sucedido en marzo 6 del 2018.

Metamorfosis

“Metamorfosis: Tb. *metamorfosi, desus*. Del lat. *metamorphōsis*, y este del gr. μεταμόρφωσις metamórphōsis. 1. f. Transformación de algo en otra cosa”, dice el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. El cambio incesante de la materia —demandado por la materia—, su exigencia por la transformación, deformidad y distorsión resultante de las acciones propias devenidas en el proceso de la investigación-creación, diré yo.

“El metal es una protesta material”⁷

La segunda obra realizada con el material de residuo de la explosión se tituló *La Piedragógica* y se instaló en la exposición *cAutivo visión: Imágenes disidentes*⁸ en el Centro Cultural Casa Bolívar, en Bogotá (figura 5.8).

7 (Bachelard, 1991, p. 268)

8 Organizada por egresadas, estudiantes y docentes de la LAV con el apoyo del Observatorio de Acciones Colectivas por la Educación y la Pedagogía (Oacep), se llevó a cabo del 18 al 30 de junio del 2019.



Figura 5.8. *Instalación II. La Piedragógica* (2019).
Exposición *cAutivo Visión: Imágenes Disidentes*,
Centro Cultural Casa Bolívar, Bogotá
Fuente: Fotografías de Andrés Bueno.

Para el montaje de la pieza escultórica se contó con un proceso previo en el taller de escultura de la LAV. La *Instalación I'* fue desmontada del costado del pasillo del edificio C de la UPN y el material de residuo que constituía la obra fue ubicado en el taller de escultura de la LAV, lugar que se convirtió en centro de trabajo del proyecto de investigación-creación. El material de gran volumen ocupaba un espacio considerable en el taller, por ello, la necesidad de tomar medidas para solucionar el problema del espacio. Además, se debía trasladar a un taller de fundición, en el que cumpliría su destino como material para la

creación del antimonumento, que en un principio se pensó crear con estos residuos. Se tomó cada lámina de perfil de hierro y se corrigieron las torciones que tenía el material deformado luego de la explosión del 6 de marzo. Con la ayuda de tenazas, martillo y prensa, sobre las mesas de trabajo del taller, se fueron enderezando una por una (figura 5.9). Luego, se martilló hasta dejar cada lámina completamente lisa para doblarla y guardarla en bolsas de tela para material de construcción. Allí, permaneció el material hasta cuando nos extendieron la invitación para la exposición, donde se presentaron los avances del proceso de investigación-creación.



Figura 5.9. Proceso *Instalación II. La Piedragógica*
(2019). Taller de escultura
Fuente: Fotografías de Hakeri Cotacio.

La metamorfosis que había iniciado requería de la voluntad. Bachelard (1991), quien dedica gran parte de su escritura a los ensueños de la voluntad, afirma que antes de saber hay que querer, hay que querer más de lo que se sabe, hay que soñar la fuerza. El metal es el premio de un sueño de fuerza brutal, es lo que se pondrá a prueba en el proceso de investigación-creación en relación con el material residuo de la explosión del 6 de marzo.

El hierro se caracteriza por ser un metal maleable, pero extremadamente duro y denso. Para la ardua tarea de enderezar cada lámina era necesario deshacer las torciones, golpeando con el martillo el metal sobre la superficie de la mesa de trabajo. Las torciones cedían con los golpes y con la tenaza se enderezaban los bordes; esto era parte del proceso. Luego notábamos cómo en cada pieza había quedado gran parte de las jornadas de trabajo que había requerido cada lámina para tornarse lisas, pulidas y luego dobladas al ser golpeadas sobre el ángulo de la mesa o con la ayuda de la prensa para metales. Así como quien dobla una tela para guardarla, cada tira de hierro requirió varios dobleces, los necesarios para ser acomodadas en las lonas para un viaje.

Bachelard (1991) refiere que se necesita toda la energía de los ensueños de provocación para domesticar en general a todo metal, en este caso el hierro, que en un primer momento es “duro, frío, pesado y anguloso” (p. 267). Sin embargo, bastaba con haber manipulado por un corto tiempo una pieza, haberla martillado, para luego táctilmente sentir la tibieza impresa en el material, el calor acumulado y ver cómo su textura cede a nuestra voluntad; entonces, las láminas tomaban la forma deseada y todo era canto en el taller. Pero bastaba que pasara un tiempo y el metal se tornaba hostil y frío de nuevo. De todos modos, su frialdad dominaba y aparecían las cualidades que lo conforman “frialdad e indiferencia que obligan a cierto respeto” (p. 268).

La resistencia se refiere a la capacidad que tiene el material de oponer su voluntad a la nuestra al ser manipulado y golpeado para modificar su forma. El material ejerce una resistencia al ser tratado, la resistencia viene de la misma materia, de su dureza, su reacción, es una respuesta de fuerza opuesta. Varios movimientos en tensión se crean tanto del ser humano como del material, son una danza de opuestos, en las que ambos determinan al otro. Así, la fuerza que demanda el material y que se requiere para modificarlo. El cuerpo de quien manipula el metal, para obtener la fuerza que exige su transformación, necesita de tensión e impulso nervioso, de manera que —ante una demanda tan grande por parte del material— el cuerpo responde con exasperación. Bachelard lo relata como “una provocación directa de la materia que provoca una cólera contra el objeto. La resistencia y la cólera se vinculan objetivamente” (p. 73). La cólera se va incrementando y con ella los golpes al metal. El fragor de ira-golpe y respuesta del metal se propaga por el espacio del taller con el sonido estridente al ser golpeado. No era un golpe, un ritmo, una ira, era la unidad de un grupo —entre profesoras y estudiantes pertenecientes al *Semillero DERMIS*— que, junto con quienes entraban libremente al taller, participaban de la acción.

El disgusto que se asoma en el ejercicio de la manipulación del hierro se disipa cuando el material se transforma y toma la forma deseada. Toda la energía requerida que es liberada deja la sensación de alivio, aunque ninguno lo manifestara: solo era el silencio, el gesto, la fuerza y el sonido del golpe sobre cada lámina esparciéndose por el espacio. Los participantes asociábamos el sonido con la rabia y el dolor del suceso del 6 marzo, suceso que revela ideológicamente el problema de la negación de una universidad pública para

las generaciones de la juventud colombiana, que se enmarca en las movilizaciones realizadas durante el año 2018.

El golpear el material para obtener una transformación o deformidad de la materia parte de un proceso que articula la relación *acción-rabia-liberación*, esa transformación simbólica fue la misma realizada por las mujeres víctimas de violencia sexual que participaron de la obra *Fragmentos* (figura 4.6), quienes martillaron las losas que dieron forma al piso de metal fundido con las armas entregadas por las FARC. Salcedo lo extracta como una manera de dejar huellas, de simbolizar las cicatrices que deja la guerra y liberar el dolor, como un cese simbólico de la relación de poder impuesta por las armas.

El metal manifiesta resistencia desde el material; obstinación de mantener su deformación derivada de la explosión, así como la insistencia por conservar la huella de lo ocurrido que proviene de una potencia en cuanto a su plasticidad.⁹ Por lo tanto, la memoria del hecho se vincula a la memoria del material, ya que la deformación no declina y se resiste a la transformación, lo cual lleva a nuevas exploraciones. Conducir las piezas a la invitación *Autivo visión: Imágenes disidentes*, es permitir que el material ponga en cuestión y en diálogo el proceso de transformación y de creación nuevamente, demandando nuestra disposición y atención.

Las lonas con el material de residuo de hierro doblado en su interior fueron trasladadas a Casa Bolívar. La metamorfosis ya había iniciado su tránsito para el momento en que las innumerables piezas se desempacaron y se colocaron sobre la superficie del piso de Casa Bolívar, el cambio ya se hacía evidente (figura 5.10).

9 Cuando un elemento de volumen de un material es sometido a una fuerza, presenta un cambio en su forma. Una vez que la fuerza deja de ser aplicada y si el material no recupera su forma inicial, presenta una deformación residual permanente, se trata entonces de una deformación plástica. Tomado de la Edición electrónica: <https://journals.openedition.org/bifea/1966>

El brillo del metal sorprendía, blanco-plateado. Al indagar la procedencia del hierro, se descubrió que es uno de los metales y elementos más abundantes en la tierra y que también se ha encontrado en meteoritos. Si bien tiene un color gris-plateado muy llamativo, el brillo que percibíamos se debía principalmente a la galvanización, proceso en que el hierro es recubierto por una capa de zinc para protegerlo de la corrosión atmosférica. El blanco-plateado, el brillo espejeante del hierro galvanizado desencadena una serie de imágenes relacionadas con las superficies fulgurantes plateadas: espejos de agua, la luna y su superficie reflectante en su fenómeno nocturno, el rayo de luz reflejado en el agua que constituye un rayo plateado, al frío y a la noche. En otras palabras, el reflejo brillante nos pone en el ejercicio de la imaginación poética, en términos de Bachelard (1991), en la búsqueda “de imágenes imaginadas que son sublimaciones de los arquetipos antes que reproducciones de la realidad” (pp. 10 y 12), conectándonos con el origen del lenguaje y estableciendo su relación con la literatura y la poesía como reveladoras.

Cada lámina de residuo al ser extendida, en el piso de Casa Bolívar, enseña los quiebres y dobleces que precisamos sobre el metal. Su forma ya era un determinante para la instalación, constituían una línea quebrada, una serie de segmentos que se repetían, un movimiento continuo, surgían de imágenes directas de la materia. Imágenes establecidas en el momento que cada lámina fue trabajada en el taller y que recobraban significación luego del reposo, al ser expuestas sobre el piso para iniciar la *Instalación II. La Piedragógica*.

Para la instalación se requería un riel que sostuviera el peso aproximado de 90 kilos y un número de 150 láminas de hierro. En un principio se pensó en un espacio que permitiera a la espectadora atravesar las columnas de láminas suspendidas a manera de “cascada”, conformando una cortina, finalmente se ubicó sobre la pared guardando parte del concepto. Era determinante, en el montaje, que el riel resistiera el peso de las láminas, debido a que en la viga de separación no había posibilidad de ubicar el soporte (figura 5.11).



Figura 5.10. Montaje *Instalación II. La Piedragógica* (2019). Exposición *cAutivo Visión*, Centro Cultural Casa Bolívar, Bogotá
Fuente: Fotografía de Andrés Bueno.



Figura 5.11. Montaje *Instalación II. La Piedragógica* (2019). Exposición *cAutivo Visión*, Centro Cultural Casa Bolívar, Bogotá
Fuente: Fotografía de Ana Edith Sáenz Ramírez.

Los perfiles de hierro contaban con aperturas, originalmente eran los orificios de sujeción al *drywall*, estos se utilizaron para colgar y sostener a cada gancho del riel. La instalación consistía en asegurar cada pieza y dejar que cada lámina sujeta se moviera con libertad. El gran número de perfiles de residuo de hierro requerían de la paciencia para tomar uno a uno y sujetarlos a los ganchos, calcular el peso y su distribución. Además, la desobediencia del material hacía jugar con el azar y la inestabilidad siempre presentes y estimulantes en el montaje de la instalación. Al terminar de colocar la última pieza la instalación dejaba descifrar su configuración; los dobleces de cada perfil de hierro, la línea quebrada, los segmentos ondulares colgantes que configuraban una cascada, un movimiento continuo, una caída, un abismo. La imagen que concuerda con una cascada de agua nos remite a Heráclito, para quien la realidad es cambio e incesante devenir, y su metáfora de la naturaleza que la configuraba el agua: “no te bañarás dos veces en el mismo río” (DK B40 y B49a) (Cornavaca, 2011). Bachelard (2003) la sitúa como una filosofía totalizante. La relación del ser humano con la imagen del agua es de identificación. La imagen dialoga con la *Instalación II. La Piedragógica*. La similitud que configura el conjunto de los residuos metálicos a manera de agua ondulante, cascada, el destino del agua, que a su vez es una identidad con lo acontecido el 6 de marzo. Bachelard presenta la imagen del agua con las siguientes palabras:

El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba; la muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal ... para la imaginación materializante la muerte del agua es más soñadora que la muerte de la tierra: la pena del agua es infinita. (p. 15)

De acuerdo con lo expuesto se encuentra un grado alto de concordancia entre las imágenes del agua y la *Instalación II. La Piedragógica*. Al respecto,

en el grupo de creación nos preguntamos ¿qué camino nos llevó al encuentro de la imagen del agua, una imagen que subyacía en el material de residuo de la explosión y que se dio en el momento de la búsqueda? El material nos iba dando respuesta. La dialógica con el objeto trajo consigo la metamorfosis tanto del material como del camino de investigación. Las imágenes que, en la fenomenología de Bachelard¹⁰ (2000) configuran *resonancias* y *repercusiones*, encuentran reciprocidad y se propagan sobre los diferentes planos: ser de vértigo que se acentúa en la forma y en la dirección de verticalidad que con los quebrantes de las piezas disponen una cascada, el sentido del derrumbe, con la caída. La referencia a la muerte, signo propio del material de residuo en correlación a la explosión del 6 de marzo, así como un fenómeno incesante propio de la contingencia del ser. La muerte continua, es la muerte del agua, evoca la proximidad en el devenir con la muerte rememorando la emergencia del ser del cual los residuos son testigos. El agua fluye como el tiempo, con el consecuente riesgo de olvido.

El color blanco-plata del hierro galvanizado subraya su relación con el agua y con los espejos. La superficie espejeante del hierro galvanizado permite que la luz se refleje configurando varios fenómenos en sus superficies; en los quiebres provoca destellos de luz que ciegan a la espectadora, brilla tanto que no se puede acceder a él, se debe desviar la mirada. En algunas superficies se reflejan imágenes, de manera que se puede observar el espacio donde se encuentra la instalación o a las personas que se aproximan a observar los residuos metálicos. Sin embargo, no logra una nitidez de la imagen, sino que se distorsiona, la distorsión de la imagen sirve de índice para resaltar que hay un desacuerdo. La distorsión relaciona el grado de turbulencia, de lo turbio, de lo que no se ha esclarecido.

En busca de un paralelismo primigenio entre las imágenes del metal —siguiendo a Bachelard— y

10 Bachelard dedica la introducción de *La poética del espacio* a profundizar y exponer la fenomenología de la imaginación, para introducir la *resonancia* y la *repercusión* que, a lo largo del texto, va ampliando al contemplar el tropo análisis del espacio de la casa.

el material de hierro, encontramos que cada pieza lleva inscrito un antes y un después del 6 de marzo. Cada perfil de hierro es un residuo de la explosión, las marcas se encuentran anotadas en la historia del material que las hizo material de residuo.

También está la resistencia del material, su dureza, propiedad que ya habíamos anotado cuando se trabajaba en el taller de escultura corrigiendo los accidentes y torciones del metal dejados por la onda explosiva. Esa virtud metálica que cita Bachelard (1991) del metal, “la seguridad en su dureza, la fuerza metalizante y la hostilidad del metal, concuerdan en que el metal es una protesta material” (p. 268), el metal solo en su naturaleza puede arrastrar la imagen de *protesta material*. Bachelard cita el cosmos musical de los “aullidos minerales” de Alexandre Blok, cuando escribe: “El metal está en el centro y aúlla sin el óxido y bajo el óxido también grita (...)” (Alexandre Blok citado por Bachelard, p. 268). Si las piezas son movidas, el sonido del choque del metal produce un estrépito estridente, de una magnitud resonante que hace referencia al título de la instalación “Piedragógica”. En el año 2018, donde se enmarca el suceso del 6 de marzo, corresponde a las múltiples manifestaciones que se desarrollaron por la exigencia de un presupuesto que hiciera viable la universidad UPN y las universidades públicas.

Durante el tiempo que la instalación se expuso en la sala de Casa Bolívar ninguna espectadora intentó mover las piezas, siempre se encontraron suspendidas. Ligeramente se movían con el viento o el roce de quienes pasaban y observaban, pero quien circulaba, apenas se iniciaba el roce de unas contra otras, detenía el movimiento para impedir el ruido estridente.

La imagen de *sonido* aparece asociada desde la instalación misma, desde el material y la referencia con los quiebres que hacen analogía al agua que se mueve. La sonoridad armoniosa va bien con la imagen de las aguas que fluyen de manantiales y ríos. En el caso de la instalación la imagen va referida a la caída de agua, al desplome de volúmenes considerables, allí el sonido es caudal rápido en caída, agua que golpea y rompe. Aquí el sonido evocado corresponde *al grito* del que hace referencia Alexandre Blok, es el que subyace en el material, el que conocemos desde la experiencia con el metal y que no nos atrevemos a inducir moviendo las piezas, pues tememos al sonido estrepitoso del metal, el que relacionamos con el hecho del 6 de marzo.

Además, la relación de su afinidad como una *protesta* y el *grito* del metal viene en diálogo estrecho con la procedencia de lo que desenlazó la situación. Protestar viene del prefijo *pro* (ante) y del verbo *testari* (testificar), jurídicamente, para atestiguar la inocencia de alguien. *Grito* como una emisión sonora enérgica indescifrablemente ruidosa. Lo vinculante de las imágenes anteriores con el elemento metal hacen de la *Instalación II. La Piedragógica* una demanda que el mismo material pide desde las imágenes que congrega.

Para finalizar, la *Instalación II. La Piedragógica* —en todo su conjunto— interpela a la espectadora con la disposición de los perfiles de metal colgantes a manera de cascada y las imágenes vinculantes propias del metal y del suceso, como el *agua-devenir, cascada-caída, el grito del metal-protesta*. Conforman en su conjunto un *testimonio*¹¹ como dispositivo

11 El material de residuo en sí mismo da testimonio de lo sucedido el 6 de marzo, nos interpela y nos pregunta, no recurre a las representaciones figurativas impositivas de los hechos, deja el ejercicio de reconstruir la memoria en la acción reflexiva de la espectadora.

pedagógico contra-hegemónico en la exposición *Activo visión*, un espacio que congregó artistas, educadoras y procesos colectivos de formación de conocimiento que apuntaban a pensar y transformar las posturas hegemónicas a través de obras que problematizan desde la producción insubordinada y desde la resistencia. Se persigue que la instalación impacte a la espectadora y su situación con el mundo —en consecuencia— modifique la sociedad, especialmente la esfera política. Se promueve el disenso, idea retomada de las propuestas estéticas de Rancière (2010; 2011).

Memoria en peligro de archivo

Una vez terminada la exposición en la Casa Bolívar, se bajaron los 150 perfiles de hierro, nuevamente se doblaron, se guardaron en las lonas y se llevaron al taller de escultura. Ahora esperarían el momento de culminación y cierre del proceso de la investigación-creación del proyecto *La Piedragógica: creación de un antimonumento para hacerle preguntas a una piedra*, que tendría lugar con la exposición en la Casa de la vida, y la serie de *video-mapping* del antimonumento en la Plaza de la Solidaridad. Una vez el material residuo estuvo en el taller esperaba su viaje final para ser fundido y ser la materia del antimonumento. No obstante, una serie de sucesos evidenciaron su inestabilidad para su fundición, lo cual desembocó en el proceso de su última metamorfosis como un objeto escultórico titulado: *Memoria en peligro de archivo* (figura 5.12).

En cuanto al último proceso de metamorfosis que demandó el metal residuo desde su propia especificidad como material *testimonio* y *memoria* de lo acontecido el 6 de marzo, se retomó en el taller de escultura. Allí las piezas se colocaron sobre las mesas de trabajo, ya habían emergido proto ideas, sus dobleces se convertían en indicios que dejaban advertir la imagen de pliegues. De manera que, al doblarse cada lámina sobre sí, requería varios pliegues hasta cerrar el último doblez, en aquel momento, al obtener el último pliegue, el objeto se tornaba en libro.

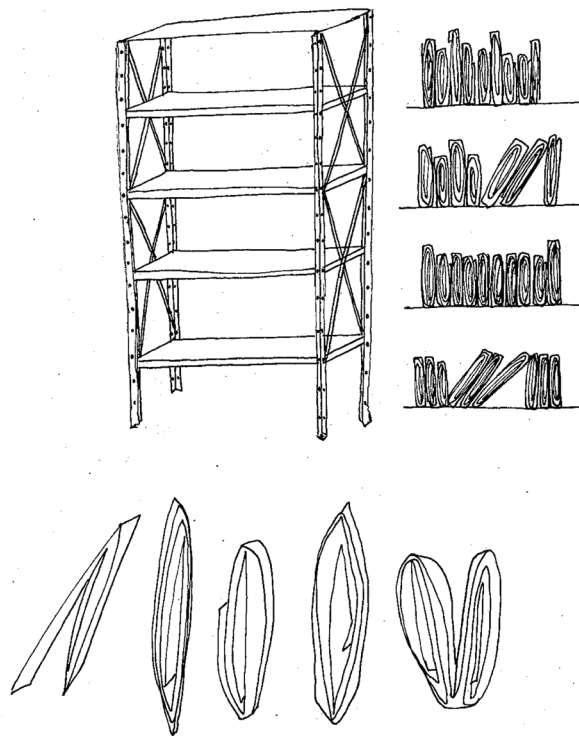


Figura 5.12. Boceto idea del plegado libros archivos (2019)

Fuente: Dibujo de Andrés Bueno.

El ejercicio anterior no era fácil, aunque el material daba señales, el trabajo de tomar cada perfil de metal y ajustar cada doblez era una labor que requería de fuerza y de un diálogo con el metal. El material resistente promueve acciones que demandan energía y movimiento, exigen nuevamente el uso de las herramientas como el martillo o la prensa, para forjar los dobleces y los pliegues necesarios que se requerían para que cada perfil de 1,5 a 2,0 metros de largo se redujera al límite y tomara el grosor y formato de un libro. El ejercicio demandó varias jornadas de trabajo, eran 150 perfiles para plegar, de manera que hicimos turnos; en el taller de escultura cada uno de los integrantes del semillero y del proyecto dejaron parte de su acción, de su energía en cada pliegue.

Volviendo a Bachelard (1991) y recordando la relación dialéctica que presenta el energeísmo imaginario y el mundo resistente en cuanto al vínculo

que establecemos con un material por su dureza, obtendremos una demanda de nuestra resistencia frente al metal que nos deja distinguir nuestro temperamento, “descubriendo la imagen de nuestra energía (...) La materia es nuestro espejo energético, espejo que focaliza nuestras fuerzas” (p. 33). De manera que el sonido producido correspondía a cada una de las demandas del metal y a nuestra esencia energética, nuestro temperamento, la manera de responder que teníamos cada uno frente al material.

El sonido que llenó el espacio del taller de escultura fue tan ensordecedor que se hizo necesario trasladarnos a los talleres de la Licenciatura en Diseño Tecnológico en los subterráneos del edificio C. Allí podíamos dar rienda suelta a las dinámicas de las voluntades y de los ritmos y generar aquello que Bachelard (1991) nombra un ritmo análisis de ofensividad y de dominio, dos sentidos opuestos de la ayuda y del obstáculo, hasta colmar el “ser de nuestro dominio, el ser de nuestra energía” (p. 20). En cada rostro un ceño, el gesto del cuerpo, el control de la mano generando tensión-fuerza, hasta obtener una realidad material. La realidad del objeto escultórico que empezaba a enseñar su forma, tras tomar el perfil de residuo y generar los dobleces que el material permitía.

El pliegue es la forma que se ajustaba a los perfiles de hierro. De otra manera, hubiera sido necesario llevar el material a sus límites, realizar cortes y una serie de variaciones para obtener un acabado que alejaría al material de sus propios atributos, los cuales corresponden a los dejados por la explosión, al *objeto testimonio* y, por lo tanto, de memoria.

Al realizar un pliegue el material anuncia hasta dónde puede resistir, antes de llegar al punto límite donde se rompe, pues se ha traspasado su grado de plasticidad. De manera que en las curvas se puede identificar un punto, el punto de inflexión logrado cuando el metal con la manipulación obtenía una tibieza que le hacía más flexible.

El objeto escultórico que se iba constituyendo enseñaba sus demandas. Nos preguntábamos por esa forma informe, por esa conversión, por la metamorfosis, por *el pliegue*,¹² el rasgo aunado a la procedencia del material nos revela su significación y su relación con la forma neobarroca expuesta por Gilles Deleuze (1989). Cada perfil de hierro se plegaba a su “capricho”, no había regla de exactitud para la tarea, el punto de inflexión de cambio era singular para cada pieza de hierro, por ello cada libro obtenido guardaba su propio patrón. Nos encontramos en la acción de plegar el material y dialogando con los pensamientos expuestos por Deleuze:

El Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues. No inventa la cosa: ya había todos los pliegues procedentes de oriente, los pliegues griegos, románicos, góticos, clásicos... Pero él curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue. El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito. (p. 11)

La función operatoria de conformar pliegues y lograr el *objeto-libro* nos llevaba a penetrar aquel fenómeno. Sabíamos que el número de dobleces era variante para cada perfil de hierro y correspondía a la demanda de cada pieza, como veníamos exponiendo. De

12 Deleuze reflexiona sobre el pliegue como forma artística que permite descubrir un neobarroco, se dedica a seguir la historia del pliegue infinito en todas las artes. El pliegue es la forma que sintetiza la forma Barroca. Deleuze desarrolla su reflexión siguiendo el pensamiento de Leibniz.

igual manera, la altura de cada doblez se modificaba considerablemente, respondiendo a las cualidades de plasticidad y de elasticidad de la materia que permitía al material obtener la forma de libro. Sin embargo, el movimiento ondulante es siempre variante para cada perfil, cada pieza aparece como un elemento de la modulación, de posibilidad, de repetición (figura 5.13). La modulación se integra al acontecimiento del 6 de marzo, puesto que los perfiles ya configuraban en su materia las impresiones recibidas por la explosión.



Figura 5.13. Material plegado (2019)

Fuente: Fotografía de Andrés Bueno.

La onda de choque causada por una explosión interactúa con una estructura mediante la energía de acoplamiento del flujo explosivo.¹³ Desencadenando que la onda de choque al impactar sobre la estructura genere otra onda que se propaga y refleja

13 Una explosión... una reacción química provoca que un combustible produzca una liberación de energía y de gases que se expande rápidamente y produce una serie de fenómenos: El efecto de las ondas explosivas sobre estructuras, los comportamientos de las ondas de choque. La energía de acoplamiento del flujo explosivo en una estructura, etc.

a través de esta. La fuerza de las ondas depende de las propiedades del material de la estructura y su geometría. Recordemos que los perfiles de hierro eran la estructura que integraba las láminas de *drywall* de las paredes y perfilaban puertas y ventanas de las aulas del primer piso del edificio C.

A partir de lo anterior, encontramos que al generarse el incidente de la explosión, los perfiles de hierro captaron calor y una carga de presión proveniente del choque de la onda explosiva. En esencia, recibieron dos tipos de modificaciones. Primero, la presión de choque que —como se expresó anteriormente— conformó un flujo explosivo. Lo segundo, fueron determinados por la presión del aire o el viento.

Las estructuras —al pasar por una gran deformación plástica— absorben energía antes de colapsar. Cada carga de presión que colisionó contra los perfiles causó deformaciones, fisuras, algunas veces torciones, de manera que en el material se encuentran implicadas las variaciones, proceso que condujo a las construcciones de los pliegues. Es lo que va a configurar las modulaciones.

Al plegar el perfil de hierro descubrimos unas superficies luminosas y unas oscuras. En la concavidad exterior el metal de hierro galvanizado refleja la luz y zonas oscuras, mientras que en la parte interna del pliegue la luz no entra (figura 5.14). Las dos zonas del pliegue halladas metafóricamente entran en consonancia con el pensamiento de Leibniz desde Deleuze (1989):

En primer lugar, el barroco diferencia los pliegues según dos direcciones, según dos infinitos, como si el infinito tuviera dos pisos: los repliegues de la materia y los pliegues en el alma. Abajo la matriz acumulada según un primer género de pliegues. Después organizada según un segundo género, en la medida en que sus partes constituyen órganos plegados diferentemente y más o menos desarrollados. Arriba el alma canta la gloria de Dios, en la medida que recoge sus propios pliegues sin llegar a desarrollarlos enteramente pues van hasta el infinito. (p. 11)



Figura 5.14. El pliegue, pliegue sobre pliegue. Taller de escultura, Licenciatura en Artes Visuales, UPN (2019)

Fuente: Fotografía de Carolina Rojas Valencia.

El fragmento tomado de *El pliegue* de Deleuze permite pensar la analogía de que cada perfil residuo de la explosión plegado con su cara externa —afuera— en consonancia con el pliegue del alma, se contorsiona por su revés con el repliegue de la materia. Cada perfil se pliega y se repliega, hasta que en el último dobléz se transforma en libro. Un libro que recoge, que testimonia, que guarda en sus pliegues, en sus dos direcciones, *la memoria*.

Continuando con las reflexiones de Deleuze en *El Pliegue*, el punto del centro de cada pliegue, donde el material se dobla para cambiar de dirección, se llama inflexión, cambio de dirección que se encuentra vinculado con el punto de vista. Y la reflexión vuelve a hacerse visual: analogía de cada perfil residuo de la explosión dirigiéndose al infinito y plegándose en los extremos donde se encuentra replicado el diseño de la planta del espacio del corredor del edificio C (figura 5.15).

Por tanto, las piezas plegadas en su especificidad como material *testimonio* y de *memoria* conforman libros que metafóricamente pueden atender a puntos de vista del 6 de marzo. Los pliegues son la solución barroca entre el problema del alma y el cuerpo. Aquí —contemporáneos— se habla del Neobarroco, de los problemas propios de nuestra época y sus implicaciones con el capitalismo neoliberal.

El libro como signo habla su propio lenguaje, su propia lengua; en cada dobléz muestra un punto de vista y las singularidades que construyeron el momento del 6 de marzo. No es un solo libro, son varios los que se obtuvieron con el material hasta lograr llenar la estantería que contiene la memoria testimonio del 6 de marzo (figura 5.16).



Figura 5.15. *El Pliegue, pliegue sobre pliegue* (2020), de Jhon Edilberto Martínez Agudelo
Fuente: Cortesía de la artista.



Figura 5.16. El material plegado, la estantería y los residuos convirtiéndose en libros. Taller de escultura
Fuente: Fotografía de Andrés Bueno.

La estantería es un objeto metálico de hierro que se compró en el Ricaurte, sector de Bogotá donde se trabaja y comercian objetos variados de hierro. Una mañana nos tomó recorrer el sector, indagar, buscar el sitio donde se trabaja el hierro de manera industrial y encontrar el estante que podía contener los perfiles plegados a manera de libros. Las estanterías metálicas se utilizan comúnmente como archivadores, para bibliotecas y en los talleres para dar espacio a los objetos y materiales.

El mundo es totalidad de los puntos de vista.¹⁴ La estantería con todos los pliegues que componen cada libro contiene la *composibilidad* que llevó al suceder del 6 de marzo. Nada es más aterrador que asomarse al abismo, a la cascada, a los pliegues con sus inflexiones y reconstruir la composibilidad del hecho. El objeto escultórico, la estantería con el material de residuos plegado a manera de libros se encuentra allí dispuesta a encontrar ese encadenamiento de *composibilidades*, esa memoria que se encuentra *en peligro de archivo*.

Pensar en el objeto escultórico como un objeto *archivo*, en tanto que se encuentra constituido por el material de residuo de la explosión expuesto y dispuesto en una estantería a manera de archivo. Los perfiles de metal plegados se convierten en los soportes donde se encuentran inscritas las huellas del acontecimiento. Cada “perfil” plegado a manera de libro o carpeta, podemos considerarlo un *documento*. Los documentos siempre se han visto con un criterio de validez de la historia. Sin embargo, el documento por sí solo no es la prueba del pasado porque la prueba histórica se constituye desde lo que llamamos el acto de leer, a partir de las estrategias que se despliegan para dilucidar el acontecimiento (figura 5.17). Por lo anterior, la validez de lo que se produce en el ámbito de la historia no solo tiene que ver con el cómo está escrito, sino también con el cómo está leído.

También, encontramos correlación con lo que expone Derrida (1997), en *El mal de archivo*, en cuanto a *mal*, corresponde a aquellas huellas de acontecimientos que son borradas, destruidas y manipuladas en nombre de un poder que los deniega o autoriza, en correlación con la teoría freudiana, lo que se reprime, se suprime. El llamado a pensar en el *mal de archivo* nos interroga desde la lógica perversa de la manipulación del relato de la historia, Derrida lo expone así:

¿Por qué reelaborar hoy día un concepto de archivo? (...) Los desastres que marcan este fin de milenio son también archivos del mal: disimulados o destruidos, prohibidos, desviados, “reprimidos”. Su tratamiento es a la vez masivo y refinado en el transcurso de guerras civiles o internacionales, de manipulaciones privadas o secretas. Nunca se renuncia, es el inconsciente mismo, a apropiarse de un poder sobre el documento, sobre su posesión, su retención o su interpretación. ¿Mas a quién compete en última instancia la autoridad sobre la institución del archivo? (p. 23)

El material de residuo de la explosión fue retirado rápidamente de la zona, la universidad suspendió las actividades académicas y restringió la entrada a la UPN; cuando reabrieron, el lugar se encontraba ya restaurado. Nunca se esclareció la situación del 6 de marzo.

14 Deleuze (1989) toma de Leibniz el concepto de *composibilidad*, en el que expone que las *mónadas* que habitan un mundo tienen que ser *composibles* unas con otras, por eso el mundo es una totalidad de los puntos de vista. La relatividad que encierran los puntos de vista composibles.



Figura 5.17. Objeto escultórico *Memoria en peligro de archivo* (2019). Exposición *La Piedragógica: Creación de un antimonumento para hacerle preguntas a una piedra*, Museo de Historia Natural – Casa de la Vida, UPN, 2019

Fuente: Fotografía de Ingrid Bohórquez.

El objeto escultórico presenta la relación con el *archivo* y su referencia en el título *Memoria en peligro de archivo* —frase sugestiva, a modo de interpelar e interrogar a la otra— invita a reflexionar sobre los modos en que nos relacionamos como testigos del objeto *archivo*, a la manera de acercarnos a trabajar sobre un documento y escribir la historia. El estante con todos los libros archivos pretende contribuir a una reflexión en relación con la historia, desplazar el problema del modo como se accede a él y la manera de interpretar las fuentes.

Por último, los residuos del hierro galvanizado no se herrumbran, de manera que la relación tiempo-espacio memoria queda retenida. No hay un proceso que dé cuenta de que el tiempo ha transcurrido y tampoco hay un deterioro por oxidación. A la par, en la medida que pasa el tiempo tampoco pierden brillo, acentuando la relación. Podría traducirse como resistencia al olvido, como forma de mantenerse.

Del pliegue a la biblioteca

Las bibliotecas, los archivos disponen al oficio de organización, al pensar en el orden. El bibliotecólogo tiene en su campo de acción la tarea de organizar y agrupar los libros según un ordenamiento, por lo tanto, semánticamente esa acción responde a una colocación de los libros en un encadenamiento. Pero aquí cada residuo de metal plegado no obedece a un tipo de orden, de manera que se manifestaba la relación de *lemniscata*, no tiene inicio ni fin. Cada libro tenía su propio plegado, su tamaño, su ancho de lomo, no existe una relación de cada perfil de residuo metálico con el espacio al que pertenecía dentro de la estructura arquitectónica del edificio; el estante, la estantería, índice que induce a pensar en su orden desaparece dentro de esta obra. Todo está en todo, el mundo es una totalidad, de manera que en esa totalidad se puede empezar y terminar de todas las

maneras posibles, es indiferente la numeración. Cualquier libro puede ocupar cualquier posición dentro de los estantes y si cambiara su posición de forma aleatoria, eso no afectaría el sentido de la obra. Solo bastaba colocarlo allí dando espacio a cada uno (figura 5.18). Se asemeja más al laberinto, cada libro es una serie de pliegues, de diferentes maneras de plegar. Esta biblioteca se puede comprender con los conceptos expuestos por Deleuze (1989) en relación con los pliegues de la materia y el alma “a cada piso le corresponde precisamente un laberinto: el laberinto continuo en la materia y sus partes, el laberinto de la libertad en el alma y sus predicados” (p. 11).



Figura 5.18. Objeto escultórico *Memoria en peligro de archivo* (2019). Detalle de la estantería, Taller de escultura

Fuente: Fotografía de Carolina Rojas Valencia.

Los perfiles de metal, residuos de una fatalidad, simbólicamente se transforman en libros, en objetos para la reflexión, para el ejercicio de pasar a la razón, al contrato para solucionar un conflicto. Aparece en ese sentido la transformación del objeto con su carga semántica, la guerra es dispuesta bajo un escenario distinto, lo que antes era un detonante de la violencia

es ahora un objeto de reconciliación, el índice de la explosión se transforma en objeto del conocimiento. He aquí la revuelta estética.

El proceso se concluye con la exhibición del objeto en la exposición realizada del 6 de noviembre al 13 de diciembre para la socialización de resultados del proyecto. Para conservar una memoria del lugar que ocupó cada uno de los libros y archivos —objetos escultóricos— en la exposición, al guardar el material se realizaron una serie de marcas sobre una cinta, con flechas y letras que orientaban la colocación que llevaron en la estantería.

Inestabilidad

La inestabilidad desde el material

La inestabilidad viene marcada desde el origen propio del hecho acaecido el 6 de marzo del 2018 y la emergencia expresada a partir de la explosión. El fenómeno se presenta como un campo de multiplicidad. La afectación a personas, a objetos, a la estructura del edificio, anudados al cúmulo de acontecimientos simultáneos demarcados por sus propias dinámicas y conexiones con el hecho (figura 5.19).

Severo Sarduy (1982) relaciona las formas estéticas desde las teorías de la relatividad *retombées*, del *Big bang*, o del *steady-state*, cada teoría se sitúa desde una perspectiva diferente, una concepción de universo que proyecta una manera de organizar una estética en las artes, el universo en expansión o el universo inmutable. Lo anterior permite repensar la relación de la artista con el material, captar que las relaciones estéticas pueden ser entendidas con el conocimiento que se tiene del fenómeno desde la física; puesto que en la investigación-creación la artista se enfrenta a las posibilidades contingentes del objeto físico. Lo que predomina es la *inestabilidad* que nos llevó a que el proceso se encontrara enmarcado en continuos cambios y en el desarrollo de diferentes propuestas e intervenciones artísticas.



Figura 5.19. Imágenes días después de lo acaecido el 6 de marzo del 2018 en el edificio C

Fuente: Fotografías de Ana Edith Sáenz y Diego Méndez.

Omar Calabrese (1987) conjetura que la *inestabilidad* es una de las características en la que se renueva el universo cultural contemporáneo y que se interpone a la manera de ordenar el mundo sensible. Afirma que actualmente la sociedad se encuentra en una búsqueda de formas en las que se desvanece la posibilidad de integridad, de totalidad, de un sistema ordenado; a cambio de la inestabilidad. Pero va más allá, y se detiene en la *teoría de las catástrofes* al exponer que “cualquier fenómeno posee una morfología de estructura interna que mantiene cierta estabilidad, sin embargo, existen fenómenos que no son absolutamente estables y por otra parte también coexisten morfologías estables que están sujetas a modificación”

(p. 128). De manera que existen perturbaciones que conllevan cambios. Mutar significa que se ha traspasado un umbral catastrófico que hace que cambie la estructura. Calabrese ejemplifica, a través de la teoría de René Thom, los cambios explicados desde un modelo matemático de la morfogénesis, especializada en topología diferencial. La inestabilidad concebida a través de la teoría de las catástrofes inquieta puesto “(...) que existen formas morfológicas que propiamente no son formas sino entidades en busca de su propia forma, *las formas informes*” (p. 129). En los procesos de metamorfosis entran a jugar las anteriores dinámicas con diverso grado de diferencia.

El material residuo constituía un determinante en cuanto a las formas que posibilitara tomar, el grado de maniobrabilidad y las propiedades de plasticidad. Anotábamos los integrantes del grupo de investigación-creación cómo el material admitía algunos tratamientos y encontrábamos una inclinación a determinadas formas, al respecto, las que se encuentran en correspondencia con la morfogénesis expuesta por Thom (Calabrese, 1987).

Para la decisión del concepto de las diferentes instalaciones y del objeto escultórico se encuentra una intersección que involucra las posibilidades del material en su tratamiento y la conexión con el régimen estético de la obra, que se cruzaba con lo que se esperaba del material y lo que permitía desde la inestabilidad, en cuanto que: “una forma informe puede llegar a ser una forma formada solo a causa de la atracción ejercida por una forma estable” (p. 129).

La inestabilidad en los procesos de creación

Inicialmente, el material de residuo del 6 de marzo configuraría parte del antimonumento, en tanto se esperaba fundirlo junto con el material de residuo de los gases lacrimógenos recogidos en los enfrentamientos que tuvieron lugar a lo largo del año 2019, para obtener la forma de una piedra. En el anterior proceso se seleccionó una piedra que además permitiera por su forma la proyección de *video-mapping* en sus superficies. Sin embargo, a lo largo del proceso de la investigación-creación se fueron realizando indagaciones en las que se concluyó la imposibilidad de la fundición por las características del hierro, que se encontraba galvanizado, lo cual hace que la materia se torne más inestable. Además, encontramos otro obstáculo y era la cantidad de material. Para fundirlo se necesitaban hornos de gran capacidad, y en la pequeña industria no se contaba con un horno de esas características.

El grupo de investigación se tomó bastante tiempo en indagar, se realizaron visitas a varios talleres de fundición de artistas y del sector industrial debido a que no contamos con un taller de fundición en la universidad. Los tres espacios de asesoría más relevantes para la fundición del material de residuo fueron:

- La visita al taller de creación escultórica del maestro fundidor José Hernando Fonseca¹⁵ en Bogotá. El asesoramiento y conocimientos brindados por la maestra ayudaron a aterrizar la idea sobre la fundición de los metales-residuos recogidos en la explosión del

15 Director del taller de Fundición Artística Donatello. Artista dedicado a la escultura decorativa en bronce. Realizó estudios de dibujo artístico en Modern School y de fundición en el Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA). Así como seminarios y talleres de técnicas en escultura y fundición a la cera perdida con maestros como Galaoor Carbonel, Camilo Calderón, Carlos Enrique Rodríguez, Carlos Guarín y el Montoya Art Studios and MAS International de Florida, Estados Unidos. Tomado de: <https://donatellohernandofonseca.webnode.com/nosotros/>

6 de marzo del 2018 y las dificultades subyacentes al proceso.

- El Taller de escultura de la Universidad de Caldas. Allí tampoco fue posible la fundición. En la asesoría técnica se aclaró que la cantidad de material sobrepasaba la capacidad de los hornos. En los talleres de fundición de la Universidad de Caldas, bajo la dirección del maestro Jorge Humberto Espinosa se culminó el proceso con el material recogido de los gases lacrimógenos mediante el procedimiento de cera perdida (figura 3.4).
- Talleres de fundición en Bogotá como el de Jhofre Torres¹⁶ y el del ingeniero Óscar Luna.¹⁷ A pesar de que estos talleres no se dedican a la fundición artística, sino a la fundición para la industria, también pudimos recibir asesoría y aclarar muchas inquietudes respecto a los metales, los tipos de horno y los procedimientos para fundir en cada uno de ellos.

Paralelamente, mientras nos encontrábamos en el proceso de reproducción y producción del antimonumento, realizábamos las visitas a los talleres de fundición, recibíamos retroalimentación y asesoría, evaluábamos las posibilidades de fundición del material residual y proponíamos las *Instalaciones I y II*, para recoger desde la recepción de la obra las formas sensibles heterogéneas que habían movido desde el marco de régimen estético correspondiente a cada obra.

Es asombroso tropezar con una situación parecida a la que vivió Feliza Bursztyn hacia 1960, Julia Buenaventura (2019)¹⁸ comenta: “En Colombia, no

encontró taller de fundición. El que había montado Dionisio Cortés hacía más de 60 años debió cerrarse, después de que el Estado no le encargara ni una sola pieza tras su apertura” (p. 101). Asimismo, anota que los maestros Villamizar y Negret trabajaban en ese entonces la escultura con otros materiales: madera y vaciado en cemento. No había ni talleres, ni tradición y las esculturas conmemorativas solían ser encargadas e importadas. El problema del material, sus conexiones con la técnica y otra serie de relaciones en la forma arquitectónica nos ayuda a la búsqueda de otras posibilidades. La situación de Bursztyn es detallada respecto a este episodio y el cómo confluye en el trabajo con el material de chatarra. En las lecturas dominicales del 24 de agosto de 1975, publicadas en *El Tiempo* en Bogotá, Bursztyn comenta el camino de inicio de su apuesta escultórica: “Al expresar mis carencias, Zadkine me dijo: bueno hay otras formas, le señaló que consultara al escultor francés que había iniciado a hacer escultura con chatarra”. También, le indaga sobre la existencia de la chatarra en Colombia y de la existencia de equipos de soldadura, y le afirma que ya tiene un camino. Bursztyn comenta que regresa a Colombia y se dedica a trabajar la chatarra.

Los caminos que nos llevan a encontrar las soluciones son variados y ricos en posibilidades. En la investigación-creación la inestabilidad marcada por problemas de diversa índole, técnica, material, presupuestal, etc., nos lleva a nuevos encuentros, nuevas maneras. Así, retomamos la senda de Bursztyn en el año 1971, cuando realiza el homenaje a Gandhi (figura 4.5), una escultura hecha con tres piezas de hierro de desechos de una máquina que plantean problemas diversos desde los conceptos de tiempo, espacio, relatividad, puntos de vista, hasta la transposición de ideas como la de la historia industrial como utopía que atraviesa a Gandhi. Lo anterior permite dimensionar la amplitud de la mirada y de las propuestas, la “chatarra” socialmente concebida como un despojo, era un signo oportuno para señalar la importancia de una memoria histórica en un país construido por la violencia.

16 Fundidor, gerente de la empresa Fundiciones Furor SAS, dedicada a la fundición de hierro y acero.

17 Ingeniero metalúrgico, gerente de la empresa Metalurgia y Fundición SAS - Metalfun, que se dedica a la fundición de metales no ferrosos.

18 La investigación *En Primera Persona: seis pasajes sobre Feliza Bursztyn* de Julia Buenaventura —que narra la vida y obra de Feliza ahondando en las implicaciones conceptuales de su obra— fue ganadora del Premio nacional de ensayo histórico sobre el campo del arte colombiano en el año 2019 y publicada por la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte y el Instituto Distrital de las Artes de Bogotá.

Inestabilidad desde el estatuto estético

Cada una de las instalaciones resultantes del proceso de investigación-creación en contexto: la *Instalación I. 6 de marzo*; su modificación la *Instalación I'*; la *Instalación II. La Piedragógica* y el objeto escultórico *Memoria en peligro de archivo*, desde su producción parten de una intencionalidad política que se sumerge en lo sensible.

Por una parte, podríamos pensar la pregunta por los efectos de la acción política: lo que interrumpe la continuidad del tiempo homogéneo, el disenso que se evidencia en este hecho del 6 de marzo. No se accede al relato ni los correlatos y se deja el hecho atrapado, perdido en el tiempo, entonces, la radicalidad crítica del acontecimiento solo puede pensar en su desvinculación con respecto a la institución, ¿cómo puede “conservarse” o “mantenerse viva” la estructura confrontacional y emancipatoria de la política? Y llevar a esclarecer las partes y los disensos.

De manera que la inestabilidad se revela con lo ocurrido. El tratamiento que se hizo de lo acontecido desde la institución universitaria no permitió acceder a una esfera del estatuto político. En el trasegar de los residuos de la explosión y desde posturas contemporáneas del arte propias de la investigación-creación pretendimos abrir espacios para indagarnos y preguntarnos, evidenciar los disensos. Se trata de afectar los repartos de las experiencias y espacios en que se conforman esas fuerzas emancipatorias.

La resignificación

La obra de arte bajo la trascendencia de la resignificación se enfrenta a ese paradigma con el objeto y la realidad: ¿cómo establecer un cambio de sentido a signos que han girado alrededor de la guerra para que semánticamente pertenezcan a otro campo simbólico? En otras palabras, ¿cómo hacer que la guerra se pueda convertir en construcción? Esa metamorfosis de sentido tiene ciertas particularidades, pues, al pensar en ese cambio, recurrimos a la famosa imagen poética y biológica de la oruga transformándose en mariposa y dejando atrás la crisálida, también pensamos en los cambios de piel de algunas serpientes, ejemplos de lo que es la resignificación. Bajo una precisión conceptual, la crisálida y la mariposa son parte del campo de resignificación, pues este movimiento de sentido no es una negación del pasado, su importancia radica en poder ver la transformación. He ahí la razón de retomar lo pretérito, el proceso de negatividad crítica de la obra de arte precisa de mostrar la preexistencia de lo negado. La resignificación no es una presencia, es siempre la relación de un presente con un pasado, de una edificación que trasluce su ruina precedente (figura 5.20).



Figura 5.20. Objeto escultórico: *Memoria en peligro de archivo* (2019). La estantería. Exposición Casa de la vida - Museo de Historia Natural
Fuente: Fotografía de Hakeri Cotacio.

La negación que no se desliga de lo negado es parte de la memoria histórica y de la resignificación artística. Esa dilatación temporal se puede pensar bajo dos situaciones: las *matrioshkas* rusas, creadas en 1890, que son unas muñecas de madera que están las unas dentro de las otras, de forma ecuánime tanto la última muñeca como la primera son importantes.

La otra situación fue dilucidada en la novela de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido* (2022), al expresar cómo Marcel observaba el campanario de su pueblo. Mientras se alejaba, el camino le mostraba por momentos esa imagen, pues el carro, al internarse en la montaña, en algunos momentos le ocultaba el campanario, para nuevamente mostrarlo en otro momento del camino, esa experiencia fue una de las bases estéticas y filosóficas que sirvieron para la composición de la novela. La secuencia de la presencia componía la imagen total del campanario, pero ese sentido no dejaba de ser acompañado por la secuencia de las ausencias. Entre ese juego de la ausencia y la presencia es que se produce la resignificación, pues cada cambio de sentido no actúa como presencia absoluta, sino que es una presencia que contiene a la ausencia. Proust construyó el relato bajo este zigzag, lo que hace que algo en un momento tenga un sentido y que posteriormente, en el futuro, adquiera otro. Cada nueva resignificación nunca anula a la anterior, sino que al retomarla la trasciende para verla bajo otro foco. Por ello se puede decir que la forma de la resignificación es la espiral. Aquí volver no es caer en un círculo —pues sería una repetición—, volver es retomar para avanzar un nuevo paso. Ese camino de la significación lo explicitó Deleuze en el libro *Proust y los signos* (2006), explicando que el aprendizaje tiene ese recorrido de zigzag, de devaneo entre la ausencia y la presencia.

Se suele medir una investigación o un aprendizaje como el resultado final, como si fuese un producto, muy acorde con el sistema capitalista que mide la eficacia y la eficiencia según el aumento de la producción, pero en el aprendizaje lo que importa es el recorrido, más que el resultado. Esa es la dimensión temporal abarcante de la resignificación. En la transformación de los escombros de la Universidad Pedagógica, el desconcierto de no poder fundir el hierro, hasta llegar a moldearlo en varios libros para componer una biblioteca, es una estela investigativa, en la que importa temporalmente todo el recorrido, pues el punto final no permitiría ver el camino de la resignificación.

Referencias

- Bachelard, G. (1991). *La tierra y ensueños de la voluntad*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2003). *El Agua y los ensueños*. Fondo de Cultura Económica.
- Buenaventura, J. (2019). *En Primera Persona: seis pasajes sobre Feliza Bursztyn*. Instituto Distrital de las Artes, Idartes, Bogotá.
- Calabrese, O. (1987). *La Era Neo barroca*. Cátedra.
- Cornavaca, R. (2011). Heráclito. En *Filósofos presocráticos. Fragmentos II* (pp. 163-285). Losada.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue: Leibniz y el Barroco*. Paidós.
- Deleuze, G. (2006). *Proust y los signos*. Anagrama Argumentos.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.
- Gaitán, J. (2011). Actos curatoriales. *Errata # 6 Museos y Nuevos Escenarios del arte*, 6, 124-137.
- Giroux, H. (2019). *La guerra del neoliberalismo contra la educación superior*. Heder.
- Proust, M. (2022). *En busca del tiempo perdido*. Alianza.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Nueva Visión.
- Rancière, J. (2006). *Política, policía, democracia*. Lom.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Capital Intelectual.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23 ed.). <http://7www.rae.es/>
- Sarduy, S. (1982). *La Simulación*. Monte de Ávila.
- Semana. (25 de septiembre de 2019). 5 hechos repudiables del enfrentamiento entre estudiantes y el Esmad. Educación. *Semana*. <https://www.semana.com/educacion/articulo/5-hechos-repudiables-del-enfrentamiento-entre-estudiantes-y-el-esmad/633429/>
- Todorov, T. (2013). *Mijaíl Bajtín. El principio dialógico*. Publicaciones Instituto Caro y Cuervo.
- Zarone, G. (1993). *Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano*. Pre-textos.

CAPÍTULO 6. DE “LA PIEDRAGÓGICA” A “LA ROCAGÓGICA”

Resignificación sensible

Carolina Rojas Valencia e Ingrid Tatiana Bohórquez Ortega

Para concluir este libro nos hemos propuesto agregar otros hallazgos, condensando aquellos que giran en torno a la resignificación. Recordemos que esta investigación se pregunta por las implicaciones identitarias que se expresan en la denominación “la Piedragógica”. Esto es —básicamente— una reflexión del orden del lenguaje, lo que nos remite al *contextualismo* y a la *pragmática de las condiciones de verdad* —subespecie y variable de este—, cuyo origen está relacionado con la tradición filosófica pragmatista y la filosofía del lenguaje. Estas perspectivas se vinculan con el pragmatismo porque el interés por el análisis del lenguaje natural se debe a razones prácticas. Se analiza que el signo por sí mismo parece estar muerto, no comunica nada, porque depende de su recepción y uso. En este sentido, se abandona la relación metafísica entre la palabra y el significado, señalando que las propiedades semánticas de las oraciones no dependen en forma exclusiva de los signos y sus cualidades intrínsecas, sino que están sujetas a las acciones comunicativas y al uso que le dan las hablantes en determinado contexto.

Para el *contextualismo*, lo semántico está fusionado con lo pragmático. Esto quiere decir que lo que se comunica está compuesto tanto por lo que *se dice* como por lo que *se implica*. Así, cuando alguien se refiere a “las de la Piedragógica” —semánticamente— *está diciendo* “las personas que hacen parte de la Universidad Pedagógica”, mientras que —pragmáticamente— *está implicando* que “las personas que hacen parte de la universidad son vándalos o terroristas (que si se ponen a ‘tropear’ habrá cierre de vías, problemas de movilidad, gases lacrimógenos, vidrios rotos, grafitis, heridos y el sector financiero se verá perjudicado por las pérdidas que genera el cierre de los establecimientos)”. Ahora, *la hablante* dispone conscientemente de *lo que dice* y *lo que esto implica* y para que *la oyente* los comprenda debe disponer de intuiciones compartidas con *la hablante*. Las “condiciones de verdad de la emisión” deben estar disponibles en un lugar y tiempo determinados —en un contexto lingüístico, mínimo y pragmático— o sea que, la tesis del “decir” (Recanati, 2006, pp. 15-16) debe estar abierta a la observación pública. Es posible que fuera de Bogotá, o del país, “la Piedragógica” no se comprenda, y si no se comprende lo que se dice, tampoco se comprende lo que implica; en esos contextos la emisión no comunica nada.

De ahí que el lenguaje natural sea incapaz de codificar mensajes de un modo que los fije completa y eternamente como verdaderos o falsos. “La vida de los signos, su contenido y el hecho de que sean interpretados como tales signos, no es posible al margen de un número *a priori* ilimitado de restricciones contextuales” (Frápolli y Villanueva, 2013, p. 494).

Esto quiere decir que el contexto y los cambios en él —generacionales, temporales y de las hablantes— alteran el significado.

La vida de los signos es lo que nos permite entender lo que se nos dice cuando participamos de una conversación. No hay en principio ninguna cualidad sobrenatural que dote a los sonidos o a las marcas que identificamos con la escritura de la capacidad de comunicar. Sólo cuando un particular tipo de actividad involucra estos objetos físicos podemos atribuirles de un modo subsidiario propiedades semánticas, capacidad de representar estados de cosas y de jugar un determinado rol en nuestros intercambios comunicativos. (p. 492)

Para María José Frápolli y Neftalí Villanueva, el contexto puede entenderse en dos sentidos: el *contexto estrecho* y el *contexto amplio*. El primero “está constituido por los rasgos no necesariamente lingüísticos que nos ayudan a completar la información requerida por el significado lingüístico de las expresiones que usamos”. Uno de estos rasgos es *la hablante*. El segundo es “el grupo de rasgos relacionados con la situación previa, el conocimiento compartido entre hablante y oyente, y en general todo el conjunto de creencias, intenciones y expectativas que con frecuencia determinan lo que queremos decir cuando usamos una expresión” (p. 498).

La *pragmática de las condiciones de verdad* va un poco más lejos cuando plantea que “el significado que se puede atribuir a las acciones comunicativas en las que intervenimos los humanos solo puede ser determinado atendiendo a las intenciones del hablante” (p. 506). Esto demuestra un interés por los efectos logrados cuando se habla, es decir, que la hablante tiene un compromiso respecto al significado y que esta “no es una teoría del *significado del hablante*, sino del *significado del hablante y del oyente*” (p. 509).

Entonces, si las propiedades semánticas de “la Piedragógica” están sujetas a su pragmática y sus significados son contexto-dependientes, el significar y el resignificar no se pueden situar por fuera de esta realidad. Resignificar implicaría producir unos cambios contextuales tanto en sentido *estrecho*

—comprometiendo las intenciones de la hablante— como en sentido *amplio* —involucrando las creencias, intuiciones e información compartida entre hablantes y oyentes—, de modo que se afecten las “condiciones de verdad” que le dan sentido peyorativo a “la Piedragógica” y se pongan a disposición nuevos usos y acciones comunicativas.

De acuerdo con Nelson Molina (2013), la noción de *resignificación* trae dificultades como propósito investigativo, porque comúnmente impide conocer lo propuesto y revelar sus logros, además de que se asume —de entrada— que al tener como propósito la resignificación ya hay una significación nueva. Es decir que, en la mayoría de las investigaciones que se proponen la resignificación, no se logra de manera efectiva el movimiento de significados perseguido, pues se espera que exista evidencia de los nuevos contenidos en el plano discursivo, así como transformaciones en acciones que deriven del nuevo significado. Sin embargo, esta dificultad le compete de forma directa al trabajo en Ciencias Sociales contemporáneas —en especial al socioconstruccionismo— que ha usado la resignificación para definir propósitos de intervenciones psicosociales profesionales, así como en procesos cotidianos.

Si bien la indagación es una reflexión del orden del lenguaje (que en un sentido social esperaría evidencias de las transformaciones del uso discursivo de la palabra “Piedragógica”), la pregunta se origina como una reflexión artística. Al tratarse de una investigación-creación, ontológica, epistemológica y metodológicamente la resignificación y sus efectos son otros. Como hemos visto, el arte vincula el pensamiento discursivo, pero no se reduce a este para producir significado, más bien, acude a lo sensible del fenómeno estético para transformar la experiencia humana. De ahí que la resignificación que nos propusimos no sea una “a secas”, sino una desde lo sensible, que ocurre en el orden de lo metafórico, lo poético y lo simbólico, que se da de modo dialógico en un tiempo diferido entre la artista y la espectadora.

Finalmente, en los procesos de creación es imposible definir algún tipo de impacto esperado, como lo precisa la investigación, pues el proceso

de configurar sentido se prolonga mucho más allá de la terminación de la obra. En otras palabras, la obra no termina, pues está sujeta a lo que Derrida denomina *la différance*, donde el sentido queda permanentemente diferido y diversificado. El yo-autor deviene un nosotros-autor. Los procesos de creación en artes son obra del autor y simultáneamente son co-creados con el lector-observador. El artista se plantea el reto de intentar elevar sensiblemente a la dimensión de lo colectivo su propia experiencia de la realidad, y simultáneamente, gracias a la empatía, aspirar a servir de voz al que no la tiene, generando campos de acción concreta en la reconstrucción del sujeto y en la transformación colectiva, y de esta forma contribuir en alguna medida, a la modificación del estado de las cosas. Frente a semejante propósito, el artista hará bien en guardar silencio. (Laignelet, 2010, s.p.)

El estudio de las implicaciones identitarias de “la Piedragógica” se centró en la observación e interpretación de los residuos materiales del “tropel” y otros objetos encontrados que hacen parte de la memoria de la universidad. En este caso —dentro de lo sensible— es la materia lo que permite tejer la pragmática del lenguaje y su contexto e incluir enunciaciones alternativas. Con la materia sucede lo mismo que con el lenguaje: la materialidad —tanto como la referencia lingüística a la universidad— da cuenta de lo que somos, de lo que podemos recordar que somos y de lo que podemos ser.

Una de las cosas que observamos en esta suerte de práctica “arqueológica” con la materia es que en los enfrentamientos las encapuchadas no lanzan solo piedras, también lanzan pedazos de ladrillo y de concreto; otros materiales que —para el caso— fungen como piedras. Esta posibilidad de sustituir o transponer unos objetos por otros nos remite a los juegos del lenguaje en los que se sustituyen unas palabras por otras, unas veces conservando el significado original y otras dándoles uno nuevo. Tal como sucedió cuando Andrés Bueno, en uno de los encuentros con la comunidad universitaria, nos propuso transitar de “la Piedragógica” a “la Rocagógica”, acudiendo a la creatividad que entraña el juego estético de la denominación.

Son este tipo de juegos “rocagógicos” los que hicimos con la materia; operaciones diversas con las que no solo se formalizaba la indagación, reflexión y análisis, sino que se daba lugar a la resignificación de lo que ella expresa y su relación con la memoria. Veamos cuáles fueron dichas operaciones:

- Traducir un objeto de un material a otro de cualidades diferentes para interpelar la naturaleza de este.¹
- Presentar objetos encontrados y materiales recuperados del contexto para recordar hechos o temporalidades y confrontarlos de manera directa con la comunidad.²
- Transformar morfológicamente un material para volverlo a figurar con otros sentidos y significados.³

1 Las piedras de cartón a escala ampliada, en las que el material mineral consolidado que constituye las piedras, era traducido a un material de origen vegetal con cualidades opuestas.

2 Los residuos de la explosión de 2018 se instalaron espacialmente en la UPN (Rojas, 2020) y luego se exhibieron fuera de la universidad. Asimismo, granadas, piedras, pedazos de ladrillo y concreto, escombros y el carro de mercado de las “capuchas” se presentaron en la exposición final; también algunas de las películas de 16 mm con su respectivo proyector y las rocas del Centro de Estudios Geográficos.

3 Los cartuchos de las granadas de gases lacrimógenos, hechos de aluminio, fueron fundidos y transformados en piezas escultóricas que expresaban ideas sobre el conflicto (Rojas, 2020). También, los residuos de la explosión fueron

- Confrontar materiales que por su naturaleza, origen y significado tienen una relación de tensión entre ellos.⁴
- Retomar materiales u objetos ya existentes para intervenirlos y crear otros objetos o imágenes con nuevos sentidos.⁵
- Figurar la materia prima para crear piezas inéditas relacionadas con los sentidos de la investigación.⁶
- Ampliar la escala de un objeto para realzar sus cualidades morfológicas y simbólicas.⁷

Estas operaciones —procedimientos propios del lenguaje escultórico— dan cuenta de cómo se da la resignificación, encarnando significado de dos maneras. Unas veces la materia expresa sus cualidades intrínsecas, sus significados propios, sus orígenes diversos y sus usos culturales y sociales —aquí la materia es la memoria, el testigo, el relato—. Otras veces, la materia se resignifica, incluyendo enunciaciones alternativas que crean epistemologías nuevas, por ejemplo, el antimonumento no hace un “encomio” a la piedra y los gases incrustados en ella —como elementos de los tropes que pasaron a ser un objeto artístico—, sino que ese objeto juega un nuevo rol como reconstructor de la memoria.

martillados para darles forma de material bibliográfico y remitir al archivo y la memoria.

- 4 El metal de los policías se confronta con la piedra de las encauchadas en el antimonumento. La piedra del antimonumento —sólida y permanente— se confronta con la imagen de la proyección del *video-mapping* —intangible y efímera—, de modo que la escultura es predominantemente un fenómeno solar-táctil y la video proyección, un fenómeno lunar-visual.
- 5 Las películas de 16 mm se recuperaron para crear, a partir de fragmentos, nuevos videos. Las piedras de la universidad o del tropel fueron intervenidas en el laboratorio de creación *Intervención sobre una piedra*.
- 6 Una roca natural fue tallada para crear una piedra nueva. Con arcilla se modelaron piezas que recogían huellas de los espacios de la universidad donde ocurren los enfrentamientos, en el laboratorio de creación *Huella sobre una piedra*.
- 7 Tanto en las piedras de cartón como en la roca del antimonumento se usó esta estrategia. La roca del antimonumento era una copia, a escala ampliada, de una de las rocas del Centro de Estudios Geográficos.

“La Piedragógica” —en tanto signo— admite su resignificación. La semiótica de Eco desglosa en detalle las relaciones de los signos con los objetos y expresa cómo una subjetividad productora de signos se la puede jugar para resignificar las cosas (Zecchetto *et al.*, 2013). La resignificación se puede entender, entonces, como la artimaña de maniobrar con los signos en relación con los objetos, para producir distintos tipos de significado o para modificar las significaciones que se encuentran sedimentadas en la cultura. La artista —en tanto subjetividad productora de signos— hace cambios en los objetos, esto es, en los significados. “Se trata de la posibilidad de romper un círculo interpretativo, repetido y ‘sedimentado’ que se ha naturalizado, así como una acción y su respectiva justificación” (Molina, 2013, p. 50).

Desde una perspectiva semiológica y semiótica, la resignificación ocurre en las operaciones visuales, objetuales, espaciales, sonoras y relacionales propias de la obra artística que, por medio de procesos metafóricos y poéticos reconfiguran, recomponen y transforman —en diferentes niveles— los sentidos de “la Piedragógica”.

Matilde Carrasco, en su artículo *De la estética de la forma a la estética del significado. Sobre el giro estético de A. Danto* (2013), desglosa el giro estético que, en la apuesta filosófica de Arthur Danto, tiene que ver con el paso de la percepción de lo estético desde la apariencia de las obras o —en términos puramente sensoriales— ligado a la belleza y al placer, hacia la comprensión de que la principal importancia está en el significado, es decir, en las relaciones entre el “concepto artístico, el objeto del arte y el medio y el contexto de presentación” (p. 80). Esto quiere decir que, además de la producción del signo y del significado, se requiere de su presentación y recepción. El giro de una “estética de la forma” a una “estética del significado” trata de ver cómo las cualidades estéticas comprometen a la mente, al generar tanto la producción como la recepción del signo, con la intención de causar una experiencia en la intérprete. Así, las cualidades estéticas se comprenden como “moduladores” que tienen una función pragmática, cuya comprensión exige entender su pluralidad.

Para Danto, “el arte es significado encarnado” (p. 85). Esto quiere decir que las obras tienen un significado —un punto de vista sobre algo— y un objeto material en que ese significado se encarna, de modo que el significado se puede comprender a través de los sentidos, pues la obra tiene dimensión material y estética. El arte —como significado encarnado— tiene poder de transformación de la existencia humana y, por eso, “(...) seguiremos necesitando que las ideas se transmitan de forma sensible (...)” (p. 89).

Como ya hemos visto, Danto le ha otorgado dos componentes a “la obra de arte: el objeto material y el significado” (p. 87). Los innumerables rasgos del objeto pertenecen al significado de la obra y son estos los que permiten su interpretación.

Ahora bien, ser capaces de identificar esos rasgos es también ser capaces de saber responder a ellos, puesto que, sin el esperado efecto en el espectador, difícilmente se captará el significado de la obra, por lo que la presentación estética de la obra debiera contribuir necesariamente a su dimensión cognitiva y el sentimiento o el afecto estarían vinculados a la naturaleza esencialmente cognitiva del arte. (p. 87)

Aquí se expresa un *significado de la artista* —la hablante— y *de su público* —la oyente—, pues, como hemos convenido, en un contexto artístico las cualidades estéticas presumen “un grado de coordinación entre el artista y su público que descansa en un conjunto de creencias, en un trasfondo cultural compartido” (Carrasco, 2013, p. 86). En otras palabras, el arte contemporáneo requiere de un entrenamiento, un conocimiento (dimensión cognitiva) y un lenguaje contextual disponible entre la artista y el público, de modo que las obras puedan ser interpretadas.

Una relación entre la hablante y la oyente, o entre la artista y su público —o mejor— entre el signo y la intérprete, determinada por condiciones contextuales dadas por el uso social de los contenidos en los intercambios comunicativos, es también abordada tanto desde la semiología como desde la semiótica. Victorino Zecchetto, Mabel Marro y Karina Vicente, nos hablan en su libro *Seis semiólogos en busca del lector* (2013), sobre la relación entre signo y significación. Desde la semiótica de Charles Peirce nos ubican en el primer momento de aproximación al signo, que él denomina como *la primeridad*, que es cuando una subjetividad reconoce que hay un signo y un significado, y la intérprete —como ser inteligente— lo descifra. Como un signo puede significar cualquier cosa, su interpretación es altamente arbitraria, pero es la cultura y el ser humano quienes lo cargan de sentido y le dan su fundamento. Por su parte,

Eco considera a los signos como una fuerza social, y no como meros instrumentos que reflejan fuerzas sociales. Tal concepción remite a la idea desarrollada por Peirce: el signo que el hombre utiliza es el hombre mismo. (...) El intérprete debe ser entendido como un desarrollo del signo inicial, como un incremento cognoscitivo estimulado por dicho signo. Cada intérprete es una unidad cultural, incluida en un sistema a partir del cual se aborda el universo perceptible y pensable para elaborar la forma del contenido, en una cultura específica. (pp. 330-331)

Para aproximar algunas ideas respecto a los cambios contextuales que propiciarían la resignificación de “la Piedragógica” anotaremos que, en el sentido del *contexto estrecho*, se encuentra nuestra intención como hablantes con lo que queremos decir, transmitir y

transformar a través de las operaciones estéticas. Así mismo, cuenta nuestro interés por los efectos logrados con estas acciones comunicativas, es decir, nuestro compromiso con el significado de la obra artística. En el sentido del *contexto amplio*, se encuentra la actitud reflexiva, crítica y problematizadora respecto a las experiencias previas en torno a la vida universitaria y sus conflictos y al acervo simbólico que se esconde en la denominación de “la Piedragógica”, de los que nos ocupamos en el evento de socialización.

Ya que el significado ha de determinarse atendiendo al contexto, la resignificación —en el marco de este proyecto— es la oportunidad para reflexionar sobre el uso que las hablantes le dan a “la Piedragógica” en nuestro contexto, es la posibilidad de proponer actividades comunicativas para que esa palabra signifique de otros modos.

Si los significados son contexto-dependientes, quiere decir que la resignificación de “la Piedragógica” —que reflexiona sobre sus connotaciones peyorativas para proveerle unos sentidos alternos, paralelos o nuevos— debe circular de manera reticular entre las hablantes y oyentes que disponen de este contexto, entre el signo y la intérprete. De ahí la importancia de los perceptos enmarcados en las experiencias sensibles que se propusieron en el evento de socialización, donde se hizo posible la necesaria confrontación con la comunidad universitaria. A continuación, se recogen algunos hallazgos de las diferentes reflexiones y posturas de las asistentes —docentes, estudiantes y egresadas—, en torno a la problemática de la investigación.

Aunque tenga un sentido peyorativo, que estigmatiza a la universidad y a las personas que pertenecen a ella, la denominación de “la Piedragógica” es una forma de nombrar que despierta mucho interés en la comunidad, porque hace parte de la identidad. De ahí que, algunas participantes hayan asociado la piedra con elementos que registran como parte de su identidad, con su raíz cultural, planteando la piedra como raíz. Esto implica asumir de buena manera la denominación, como parte de lo que somos, reconociendo que es una forma interesante de enunciarse que hace parte de una “lucha por las denominaciones”

(Koselleck, 1993, p. 110). “La Piedragógica” está enmarcada en unas luchas estudiantiles que se libran desde la universidad por el presupuesto y por la reivindicación de la educación pública, que simpatizan con los grupos de encapuchadas y sus ideologías en contra de políticas corruptas, neoliberales, capitalistas e imperialistas. De modo que la piedra, un objeto que habitualmente pasa inadvertido, encarna una rebeldía y unos cambios que se quieren instaurar. Entonces, recoger la piedra del suelo es dejar de serle indiferente —a la piedra y a la lucha—.

Esta lucha tiene una relación directa con el escalamiento de ciertos sentires que se vuelven colectivos y que explican de alguna manera las expresiones violentas como formas de protesta. Se reconoce que hay desconcierto y desesperanza por parte de las estudiantes y de los grupos que acuden a estas maneras. La rabia ha configurado las manifestaciones colectivas que han generado las transformaciones más profundas de la sociedad. A partir de la tristeza, la desdicha y la rabia han surgido las revoluciones más importantes del mundo. O sea que la rabia es la forma que toma una fuerza interna, un flujo que saca de la pasividad y el conformismo, para buscar un cauce transformador. Eso no se puede observar desde una perspectiva moralista, porque esas expresiones de protesta van más allá de lo bueno, lo malo y lo permitido. Muchas veces la sociedad reacciona únicamente ante la violencia, pues la indiferencia de la mayoría hace que la realidad solo deje de ser ajena cuando nos toca de forma directa y contundente.

Otros manifiestan dolor respecto al estado en que queda la universidad después de un “tropol”, por los daños que sufre la infraestructura, teniendo en cuenta que en la universidad pública —por las dificultades financieras— cuando algo se daña es muy difícil que sea reparado o reemplazado. También expresan tristeza porque no pensamos a profundidad en las afectaciones de los enfrentamientos y los normalizamos. Estos sentimientos demuestran un sentido de pertenencia con la universidad, a la que las estudiantes sienten como su casa.

Desde una perspectiva más crítica, otros se cuestionan por la violencia y por las armas —categorizadas

en la industria militar como letales y no letales—, y ello conduce a la pregunta por la relación entre la vida y la muerte. Deisy Gómez⁸ decía: “Las formas de morir no son únicamente físicas, hemos matado y nos hemos muerto de muchas maneras, entre ‘tropel’ y ‘tropel’ se muere mucha gente, de forma metafórica y simbólica”. También se preguntan por la efectividad que tienen los “tropeles”, si estos tienen una capacidad real de modificar el estado de las cosas. Se cuestionan por el combate en sí mismo, por la existencia de la lucha, de la guerra, como formas de resolución de conflictos. Pareciera que estos modos fueran un rasgo de nuestra cultura, que es competitiva y no colaborativa, y que la aspereza de esta competitividad nos alejara de cualquier noción de unidad.

Se analiza que las actoras del conflicto son personas con el mismo origen, de la misma clase social, de escasos recursos, víctimas de un sistema que los pone en oposición, pues muchas veces las personas que se enfrentan no están siquiera representando sus intereses propios. “Es una guerra de pueblo contra pueblo” —dicen—, mientras alguien señala la necesidad de un diálogo que reconozca la otredad y apunta que detrás del uniforme de policía del Esmad hay un ser humano.

Algunos se preguntan ¿qué más se puede hacer aparte de lanzar piedras para manifestarse? El arte y el encuentro tienen mucho poder. La Universidad Pedagógica nos ha dado las armas de la palabra, el discurso, el accionar poético y artístico, que se manifiestan como medios para cambiar las cosas; asimismo, la pedagogía y lo educativo expresan su poder en la transformación del estado de las cosas con las diferentes comunidades. De ahí que, en el ejercicio de creación, algunos tomaran la decisión de “embellecer” la piedra, de hacerla “florecer” como estrategia reivindicativa, aspirando a que esta piedra “bella” que en el discurso se define como una nueva piedra, pueda ser también lanzada. Una piedra otra, un arma otra, una roca preciosa, una “rocagógica” (figura 6.1).



Figura 6.1. *Estudiante encapuchada lanzando roca preciosa* (2019), de Juan David Buitrago

Fuente: Fotografía de Carolina Rojas Valencia.

8 Egresada de la universidad, participante de los laboratorios.

Otros pensaron la piedra como un ser sintiente que puede llegar a sufrir dolor y vacío por el enfrentamiento. Al pensar en la piedra sintieron una identificación con ese material, dotándolo de cualidades humanas, considerando que una ramificación geológica se puede equiparar a los pliegues, despliegues y repliegues que tiene una subjetividad en sus maneras de pensar y sentir. Uno de ellos apuntó: “Somos seres de búsqueda. Las preguntas a una piedra son preguntas a uno mismo.” Mientras que otro escribió lo siguiente:

El día que la piedra quiso hablar: Hoy todos quieren hablar sobre mí y hacerme preguntas. Pero hoy yo quiero que se me escuche decir. Que escuchen mi historia. Cuando llegó el día en que me empuñaron y me lanzaron yo me sentí feliz porque pude volar y respirar el aire en lo alto del cielo; luego me sentí triste porque me di cuenta de que contra un humano deshumanizado me iba estrellar. Pasaron las horas, llegó la noche y el aire ya no quería respirar. Ahí, en el suelo, me quedé esperando otro día en el que pudiese volar. Ese día mi historia cambió. Hoy somos muchas las que estamos reunidas y con trajes extraños. Supongo que ahora soy importante y parte de un lugar peculiar.

A propósito del trabajo con los materiales, se señala que recuperarlos es muy significativo y lo enuncian como una forma de resistencia, de no olvidar la historia. Tanto la piedra como el gas son formas de anclar y capturar la singularidad de cada bando y la observación de estos elementos es muy necesaria. Cuando las personas miembros de la comunidad vuelven a la universidad después de un tropel, casi no hay evidencia material de lo ocurrido, pues es habitual que todos los residuos sean recogidos, incluso, a veces el ingreso solo se permite hasta las 9:00 a.m., para darle tiempo a la limpieza. Así, solo queda el recuerdo en el tufo de los gases lacrimógenos y la información que circula por redes sociales. De ahí surgen otras reflexiones, por ejemplo, por cómo los resultados de los tropes afectan a las empleadas y funcionarias de la universidad, especialmente a las personas de Servicios Generales, que deben ocuparse de hacer el aseo y las reparaciones que estén a su alcance.

También aparecieron reflexiones por el espacio físico. Se preguntaron por lo que pasaría si no existieran ciertos elementos arquitectónicos, como las puertas y las rejas, que son el límite que divide ambos bandos. Se pensaron el espacio y los objetos que están dentro de la universidad como testigos de los enfrentamientos. De igual forma, los árboles y las plantas como víctimas que sufren —inmóviles, sin alternativa— los “trolepes”; a pesar de todo lo que pasa siguen estando ahí, persistentes, resguardando y limpiando el aire, como un símbolo de lucha y de esperanza que alienta.

De una manera generalizada, las asistentes consideraron que abordar esta problemática desde lo artístico es muy importante. Resaltan el valor de los laboratorios de creación como una posibilidad de interacción y de otra forma de expresar o “exponer” la palabra. Se entiende el arte como una forma de hacernos preguntas retadoras y de increpar la subjetividad de las otras. Así, este sistema antimonumental se configura como una catarsis colectiva, no solo del equipo de investigación, sino de todos quienes participaron.

Se pudo notar en el contexto de recepción del sistema antimonumental propuesto que sobre este conflicto las personas miembros de la comunidad universitaria tienen posturas muy diversas —que dan cuenta de todo un amplio espectro de opiniones—; lo que hace imposible validar una sola postura dentro de la investigación, pues entraña un conflicto complejo. De un lado, el Estado ejerce el monopolio de la violencia —a través de la policía del Esmad— sobre colectivos de personas que protestan por razones justas, pero cuyas motivaciones se desvirtúan en parte por los métodos violentos empleados que, entre otras cosas, pueden llegar a ser el principal motivo de desarticulación y distanciamiento con otras personas miembros de la comunidad que no simpatizan con este tipo de medidas. El conflicto —visiblemente irreconciliable— tiene muchas implicaciones sociales, culturales y políticas, y no se puede reducir a señalar a unas actoras como buenas y a otras como malas. De modo que no es posible que los hallazgos de la investigación-creación lleguen a considerar —ni

quiera sugerir— soluciones al conflicto, ni a presentar un informe que aluda a lo que es correcto y lo que no, ni a intentar encontrar respuestas “objetivas”. Más bien, el sistema antimonumental trata de explorar el conflicto y el contexto desde lo sensible, permitiendo preguntar, comunicar, compartir y disentir las tensiones propias que nos han llevado a ser nombradas como “la Piedragógica”, dejándolas abiertas y en disputa dentro del pensamiento.

Estas aperturas —propiciadas por la comprensión de la obra como antimonumental y abierta a un estado diferido y diversificado— se pueden rastrear en procesos que surgieron luego de la culminación del proyecto y la entrega del informe final. En el periodo académico de 2020-I algunas estudiantes del espacio académico *Procesos de lo escultórico*, a cargo de la profesora Carolina Rojas Valencia, realizaron propuestas audiovisuales *rocagógicas*.⁹

Estiffany Alexandra Gómez Bravo trabaja directamente con el conflicto, en su *collage* audiovisual llamado *La Piedragógica*, deja ver escenas cotidianas de los “trolepes” en los alrededores de la UPN, como el intercambio de gases lacrimógenos y piedras; el lanzamiento de “molochas” por parte de las encapuchadas y de chorros de agua desde las tanquetas del Esmad; las encapuchadas lanzando piedras contra los cristales de la fachada de un banco vecino; gestoras de convivencia rescatando a las clientas que quedaron atrapadas dentro de ese mismo banco; y el entorno con las transeúntes aterrorizadas u observando con curiosidad o morbo. Aparecen las imágenes de un “pupitrazo”¹⁰ y se escuchan las arengas propias de las protestas estudiantiles. Estas escenas se intercalan con secuencias de la retoma del Palacio de Justicia y de lanzamientos de misiles, bombardeos, estallidos y explosiones de la Segunda Guerra Mundial. Se ven fotografías de las desaparecidas del Palacio de Justicia y de profesoras y estudiantes desaparecidas y asesinadas en el marco de la defensa de la educación pública y de calidad o de la lucha por la dignidad, como Carlos Alberto Pedraza y Dilan Cruz Medina.

La antesala de esta colección de documentos históricos es el angustiante audio en que se anuncia el inicio de la depuración anual sancionada por el Gobierno en la famosa película estadounidense de terror, de James DeMonaco, *La purga*, que abrió paso a la serie cinematográfica del mismo nombre. Con esto se da a entender que en los momentos de los enfrentamientos se suspenden —con autorización del Estado— todos los derechos humanos y se entra en una zona amoral en la que cualquier agresión y uso de armas es permitido. Después, todo es caos, se entra en estado de guerra y cualquier cosa puede suceder. Al final Estiffany dice: “En Colombia nadie muere, aquí en Colombia nos matan, nos asesinan por pensar diferente. En memoria de quienes no están ahora luchando a nuestro lado.”

En la obra *Al igual que yo*, Carolina Mendoza Forero hace un video y escribe una especie de carta a una mujer oficinista de la zona comercial de Chapinero —que bien pudo ser la cajera del banco atacado— en la que pone de manifiesto los rasgos tanto culturales como biológicos que tienen en común, evidenciando que no solo socialmente hacemos parte del

9 La compilación de estos trabajos se puede conocer en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/820957562>

10 Es una forma de protesta en la que las estudiantes sacan a las vías los pupitres propios de los salones de clase para obstruir el flujo vehicular mientras cantan arengas y expresan con pancartas sus denuncias. Estos eventos pueden convertirse también en “clases a la calle” en las que profesoras y estudiantes usan la calle como aula para explicar a los transeúntes el contexto socioeconómico colombiano y la crisis financiera de la educación pública. En el entorno colombiano de manifestaciones estudiantiles también se da que las estudiantes marchan por el espacio público con sus pupitres a cuestas.

mismo pueblo, sino que nos inviste una humanidad y una historia evolutiva que todos compartimos. Sean cuales sean las diferencias políticas que existan entre los bandos en oposición, las personas que estamos circundando el conflicto no podemos quedarnos ajenas a él, porque estamos inmersas en el contexto. Así dice la misiva:

Me encuentro adentro, tú me miras a través de la ventana. Madrugó igual que tú, todos los días. Atravieso la ciudad para llegar temprano a clase. Cuando los encapuchados se toman la universidad, al igual que tú, tengo que interrumpir mis actividades, inhalar gases lacrimógenos y salvaguardar mi vida. ¿Sabes qué? No somos tan diferentes como pensabas, tanto a ti como a mí, nos mueve un impulso animal y primario de supervivencia. Estoy segura de que disfrutas tanto como yo de un día de sol, sientes la necesidad de vincularte con otros humanos, ampliar constantemente tus posibilidades, expandirte. Tal vez en esto último es en lo que más nos parecemos y, paradójicamente, también es la razón que más nos separa. Pasas jornadas enteras encerrada en una oficina, trabajando como esclava para pagar la vida que aspiras, mientras yo reflexiono sobre la realidad dispar que nos envuelve a ambas. Tú y yo, mujeres colombianas, nacidas en un territorio que parió la guerra. Tú y yo, aparentemente distintas, tenemos en común nuestro ADN, compuesto por 23 pares de cromosomas. Por nuestra sangre corren plaquetas, leucocitos y glóbulos blancos. La capacidad craneal de nuestra masa encefálica oscila entre los 1600 y 1500 cm³, nuestro cerebro ha sufrido un proceso de evolución de 2.5 millones de años desde nuestro ancestro más primitivo. Tenemos más cosas en común de lo que crees. Quizás en algún momento te habrás sentido cansada y seguramente habrás deseado dejarlo todo. Te comprendo, a mí me pasa lo mismo. Pero, al igual que tú, saco fuerzas para continuar adelante en un país tan desigual y complejo como lo es Colombia.

En *Reflexiones de “la Piedragógica”*, Luz Ángela Naranjo Rodríguez encuentra el sentido pleno de la resignificación en la educación que a diario aporta a la construcción de sociedad, en concordancia con

las posturas de aquellas quienes convocaban a lanzar una piedra “otra”, una *rocagógica*:

Históricamente la piedra ha sido un elemento de construcción y progreso, una herramienta de trabajo. Así mismo, nuestra *rocagógica* es el lugar donde se trabaja por la sociedad desde el ejercicio cotidiano de escribir, dibujar y crear, edificando cada día el saber y reivindicando que el arma más potente es la educación.

Como se trata de un antimonumento, esta obra no solo brinda la posibilidad de entrar en diálogo con los grandes hechos y los grandes relatos, el mundo de la civilidad, lo macropolítico y lo público. Las identidades que no se borran, sino que se realzan en un antimonumento, aparecen en el nivel de la memoria personal, activando lo subjetivo y lo íntimo. Es el caso del trabajo *Tejido en espiral* de Laura Valentina Camacho Carranza, quien dedica el antimonumento a su padre. Laura nos contó cómo una pelea de su hermano con su padre le había servido al padre de pretexto para ausentarse por completo de la vida de su hermano. En medio de una relación disfuncional ella se aferraba al “presunto cariño” de su padre, dice que “no estaba dispuesta a dar esa pelea” y le escribe a él: “¡No! ¡Grítame! ¡Repróchame lo que quieras, que yo no te voy a dejar abandonarme!”. Sin embargo, al igual que su hermano, también fue abandonada.

Laura escribe un texto en espiral en el que teje sus recuerdos y reflexiones, aludiendo a la tejeduría que ha practicado por largo tiempo. Además, en su video, Laura mezcla fotografías del álbum familiar con cartas, recuerdos y de fondo la canción *Ya no es lo mismo* del artista Daniel, me estás matando, para dejar saber el verdadero dolor que le causa la distancia de su padre, por quien todavía espera y anhela recuperar el amor que alguna vez él le brindó. Esta parece ser una vida que no es monumentable, la historia de un antihéroe. “Sentí que sería erróneo hacer un antimonumento para él”, pero lo errático es una característica de la conramemoria y pudo más la necesidad de perdonar y la oportunidad catártica

y sanadora que el antimonumento abría, entrelazando su historia personal con la historia de luchas y agresiones que la piedra guarda:

Así que lanzo esta propuesta para “la Rocagógica”, contando la historia de lo que se agradece, de ese amor trozado que nos entregó, de eso por lo que no sentiré resentimientos y de eso que en sí es mi raíz, desde una historia tan humana que se plasma en esta piedra que da cuenta de las luchas, no solo físicas, de muchos que a su vez cargan en sí un sinfín de historias. Así, humildemente, enfrentados a las injusticias, agresiones y prejuicios.

Este hilo soy yo mismo, el trabajo de Luis Carlos Martínez Grosso también circula por los territorios micropolíticos, en él nos recuerda que lo que subyace a “la Piedragógica” y lo que está ante nuestros ojos cuando vemos el antimonumento es —ante todo— una roca, que tiene una larga historia y que es un registro vivo de hechos y conocimientos inmemoriales. En esto no solo resuenan las reflexiones que —en los encuentros con la comunidad universitaria— le otorgaban estatus de ser vivo a la roca, sino que se nos une a ese ser en relación de parentesco, al ver que Luis se reconoce como parte de la genealogía de la roca, como parte de un mismo tejido que recupera el vínculo ancestral con ella. En sus palabras dice:

Las piedras son un vestigio de lo que estuvo antes de que nuestros más antiguos abuelos pudiesen sentir el aire en sus rostros, estas abuelas nos enseñan que el tiempo y la edad nos hacen más sabios, son el registro de los ciclos que ha transitado el territorio. Estas sabias abuelas viven en un tiempo sin tiempo y son registro de la edad; son las arrugas de la Madre Tierra, están en ella desde su origen hechas vida; son las únicas testigos de las primeras gotas de lluvia de la existencia de nuestro planeta, resisten, persisten y existen paradas firmemente en su lugar, sin importar el tamaño o color son igual de valiosas, son igual de testigos, cada piedra es el poro de la misma piel y entre poros se comunican. A través de transformar una maraña de lana en un hilo empiezo a formar mi camino desde lo espiritual imprimiendo en él la voz de mis abuelos, de mis padres y de mi territorio, la cartografía de lo que soy, mi propia historia emparejada con la historia de esta geografía viva que soy, que habito y que me habita. Reconociendo que la piedra es la fuerza del equilibrio, capaz de destruir, dar y quitar la vida, resguardar y desproteger y en una búsqueda desesperada, defender la dignidad de un colectivo...

Cuando se realizaron estos ejercicios estéticos había iniciado la pandemia por la covid-19 y estábamos obligadas a buscar estrategias para seguir creando bajo las condiciones de confinamiento impuestas por el Estado. Como no podíamos acceder a la universidad para realizar las proyecciones, superpusimos los videos recortados con la forma de la roca del antimonumento sobre un registro pasado del ciclo de *video-mapping* que se había realizado en el 2019. La intención era hacer el simulacro de que los videos se habían presentado físicamente, como si pudiéramos *hackear*¹¹ la realidad. Aquí viene a la memoria otro tigre: *Un tigre de papel*, la ingeniosa película del 2007 de Luis Ospina, en la que se pone en tela de

11 Viene de la expresión “jaque”, que en ajedrez es la jugada por medio de la que el rey o la reina entra en amenaza, anunciando el posible desenlace del juego a favor de alguno de los participantes. En la actualidad se utiliza para expresar las acciones que hacen “hackers” o personas expertas en programación informática, quienes burlan los sistemas de seguridad para conseguir acceso sin autorización a determinados sistemas o dispositivos para realizarles cambios desde adentro. Este oficio se entiende como una especie de “pasión artística”.

juicio el estatuto de la realidad. Asimismo, pretendíamos hacer una exploración documental que hiciera suceder en el plano virtual algo que no había sucedido en el plano real.

Pero el recorte de la roca ubicado sobre el registro viejo no coincidía, dejaba ver la superposición. Teníamos dos opciones: manipular digitalmente las imágenes audiovisuales hasta que lográramos el efecto realista de que se trataba de un mismo video y hecho concreto. La segunda, dejar ver la falsedad, revelar su naturaleza ficticia. Esta última nos pareció encantadora. El recorte de la silueta de la roca mostraba la capa que se agregaba a las anteriores capas de realidad del antimonumento. No escondimos el artilugio, así como el *collage* no se avergüenza de la tijera, ni de la encoladura. Con esto, más que poblar una universidad desierta y con un pasto con medio metro de crecimiento, o poblar el mundo de la virtualidad, poblamos nuestros imaginarios sobre nuestra propia identidad como individuos y como colectivo. Para eso el antimonumento sigue ahí, instalado en la Plaza de la Solidaridad, actuando en la lógica de la perdurabilidad, dispuesto a abrirse, en cualquier momento, a los destellos fugaces de lo efímero.

Lo anterior da cuenta de que el sistema antimonumental que hemos propuesto es ante todo un arte reflexivo, enmarcado en las formas del arte contemporáneo que, según explica Juan Carlos Montoya (2017) “(...) están más cercanas al pensamiento filosófico que a un espectáculo sensible” (p. 142). Esto quiere decir que el fenómeno estético debe ser comprendido desde una perspectiva no formalista, que responda filosóficamente a los desafíos de nuestro tiempo. Dicho fenómeno vincula tanto al objeto como a la experiencia estética. El objeto estético “es por excelencia significativo y sensible. Habla, comunica, expresa ‘algo’ en un lenguaje no proposicional, universal o conceptual, sino corporal, intuitivo, sensible (...)”. Por su parte, la experiencia estética “es un modo de pensar en y por lo sensible” (p. 139) y dotarlo de existencia en sí. Para Montoya la apoteosis del fenómeno estético se puede situar desde Danto, bajo el título de *pluralismo*, mostrando que el carácter del arte contemporáneo no

es espectacular y colectivo, ni formalista, como en el clasicismo estético, sino autónomo y marginal.

Montoya reflexiona acerca del concepto de *apoteosis de lo sensible* en Mikel Dufrenne. En su Introducción a la *Phénoménologie*, el filósofo francés rescata un horizonte abierto y plural del arte, propio del pluralismo ético y político. Este horizonte de *pluralización* y *dialogización* se caracteriza por el encuentro entre subjetividades que forman su juicio para ver los contenidos del arte y las formas sensibles.

El fin del arte significa entonces arte para la reflexión, arte dirigido a sujetos plenamente conscientes de sí mismos, capaces de someter a consideración los medios y los contenidos del arte, abiertos a la pluralidad de medios de expresión y al diálogo con otros sujetos. (p. 145)

En este arte reflexivo la forma y el contenido son esenciales, el pensamiento artístico es *infinito*, no tiene un comienzo ni un fin y —como no tiene fin— no es posible gobernarlo por la conceptualización. Más bien, hay un “juego libre” y reflexivo con lo sensible, debido a la apertura del pensamiento. Como pluralismo cultiva subjetividades con múltiples intereses y sensibilidades. Estas características permiten entender que el mundo del arte es:

(...) como lo definió Danto interpretando a Hegel, un mundo plural, radicalmente abierto, reflexivo, en “juego libre”. Cuando el arte suscita la reflexión libre, no interesada ni teórica ni prácticamente, cuando es juego entregado al placer de las tensiones de los conceptos y las imágenes (Kant), cuando innova semánticamente por medio de metáforas vivas (Ricoeur, 2001, pp. 337- 415), entonces se trata de un arte que, en cuanto reflexivo, es decir, no fijado, libre, apela a subjetividades autónomas, abiertas al pluralismo y los retos de la intersubjetividad. De manera que el momento reflexivo que conviene a lo estético anuncia ya el tipo de subjetividad de que se trata: plurales, autónomas y libres. Así como el hecho de que las artes, tanto en su contenido como en sus formas, están radicalmente abiertas a nuevas exploraciones. (p. 148)



Figura 6.2. Publicación de espectadora del Antimonumento (2019)

Fuente: Usuaría “Fotografía UPN” de la red social Facebook.

Este mundo libre y reflexivo se da en la conjugación de elementos —experiencias sensibles, procesos de participación, creación de imágenes, objetos y encuentros— que permiten pensar y reflexionar sobre aquello que ganamos y perdemos con cada enfrentamiento (figura 6.2), para reelaborar las referencias con el contexto y reconstruir los vínculos con la memoria. El experimentar de la materialidad y el objeto artístico convoca a las otras-subjetividades-plurales-autónomas-libres a reflexionar de maneras infinitas y posibles sobre la vida y sobre su circunmundo de la vida (figura 6.3).

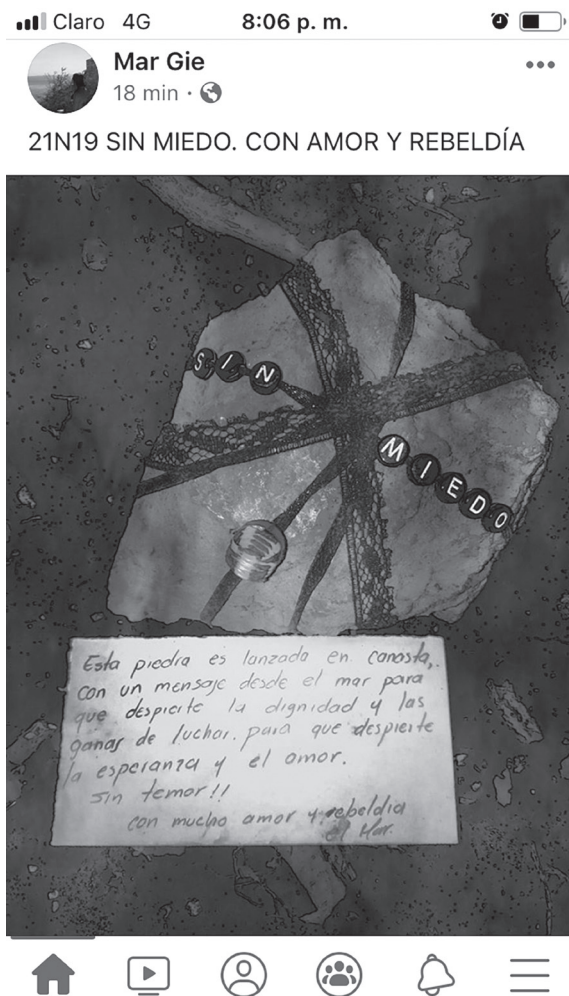


Figura 6.3. Publicación de participante del Laboratorio de creación *Intervención sobre una piedra* (2019)

Fuente: Usuaria “Mar Gie” de la red social Facebook.

Se pone en evidencia el compromiso que el sistema antimonumental que hemos creado tiene con el pasado y, especialmente, con la relectura de los enfrentamientos o “troyes”, que consideramos como hechos traumáticos. En esta línea, este sistema antimonumental es una forma de revisión del pasado, a partir de múltiples memorias o de formas alternas de la memoria.

En este proceso, el trabajo de memoria antimonumental permitió relegar las connotaciones peyorativas y negativas que caen en el absurdo de reducir a la Universidad Pedagógica a acciones vandálicas

y terroristas, desconociendo sus aportes epistemológicos y pedagógicos a la sociedad. Sin embargo, esta resignificación no implicó la eliminación de la *descripción externa* (Frege, 2013) que se hace del nombre propio de la universidad, sino el convivir con ella. En lugar de imponer u obligar una significación que suprimiera la preexistente, se coexistió con ella, pero mirándola de forma crítica y siempre rechazando y resistiendo *rocagógicamente* la estigmatización social que ella esconde.

Las operaciones estéticas propuestas y sus implicaciones cumplen un rol fundamental en tanto

acciones resignificadoras, toda vez que, al ser producidas por personas miembros de la comunidad, entran a ser parte de las *descripciones intrínsecas* (Frege, 2013) que conforman la identidad de la universidad —su adentro—. También se trata de una invitación a emprender acciones en las que las nuevas significaciones que se han logrado desde lo sensible como descripciones interiores, plieguen y replieguen su sentido sobre las descripciones externas de la universidad —su afuera—.

Por último, habría que decir que estas formas de recordar y de construir memoria están abiertas y en discusión en los debates actuales de arte y memoria. Por ejemplo, las cuestiones sobre cómo conmemorar, recordar y representar hechos traumáticos, o sobre cómo tratar y elaborar un duelo, siempre son motivo de disputa. Incluso, el mismo Young considera que el ejercicio de monumentación “se ha convertido cada vez más en un lugar de significado contrastado y competitivo, más probablemente como un lugar de conflicto cultural que como uno de valores e ideales nacionales compartidos” (Young citado en Martínez, 2013, p. 148).

Referencias

- Carrasco, M. (2013). De la estética de la forma a la estética del significado. Sobre el giro estético de A. Danto. *Revista de filosofía*, Universidad Complutense de Madrid, 38, 79-97.
- Frápolli, M. J. y Villanueva, N. (2013). François Recanati: Contextualismo y Pragmática de las Condiciones de Verdad. En D. Pérez Chico (Coord.), *Perspectivas de la filosofía del lenguaje* (pp. 491-520). Universidad de Zaragoza.
- Frege, G. (2013). Sobre sentido y referencia. En *Ensayos de semántica y filosofía de la lógica* (pp. 81-111). Tecnos.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado – Para una semántica de los tiempos históricos*. Paidós.
- Laignelet, V. (2010). Imaginar que razonamos: Historia de una querrela. *Revista La Tadeo*, 75, 50-79. <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/44>
- Martínez, D. (2013). *La obra de arte como monumento: Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo* (Tesis de doctorado). Universitat Politècnica de València. <https://riunet.upv.es/handle/10251/34786>
- Molina, N. (2013). Discusiones acerca de la Resignificación y Conceptos asociados. *MEC-EDUPAZ*, 3, 39-63.
- Montoya, J. (2017). Dos versiones de la apoteosis de lo sensible: clasicismo estético y el fin del arte. En *Apoteosis de la carne. Una fenomenología de la experiencia estética* (pp. 139-149). Editorial Aula de Humanidades.
- Recanati, F. (2006). Dos interpretaciones de <lo que se dice>. En *El significado literal* (pp. 15-35). Machado libros.
- Rojas, C. (2020). Piedra contra metal. Tres acciones para resignificar ‘la Piedragógica’. *Portal Error 19-13. Revista de arte contemporáneo*, 2(1). <https://portal-error-1913.com/2020/04/23/piedra-contra-metal/>
- Zecchetto, V., Marro, M. y Vicente, K. (2013). *Seis semiólogos en busca del lector* (2 ed.). Editor Turolo.

SOBRE LAS AUTORAS

Carolina Rojas Valencia

Soy Maestra en Artes Plásticas y Magíster en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia. Candidata a Doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile. Desde 2012 soy profesora de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional, en el perfil de docencia e investigación en creación artística visual. He estado por varios años a cargo de los espacios académicos *Procesos de lo escultórico* y *Prácticas artísticas en el espacio*, en los que he podido compartir con mis estudiantes mis propias inquietudes y desarrollos didácticos en torno a la materia, el objeto y el espacio. En la coordinación del *Semillero DERMIS*, que asumí por 4 años junto a Andrés Bueno, pude desplegar mis intereses por un arte orientado al contexto y a la memoria, así como por la creación colectiva y las estéticas relacionales y participativas.

<https://carolinarojasvalencia.com>

crojasv@pedagogica.edu.co

Ingrid Tatiana Bohórquez Ortega

Soy egresada de la Licenciatura en Filosofía de la Universidad Pedagógica Nacional. Feminista, profe de filosofía, correctora de estilo y defensora de la vida. Mis intereses de investigación versan sobre el conflicto armado colombiano en busca de una comprensión de la violencia sexual sobre y con los cuerpos femeninos y feminizados, que nos permitan construir y forjar espacios seguros para la vida. Me interesa cada vez más hacer filosofía situada y hacer de la filosofía un lugar para la reflexión sobre la vida.

ingridbohorquez1994@gmail.com

Hakeri Alejandro Cotacio Chilito

Soy Licencianda en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional. Me desempeño como docente, utilizando medios como la escultura, el video, la danza y la literatura, tanto en procesos propios como colectivos e incluyendo elementos como el software libre. Me encamino a contemplar formas de creación artística transdisciplinares en las que se pongan en tensión los aspectos sociales, para resignificar los espacios en torno a saberes culturales. De esta manera, logro materializar obras que permiten la reflexión acerca de la memoria, el lugar que habitamos y las personas con las que interactuamos en pro de relaciones que faciliten ambientes de paz.

cotaciochilito@gmail.com

Ana Edith Sáenz Ramírez

Nació en Bogotá y amó a Bogotá, en especial a sus niñas y niños, por eso fue maestra del Ministerio de Educación Nacional en el Distrito, durante veintisiete años. Para lograrlo, estudió Bellas Artes en la Universidad Nacional y aprendió a pintar con el maestro francés George Langlois.

Combinó la pintura con la pedagogía, creando de manera innovadora una forma de enseñar fuera del aula, más específicamente en la calle, reconociendo los espacios del barrio donde trabajaba con sus estudiantes. Considero que ese fue su mayor legado a nivel pedagógico.

Su trabajo en equipo lo desarrolló como maestra de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional y del *Semillero DERMIS*, en proyectos de investigación como el dedicado a “la Piedragógica” y *El aula efímera: El lugar donde suceden las cosas*, donde su obra *El traje de conocimiento* fue protagónica. Arduo trabajo con sus colegas de pedagogía y sus estudiantes.

Fue defensora de la niñez y de la mujer, en favor de sus derechos, militante, amante del arte, realizó exposiciones de pintura, escribió textos universitarios, dibujante, creyente del ser humano, excelente madre y compañera. Amiga de sus amigas —como diría el poeta Jorge Manrique en sus coplas—, solidaria al extremo. Ciudadana del mundo, como el Che. Poeta de la vida, de ojos verdes encantadores y risa inamovible. Siempre sosegada y vital ante el amor. Abrazadora apasionada de la niñez. Nunca odió a nadie ni habló mal de nadie. Ana Edith murió en el 2021, año en que solo pudo ver el ascenso de la izquierda de su país a través de los ojos de sus hijos y sus amigas, quienes sabían de sus ideas.

Jorge Jiménez Rodríguez, compañero del alma y de los besos.

De “la Piedragógica” a “la Rocagógica”
Resignificación sensible a partir de un sistema antimonumental.
Editado por la Universidad Pedagógica Nacional,
se compuso en caracteres de la familia Minion Pro
y se terminó de imprimir en los talleres de Estudio 45-8. S. A. S.
Bogotá, Colombia, 2024.

En “Piedragógica”, *petra* (piedra) reemplaza a *pais* (niño), de modo que “*agogos*” (el que conduce), dirige ahora a la piedra y no la niñez. Lo que produce es que *el que conduce* se pregunte por la denominación: *de* (dirección); *nomen* (nombre); *-ción* (acción y efecto). Es decir, por la dirección y el efecto de lo que lo señala, lo identifica —de afuera hacia adentro—, pero también por la trayectoria del lanzamiento de su piedra —de adentro hacia afuera—.

Asumiendo diversas posturas en el amplio espectro de las direcciones de ida y vuelta, nosotras (*el que conduce*) lo que expresamos es lo que significa estar —provistas de nuestras sensibilidades— en medio de un conflicto inconcluso que se manifiesta a pequeña escala dentro de nuestra comunidad como síntoma de una condición epocal desbordada.

Así, una pregunta que se origina en el orden discursivo se desplaza al universo de la materia. Roca, luz, fuego, metal, imagen y sus cualidades espaciales y temporales son la memoria que declara la experiencia de estar juntas bajo esta piedra. El juego de los intercambios de palabras toma forma en la plasticidad de los materiales de la memoria de nuestra comunidad. Lo duro por lo blando; cambios de estados sólidos, líquidos, gaseosos; fenómenos lunares y solares como posibilidad transmutativa que hemos llamado *resignificación*.

Entonces, nos enteramos, no es *petra*, es *rocca*: un abrigo rocoso que ampara y restaura el sentido fundante; más que la niñez, el resguardo. Entregamos una obra abierta, para un conflicto abierto: “Rocagógica” es lanzada.

