

DOCTORADO EN ESTUDIOS ARTÍSTICOS

Registro Calificado:

Resolución No. 0430 del 21 de enero de 2019
expedida por el Ministerio de Educación Nacional. SNIES: 107698

Árboltelarizar:

tejerse con el árbol talado

Creación artística frente a la solastalgia

Por:

John Jairo Nomesqui Delgado

Conversaciones con artistas

ANEXO C

Conversaciones

ARTE Y NATURALEZA

Índice

Conversación con Siu Vásquez	3
Conversación con Christian Moreno	21
Conversación con Blanca Botero	50
Conversación con Ana Lucía Díaz	73
Conversación con Ana María Chamucero	85
Conversación con Pablo Muñoz	101
Conversación con Angie Montenegro	117
Conversación con Angela María Lozano	137

CONVERSACIÓN CON SIU VÁSQUEZ

John Nomesqui[1]: bueno, ¿cómo has estado?

Siu Vásquez[2]: ¡Muy bien! Estoy viviendo en Barichara (Santander). Justo estaba mudándome de casa; he estado en ese proceso, para empezar el año.

JN: ¿Estabas viviendo en otro lugar?

SV: estaba en Simijaca (cerca de Chiquinquirá) un poco más frío, en el campo.

JN: ahorita estás en Santander...

SV: ahora estoy en Barichara, lugar donde he estado viviendo los últimos cinco años.

JN: Esa es tu tierra natal, según entiendo.

SV: Soy de Bucaramanga; cerca de Barichara[A1] .

JN: ¿Cómo está el clima allá? Por acá está complicado; tenemos una ola de calor que ha derivado en incendios en los cerros.

SV: Pues acá el verano está muy fuerte, se siente mucho. Entonces, está seco, sin embargo, la noche anterior llovió muchísimo. Es de agradecer: las plantas reverdecen; todo es muy bonito, por lo menos, hoy y ayer el clima ha estado bonito. ¡Ojalá siga lloviendo un poco más!

JN: ¡Perfecto! Te comento rápidamente el motivo [de nuestra conversación][3]: entre otras cosas siempre tuve la intención de contactar contigo. Alguna vez te envié un mensaje (por Messenger [Facebook]), con la idea de hacer un homenaje, en honor al maestro Nirko Andrade, en ocasión de su muerte. El homenaje consistía en hacer una exposición atendiendo a su memoria. Porque, después de mucho tiempo, uno no se imagina que la gente se va a ir; uno da por sentado que la gente continúa en el tiempo. Entonces, en esa ocasión, pensé en lo interesante de hacer un homenaje...

SV: ¡Claro! ¡Ya te recordé!

JN: Claro, contaba con esa [idea]; idea anterior a la pandemia. Luego, vino la cuarentena y se complicó todo. Entonces no se pudo.

SV: Sí.

JN: En ese contexto, inicié un estudio de doctorado; entonces, entrando en conversación, lo que voy a desarrollar tiene que ver con el tejido, la tejeduría, el saber del tejido. En mi caso, estoy llevando esto hacia un modo simbólico de regenerar el vínculo humano con la naturaleza; en último término, con el planeta tierra, en su realidad de precarización y vulneración. Me planteo la siguiente pregunta, ¿cómo a través del tejido y el saber de la tejeduría, podemos configurar una práctica simbólica de regeneración de la natura? Entonces, he hecho algunas exploraciones, en mi propia obra, regenerando árboles talados con una fibra de papel que me ayuda a hacer mi papá. Entonces, con esa fibra, regenero simbólicamente el árbol talado a través de convertir el segmento de árbol en un telar. Esta fue la exploración que hice, en diciembre de 2008, con el maestro Nirko. Esta exploración se dio, a raíz de una pasantía que realicé —gracias al Ministerio de Cultura— para aprender técnicas de tejido; en el transcurso de esa pasantía contacté al maestro, quien me enseñó las técnicas de telar... De hecho, hay unas grabaciones de esas conversaciones; de ese laboratorio de investigación. A raíz de esto, he vinculado, al proyecto de doctorado, el hacer del telar —del tejido— en su nexos con la naturaleza, con el planeta tierra, en la búsqueda de símbolos desde el tejido; en esa relación en lo que hacemos los seres humanos, que es tejer como una técnica, hacer y saber en relación a la afectación de la naturaleza. Por ahí, va el asunto. En conversaciones sostenidas tanto con el asesor de la tesis como con los jurados, me sugieren que haga una genealogía de artistas que, quizás, tengan las mismas preguntas que relacionen su práctica artística con el telar, con los tejidos y con las comunidades (dentro de sus prácticas). Además, podría indagar, en ellos, ¿qué tanto de la pregunta por el planeta Tierra y por la naturaleza, se involucra en su obra? Esto para sustentar, o —por lo menos— decir, que hay una práctica artística que está girando hacia las temáticas relativas al interés por el planeta Tierra como ser vivo; como ser que nos acoge para la vida. Con lo cual, he estado indagando varios artistas. De ahí que, hace mucho tiempo, tenía tu trabajo en mente —lo he seguido— y decidí que era el momento de entablar una conversación contigo, para conocer más acerca de tu trabajo, tus preguntas y motivaciones.

SV: ¡Maravilloso! Gracias por tener en cuenta mi trabajo. Me encanta el nodo en común, por un lado, con Nirko que, definitivamente, es un eje que atraviesa mi trabajo radicalmente y, por otro lado, con lo que me has expuesto. Es decir, sobre la relación del tejido con la naturaleza; pues considero que es muy pertinente abordarla en este momento. Creo que el tejido tiene mucho conocimiento poético y metafórico para ofrecer; sin embargo, también tiene unas cuestiones muy prácticas, y de una tecnología muy sofisticada, para aportar. Yo comprendo el tejido como otra ciencia; con ello, me refiero a la técnica sofisticada, bien sea de las fibras o el trenzado de estas, y de la generación de objetos. Sin embargo, aclaro que no son objetos (objetos que no son objetos) como nosotros los entendemos, sino que cargan una cantidad de información cultural, en el sentido de relación naturaleza-humanidad. Como cultura de su etimología de cultivo; como de ese nacimiento. ¡Lindo!

JN: Entiendo que venías trabajando pintura y, luego, pasaste al tejido. Bajo unas preguntas iniciales, entendía que al observar la pintura desde su materialidad viste el tejido como el soporte.

SV: Sí.

JN: Te lo entiendo de esa manera; el hacer la tela, lo ves como el soporte y, por otro lado, están los pigmentos. Aquí surge una pregunta, ¿cómo ves la conexión aquí? ¿Llegas a Nirko con esa pregunta?

SV: ¡Exacto! Estudié Artes Plásticas y Artes Visuales en Bogotá (en la Javeriana y en la Nacional). Principalmente, en la Nacional, me enamoré de la pintura, y la elegí como como el medio (porque es lo que más me encanta), y estuve pintando mucho tiempo en óleo sobre madera y sobre lienzo.

[Fin del primer audio. En el audio n.º 2 no es claro si el hilo de la conversación sigue. Por ello, se inicia como una nueva sección].[A2]

[...] 40 pinturas, algunas las expuse, otras las vendí. Yo viví en Bogotá, con lo cual, en un momento me encontré con algo muy fuerte: veía la herida de la tierra, es decir, los huecos sobre la tierra; ora de minería legal ora de carbón (esto lo encontraba en Google Maps) ora de pozos contaminados de mercurio, o de la minería del oro. A causa de esto, empecé a buscar nuevos materiales, que no fuesen tan contradictorio dentro de los materiales[4]. Pero aquí surgió otra pregunta, si la tradición de la pintura occidental venía de esta materialidad del óleo y del fresco,

en mi identidad como artista, ¿cómo podía pintar y cómo se ha pintado aquí en Latinoamérica, América precolombina y en mi región? Luego, vengo a vivir acá a Barichara, y conozco a Nirko; él también estudió en la Universidad Nacional. Esto hizo que compartiésemos salones, es decir, no los compartimos en el mismo tiempo, pero a diferencia de 40-50 años eran los mismos salones y, un poco, las mismas experiencias. Entonces, el Nirko que yo encontré fue un compañero de la UNAL. De manera que, con él compartimos el amor por las bellas artes de la academia; él me empezó a compartir un poco de todo lo que había vivido cuando desertó de la Universidad; porque dejó la universidad y se fue a viajar. Hay que tener en cuenta que fue otra época, otro país. Al final lo que Nirko me enseña, es que en las comunidades hay recursos artísticos; él empieza a responder a la pregunta de si las artes están, únicamente, en las academias o en las instituciones. En ese momento, yo estaba haciendo tintes de vegetales y minerales; entonces, Nirko, me extiende su saber de pigmentos: me muestra los textiles de la cultura *Guane*[5] que estaban en Bucaramanga. Fuimos a ver estos textiles al Museo de Historia; nos encontramos con que son tejidos en algodón y luego pintados. Mi intuición me hace pensar que incluso fueron tejidos para ser pintados, porque son de un algodón muy apretado.

JN: De trama muy ajustada, muy cerrada.

SV: ¡Correcto! es muy cerrada; es un algodón muy fino, como de un doble urdimbre y trama sencilla muy apretado. Este textil, data, aproximadamente del 1200, según pruebas con carbono 14 (se llevaron un fragmento a Alemania para analizarlo). ¡Bingo! Para mí esto era pintura sobre lienzo, sin ningún problema; hablaba de otra forma de hacer imagen y de otra materialidad. Luego de esto, se han dado muchas investigaciones, particularmente, hay una muy interesante que es un estudio de doctorado en economía[6]. [A3] A mí me resultó interesante, porque parece que muchos de los lienzos de las pinturas de la colonia son parte de encomiendas o tributos que enviaban a la corona española. Entonces, detrás de la pintura occidental —o lo que conocemos como pintura occidental— el soporte, siempre, fue un lienzo, en algunos casos, de producción indígena [que llegaba “importado”]. Le pedí a Nirko que me ayudara a hacer un primero; [tejido] hicimos juntos una reinterpretación de ese textil (*reinterpretación* es la forma más adecuada, aunque, no es la que me gustaría emplear).

JN: ¿Puede caber el término *resignificación*? En el sentido de darle vida a...

SV: ¡Tiene sentido! De igual modo, creo que voy a tardar un buen tiempo en entender qué es. Aunque, *resignificación* y *reinterpretación* tienen mucho de lo que hago. *Resignificación* me gusta.

JN: Sí, porque es darle un nuevo sentido a aquello que decayó. Rescatar el significado.

SV: Exacto. Aunque, es un misterio absoluto lo de aquel lienzo. No hay un interés en saber qué dice o qué significa; ni siquiera sabemos si se habla de significado, de significante o, incluso, de signos. Con lo cual, no hay una intención de buscar [esas categorías]. [Retomando], esa pieza la hicimos juntos; posteriormente, llega la enfermedad de Nirko... él muere. Ahí se fracturó ese acompañamiento mutuo (vida juntos). Sin embargo, el siguiente plan que teníamos era ir a Sutatausa, dado que Nirko me decía que, en el cementerio de dicho municipio, se hallaba una piedra denominada *La piedra de los tejidos*. Allí, aunque se van perdiendo mucho, hay unos pictogramas; además, yo quería ver un fresco en la iglesia de Sutatausa, específicamente, es el fresco con el que se retrató a *La Cacica*. Es interesante que este fresco haya cambiado mucho de nombre; puesto que, cuando la encontraron pensaron que era un sacerdote, sin embargo, hasta el momento es *La Cacica*. Aunque teníamos ese plan, luego de la de la muerte de Nirko, vino el COVID-19; entonces, me refugié en mi casa con el telar y empecé a caminar nuevamente esto. Luego, cuando terminó el confinamiento obligatorio, y el duelo fuerte por Nirko (compañero maestro), me animé y fui a Sutatausa; emprendí nuevamente el camino. Empiezo a entender en que se muere la gente mayor, y se van no sé si perdiendo —o no sé si limpiando— todos los conocimientos que tenían. En fin, también hay que hacer, de alguna forma, relevos generacionales.

JN: Lo que cuentas es interesante, porque precisamente, de algún modo, ahí derivaría o tiene sentido la resignificación, por ejemplo, de las prácticas. ¿Y por qué lo tienen? Escuchándote caigo en cuenta que puede haber resignificación cuando un saber o una práctica está en contexto con algo problemático o algo complejo; puede ser algo complejo o algo favorable, pero en esa relación, del momento histórico, cabe la resignificación. [Esto lo digo], con base en lo que decías, porque el saber del tejido tiene una construcción histórica que se corporaliza en personas mayores; digámoslo, por ejemplo, en el trabajo con campesinos y con comunidades campesinas. Ese tejido que va a la técnica, al uso del telar, —evocando a Nirko, él decía (y era algo que le fascinaba) de la máquina: el conocimiento de la máquina—, producir el tejido desde allí. Hoy no

tenemos ese interés; me atrevo a decir que esto se da a causa de la inmediatez; todo es más inmediato.

SV: De acuerdo, lo que dices es curioso. Cuando íbamos a ir a Sutatausa, recuerdo que Nirko me hablaba de la piedra de los tejidos, porque la relacionaba a un mito de Bochica: Bochica dejó sus saberes plasmados en las piedras, para que los hombres no los olviden (aquí estoy parafraseando algunos textos de Jiménez de Quesada, alusivos a esa época). En uno de estos textos se intenta explicar, en el español de la colonia, el mito importante de Bochica; este fue quien enseñó a los muisca a tejer, la alfarería y la chagra o las huertas (Bochica, al traer estos conocimientos, fue como un héroe o semihéroe, en todo caso un Dios muisca). Por eso, Nirko relacionaba la piedra con la historia; por supuesto, no la relacionaba con algún decir científico. Lo que él quería, era explorar artísticamente lo relativo con la piedra. De lo que dijo Bochica, lo que me interesa es lo relativo al olvido (“dejar plasmado el conocimiento en las piedras para que, ojalá, no lo olviden”). Sin embargo, pasa el tiempo, y cuando empiezo a acercarme a las campesinas de Charalá[7], que trabajan el algodón, siguiendo la historia del algodón en esta región santandereana, y de esta comunidad; me encuentro con que son mujeres del campo, artesanas. Son más de sesenta familias que hilan el algodón en el municipio y ellas son cerca de doce mujeres que trabajan con los telares.

A raíz de mi trabajo con ellas, me parece importante afirmar que la memoria si se conserva; aunque no esté la opción de plasmarla en las piedras, la gente sí recuerda o sus manos sí recuerdan. Por otra parte, hace poco, estuve en una comunidad Piaroa[8]. En esta comunidad había cuatro abuelos: un hombre y tres mujeres (considerados como *mayores*). Ellos, están sufriendo el hecho de no poder transferir sus conocimientos a los jóvenes, porque hay muchas distracciones: celulares, internet, ganas de irse, problemas de violencia en el país, etc. Trabajando con los Piaroas, ellos terminan tejiendo, para mostrarnos —a cuatro artistas, incluida yo— la tejeduría de un objeto que se llama *Catumare*[9] (objeto en el que recogen la yuca brava). Lo curioso es que ellos no habían hecho estos canastos, sino que lo hacían sus papás. Entonces, hicieron un gran esfuerzo, porque intentaron volver a tejerlo y lo consiguieron. Al conseguirlo, se empiezan a enseñar, entre ellas mismas, el volver a hacerlo. Lo curioso de esto es que ellas habían olvidado tejerla, porque habían reemplazado la fibra natural por el zuncho del embalaje, que es de plástico

JN: Entiendo, te refieres a esa fibra sintética verde.

SV: ¡Exacto! Lo habían reemplazado por eso; de hecho, ese material tiene más durabilidad. Con lo cual, toda una generación estuvo sin el conocimiento de la tejeduría del *Catumare* (en su forma tradicional), porque lo habían hecho con ese zuncho; con lo cual, ellos no lo habían aprendido a tejer. A lo que voy, **y que aporta a la invitación que me haces, es que la materialidad orgánica del tejer hace que el objeto tenga una vida de nacimiento afin —casi que en una generación y media—** Entonces, se tiene que transferir el conocimiento de cómo hacerlo, para volver a hacer ese objeto que tiene una relación toda cultural. Por otra parte, el *Catumare* tiene una relación con el parto, porque las mujeres se lo cuelgan como si fuesen mochilas o zapaticos (llenas de yuca); las mujeres lo cargan y lo tejen. Ellas organizan las yucas (con la raíz hacía abajo), para que nazcan bien. De manera que, en esta práctica, se empiezan a transferir una cantidad de conocimientos, entre las mujeres, relativos a los trabajos de parto, que llevan contenidos el tejer del *Catumare*. En interesante, porque el objeto no es útil de consumo desechable con huella ecológica, sino que tiene un sentido simbólico, utilitario y, también, tiene sentido que sea en materia orgánica para que se conserven y transfieran esos conocimientos de generación en generación.

JN: Lo que dices es muy interesante, porque el asunto de esta investigación de doctorado tiene que ver con el campo de educación artística, en el contexto de un planeta tierra vulnerado. Me interesa el sentido que damos nosotros como creadores; me interesa el cómo muchas veces, en el campo de la formación, hay una comunidad que crea y utiliza recursos materiales. Sin embargo, es necesario pensar la creación junto con otras materialidades, como un asunto necesario de pensarse un planeta finito. Por supuesto, cambiar las narrativas de un momento a otro es muy complejo; con lo cual, hay que dar pasos de transición hacia unos modos de hacer, en este caso, más favorables hacia una *sostenibilidad de la vida* ([categoría muy usada en mi investigación]). Esta última, es una categoría que resulta del pensamiento feminista sustentado en el trabajo doméstico remunerado, y en el trabajo de cuidados. Estas dos últimas, desde el pensamiento feminista, son 2 vertientes que han sustentado, en cabeza de las mujeres, la vida; solo que ha sido desconocida por el ámbito de la economía patriarcal: porque lo que vale en el mundo es la economía que genera capital-dinero. Con lo cual, todas las acciones a las que nos referíamos con anterioridad han quedado relegadas, por considerarse inútiles. No obstante, desde el pensamiento feminista, estas prácticas, que han tenido las mujeres, han sostenido la vida; desde allí se construye el

concepto de *sostenibilidad de la vida* (tu exposición anterior se puede relacionar muy bien con este concepto). Es decir, *sostenibilidad de la vida* en términos de ¿cómo vamos a sostenernos en un futuro que cada vez se vuelve más complejo? Entonces, para esa sostenibilidad de la vida hay que recordar los diversos modos de hacer que tengan en cuenta una finitud, por ejemplo, de los objetos.

SV: Hay otro asunto: para encontrar la fibra con la que se teje el Catumare (no la que se teje con zunchos) era necesario ir a una laguna —a ocho horas de río—; la cuestión, era que las Piaroa habían olvidado dicha locación, porque no habían hecho el Catumare, sino que lo habían hecho sus padres que ya no estaban vivos. Con lo cual, tuvimos que hacer toda una búsqueda con una abuela de otra comunidad. Producto de esta búsqueda, se termina armando un grupo de jóvenes, con ellas, para ir a buscar esta fibra, quedamos bajo la suerte de que alguna de ellas reconozca esta fibra; en efecto, la reconocen y, finalmente, se accedió al material. Yo pensaría que hace mucho tiempo esta mata la tenían más cerca o, quizás, habían guardado la memoria de peregrinar para recogerla. Este conocimiento se va perdiendo, pero se deja reencontrar; es decir, cuando ellas van, con la abuela, a ver si la encuentran, y la encuentran, probablemente, se dé una relación agronómica [podría decirse botánica]; relativa al recuento de la cantidad existente de la planta. Al contrario de lo que se pudiera creer, las elecciones de la planta no son tan “primitivas”, sino que se dan en el marco de una sofisticación absoluta e integral.

JN: Tengo una inquietud: hace un momento hablaste de las piedras, las montañas y los árboles, ¿qué relación hay entre estos y el tejido, la pintura? Lo pregunto porque veo una relación de tu práctica artística con unas agencias naturales (montaña). Por ejemplo, en la *Manta Guane III*[A4], planteas la idea de sepultar ese tejido (no sé si lo entiendo bien), debido a la cercanía a las raíces de los árboles, en ese lugar. A partir de esto, entiendo que hay una relación entre la práctica artística de creación, que se relaciona o toma como importante y significativo estas agencias —montaña, árbol— como entidades.

SV: Sí, yo creo que la práctica del tejido es como un simulacro de cómo se organiza la naturaleza. Por ejemplo, como grandes maestros de la tejeduría están los bejucos, las raíces —cómo se tejen entre ellas—, las lianas, en los ríos; específicamente, cómo estas lianas tejen el movimiento de los ríos. Con lo cual, la práctica del oficio es, para uno, un simulacro de la grandeza del misterio (de cómo se arma la naturaleza misma). En ese pequeño simulacro, que uno logra hacer en la práctica

del oficio, se reciben muchas intuiciones; en mi caso, procuro estar muy perceptiva al peso de la piedra y cómo la piedra hala hacia abajo una tela. En las últimas piezas que he hecho, les he puesto piedras hacia abajo, a las telas, para mantenerlas tensas; mientras que el algodón es la naturaleza de la florecita hecha fruto y se eleva. Bajo la tierra, en la oscuridad, la semilla del algodón arma raíz para empujarse hacia arriba. Los mismos materiales empiezan a indicar dónde van. Al acercarme a entender este soporte del textil como pintura, veo que la pintura es una materialidad más: tiene que ver con el agua, con recordar su vida húmeda. Pues tiene que ser húmeda para ponerse o para teñir. Luego, deja su huella. Con lo cual, la pintura tiene algo de la memoria; hay algo que intuyo de *memoria* en la materialidad de la pintura. Ahora soy más consciente del soporte, y de que el soporte mismo tiene una materialidad que implica unos lugares de las cosas. Lo que pienso de la pintura en el tejido es que me gusta mucho pintar, debido al estado perceptivo en el que me encuentro; estado que veo como una cuestión óptica sensorial del color. Por ejemplo, el mueble ya no es mueble, sino que es café (tan café como el palo); tiene otra percepción. Entonces, esa forma de ver, también la veo cuando estoy tejiendo. Cuando armo una urdimbre con unos hilos teñidos y otros no, estoy viendo la formación de capas de color como se le ve cuando se está pintando tradicionalmente al óleo (la formación de campo). Esta formación recuerda, además, una formación geológica; las capas —de color, de áreas— recuerdan a la formación de las montañas. Lamento que mi conversación sea muy abstracta en este momento.

JN: Es como si, de algún modo, se quiera o no, hay, en los procesos unos momentos, energías o azares en los que la configuración, p. ej.: de una montaña, encuentra relación con la organización de una urdimbre. Dentro de la percepción humana podríamos hacer esas analogías.

SV: Es posible. Además, en los términos de simulacro del gran misterio de la naturaleza, a la final emerge una cantidad de información que, ni siquiera, es tan racional para dejar en claro una cosa u otra. Para responderte, la intuición de hacer un *Manto Guane II* para ser enterrado o guardado en la montaña cercana donde fue sacado el original, nace como intuición: porque siento que la montaña extraña esa información que se depositó ahí. Creo que la montaña guarda muchos secretos en forma de textiles prehispánicos, piedras, señales de otras culturas o de otras etnias que tenían una relación mucho más sana con la naturaleza. Con lo cual, la montaña guarda todos esos secretos; así que, si ese manto Guane salió y está en un museo, es porque la montaña también lo dejó salir, de alguna forma (obviamente no desatiendo a que se dio una excavación

guaquera), Es decir, yo creo que la montaña también lo sabe. En un momento yo empecé a sentir que no podía trabajar ciertas imágenes sin saber el poder que tienen. De manera que, pienso que, al hacerlas, debo ofrecer algo.

JN: Como un intercambio

SV: Podríamos hablar de un trueque con la imagen. No quiero hacer alusión con esto último a ninguna figura capitalista de intercambio; pues no sería digna de intercambiar nada con entidades tan gigantescas o mágicas. Por ello, me resisto a la figura de *pagamento*... intuí que debía regalar eso nuevamente a la montaña; desde que la tejí, la urdí y la pinté, intenté que fuera lo más fiel posible a la original (cosa a la que además no me acerco técnicamente). Sin embargo, la original, técnicamente, es inimitable.

JN: ¿Es más lisa la original?

SV: Primeramente, el algodón es hilado a mano y, probablemente, es otro tipo de planta de algodón. Es decir, un algodón particular de cierta época que quizás no sé si exista aún. Primero, está hilado a mano de tal manera, que ni una máquina lo haría así; con esto me refiero a lo delgado y gestual que conserva. Segundo, la cantidad de tensión; el ser tan delgado y tupido, es algo que no comprendo: mi telar es vertical y tiene tornillos metálicos; el de ellos, es muy rudimentario.

JN: Yo tengo un telar como el de Nirko. Yo aprendí con él cuando estuvo en la comunidad de los Lagos (en Leticia). Él me dio los planos de su telar, y yo lo repliqué cuando llegué a Bogotá. No sé si es parecido al tuyo.

SV: Sí, yo tejo en el telar de Nirko, porque cuando hicimos el primer Guane, él me prestó su telar; entonces lo llevamos a mi casa. Recuerdo que, cuando lo llevamos, llegamos a la sala de mi casa, allí había unos palos, unos tornillos e hilaza de algodón. Entonces, él se rio y dijo ¡Qué empiece la magia! A lo cual, yo pensé “está loco”, pero vamos a hilar. Luego, cuando sacamos el textil del telar, y se hizo tela; luego, cuando tenía mis dibujos y todo se materializó, me di cuenta de que su exclamación fue cierta. Se hizo la magia.

JN: Entiendo que tienes el legado. ¿Cómo llegas a Akunkana?

SV: Acompañé a Nirko en su enfermedad. En un momento decidimos llevar todas las cosas a mi casa, porque tenía un espacio que podía ofrecer como amiga. Así que, guardamos todo allí. Luego, fuimos a buscar algunos médicos, para que lo revisaran. En ese tiempo, Nirko quedó muy tranquilo de que las cosas quedaron resguardadas en un buen lugar. Luego, se despidió de mí y, días después, murió. Todo el trasteo de sus materiales lo hicimos con su sobrina; también tuve la oportunidad de conversar con los hermanos de él; tenía, añorándolo, la excusa de que alguien viniera a recoger su material.

[Aquí se pierde el hilo de la conversación, e inicia el tercer audio]

[Estaban puestas] simplemente, porque el caney estaba muy abierto. Había unas pinturas que estaban más cuidadas, de pronto, más guardadas. Entonces, empecé a encontrar y entender cada objeto; es decir, acercarme a comprender como un maestro guarda una cantidad de información. Su obra estuvo expuesta en Tenjo, los últimos seis meses (y un poco más); la exposición no estuvo tan activa, como me hubiera gustado, pero fue lindo transitar otro lugar y que los objetos se dejaran ver. Armé esta misma exposición en la casa de la cultura, aquí en Barichara, Por el momento está guardada. La idea es seguirla moviendo.

JN: Entiendo que es un museo itinerante.

SV: Sí, aunque esa fue su naturaleza desde antes. Aquí se llamó *Akunkana*, pero Nirko, en la década de los noventa, había empezado a hacer muestras de telares campesinos e indígenas en municipios; eran exposiciones pequeñas; como si se tratase de un circo. Akunkana se ha venido alimentando, y ahora hace parte del Catumare que trabajé con estas señoras indígenas; tengo la expectativa de que se empiece a alimentar de lo que le puedo ofrecer. Es muy triste, porque no recuerdo, una sola vez, que el recorrido de Nirko hubiese sido el mismo, es decir, cuando entraba gente a ver Akunkana, había unas cosas generales que siempre compartía con la gente, pero si alguien preguntaba por este objeto en particular y no otro, la conversación se iba a un rumbo o a otros. Entonces es una lástima, no tener tantas posibilidades y caminos de esos objetos que podían ser, pero al tenerlo mostrado, aquí, en la Casa de la cultura me di cuenta de que tenía eso y el telar de Nirko, en el que trabajaba. He estado, en ese telar, tejiendo continuamente; mientras la gente va entrando. En esas conversaciones la gente tiene sus recuerdos; por ejemplo, cuando ve el cernidor de guayaba (el de crin de caballo). Tienen comentarios como, por ejemplo, ¡eso era de mi abuela! El caso es que la gente empieza a recordar; entonces, es un gran acompañante

a esta colección. Es *resguardo textil*; en esto hay una sabiduría muy amplia. Es decir, no es un museo textil, no es una colección textil, sino que es un resguardo textil. Esto, implica otras relaciones.

JN: ¡Esto está bien interesante! Te cuento que mi enfoque, en el Doctorado en estudios artísticos, es lo relativo al pensamiento decolonial; que dista de los móviles desde los cuales las instituciones se han hecho entender desde Occidente, p ej.: el museo y su cuestión de que tiene que ser central, porque en él converge toda la historia y la materialidad cultural de las regiones. Entonces, me gustaría seguir analizando el museo porque ofrece otro modo de hacer y de compartir el saber y el conocimiento, en este caso, del tejido. Cómo a raíz de este modo de hacer, el museo genera y resignifica, si se quiere, aquello que ha decaído. Es decir, esos saberes, esas relaciones con la historia, que muchas veces se olvidan; sin embargo, siempre hay nuevos modos de resignificar y darle valor a eso que está. Esto, por un lado. Por otra parte, a raíz de lo que decías, respecto al museo, que cuando llega la gente se generan, allí, cosas. Porque, en algún momento, decías que estabas trabajando. Entonces, las personas llegan, tienen un acercamiento —no sé si observaron o preguntaron—; la pregunta es ¿cómo ves el paso de lo individual en tu práctica que, en algún momento fue individual, y luego pasa a una colectividad, es decir, que pasa a ser compartida con una comunidad de, por ejemplo, tejedoras campesinas indígenas? ¿Hay algunas motivaciones de tu parte, que permiten el giro, de la creación individual a la colectiva? ¿Qué necesidades atiende esto? ¿Hay o no hay tales necesidades?

SV: Yo creo que el oficio de la tejeduría tiene una naturaleza profundamente social. Además, incita mucho la palabra, al ser una práctica que toma tanto tiempo y las manos se están comunicando, permite largos silencios; permite la palabra. Me quedo con el largo silencio, porque tener silencios cómodos en una conversación es lo máximo, y el tejido los permite. Entonces, este oficio tiene esa vocación. En mi caso particular fue muy solitaria, en un momento, porque la pintura tiene una naturaleza solitaria (podría no tenerla, pero la tiene). Por el contrario, cuando la pintura se vincula a lo textil no tiene tal naturaleza, porque lo textil es social. Además, requiere una cadena productiva: desde la consecución del material, la tejeduría, la armada del telar y el teñido, se vuelve una cosa social. En el caso de la lana con las ovejas o de las fibras con el vegetal y su relación agrícola siempre vincula a muchas personas y oficios. Por el contrario, la pintura no, la pintura occidentalmente entendida parece una cosa introspectiva. Le veo una belleza a esto, aunque siento que es muy nociva, porque es muy occidental. Aunque, le veo una

belleza al espacio que se da con uno mismo, comunicándose con otras entidades. Sin embargo, esa apertura social del tejido es necesaria, aliviante y se puede tratar con...

En este momento, la conversación se pierde.[A5]

[...][A6] al tornarse tensa, el objeto también lo guarda materialmente. Es decir, el tejido se vuelve más tenso

JN: Es como que se corporaliza allí.

SV: Sí, es como una prótesis; es como si pudiera sacarse algo de la conversación que está hablando y queda plasmado en el objeto. Esto, da mucho sentido a la creación plástica (hablándolo en términos del arte). Parte de este aprendizaje, se ha dado al heredar todos estos objetos de Akunkana, porque he tratado de escucharlos; y al ser mostrados hablan a la gente. Es decir, es el objeto el que incita este diálogo, y la práctica lo permite (la práctica del oficio textil da los espacios que hacen posible estas conversaciones). De igual forma, te comento que valoro también el espacio personal; con lo cual, sería necesario intentar buscar un equilibrio entre las dos.

JN: Sí, podría decir que hay algunas necesidades que son satisfechas en el ámbito de lo colaborativo o de la reunión con otros. Además, hay otras necesidades que se satisfacen ya con uno mismo. Estas últimas, sobre problemáticos asuntos existenciales.

SV: Sí, al respecto, tengo dos obras denominadas *co-creación*: una es el *Manto Guane 3*. Este, lo hice en co-creación con las artesanas de Charalá, y otro es el *Manto de la cacica 3*, que también lo hice en co-creación con ellas. Denomino a estas obras como *co-creación* porque ellas aportan un conocimiento que yo no tengo y, a su vez, yo apporto un conocimiento que ellas no tienen. Entonces, nos comprendemos, pero no lo tenemos. Por ejemplo, ellas conocen cómo trabajar en telar horizontal; yo no me había relacionado con esa máquina. Sin embargo, me empiezo a relacionar con ellas y veo que esta máquina tiene mucho de piano; como si de un piano se tratase. Con lo cual, trabajar en esa máquina, lo intuía como tocar un piano a cuatro manos.

JN: Como si fuese un diálogo de saberes, donde no nos pisamos los saberes, es decir, están en la misma línea horizontal. Se comunican.

SV: ¡Exacto! Ahora, en el caso de la pieza que hice con Nirko, no la nombro como co-creación, sino como un trabajo a cuatro manos, literal. Esta pieza está en la colección del Museo de Arte Moderno de Bucaramanga, y es de la autoría de los dos. Las otras dos, en cambio, son en co-creación.

JN: Estaba pensando en algo (que quizás me sirva para el problema teórico de la tesis): cómo en el ámbito de co-creación, de algún modo, todavía, el protagonismo lo tendría la creación (no el objeto). Sin embargo, en otros ambientes —de lo colaborativo, del diálogo de saberes que es, de algún modo, el trabajo con Nirko y las tejedoras— se logra difuminar las entidades humanas y es el objeto el que, de acuerdo a lo que decías hace un momento, en esas conversaciones, se corporiza en esas energías o saberes. Entonces, en ambos ámbitos, se podría ubicar el objeto y el asunto humano de una manera diferente; quizás, por las intenciones.

SV: Sí, hay una sutil diferencia.

JN: También pensaba en un ámbito de colectividad. Veo que, en todos estos asuntos de los discursos de transición hacia mundos posibles, y dentro de lo que se formula como tablas de salvación para la humanidad, es importante volver a la colectividad. Sin embargo, no es un volver a la colectividad para el beneficio del ser humano —de su subsistencia—, sino en favor de la vida ([un objetivo] mucho más grande). Entonces, en esta relación de una colaboración artística, donde los artistas son los agentes o los instrumentos por los cuales algo más grande se comunica, eso que se comunica es lo más importante (lo vería en el campo de lo colectivo). La conversación que he sostenido contigo, me ha puesto en estas reflexiones. Me surgen ideas en este momento; me gustaría realizar un trabajo contigo, con el Museo Akunkana. Porque veo mucho valor en esa propuesta, en ese modo de hacer, un museo vivo.

SV: El resguardo textil.

JN: ¡Exacto! He estado pensando en hacer algo. Una de las cosas buenas que tiene este doctorado es que no nos obliga a hacer pasantías con instituciones internacionales, sino con experiencias. He pensado la idea de proponerte, si estás de acuerdo, la posibilidad de que yo pueda hacer una pasantía en el Museo Akunkana; consistiría en un tipo de trabajo de campo en el cual dialogamos en torno al tejido. Como sería un trabajo de campo para la investigación, la idea es pensar modos simbólicos de regenerar un árbol talado desde el saber (que no llamo textil) del tejido. Porque

esa experiencia, me ofrecería el sustento prático para argumentar que es posible una regeneración desde lo simbólico, que también es material de una naturaleza afectada; en este caso, de un árbol talado.

SV: ¡Es muy interesante! Pensando en lo formal, pienso traer acá (a Barichara) a Akunkana, porque en este momento está en Simijaca (con varias cosas de mi taller). Recién vuelvo a Barichara, con lo cual, me encuentro en intentar gestionar un espacio para poder darle luz nuevamente, a Akunkana. Ojalá que pronto tenga un espacio donde compartirlo. ¡Me parece maravilloso si puedes aportar! Eso constituiría un aporte para Akunkana, en todo caso. Entonces, te digo que sí; habría que ver la forma para que esté dispuesto para lo que necesites.

JN: Estoy armando la idea. De todas maneras, hay que sustentar las intenciones de hacer una pasantía de esta manera.

SV: Sí, yo añadiría que, si —de alguna manera— estás intentando recolectar referencias de mundos artísticos y culturales para tu proyecto, es impajaritable que esté el proyecto de Nirko como artista y con su proyecto de Akunkana. He de especificarte que tiene este nombre, hasta que llega Guane; hay varias cuentas de vidas distintas (desde la década de los noventa). Ahora bien, aunque esto es un poco apéndice, Nirko encarna, junto a otros artistas, una generación artística en el país que responde a una época de la violencia. Es decir, en la década de los setenta se da toda una oleada de violencia, y el posterior ascenso del narcotráfico hace que las artes en Colombia tengan unas caras puntuales. Esto se puede ver en Botero, Olga de Amaral, Jim de Amaral, Antonio Caro, etc. Es decir, hay una generación, de esta época, que se metió en lugares.... Nirko nunca dejó de hacerlo; su interés por la escultura es lo que lo lleva a lo textil y, luego, a una cantidad de investigaciones con comunidades. Esta es su intención como artista, siempre desde este prisma; esto es clave para encontrar el rumbo de Akunkana.

JN: ¿Tú crees que en la práctica de creación artística de Nirko, puede haber una hebra, en todo el tejido de lo que él abordó, que pueda relacionarse con el tema ambiental? Digamos, no en concreto con la afectación de la naturaleza, pero sí con ese componente de la relación del tejido con la naturaleza, en términos de consecución de fibras. Cuando yo hice la pasantía con él, me hablaba mucho de observar la naturaleza y cómo la naturaleza misma ofrecía unos tejidos, a partir de los cuales nuestros ancestros aprendieron a tejer.

SV: Sí. Hay un documento —te lo voy a pasar— reciente, de los últimos que hizo Nirko con ayuda de una amiga, que era para aplicar a una beca del Ministerio de Hora y Vida. En este documento, en primera persona, habla de su acercamiento a lo textil con las comunidades. Ahí podrías encontrar luces de esto. Dada su relación con varias comunidades, presentaba un profundo rechazo por la cuestión extractivista; renuncia, desde su juventud, a esta cuestión y se dirige hacia una apuesta a la recuperación de otros saberes que tienen relación con lo ambiental, sin duda. Además, es muy bello, dado que está escrito en primera persona, y de una forma muy sencilla. Hay una defensa por la sencillez de las cosas.

JN: ¡Eso es muy hermoso! Y se relaciona con la artista Cecilia Vicuña, que también habla de lo precario y la sencillez de las cosas. Yo con Nirko tenía en Leticia un solo panel solar, él abastecía su vivienda y organizaba sus tiempos; a mí, me parecía un modo de vida interesante, saludable, muy prospectivo.

SV: Me ha parecido muy interesante conversar contigo. Dado que grabas la conversación, quisiera pedirte una copia del audio; además, te enviaré el documento que te menciono. Por otra parte, si necesitas volver a conversar, me vas contando. Respecto a Akunkana, estará disponible en lo que pueda servir para tu proyecto.

JN: ¡Muchas gracias! Agradezco y celebro mucho el tiempo que me dedicaste a conversar; lejos de estar haciendo este estudio, tenía la necesidad y la inquietud de hablar contigo. Qué bueno que las ideas se materialicen y se concreten. Gracias y seguiremos en contacto.

[1] En adelante: JN.

[2] En adelante: SV. t

[3] En adelante, se usarán los corchetes para señalar inclusiones que se hicieron, con el fin de preservar el sentido en las conversaciones.

[4] N d T: Para huir de la contradicción entre los materiales y la realidad ambiental, anteriormente expuesta.

[5] Pueblo indígena que habitó, ancestralmente, lo que hoy se conoce como Bucaramanga.

[6] SV indica que se puede encontrar en Google.

[7] Municipio del departamento de Santander.

[8] Comunidad que vive en las orillas del río Orinoco (SV menciona que en el lugar donde habita esta comunidad, habitan 5 comunidades distintas).

[9] Especie de canasto para recolectar alimentos.

[A1]Se reemplaza la literalidad por el lugar al que hace alusión.

[A2]Nota

[A3]Lastimosamente, no pude encontrar el documento.

[A4]Pido excusas. Esta parte del audio es muy confusa y no logré capturar el nombre de la obra.

[A5]Nota mía.

[A6]Dado que la conversación se corta, no tengo el contexto de lo que precede a esta afirmación.

CONVERSACIÓN CON CHRISTIAN MORENO

JN: Hace frío, esta mañana.

CM: Está un poco fría, sí.

JN: Tú que estás por el lado de la Candelaria, ¿qué tal el clima allá?

CM: Por aquí está oscuro, nublado y frío.

JN: Relacionándolo con el clima de hace unos días, o de unas semanas más bien, el cambio es significativo.

CM: Sí.

JN: Veníamos de una ola de calor que derivó en incendios, en los cerros. Sin embargo, hoy día, con este frío tan... me parece que esos cambios son drásticos; me llama la atención.

CM: Sí, a mi también. La gente se suele quejar mucho del clima en Bogotá, de lo oscuro, lo lluvioso y lo frío, pero ahora hemos aprendido a apreciar lo oscuro.

JN: ¡Exacto! Las semanas anteriores salí, varias veces, a recoger a mis hijos en sandalias. precisamente, porque no me aguantaba las medias ni los tenis. El calor era tan complicado, que decidí ir en sandalias y les decía: esta va a ser mi nueva indumentaria, o sea, salir de los zapatos y de las medias. Imagínate, esas decisiones que uno va tomando con base en cómo está el clima ahora. Sin embargo, como hoy está haciendo frío, se me cae esa decisión.

CM: ¿Dónde vives. John?

JN: En Pablo VI, en la primera etapa, hace doce años (más o menos).

CM: ¡Qué bueno! Te queda cerca el Simon Bolívar.

JN: Sí, es muy agradable porque puedo salir a caminar en las mañanas.

CM: ¡Qué bonito!

JN: Sí, es otro ambiente. Realmente es muy agradable y beneficioso tener un parque tan grande y bonito. Se pueden ver langostas y aves. En algún momento alguien trajo langostas y las puso allí en el lago. Entonces, las langostas se reprodujeron y quedaron allí. Entonces, muy temprano,

a veces salen, yo las veo y están ahí sobre la pista de trote o sobre el pavimento. En la tarde, no están (quizás porque no les es favorable el frío de la laguna).

CM: No sabía. ¡Qué chévere!

JN: Sí. Alguien contaba que, hace muchos años, en las mañanas, había un personaje que iba a bañarse, al lago, y salía con las langostas pegadas al cuerpo. Se cuentan estas escenas un poco fuera de lo común.

Te voy introduciendo al motivo de esta conversación; tiene que ver con una pregunta que me ha venido asaltando, en mi ser, en mis cuestiones frente a la vida como individuo, dentro de un planeta vivo. La pregunta tiene que ver con *el asunto de la afectación humana en un planeta que nos acoge para la vida*. Hace, más o menos, diez años, yo vengo pensando en eso, y a raíz de esa situación he venido haciendo unos cambios en mi práctica artística; en términos del uso de materiales, y profundizando, poco a poco, las preguntas sobre la creación artística en relación a un contexto histórico ambiental, que hoy día lo vemos como más cercano. Antes se hablaba de la afectación de la naturaleza. Recuerdo que, de pequeño, por ejemplo, veía siempre la narrativa de especies animales en vías de extinción (era una narrativa que veía por televisión); esta es una narrativa que siempre me ha acompañado. Ahora, con esta cuestión álgida, resulta que no son solo las especies animales otras, sino nosotros mismos. Esto me cala mucho en el ámbito personal, pues me pregunto por qué y para qué creo obras de arte; me confronta mucho esta cuestión. Entonces, a raíz de todas estas preguntas, y en el ámbito de la relación como docente de artes plásticas, o sea, al estar en relación con un grupo de individuos (diferente a las ausencias que uno se encuentra en una exposición, porque en el ámbito de la docencia uno está en relación con niños, niñas y otras personas) veo cómo estoy revirtiendo unas formas de creación, y ya no soy solo yo, sino que somos un conjunto de personas las que estamos creando, usando recursos, o sea, materiales. Entonces, ahí está sustentada la preocupación por las motivaciones de crear arte en el contexto histórico ambiental en el que nos encontramos. Todo esto ha configurado el proyecto de investigación de doctorado, y en un capítulo de esta tesis de investigación yo quiero referenciar a un conjunto de artistas que están trabajando, por un lado, sobre un modo de relacionarse con la naturaleza — sobre todo con el planeta, visto como como ser vivo—, y por otro lado, referenciar (teniendo en cuenta sus motivaciones) el por qué han llegado a ocuparse o interesarse

por el planeta Tierra, en su práctica artística. A esto lo llamo *el giro*, un giro que se está dando —en lo que he podido observar, analizar e investigar— en las generaciones más jóvenes. Porque de cierto momento histórico en la plástica en Colombia, hacia atrás, el tema fue la violencia —hace alrededor de una década— y la afectación de la violencia en víctimas humanas; esto configuró un nicho temático en la plástica nacional. Hoy día, observo que eso está girando. Ahora el giro se da en términos de la afectación a la naturaleza, hay más prácticas de tipo ambiental en las prácticas artísticas. De hecho, en la última feria de ARTBO hubo un sector de la exposición que habló de arte-naturaleza, en esa vía de afectación. Con lo cual, es un tema que cada vez veo más presente en la plástica nacional, y creo, como hipótesis, que los artistas jóvenes —de la generación de 1980 (1985-1987) hacia adelante— están referenciando más esa temática; no como asunto del tema del arte, sino porque también es un asunto muy álgido de cada persona como individuo en este planeta. Por ahí van las preguntas. Inicialmente, quería preguntarte, inicialmente, cuando tú saliste, ¿dónde estudiaste? ¿Dónde te formaste? En esos inicios, ¿cuáles eran tus intereses dentro de la creación artística?

CM: Hice el pregrado, en Artes Plásticas, en la Universidad Nacional de Colombia (sede Bogotá). Inicié en el 2009 y me gradué en el 2014. Gran parte de mi trabajo, en el pregrado, versó sobre pensar mi relación con la universidad. Además, estuve trabajando mucho sobre el tema de la educación desde muchos lugares. Por ejemplo, trabajé mucho desde la militancia en el movimiento estudiantil; porque en esa época, en el 2013 sucedió el paro, a causa de la reforma a la Ley 30 de Educación; me hizo involucrarme más en el movimiento estudiantil. También estaba preguntándome sobre la educación en artes; empecé a investigar los distintos cambios curriculares que han sucedido en el programa de artes en la escuela, y poco a poco empecé a involucrar esa serie de ideas y de preguntas en mi trabajo como artista. Luego, ese tema de la educación pasó de ser algo externo a mí, como algo institucional, a volverse más interno. Entonces, empecé a preguntarme por el aprendizaje y las maneras en las cuales yo aprendía en mi vida, y qué es lo que he aprendido. A partir de ahí, empecé a generar una suerte de poética sobre el aprender; es decir, cómo aprendemos diariamente, cómo el aprendizaje, de alguna u otra manera, es ese camino que nos acompaña o ese camino que recorremos en la existencia. Paralelamente, en ese aprender en la vida, de la vida y de todos los campos de la vida empecé, un poco más, a acercarme a mi entorno; empecé a ver, con otros ojos, los lugares en donde aprendía, empecé a reconocer que se aprendía de todos los lugares y de todas las experiencias y que, en el día a día, aprendíamos algo. Quizás ahí, por primera vez, aparecieron algunos gestos

de lo que sería mi trabajo actual, que es ese aprender en el planeta tierra, en la naturaleza; cómo asumir la naturaleza del planeta tierra como entidades que constantemente nos están enseñando cosas.

JN: ¡Interesante! Hay algo que tenemos en común, que me resuena, y es el momento en el que nosotros, como individuos, desde el ámbito de la educación, nos encontramos en relación, es decir, somos conscientes que no somos individuos, sino que estamos en relación con otros y, en este campo de la docencia, uno siempre tiende a replicar los modos en que le enseñaron. Recuerdo cuando inicié como profesor: también me formé en la Nacional, entonces nuestra formación es completamente profesional, no tenemos ningún componente pedagógico o de licenciatura. Entonces, recuerdo que cuando di la primera clase de artes, fui de la mano de la coordinadora, abrió la puerta, y lo que yo vi fue una cantidad de muchachos de sexto gritando, jugando y ella me lanzó dentro del salón y cerró la puerta... Quedé [en shock]. Entonces, haciendo memoria, fue casi instintivo decir “síntese”, “cállese”, pero tenía el miedo en carne viva, porque no sabía nada de cómo relacionarme con estos niños. Pero uno va aprendiendo, poco a poco, allí me di cuenta de que el arte y la creación configuraban un algo con el cual conversar; había algo allí que llamaba la atención del otro. Entonces, ese fue un primer llamado, un primer aprendizaje que invitaba a la conversación, a que podíamos juntarnos en torno al arte y la creación. Para mí, ese algo, tuvo que ver con el medio ambiente. Porque siempre he indagado sobre los artistas que trabajan la afectación a la naturaleza; he indagado en la vertiente del arte ecológico, el arte y la naturaleza de la década de los sesenta y los ochenta. Entonces, referenciaba a esos artistas, y los mostraba a estos estudiantes; ahí los estudiantes comenzaban a cuestionarse sobre qué hay algo en el mundo que, claramente, no está bien. Entonces, empezaba a tocar fibras desde esos artistas que les mostraba. No sé si te ha sucedido algo similar con base en el ámbito de la docencia, porque creo que después allí uno va tomando unas posiciones frente a la práctica de creación.

CM: En mi caso fue algo diferente; aunque hay puntos en común, porque cuando estaba en la universidad estaba participando activamente en el movimiento estudiantil. Aunque, nunca quise ser representante estudiantil, debido a que nunca creí en los espacios de representación. Con lo cual, prefería hacer las cosas por mí mismo: organizaba las reuniones, las asambleas, el orden del día, aunque, por supuesto, siempre estaba en relación con las demás personas. A lo que me refiero es que no quería asumir un cargo de representación, porque no creía mucho en eso; ahí,

la educación fue un faro que me guió durante mucho tiempo. Entonces, empecé a ver materias en la universidad que estaban relacionadas con educación. Empecé a tomar clases en sociología, en psicología de la educación; por ese entonces, ya estaba abierta la especialización en educación artística en la facultad de artes, con lo cual, empecé a tomar clases ahí. Posteriormente, hice una práctica en un colegio. Entonces siento que, de alguna u otra manera, todos esos espacios asamblearios me formaron para estar en relación con otros; aquí también ayudaron bastante las prácticas en los colegios. Entonces, ese primer encuentro con un aula fue algo que se fue suavizando con el tiempo; poco a poco empecé a asumir esos espacios de otra manera y, simultáneamente, empecé a trabajar en el Museo de Arte, dando talleres. Este fue otro espacio en el que asumí mi rol como educador. De hecho, gran parte de mi trabajo educativo ha sido en espacios tales como los museos.

JN: Observo que hay un momento en el que te estás formando en el pregrado. Estás dentro del movimiento estudiantil y luego tienes unas experiencias en el ámbito educativo, pero a nivel de museo. Esto nos pasa a muchos artistas: somos del campo profesional de las artes, pero, poco a poco, tenemos experiencias, en las que se vuelve preponderante y significativo el campo de la docencia. La docencia se puede entender desde diferentes aristas, porque ahí hay un asunto de lo colectivo que es bien llamativo; en el ámbito de la creación individual —por ejemplo, la del artista en su taller— pero es otra cuestión, cuando establece relaciones con otros. Hay una base o un interés educativo en términos de sensibilización hacia ciertos aspectos. Creo que ahí un giro puede verse cuando, en este caso, establecemos alguna relación con la afectación al planeta Tierra. No sé si para ti en qué momento el tema ambiental —en ese giro— empezó a tener relevancia.

CM: Pienso que este giro se da cuando reconozco que la educación no es hacia los demás, sino hacia mí. Aquí, se involucra el tema de la educación en mi práctica artística; la educación empieza a ser una herramienta de mi práctica artística. No es que yo sea un docente y luego sea artista, sino que, al ser docente, también soy artista. Cuando tu dijiste, hace poco, lo relativo a seguir las metodologías de los profesores que nos enseñaron, cuando tuve ese giro, lo que pensé es que si yo soy artista cuando soy educador, el aula es el espacio para crear. Entonces empecé a reconocer el espacio educativo como un espacio de creación, no solamente como un espacio de enseñanza, sino como un espacio donde se entremezclaban estas dos pasiones.

JN: Que van la una unida a la otra.

CM: Correcto. Algo particular, ahora que recuerdo, es ese espacio de introspección, porque empecé también a preguntarme ¿si me interesa la educación, por qué realmente me interesa? ¿Qué es lo que he aprendido? ¿Cómo aprendo? ¿En qué espacios aprendo? Entonces este elemento introspectivo, análogo a un “no todo es afuera, sino también es adentro”, fue otro de esos giros de tuerca que fueron fundamentales y que, luego, empezarían a direccionarme a otros lugares.

JN: ¿Cómo abordaste el momento en que te vas involucrando con —no sé si llamarlo lo medioambiental, la naturaleza o el planeta tierra— esas indagaciones (o cuitas), en el ámbito de la creación con otros?

CM: Estoy pensando y sintiendo en qué momento fue; creo que fue en estos dos movimientos de ir hacia fuera e ir hacia adentro. En algún momento, también empecé a reconocer que era importante lo que me estaba pasando a mí, que mis emociones eran importantes, en ese momento empecé a reflexionar sobre los aprendizajes y a encontrarme. Me cuestioné sobre en cuáles momentos había aprendido cosas; allí aparecen momentos dolorosos y cotidianos. Al encontrarme con todo esto, empecé a reconocer que hay una serie de afectaciones del ambiente en mí; también en las maneras en las cuales yo afecto a los demás. Es decir, esa relación de la causa y el efecto empezó a volverse mucho más clara para mí. Por ejemplo, una relación de pareja o una mala experiencia laboral te pueden afectar y transformar. También me pregunté ¿cómo estoy afectando y transformando a los demás? Por ejemplo, a mi expareja o cómo fue mi relación en este trabajo y, de una manera más amplia, qué es lo que yo estaba haciendo en este planeta. Por otro lado, en términos un poco más plásticos, en mi trabajo artístico, yo tenía esa pregunta sobre la institución, sobre el aprendizaje; cuando empecé a exponer, empecé también a preguntarme por los espacios en los cuales yo exponía. Algo que, para mí, fue muy claro, es este aprendizaje (de los primeros que tuve): si pongo un papel en una sala, el papel se va a afectar por la humedad de la sala, eso es muy claro, pero eso me permite reconocer que hay un ambiente que está afectando lo que yo hago.

JN: Interesante.

CM: También empezar a ver cómo ese ambiente no es algo que está ajeno, no es un espacio blanco que no se ve, sino que empieza a mezclarse con mi trabajo; empieza a tejerse de alguna u otra manera, el trabajo mío tuvo esa cualidad de que no era ajeno al espacio. Entonces, a partir

de ahí, empecé a reconocer ese espacio, a reconocer esas condiciones ambientales: la humedad, el viento y la temperatura; empecé a nombrarlas, reconocerlas y también a tejerme con ellas. Entonces, plásticamente, por ejemplo, empecé a trabajar con las corrientes de aire que entraban por los lugares en donde yo estaba. Luego, con el tiempo, empecé también a reconocer la humedad de los espacios. Ahí fue que, antes de una preocupación ambiental que estuviera en mi trabajo, empezó a reconocerse, materialmente, cómo el ambiente estaba relacionado con mi trabajo. Porque siento que esa preocupación ambiental ya estaba desde la casa, o sea, desde mi hogar, mi mamá siempre nos inculcó, muchísimo, el cuidado del ambiente; esto era algo que ya estaba en mí como una conciencia ética; tener una conciencia ética sobre la afectación que genero en otros. Por ejemplo, fui vegetariano desde el colegio, por voluntad propia. Mi mamá me inculcó la ecología desde siempre. Entonces, eso ya estaba ahí, pero la manera en la cual empecé a relacionarla con mi trabajo quizás fue por esta plasticidad y materialidad de los espacios.

JN: Me quedé pensando en cómo las memorias de la familia se despiertan en algún momento de la vida misma del individuo. Quizás, nosotros tenemos muchas memorias, enseñanzas, en términos de esa información que nos heredan, pero estas no se activan inmediatamente: hay algunas experiencias que hacen que esas memorias se activen. Esto es lo que, en algún momento, podría llamar *despertares* (estaría incurriendo en una falacia al decir que siempre se activan cuando pasa algo). Puede que genéticamente se catapulten, que se disparen al azar, pero otras veces es porque se entra en relación con otras personas o situaciones. (p. ej.: en lo que tú decías hace un momento cuando se da la relación con una pareja entonces ahí hay algo que se vive y eso hace que uno u otro individuo en esa pareja tome decisiones frente a eso).

CM: Eso que estás diciendo me parece fundamental. También, resaltaría eso que está apareciendo aquí, porque siento que con el tiempo lo que uno va haciendo es recordar o poner atención sobre elementos que uno ha vivido y a los que no le ha prestado atención. Es decir, siento como si el pasado, de alguna u otra manera, son las huellas que van a ir construyendo tu futuro, pero tú no sabes que ya están ahí. No sabes que ya tienes ahí las cosas, pero es con el tiempo cuando tú logras cierto nivel de sensibilidad que empiezas a reconocer que hay pasos que has recorrido; incluso pasos que no has recorrido, sino que han recorrido tus ancestros. Eso me ha sucedido con el tejido, por ejemplo: Yo empecé a tejer de una manera muy intuitiva en la pandemia, porque lo que tenía era tiempo, cabuya y dos manos para hacer algo. Entonces, de manera muy intuitiva, empecé a tejer. Luego, con el tiempo, empecé a recordar que mi abuela

materna era costurera y tejía. Luego, recordé que mi familia materna tiene un negocio de telas. Entonces, se dieron una serie de conocimientos que de alguna u otra manera estaban mí casi que genéticamente, pero que yo no había tenido la sensibilidad o el tiempo para reconocerlos como algo importante, o como algo que me empezaba a nutrir.

JN: Me das a pensar que muchas veces está uno, a veces, inmerso en una cotidianidad de la vida que de algún modo le ha sido impuesta. Es decir, no tenemos la culpa de nada realmente, sino porque siempre las generaciones tienen los legados de sus antecedentes, de sus ancestros. Pero veo, por ejemplo, como en una circunstancia, que fue la pandemia, encuentras el tejido; pudo haber sido otro momento, pero ese momento que vivimos fue real y activó una memoria que fue el tejido.

CM: Esa expresión «activar memorias», me parece bellísima. Eso es lo que va sucediendo con el tiempo, se van activando memorias.

JN: Sí, y en esa activación de memorias uno encuentra sentido, a la información que los antepasados le dan a uno. Uno se encarga muchas veces de darle el sentido bueno o malo a estas informaciones, pero sobre todo creo que hay una parte nuestra que siempre es prospectiva; recordamos lo que nuestra madre o abuela nos enseñó, tomamos esas enseñanzas y la persona se implica para darles el sentido. Creo que en un ambiente, uno hace algo prospectivo con eso, lo que tú llamabas hace un momento la conciencia ética, es tomar esos legados, esa información y de algún modo relacionarla con un contexto. Volver eso como una especie de luz, de camino, de modo de hacer otro, con respecto a esas enseñanzas que nos han dado. Sí, yo por ejemplo ahora estoy viendo tu obra... [We been together] ¿Cómo llegas allí? Porque ahí veo que es el tejido con el fique, con la cabuya y también hay una relación con unos seres que son las plantas, cómo es esto, porque ahí ya hay una configuración que va de lo uno a lo otro.

CM: Esa fue justamente la pieza que salió durante la pandemia y yo la traduje en español como *tejiendo juntas* y fue justo eso. Estaba en la pandemia, yo tenía esas preguntas sobre cómo nos relacionamos con la naturaleza, con el medio ambiente, qué es lo que pasaba en esa relación, porque también estaba el discurso del cambio climático y también empezaba a ver posturas muy pesimistas respecto al futuro de ese planeta y respecto al hacer del ser humano. Entonces, de que todo lo que hacemos está mal, y es pésimo, y lo único que hacemos es dañar el planeta. Pero yo dije ¿qué otras maneras tenemos de interactuar con el planeta que no sean desde ahí? Desde

ahí, empecé a interesarme mucho con los musgos también en la pandemia; porque ahí estaba solo en la maestría en escultura, en el Royal College, en Inglaterra, gracias a la beca Jóvenes Talentos del Banco de la República. En Inglaterra la cuarentena fue muy estricta: no podía salir determinados días. Entiendo que aquí en Colombia fue mucho más relajada, era de cada uno la elección de salir o no y se veía gente que salía; allá fue mucho más rígida, lo siento yo. Entonces, las veces en que podía salir, me daba cuenta de que había musgos tirados en las aceras, como que llovía y el musgo estaba tirado en la acera. Es decir, el musgo que suele estar en los tejados, estaba tirado en las aceras y como no había nadie que lo pisara, seguía ahí. A mí, me pareció muy lindo que el musgo todavía estuviera ahí sin las pisadas humanas. Entonces, lo que hice fue poner los musgos en los bosquecitos o en donde había pasto, para que quedaran ahí; de esa manera no se iban a dañar. Luego empecé a llevar uno a la casa y cuidarlo. Entonces, fue un gesto, empezar a cuidar el musgo que estaba en la calle y que estaba desprendido, o sea, no es no el que estaba adherido, sino el que estaba suelto. Lo que hice fue empezar a tener una relación amistosa con el musgo. Entonces, todos los días —en el día, la tarde y en la noche— lo rociaba con agua. Luego empecé a tener un diario, entonces todas las noches escribía. Posteriormente, empecé a leerles el diario; luego empecé a acercarme más a ellos y poner música. En medio de ese espacio pandémico —donde muchas cosas locas empezaron a suceder alrededor del mundo— recuerdo que en Inglaterra una mujer decidió comprometerse con un candelabro. Entonces, a mí se me hizo muy chistoso: inicialmente, ella dijo que el candelabro fue su compañía, y que realmente sentía un afecto por el candelabro. Esto provocó en mí una reacción de risa, pero con el tiempo, empecé a sentir lo mismo por los árboles, a considerar los árboles como mis amigos, como un apoyo emocional, y sentía que podía cuidar un árbol por el resto de mi vida (casi como comprometerme con un árbol). Aquí, se dio esta relación un poco más sensible frente a esto, que los seres que están ahí y que a veces los pasamos desapercibidos como los árboles, por ejemplo, como los musgos que están en el suelo. También, en la pandemia me preguntaba cómo nos relacionamos con la naturaleza, desde qué otros lugares; me preguntaba qué pésimos seres humanos somos en ese planeta. Luego, empecé a tejer y a darme cuenta que lo que estaba haciendo era entretejiendo. Cómo me podía entretejer con estos otros seres naturales que están ahí, desde otros lugares, que no fuera el humano como el ser que está arrasando, extrayendo, dañando, sino cómo me puedo tejer con los musgos y con los árboles desde el afecto, desde el cuidado, desde una correspondencia, desde considerar que lo que les pasa a ellos me pasa a mí.

JN: Sí, porque dentro de las memorias, o dentro de nuestro ADN, que está dentro de los seres sintientes, podría, no sé, preguntarme ¿qué tanto pueda sentir una piedra? ¿Por qué lo digo? Porque los seres sintientes tendemos a cuidar. Entonces, desde mi concepción occidental, me pregunto: ¿si una piedra sintiese podría cuidar a otra piedra? Esta es una idea que se me ocurre, porque la narrativa es que las piedras no sienten. Al punto que voy, es que cuando hablas de cuando estuvimos solos —en mi caso yo convivo con mi esposa y mis dos niños, y nos cuidamos entre todos—. No obstante, en mi taller he venido haciendo unas acciones simbólicas; una idea loca a los ojos de otras mentes, de regenerar un árbol talado: agarro el árbol, lo limpio, lo cuido y comienzo a hacer una acción de regenerar, de fondo está el asunto de que esto puede vivir; como quien revive al muerto y todavía tiene la esperanza de revivirlo, porque todavía podemos generar vínculos. Luego regeneraba uno y otro y veía que, efectivamente, estaba generando un bosque dentro de mi casa; bosque en el que mis hijos a veces se metían, ahí me di cuenta de que estos bosques están siendo parte de mi familia: yo creía que mi familia éramos los cuatro, pero no. Ahí, en esa situación del cuidado, surgen otros, uno ve otros. Por ejemplo, en el caso que describes de la persona que vio su candelabro y en ese sentirse solo apareció este, y la persona entabló la relación con este: me atrevería a decir que lo cuidaba. Digo esto porque en tu obra hay algo del cuidado; en tus obras en tu práctica, ¿cómo es eso? ¿Cómo llega ahí? ¿Cómo aparece el cuidado?

CM: Sí, me parece interesante lo que dices. Por ejemplo, cuando me preguntan si vivo solo, yo respondo que *vivo con mis plantas*. Yo no estoy solo, de ninguna manera. Y eso que dices del cuidado. Disculpa... me quedé pensando en lo que preguntabas acerca de, si una roca siente. Porque son preguntas que yo también me he hecho, como ¿siente una roca? ¿la roca siente el viento? Recientemente tuve una experiencia: fui parte de un proyecto en la Antártida. Estuve en la expedición que hizo Colombia en la Antártida. De hecho, regresé hace dos semanas y media; y a mí lo que la gente me había dicho de la Antártida es que es como un desierto; es un lugar donde es muy difícil que surja la vida por las condiciones climáticas. O sea, un ser humano no puede resistir en la Antártida sin un equipamiento. Porque no podemos estar a -60 grados centígrados de ninguna manera. Y yo tenía esta idea de que me iba a encontrar con un desierto donde no hay vida. Y para mí fue bien particular porque lo que encontré fue mucha vitalidad. Por ejemplo, en el viento. El viento es fuertísimo; el viento me dio vitalidad, es decir, para mí el viento fue movimiento, acción, una presencia muy fuerte; de manera que, nunca la sentí como algo muerto, sino como algo muy vivo desde otro lugar. Las piedras también; allá hay unas

montañas maravillosas y yo lo sentí con una expresividad, o sea como con expresividad de lo vivo, o sea, de ninguna manera lo sentí como algo inerte. Si nos vamos a otros pensamientos un poco más nativos, los seres somos espirituales: hay espiritualidad en el viento, en las montañas. Entonces, desde ese lugar, asumo o entiendo esas entidades que pueden parecer inertes, como entidades con mucha vitalidad. Disculpa si me desvié del tema, fue algo que pensé que tenía relación con lo que dijiste.

JN: Está muy bien porque precisamente ese enfoque, esa postura, ese modo de ver al otro como seres espirituales, una montaña, un árbol, el río, es de los pensamientos de las comunidades ancestrales. Por tanto, ellos hablan de un cuidado hacia eso otro, a esas otras formas espirituales en las que la vida se expresa; digamos que es uno de los rasgos característicos de Occidente es que, aunque la tenemos en nuestro ADN, nuestra memoria histórica, no la recordamos. De algún modo, el mundo está configurado (quizás esto ya sea del orden de un discurso de conspiración si decimos que hay un grupo que no nos deja recordar eso), para que no recordemos esas memorias que tenemos ancestrales en nuestro ADN; siendo el ADN lo más interno que configura nuestro ser, nuestra biología.

CM: ¡Exactamente! Porque si entendemos lo vivo como aquello que vemos que siente, por ejemplo, un animal, que, si le pasa algo, pues va a aullar o hacer algún gesto, o como una planta que, si no se cuida, se va a marchitar, el espacio del cuidado va a ser muy reducido, entonces vamos a cuidar únicamente aquello que está mostrando su dolor, pero sí entendemos la vitalidad en lo que existe, el espacio de cuidado va a ser mucho más amplio. Nuestra responsabilidad, como seres humanos también se va a ampliar significativamente, porque vamos a empezar a reconocer que el agua también siente que en la medida en que se daña un río el planeta está sintiendo, que en la medida que se demuela una montaña, el planeta también lo va a resentir. Es decir, si empleamos esta categoría de lo vivo y lo sintiente, de lo vivo como aquello que tiene vitalidad, de lo sintiente como aquello que se había afectado. Si empezamos a pensar qué planeta también siente, nuestro rango de cuidado también se ampliará significativamente.

JN: Ya que estamos hablando del cuidado, ¿cómo aparece la sanación en tu práctica?

CM: Creo que es, también, cómo aparece el ser humano. Si bien mi trabajo, a veces, puede parecer como que trabaja sobre plantas, o sobre el tejido, (es decir, sobre algo externo a mí) esencialmente lo que estoy trabajando es sobre mí y sobre la manera en la cual los humanos nos

relacionamos con las demás entidades. Este ser de sanación aparece con la enfermedad y aparece con una serie de enfermedades que yo tuve; con una serie de hospitalizaciones, y cirugías en las que reconocí la fragilidad de la vida. Reconocí que la vida es algo que, en el día a día, no tomamos muy en cuenta; es decir, la estamos viviendo, pero no necesariamente reconocemos que estamos vivos; que, al igual que una planta se marchita, yo también me voy a marchitar en algún momento. A partir de estas reflexiones, empezó a surgir el arte como herramienta de sanación: en las hospitalizaciones, me sentía totalmente impotente frente a los cuidados médicos. Sentía que no podía hacer nada, pero algo dentro de mí, me decía que yo tenía potencia. Los médicos se encargaban de la parte física de mi cuerpo, pero no se podían encargar de la parte emocional. Pues esta es una parte sobre la que ellos no tenían mucha potestad, mucho menos sobre mi parte espiritual. Sobre esta última, quizás si participaban desde ciertos lugares, porque cada persona tiene su espiritualidad y sentía que ellos me estaban nutriendo con su espiritualidad, pero era yo el que tenía que hacerme cargo de esa parte. Y no era como una tarea, una labor: “tengo que hacerme cargo de mí”, sino que es bueno que haya algo que yo pueda hacer dentro de este proceso de recuperación. Ahí empezó a aparecer el arte como una herramienta que me acompañó en las hospitalizaciones. Con el tiempo empecé a reconocer que era algo que yo había descubierto y que podía serle de utilidad a otras personas. Con lo cual, empecé a propiciar espacios de facilitación donde yo pudiese compartir este recuerdo o lo que yo había descubierto. A partir de ahí salió un proyecto que se llamó *El duelo de la ballena*. Este proyecto inicialmente surgió como una suerte de esculturas, como una instalación donde yo utilizaba las corrientes de aire, para mostrar la existencia del aire y su contaminación. Porque, recuerdo que hice una estructura, como una manga de viento, que partió de un esqueleto de una ballena que está en el *Museo del Mar* (en la Tadeo). Y yo la puse durante un par de años, en algún lugar, en una exposición. Y cuando se retiró, la tela ya estaba deshilachada por la fuerza del viento y sucia por la contaminación. Esta doble función debe mostrar la existencia del viento, pero también la contaminación que hay en el vientre en una ciudad; eso, por un lado. Luego, se proyecta *El duelo de la ballena*, obra que, luego, se transformó en un libro. Cuenta justamente la historia de una ballena que tiene un proceso de duelo y a partir de ese proceso de duelo logra encontrarse consigo misma desde otro lugar, ya no desde la dependencia de estar con alguien, sino de *su estar* en el mundo. De esta manera, empieza a convertirse en parte del universo y del cosmos. De ahí, se puede ver que este libro es una herramienta de sanación. O sea, yo lo he utilizado para hacer talleres: con él hice un taller en la cárcel, en centros culturales y bibliotecas. Ha sido un proyecto

que he procurado llevarlo a varios lugares; hice talleres por varias ciudades en el Tolima, aquí en Cundinamarca también. Entonces, el cuidado es hacia lo que nos rodea, hacia el medio ambiente, pero sobre todo hacia nosotros mismos. Esto también me ha hecho estar cada vez más consciente de la dimensión mental y emocional de las personas.

JN: Me queda allí una pregunta: cuándo hablas de los talleres que realizas, en otros espacios con otras personas y has hablado de entenderte dentro de un ámbito de experiencia con otros que no es de enseñanza, no es en el ámbito del taller que forma, sino es creativo, es como esa experiencia, ¿cómo sucede allí? Porque has dicho que no hay una diferenciación entre obra, plástica y creación. Por tanto, ¿cómo consigues el taller? Y dentro del taller, ¿cómo operan las materialidades? porque yo observo que trabajas con unos materiales otros ¿cómo sería esto?

CM: Para mí es un proceso de creación. Y el proceso de creación se da donde yo esté y tenga la sensibilidad para escuchar lo que se me presente. Por ejemplo, en el 2014 hice una exposición donde tenía una suerte de órgano (como un corazón, un pulmón o un testículo) que se inflaba y se desinflaba con el aire natural que entraba por una rejilla pequeña; este, estaba hecho de papel. Con lo cual, tenía esa estructura de papel (órgano). Aquí, la educación se volvió en parte integral; es decir, que cada vez que hago una exposición, también hago un proyecto educativo (siempre lo hago). El movimiento estudiantil, estar tan relacionado a este, me dio la perspectiva de la importancia de la educación. Por ejemplo, al haber salido de una universidad pública, reconozco que la educación es un privilegio en este país, dado que no todo el mundo puede estudiar o formarse y, en ocasiones, si lo pueden hacer, no lo hacen porque no hay conciencia de la importancia del proceso educativo. A causa de lo anterior, observé cuán fundamentales son las actividades gratuitas. Entonces, por un lado, las actividades públicas, y haber hecho prácticas en un colegio fueron sucesos que me hicieron tomar conciencia de cuán convencional es la educación artística en el colegio (además que lo dicho, es algo que yo viví) y la ausencia, en ocasiones, del arte contemporáneo en ella. Entonces, para mí es fundamental, siempre, hacer un proyecto educativo. Recuerdo que, cuando hice esta exposición —en la sala de la Cámara de Comercio de Kennedy— invité a colegios y jardines infantiles; de hecho, hice un taller con un jardín (creo que los niños eran de transición). Cuando estaba realizando el taller, la primera pregunta que les hice, fue ¿qué es esto? Ellos me dijeron, “es una ballena”. Yo nunca había trabajado con una ballena. Les volví a preguntar —¿cómo así que es una ballena? Ante lo cual, ellos me respondieron —mira esta es la cola, esta es la cabeza, entonces, es una ballena. Por

supuesto, yo quedé muy extrañado. Al terminar el taller, esto se quedó en mi cabeza. Me quedé pensando en por qué vieron una ballena, si yo no hice una ballena; pero algo en mi resonaba con esa denominación de “ballena”. A partir del 2014 —fecha en la que tuvo lugar este taller— empecé a trabajar con las ballenas; con lo cual, los comentarios —específicamente el comentario de la niña que, inicialmente, asocio mi trabajo con una ballena— direccionaron mi trabajo hacia el trabajo con las ballenas. Posteriormente, hice una residencia en México; allí, hice el avistamiento de ballenas. De ahí que, empezara a hacer esa estructura gigante de ballena, de seis metros de altura y que escribiese un libro sobre la ballena porque, para mí, el espacio creativo también fue el espacio educativo. Es decir, para mí el taller no fue el espacio donde yo enseñaba, sino el espacio donde yo estaba aprendiendo sobre mi trabajo a partir de compartir con otros.

JN: ¡Qué bueno! ¡Interesante! Si gustas, en un momento, podemos abordar lo de las materialidades. ¿Cómo estás de tiempo?

CM: Estoy disponible.

JN: Gracias. Te comento rápidamente: como docente siempre me he presentado a los estudiantes como un artista. Es decir, como alguien que crea, más que como un docente. Por supuesto, los rótulos de las instituciones te ven como profesor, y los estudiantes te llaman «profesor». Yo siempre les he dicho, en aras de quitar esa verticalidad y tener conversaciones más horizontales, que soy artista. Pues así, el estudiante no me ve a mí como el profesor quien detenta el saber, y ello lo hará, de algún modo, sentir subalternizado. Entonces, les digo que soy artista porque creo cosas y hay un ámbito donde los artistas creamos y también son mis elecciones de vida. Sobre todo, más que decirles que yo me formé para tal cosa, les digo que esto es mi elección, mi decisión. Les digo: “ustedes en todo momento de su vida tendrán que enfrentarse a unas elecciones, porque el tiempo de estudiante se termina en determinado momento. Con lo cual, tendrán que tomar muchas elecciones en el ámbito social”. A raíz de eso, lo que hago en las clases de arte, es generar una experiencia creativa. Aquí, me ha pasado lo que te ha pasado a ti, que en ese proceso, en el estar allí bajo una pregunta o un detonante, un tema, no sé, todos comienzan a aportar y le revelan a uno un panorama creativo muy hermoso porque lo que hacen es que te están afectando, con lo cual, de allí van surgiendo otras ideas. Entonces, de ahí surge la idea de crear colectivamente estas acciones de regeneración del árbol talado en un ámbito colectivo, en un ámbito de la ciudad, en un ámbito descentrado de la enseñanza, pues por el mismo, digamos, ámbito de la pregunta, cómo regenerar, cómo propiciar

la reproducción no colonial de la vida en un planeta que nos necesita porque nosotros lo necesitamos. Entonces, me interesa ese ámbito descentrado de la enseñanza. Te digo esto porque veo que tú lo tienes muy claro, Es decir, lo tuyo no es un taller, es más, como denominación es un *taller*, pero como experiencia, es más del ámbito de la creación. Y allí me permitiría preguntarte sobre las materialidades. ¿Cómo son allí? Porque creo que uno de los agenciamientos del taller es ser algo que permite o la conversación o el detonante. Por un lado, puede ser las ideas, las preguntas que uno hace en el taller y por el otro dentro del taller están las materialidades que también sugieren cosas. ¿Las decisiones en términos de materiales o materialidades, cómo las has trabajado?

CM: Antes, tenía un taller, un espacio físico y tenía mis materiales, y mis cosas regadas, era muy chévere. Pero en este momento no tengo taller: no tengo un espacio físico donde yo pueda extenderlo todo, porque el departamento donde vivo es pequeño y sería muy difícil para mí pagar otro arriendo adicional al que estoy pagando. Entonces, aquí tengo una mesita con el computador, con los dibujos y sí, yo siento que ahorita ha cambiado más, más como no es como un espacio donde suceda todo, sino que son lugares donde tengo ese tipo de experiencias creativas. Por ejemplo, me voy a un café y me pongo a escribir y, también, en los espacios pedagógicos. Son espacios creativos y luego ya cuando tengo algo más bien como algo a lo cual quiero apostarle, es decir, cuando ya tengo un boceto de algo, cuando ya tengo también un espacio a disponer, cuando consigo los recursos para financiar, ya busco la manera de producirlos. Entonces ahí sí necesito un espacio para hacerlo y busco el espacio; si necesito el apoyo o la colaboración de alguien, pues lo busco. Si yo siento que el proceso de creación, ahora se da de manera dispersada. Por ejemplo, en parte del antiguo proyecto que yo estaba haciendo, mi taller fue la Antártida. ¿Dónde surgió todo? Fue allá: gran parte de lo que hice fue escribir. Lo que yo hacía era ponerme a escribir allá. Luego, llegó un momento de decantar todo esto que ahorita está siendo en el computador, por ejemplo. Entonces llega el otro momento de producir cosas y ya tendré que buscar el espacio, aunque se pueda producir.

JN: Es decir, que un ejemplo es en la Antártida que trabajas en me atrevo a pensar en espacio abierto, en esa natura, pues allí y tienes experiencias. Desconozco qué hiciste, pero me podría imaginar que hiciste algunas acciones —algunas experiencias de relación con ese lugar— y luego agarras esas experiencia, las analizas y las vuelves texto esto ya como el análisis y la reflexión que uno hace sobre la experiencia. Me parece que has hecho eso en otros momentos. Esa es una

característica de la creación plástica actual: el artista se piensa a sí mismo en lo que hace, es decir, no pasa desapercibido (como si creáramos una obra, se diera su exposición y, luego, entraran otros ámbitos que nos hicieran crear otra obra y así sucesivamente). Pienso que, por el contrario, nos detenemos un momento a reflexionar y a pensar. ¿Cómo te ves en esa imagen del artista que no sólo produce obra para un ámbito comercial, sino que se reflexiona, y reflexiona sobre su práctica?

CM: Voy a comentar que dos elementos que aparecieron primero. Esta manera de proceder surge de unas condiciones materiales muy claras: en Bogotá, los arriendos son caros y no puedo pagar un segundo arriendo. Entonces, siento que como artista no me voy a estancar o, lo que es lo mismo, decir que si no tengo taller no trabajo. Entonces, justamente, lo que yo hago es buscar maneras en las cuales mi práctica artística me acompañe en mi vida, es decir, así no tengo taller *lo hago*, así esté en el hospital, lo hago; es decir, no es mi trabajo ser artista, sino que me nace ser artista. Así estuviese hospitalizado lo que me nacía era coser mi sanación. Así no tenga un taller, lo que me nace es ir al parque y sentarme a contemplar. Siento que el arte, para mí, es como vivo la vida. De ahí es donde surgen las cosas. Y quizás eso se relaciona con la última pregunta que hiciste. Y es... [Aquí CM recuerda, con ayuda de JN, la pregunta] sobre las obras que se hacen más para un espacio comercial. Sí, eso es lo que preguntas. Y yo siento que, por ejemplo, desde ese tipo de procesos que yo realizo, lo que yo entrego es algo: ese algo puede ser tan diverso como un libro o como una serie de dibujos, o como un proyecto educativo o como una exposición. No necesariamente es un objeto que se pueda comercializar fácilmente. O pueden ser una serie de videos sobre algo.

Entonces, por ejemplo, yo no estaba muy relacionado con espacios comerciales —me encantaría hacerlo mucho más— incluso, hace unos años, estaba muy triste, porque me gustaría tener una galería, alguien que me represente, que mueva mi trabajo y ese tipo de cosas; pero el no tenerlas me ha posibilitado hacer lo que se me dé la gana. Siento que esa fase de artista con poca trayectoria, hace unos años, fue maravillosa y creo que me ayudó a seguir expandiéndome, multiplicándome diversamente y también vi que quizás si hubiera tenido una serie de presiones mayores comerciales, ese tipo de diversidad de cosas no hubiera surgido tan fácilmente. Entonces, si yo digo que uno como artista colombiano, se las rebusca, se va acomodando a las situaciones. O sea, también si se da un espacio que me permita experimentar yo lo hago, pero si

se da la oportunidad de un espacio donde hay una entrada comercial, pues también procuro pensar en este tema comercial.

JN: Claro, no hay una satanización de lo comercial.

CM: De mi parte, de ninguna manera. Si yo quiero seguir haciendo lo que yo hago, necesito dinero. Sé de artistas que tienen recursos para financiar su trabajo; en mi caso yo necesito buscarme los recursos y sé que por el hecho de estar en un espacio comercial no significa que voy a dejar de hacer lo que yo hago con la intensidad, el amor, la diversidad y la experimentación. No, sino sería antes una ayuda, un apoyo económico.

JN: Claro, me recuerdas que recientemente vi un documental de Cecilia Vicuña (artista chilena, tejedora, textil que recientemente ha tenido que cumplir alrededor de ochenta años, creo). Recientemente recibió unos reconocimientos porque se dieron cuenta que la forma de crear de ella es solucionando sus problemas de obra en términos de cómo comprar los materiales, cómo llegar a los lugares, pero se llega a analizar que la forma de creación de obra es un aporte significativo en términos de lo que acabas de decir, o sea, lo que me está moviendo es la creación, ella dice precisamente lo que dijiste hace un momento: “yo vivo el arte. No es como que tenga que crear una cosa o la otra, sino que yo constantemente estoy en esa conexión creativa conmigo misma, supliendo la necesidad de crear”. ¿Por qué digo eso? Vuelvo al punto de las materialidades. ¿Cómo las eliges? Porque respecto a las cuestiones materiales complejas, como el taller, cómo uno va tomando unas decisiones frente a eso. Porque surge la necesidad de creación y me indicas que eres recursivo. Entonces, ¿cómo respondes para suplir esa necesidad material, cómo respondes a eso?

CM: Yo pienso que es también como un flujo; entonces dependiendo de las experiencias que yo tenga, la experiencia me va indicando cuáles son las materialidades. Entonces, por ejemplo, con el trabajo que yo hice con los musgos durante la pandemia: me tenía a mí, tenía mucho tiempo, tenía los musgos y tenía mi casa; una condición puede ser el no haber tenido tanto dinero, pero aun teniendo mucho dinero, las materialidades eran otras. ¿Sabes? Así hubiera tenido mucho dinero, no lo necesitaba porque el mismo proceso ya me estaba indicando que la materia era algo más de lo cotidiano, del estar, del cuidado. Entonces, con ese proyecto, lo que hice fue disponer los musgos, en una serie de cubetas de huevo, que reciclé (luego de comerme los huevos).

Entonces, hice un *performance* donde yo interactuaba con musgos: les hablaba, les cantaba a diario, les había escrito durante varios meses.

JN: Les tocabas armónica, creo.

CM: Sí, entonces las materialidades surgieron del mismo proceso; del mismo sentir, estar y de la experiencia que tengo. Esto está marcado por una vertiente, que es la vertiente ética; esta vertiente se refiere a qué es lo que estoy haciendo con el planeta, cuál es el efecto que estoy generando. También empecé a hacer una balanza, por ejemplo ahora estoy en esa disyuntiva: quiero presentar una serie de videos, pero sé que, si voy a presentar una serie de videos, esto va a consumir energía. Entonces, ¿hasta qué punto estoy dispuesto a asumir este costo energético, si los vídeos están hablando de algo distinto? Este cuestionamiento me permite empezar a sopesar esto, con lo cual, siempre está presente la pregunta ética acerca de cuál es el efecto que estoy generando en el planeta. Las materialidades surgen de un balance entre esto: entre lo que me da la experiencia en términos sensibles, en términos de textura, en términos de calidez, de frío. La experiencia me da lo sensible y luego la vertiente ética me va direccionando. Bueno, quizás en vez de hacer cinco videos, puedo hacer uno. Quizás, esto pueda ser una manera de ahorrar energía o quizás no sé, pero es como ese diálogo entre lo sensible, y entre la perspectiva ética.

JN: Está bien interesante porque, precisamente, es a lo que se hace referencia con los otros modos de hacer. El pensamiento y las posturas decoloniales siempre están en búsqueda de unos modos otros de hacer las cosas. En algunos aspectos o en algunas vertientes, por ejemplo, en el arte es cómo precisamente utilizamos de otra manera o utilizamos otros recursos para satisfacer la necesidad de creación, que no tanto tiene que ser como comprar las materialidades o acceder a las materialidades que son elaboradas a partir de procesos industriales, sino que hay otras formas de hacer, de crear, o de generar un objeto. Me parece que lo dicho anteriormente está a tono con esos modos otros de hacer las cosas. ¿Por qué lo digo? Porque —aquí me atreveré a traer a colación un aspecto de esta investigación de doctorado— pienso que a las generaciones actuales que están en formación, los estudiantes que están escritos en instituciones educativas públicas o privadas, veo necesario propiciarles otros modos de creación; no tanto como el objeto que una vez el estudiante lo realiza, se le evalúa, se le pone la nota en la casilla, y el estudiante ya se desentiende de ese objeto. Entonces estos modos otros de hacer estarían abriendo o dando una guía para crear de otras formas, y en eso las materialidades; por ejemplo, con lo que

mencionabas con el musgo: trabajas sobre el musgo que estaba desprendido, no sobre el musgo que se pueda tomar cortando un árbol para hacer algo. No desde allí, sino desde ese residuo que queda poder generar algo ¿Como ves esa relación entre esos modos de hacer alternos, vía materialidades alternas, en el campo de la formación?

CM: Un pensamiento que se me vino a la mente es esa relación que también encuentro con tu trabajo (con el que presentaste en la galería y con el que estoy viendo aquí atrás que, creo, hacen parte de la misma serie). Lo veo como utilizar los recursos que ya están y poder transformarlos en algo más, sin necesidad de contribuir necesariamente a esta vertiente de consumo. Porque, en ocasiones, en los grandes museos —de grandes obras— que quizás tuvieron muy buenos materiales en su producción, nos enseñan cosas como que *también influye la calidad de los sólidos*, ese tipo de cosas. Creo que justamente dentro de esas otros modos de hacer, como tú mencionas, en tu trabajo y también en el mío, la calidad no está en que tan bueno es el papel o que el óleo sea de Francia o Italia, sino que la profundidad, emocionalidad, la intensidad (porque no sé si podría llamarse *calidad*) están en qué tanto uno se relacione con el proceso; es decir, cuánto uno realmente ha sentido esto, se ha conectado con ese flujo de pensamiento, energía o correspondencias que aparecen ahí. Es más, en la misma conexión de uno con las materialidades. O sea, como tú lo haces, se puede trabajar con papel periódico o con musgos que se encuentren en la calle. Lo importante del trabajo es esa conexión sincera y real que hay; no tanto, de dónde ha venido el objeto que al final no es tanto como un material de arte, sino que es un testigo de la vida.

JN: Hay allí algo que no atiende al aspecto de la calidad, sino más bien al valor, pero entendido desde un ámbito de lo axiológico, es decir, no es como el valor del costo de las cosas, sino más bien el valor en la vía del sentido que le damos, y le construimos, a eso que hacemos.

CM: Sí, estoy totalmente de acuerdo y creo que lo explicas de una manera apropiada. O sea, no es la calidad, la marca, el país de procedencia y toda su dimensión colonial o su experticia en el campo de las artes y las bellas artes, sino que es el valor que uno le otorga y el valor que uno reconoce ahí. Es más que todo, el valor que uno reconoce ahí.

JN: Yo me acuerdo de que en el pregrado nos hablaban de la factura del objeto y había un buen énfasis en ese asunto de la factura, pues no sé también por qué lo mencionaban. Bueno, estaban

formando también otro tipo de artistas; en los tiempos en los que estuve nos hablaban mucho de la factura

CM: ¡A mí también!

JN: Creo que eso ha cambiado digamos de tu perspectiva de ese estudio que hiciste de la escuela, de lo que analizaste de los cambios que ha hecho la escuela. ¿Cómo fue eso? ¿Cómo fue el contraste?

CM: Eso fue en el 2013-2014. Lo que encontré fue una escuela muy poco dispuesta a abrirse a las nuevas tendencias y maneras de hacer. Y cuando se abría, era desde las mismas lógicas y dinámicas del pasado. Por ejemplo, tenemos una clase de *performance*, pero toda la estructura del programa está hecha en base a formar artistas que expongan en galerías. Entonces, de qué me sirve tener unos nuevos lenguajes, si de por sí la estructura ya te está condicionando para que este sea tu final como artista

JN: Tu campo de acción.

CM: Correcto, también lo llaman como “perfil de egresado”; esto es, un poco, contradictorio. Lo que he escuchado últimamente es que han ingresado personas nuevas, pero he visto que los profesores más antiguos están haciendo todo su mejor esfuerzo porque sé que no es sencillo por la dificultad de recursos, se han ido los profesores y les ha tocado asumir muchas más clases. Pero sí: creo que se necesita una revolución mucho mayor, por lo menos, en esa escuela antes de la que salimos.

JN; Pero ¿por qué?

CM: Porque siento que se le están diciendo mentiras a los estudiantes. Siento que les están mintiendo. Siento que el único campo de acción de un artista no es necesariamente el de las exposiciones. Siento que un artista puede ser artista en un hospital, en un colegio, en una plaza de mercado y no necesariamente haciendo objetos-obras de arte, sino hay otras maneras de ser artista. Hay otras maneras de hacer arte, y la verdad es que la mayor la gran mayoría de egresados de un programa de arte no va a terminar exponiendo en una galería, o sea, es claro porque de por sí no hay tantas galerías, o sea, necesitaríamos cientos de galerías que tal vez fueran puestas para todos los egresados y no hay esos espacios tampoco. Por ejemplo, recuerdo que en la escuela los profesores nos llevaban libros de Taschen [aquí hay otro referente o editorial que es

incomprensible (minuto 1:24:04)], mostrándonos más que eran los grandes referentes, y de arte colombiano muy poco hablaban ellos.

JN: ¿En qué época ocurrió esto?

CM: de 2009 a 2014. Se le están diciendo mentiras a los estudiantes, como si en Colombia no se hubiese producido arte. ¡Y cosas muy chéveres! Entonces, siento que la revolución se debe dar desde muchos lugares,

JN: pues yo encuentro con beneplácito lo que me dices porque precisamente una de las intenciones de preguntarle a artistas como tú (también conversé, previamente, con una artista y vendrán más) es precisamente ver, conocer, qué preguntas se están haciendo artistas que, de algún modo, han centrado su práctica o la están viviendo bajo otras necesidades u otras preguntas que no son las que, en el campo de formación, en el pregrado, siendo estudiantes, los profesores revierten como *los íconos*. Creo que esas narrativas también están cambiando. Por ello, en lo que acabas de decir hay una necesidad de algo que tiene que modificarse en la escuela; lo identifico como atender más a unos modos de hacer en la plástica que son más cercanos. Se están haciendo otras preguntas y esas preguntas están relacionadas a unas necesidades muy inmediatas del individuo, del creador; independientemente que esté estudiando artes, o esté en otras carreras o esté en el ámbito social, las preguntas están allí.

CM: Estoy de acuerdo.

JN: ¿Quisiera preguntarte qué tipo de lecturas estás haciendo ahora?

CM: A mí me encantaba leer teoría del arte y estar muy informado, pero hubo un momento donde empecé a ver otras cosas. Con lo cual, lo que leo ahora es poesía. Me gusta mucho la poesía,

JN: Qué bueno que lo mencionaste porque, al comienzo de esta conversación, hablaste de lo poético. Entonces yo me atrevería a preguntar desde tu práctica artística y en relación con la experiencia del taller, con las experiencias creativas que tú configuras allí. ¿Qué podrías decir, si es coherente o no, el asunto del conocimiento poético? ¿Qué podrías decir de esa configuración acerca de un tipo de conocimiento poético, metafórico?

CM: No sé si voy a responder bien tu pregunta, pero recuerdo ahorita que fui a la Antártida, lo hice en el marco de una expedición científica. Entonces estaba en una base científica de Uruguay

en la Antártida. A mi alrededor tenía las personas de la dotación: —es decir, las personas de la base— cocineros, logísticos, ingenieros, la enfermera, la doctora y todas las militares. Además de ellos, también estábamos los investigadores: biólogos (en su mayoría), oceanógrafos, glaciólogos y el equipo de artes; dentro de los que estábamos una artista mexicana y yo. La pregunta que tenía era *qué voy a decir, con que voy a salir frente a esas personas que saben tanto desde sus lugares*. Recuerdo que, en un momento, estaba hablando con un grupo de biólogos que trabajan en un proyecto sobre los pingüinos. Entonces, los entrevisté y ellos están haciendo una suerte de investigación demográfica del número de pingüinos que habitaban una isla: lo que hacían era contar los pingüinos (que eran cientos de pingüinos), ponerles unos localizadores. y bueno, muchas cosas sobre los pingüinos. y yo les decía, para mí lo que me interesa de los pingüinos, es ese sentido de comunidad, ese sentido de cuidado entre las familias, y también algo que me parece en particular el comportamiento de los pingüinos es que a veces ellos se pueden quedar en la misma posición durante mucho tiempo mirando al mar durante horas. Yo les preguntaba, ¿por qué pasa eso? Ellos me decían, «no lo sabemos». Pero son preguntas que ellos no se hacían. Para mí la pregunta era, por qué un ser mira la inmensidad durante muchas horas; para ellos es la cuestión de la demografía y contar los pingüinos. Y ahí reconocí que esas preguntas que yo me hacía eran valiosísimas. Al igual que ellos estaban haciendo sus preguntas, más desde el campo científico de la demografía de los pingüinos, si no hubiera estado allí, nadie se hubiera preguntado ese tipo de cuestiones. Ahí me di cuenta de la importancia del conocimiento que se produce desde el arte, y es un conocimiento que es desde lo humano, lo sensible y lo poético. Yo lo asumo más desde lo existencial. Es ese sentido de comunidad, desde la sensibilidad, desde el acompañamiento y desde lo emocional. Entonces, fue una idea —que me ocurrió para responder tu pregunta— de reconocer que este tipo de indagaciones son tan fundamentales como la indagación científica desde la demografía de los pingüinos, porque nos hablan desde otra dimensión de ser. Y es una dimensión que es tan fundamental como la dimensión científica.

JN: Estoy de acuerdo, en el sentido de un “conocimiento” (etimológicamente las palabras siempre tienen sus proveniencias, entonces son conflictivas porque conocimiento pues proviene de unos vocablos y lo poético proviene también de otros) que nos permite preguntar otras cosas y hacernos otras preguntas. Y esas preguntas pues, o eso otro que se pregunta, es un campo muy vasto que incluso desborda el mismo conocimiento y lo poético. O sea, como el hecho de preguntarse qué están viendo estos pingüinos, es como en ese, en ese universo de la pregunta, ¿Por qué observan? ¿Qué observan? ¿Qué están observando? Pregunto esto para

poder relacionar las prácticas actuales en las que estoy indagando, con los artistas que estoy conversando, sobre esas otras preguntas que se hacen. No es que vaya a construir una categoría de conocimiento poético o metafórico, sino dentro de eso otro que se están preguntando me interesa indagar qué hay ¿Qué podemos hablar desde allí? O sea, la pregunta sigue abierta, pero igual sería chévere analizar el pensamiento poético en relación con un conocimiento científico desde la vivencia de un artista; porque, de acuerdo a lo que acabas de comentar, estabas con unas personas —que tienen otros tipos de saberes [u otras maneras de acercarse al saber]— y te hacías otras preguntas, pero allí hubo una relación; algo que nos pareció interesante con base en lo que tú estabas preguntando o observando.

CM: Muchas gracias.

JN: Gracias, Cristian. De verdad, muy agradecido con este momento. Yo creo que tengo mucha información, por eso la tuve que grabar. Porque lo que hago después es volverla a escuchar y transcribirla para entenderla mucho mejor. Entonces, voy a hacer eso. Y pues, si estás de acuerdo en algún otro momento, me gustaría volver a conversar.

CM: Claro, dependiendo de lo que necesites. ¿Cómo vas con tu doctorado? ¿En qué fase está?

JN: Este semestre estoy en sexto semestre del doctorado en estudios artísticos de la Distrital (en la Facultad de Artes ASAB). El año pasado, en agosto, presenté la sustentación del proyecto frente a los jurados, ellos lo aprobaron (en el segundo semestre del año pasado). Con lo cual, en este año, comienzo a realizar la tesis.

CM: ¿Cuántos años son?

JN: Son cuatro (8 semestres). Es muy interesante porque el doctorado en Estudios Artísticos está sustentado sobre una postura del pensamiento decolonial; eso es muy fuerte en ellos. Claro que, pues, como todo doctorado, tiene sus contradictores y sus, digamos, personas que están en coherencia con ello, pero pues de eso se trata, pues últimamente lo que veo es que uno debe configurar su lugar, su nicho, defender lo que uno cree y construirlo y poderlo argumentar. Y por eso estoy encontrando que los artistas están hablando de esto y están creando de estas maneras. Entonces, el doctorado está bien; además, es muy económico. Entre los doctorados que analicé, este es uno de los más pagables.

CM: ¡Qué bueno! ¿El doctorado está más enfocado más en estudiar el arte o también la producción artística o cuál es su enfoque?

JN: Se sustenta en varios aspectos, uno de ellos es la creación *aisthesica*; otro es el ámbito de la investigación-creación. Entonces, se investiga con los métodos de las ciencias sociales, y también tiene un componente de creación. Si uno crea algo artístico, obra, se hace un informe, o sea, la tesis sería el informe de eso que creaste. No es solo de investigación, tampoco es de creación, que sería una doctorado de creación en artes. Uno puede crear obra en el doctorado.

CM: ¿Cómo te has sentido investigando?

JN: Yo venía de hacer la maestría en ciencias de la educación (que si fue pura investigación), en la Universidad San Buenaventura. A raíz de esa experiencia dije si voy a hacer un doctorado, no quiero hacer algo que sea en el ámbito de la investigación rígida, dura. Entonces, en este doctorado, menos mal, encontré este estudio, porque permite crear y configurar unos argumentos o unas narrativas frente a eso que estás creando y lo pones en relación con los problemas, que tú vas ubicando; en este el caso del mío es la afectación al planeta tierra. Hay un compañero, que está investigando sobre la salsa: resulta que la salsa hoy día tiene unas narrativas decoloniales diferentes. Esto es lo que él está construyendo, eso está mirando, está yendo a analizar en los barrios cómo viven la salsa y a partir de esas narrativas barriales está construyendo ese otro modo de entender la salsa hoy día. Esto es muy diferente a como fue la salsa, los años setenta, ochenta, la salsa clásica, Richie Ray, Bobby Cruz, todos estos que se configuran como los iconos de la salsa. Él dice: hay otras narrativas, otras experiencias de la salsa. Hay otro compañero que está investigando sobre la muerte: qué pasa con la muerte, se ve la muerte como un paradigma hegemónico. Éste último es cineasta. Le pregunta a las personas, cómo imaginan su muerte.

CM: ¡Hay variedad!

JN: Exacto, no sé si ubicas a un profesor llamado Juan Fernando Cáceres (de la [SAP] que estudió en la Unal) que tiene un personaje llamado *Maladrés*. Él tiene una cátedra que se llama *prácticas del fracaso*, él da esa clase vestido de payaso. Entonces, su tesis es el análisis de diez años de prácticas del fracaso desde la perspectiva del payaso Maladrés. Es *sui generis*.

Muchas gracias, Cristian, estaremos en contacto.

CM: Gracias a ti, estaremos en contacto.

CONVERSACIÓN CON BLANCA BOTERO

JN: Inicialmente, gracias por aceptar esta conversación.

BB: Con el más grande cariño, si en algo puedo servir...

JN: Gracias. Converso para mirar qué otros artistas están trabajando en unas líneas —o tópicos— que he propuesto, en el doctorado, como giros que se están dando en la plástica nacional con respecto al asunto de nuestras preocupaciones por el planeta Tierra como ser vivo; no solo como el lugar que nos acoge para la vida, sino en ese ámbito de lo que está implícito en términos de que hay otras formas de vida cohabitando con los seres humanos. Entonces, he observado que hay un giro: de las temáticas de la violencia, que durante mucho tiempo fueron hegemónicas o que fueron el tópico de indagación —porque de estas, derivaron las preguntas de la plástica nacional, arte y violencia. De hecho, aún hoy, se habla de esos tópicos en un ámbito de la afectación todavía antropocéntrica, es decir, de la violencia que afecta a las víctimas humanas—. No está mal, son rasgos, solo que, en prácticas artísticas como la tuya, y otros artistas con los que he conversado, es un giro hacia las temáticas ambientales. Por ejemplo, en tu caso, considero interesante conversar sobre una persona que se forma en derecho y ahora trabaja en el campo de la creación artística. Me interesa, por ejemplo, las motivaciones o las circunstancias que posibilitaron el giro de una disciplina a otra. Creo que por ahí podríamos ir desencadenando esta conversación (es una conversación, pues no estoy dentro del ámbito de la ciencias sociales como para hacerte una entrevista; con lo cual, es una conversación entre creadores).

BB: ¡Me parece súper! Te quería preguntar, ¿tú ya tienes una tesis doctoral, o sea, ya tienes tu pregunta? O eso es parte de lo que estás buscando.

JN: Tengo una pregunta: toda esta toda esta investigación es para pensar *la sostenibilidad de la vida en la casa común*. La sostenibilidad de la vida es una categoría proveniente del pensamiento feminista, que se nutre de dos aspectos: *uno*, es el trabajo doméstico remunerado; *otro*, el trabajo de cuidados. Estos aspectos, desde la perspectiva feminista, son dos trabajos que —para el ámbito moderno económico o fuerte—, han sido subalternizados, dado que no producen capital dinero, en contraposición al trabajo masculino patriarcal que sí genera dinero. Las autoras denuncian que han sustentado la vida humana a raíz de este trabajo doméstico. Entre ellas, hay una economista española —Cristina Carrasco— que habla de esos dos aspectos. Ella configura la categoría *sostenibilidad de la vida*.

BB: Entonces tu pregunta en la tesis doctoral es sobre la *sostenibilidad de la vida*.

JN: va por ese lado. En conversaciones con el tutor, está en relación con lo que la investigadora Catherine Walsh habla respecto a la reproducción no colonial de la vida. Es decir, nos lanzamos a la vida como el asunto para pensar nuestra permanencia en la casa común que es el planeta Tierra. Además, pienso en cómo los artistas, en el ámbito de la creación artística, creamos para pensar la sostenibilidad de la vida en esta casa común. Por ello, me interesan asuntos tales como el giro, o el descentramiento, del enfoque antropocéntrico para permitir un enfoque más biocéntrico donde caben las otras formas de vida.

BB: Bueno, haré un pequeño paréntesis: toda la vida me sentí artista. Ganaba todos los concursos de dibujo del colegio, era del coro, del teatro, de la danza (era bailarina), pero, a la hora de elegir carrera, mi papá me cuestionó sobre elegir Artes, me dijo que las mujeres no podían vivir del arte. Se tiene que producir, porque la vida es difícil. Por ello, estudié derecho; casi pierdo el primer año, pero soy estudiosa (tu mujer puede dar fe de ello, porque me conoció). De ahí que, saqué adelante la carrera, pero nunca hice el giro, siempre he sido artista. Estudié derecho, ejercí un poco; ahora, me considero *cross disciplinar* (no hice una transición). Soy abogada y artista. A mí me sirve mucho todo lo que aprendí en el campo del derecho y los pocos años que ejercí, me sirven mucho. De hecho, en sus clases, Natalia Gutiérrez de Echeverry (fantástica profesora y doctora), me decía «usted es buena artista porque es abogada». No soy *trans*, sino que soy *cross*: me crucé, aprendí de una cosa, y todo operó para ser artista. Sobre el tema del artista.... ¿Tú leíste el libro titulado *La vida como proyecto*, de Boris Groys (lo tiene María Isabel)? Voy a terminar de hablar de mi y, luego, te comento lo que pienso sobre tu tesis doctoral. Cuando uno es artista, cada proyecto [aquí enuncia algunos proyectos de JN] se piensa en ese futuro nuevo y alternativo, donde va a llegar cuando el proyecto se ha ejecutado. Entonces, cuando el proyecto de uno está ejecutado, es un futuro, pero uno está con su mente en ese futuro. Por otra parte, los artistas, —siguiendo a Agamben en *Qué es ser contemporáneo*—... Bueno aquí encontré un cruce con Groys porque, para Agamben, ser contemporáneo es estar fuera de la realidad, es decir, estar adelante y, para Boris Groys, el artista que está en un proyecto está en un futuro, está desconectado. ¿Cuándo es exitoso este proyecto? Cuando uno logra reinsertarlo, y que todo cuadre; o sea, uno está todo el tiempo viviendo en el futuro, pensando con la esperanza de, en que algún momento, su proyecto va a ser completado y va a alterar el funcionamiento del conglomerado. Porque, ¿qué hace un artista? Estamos enterados de lo que pasa, leemos las noticias, vivimos la vida como

proyecto. Uno vive, se entera de todo: procesa, digiere y crea unos objetos, escribe un libro, una pieza musical, una película o unos árboles *para insertarlos en el colectivo*; es decir, para que vuelvan al colectivo y este se ponga en movimiento. En otras palabras, uno tiene la esperanza de que haya una reacción. En ese sentido, uno todo el tiempo vive con la esperanza puesta en ese futuro desarticulado de la realidad y tratando de producir un efecto en el futuro. Ahora bien, tú me hablas sobre la *sostenibilidad de la vida*; cuando tú me dices que yo estaba formada en derecho e hice la transición al arte digamos que esa transición se dio en ese proceso de mi vida como proyecto, porque yo siempre desde niña tuve los intereses que por fin estoy como viviendo en mi día a día, como a flor de piel, eso era lo que me interesaba. a mí me marcó una finca que tenía mi papá. Nosotros íbamos siempre a esa finca, a orillas del caño Nare. Ahora, no podemos volver porque llegaron los esmeralderos y la zona se tornó peligrosa. Sin embargo, antes de tornarse así, fui viendo cómo los árboles, que había alrededor del caño, fueron tumbados para sembrar arroz. El propietario de la finca vecina (la de enfrente) era gringo; él tenía un cultivo de arroz. De él se decía que era un desertor del ejército americano que se fugó de Vietnam. Con lo cual, al no poder volver a su tierra, se vino para Colombia y se instaló en los llanos (aunque esto es, más que todo anecdótico). Lo que me marcó fue ver la deforestación progresiva de la rivera, haciendo que el río se volviera más plano; esto, debido a que se caían pedazos completos de arena de la rivera haciendo que las playas se tornaran más grandes. Entonces, en verano había partes donde el río no fluía y los peces tampoco. Me impactó lo injusto de esa situación, por eso —por el sentido de justicia— estudié derecho. No tuve otra opción: no pude ser odontóloga o médica porque me impactó el asunto de la injusticia.

JN: ¿A qué edad se dio esta experiencia de ver el río?

BB: Durante toda mi vida. La primera vez que fui, no tenía ni un año. Recuerdo que la última vez que lo vi, fue en 2017. Da pesar el estado actual del lugar (lo espíe por Google Earth). Ese terreno, que era de mi papá, está todo devastado. Te cuento que él perdió la finca, a causa de que la invadieron unos colonos. Ahora que se murió mi papá (en 2021) estamos en sucesión. Lo único que le queda a mi papá, de ese terreno, son los impuestos pendientes porque, para tributar, nunca lo sacaron. Estamos enganchados con ello; sólo nos quedan los recuerdos, y debemos volver a empezar. Quiero hacer énfasis, con todo esto, *en que nunca di un giro: siempre fui artista*. Ahora, respecto al tema ambiental, siento que ese tema está muy de moda en el arte. Todo el

mundo está hablando de la naturaleza y hay millones de artistas trabajando con el tema. Pero antes de hablar de ello, ¿he contestado a tu pregunta sobre el giro?

JN: Sí, queda claro que nunca hubo un giro, siempre has sido artista.

BB: Exacto, ahora, me cuentas que tu pregunta sobre la sostenibilidad de la vida tiene una base ecofeminista. Al respecto, te quiero contar una cosa: cuando empecé en el 2008, vendí mi oficina y, antes de eso, desde el 2005, estaba en clases de arte; estudiaba más arte, que derecho. En esa época temprana de mi trabajo, este tenía todo que ver con esas inquietudes ecofeministas, De hecho, tenía un trabajo que se llamaba *Subsidios invisibles*. Este, partió de un momento en el que yo criaba a mis hijos y tenía que ser mamá, terminaba labores domésticas 11:00 p.m., y luego seguía trabajando, o sea, es un trabajo de nunca acabar. Lo que planteas es de verdad, las mujeres si lo sentimos. Porque cuando acabas de cuidar a los niños, te toca empezar a cuidar a los padres...

JN: Esta obra, ¿en qué año se dio?

BB: Los *Subsidios invisibles* son de 2007. Fue una obra que trabajamos bastante con la profesora Natalia Gutiérrez. Esta obra versó sobre esas inquietudes, que me parecen válidas e interesantes: el trabajo doméstico y el del cuidado que, en esa época, se empezaba a plantear y todavía no se ha resuelto el tema de remunerarlo. Lo que te debo decir es que este tema y el de las inquietudes por la naturaleza van por caminos distintos; realmente no veo el vínculo con tus árboles, ni con tu pregunta por la naturaleza que me escribiste en el chat [se refiere al chat de WhatsApp]. ¿Cómo haces para vincular tus inquietudes ecofeministas a tu pregunta de la maestría?

JN: A través de la categoría *sostenibilidad de la vida* hago un análisis de la vertiente del trabajo remunerado (trabajo de cuidados) y, por allí, hay un nexo que estoy tratando de hilar. De esto trata la investigación. El proyecto tiene que ser aprobado en toda esa normativa institucional que tú presentas, pero ya en la práctica, en la vivencia, se va transformando: es muy orgánico, realmente no se sabe dónde irá a parar. Decía Osver Quijano, profesor del doctorado, “la mejor partida es lanzarse y estar en blanco, así tengas un proyecto aprobado”. Porque las personas con las que te vas a encontrar y tú mismo, en el ámbito de la experiencia, puedes tener algo aprobado, pero eso va a mudar. Entonces, por ahí, hay un asunto del cuidado, en el trabajo de cuidados, que refiere al cuidado en este concepto de sostenibilidad de la vida, que refiere al cuidado de los

seres humanos, pero este enfoque eco feminista dice un momento: para cuidarnos a nosotros mismos necesitamos de una base que es la vida en este planeta.

BB: Entiendo, por ahí es donde empata.

JN: Sí, digamos que se trata de traer esas hebras a este tejido de proyecto; algunas entrarán al tejido otras saldrán, incluso otras se podrían amalgamar. Se trata de encontrar modos de nombrar las cosas.

BB: ¿Tu trabajo doctoral es de creación o de texto? ¿Tienes que producir un escrito o una obra?

JN: El doctorado admite creación, dada su transdisciplinariedad. Por ejemplo, acá hay un músico que, a su vez, es sociólogo y tiene su agrupación de salsa. Su investigación es sobre la salsa y él lo que va a hacer es una composición musical en salsa.

BB ¿Y tú qué quieres hacer, un escrito o una obra?

JN: Lo que planteo es partir del árbol telar, es decir, de esta escultura del segmento de árbol talado, vuelto telar, o telar, y entrar o compartirlo en unas colectividades. A partir de las experiencias con las colectividades armar...

BB: Es decir, ¿quieres involucrar trabajo con comunidad, o intercambio con comunidad, o experiencias con otros?

JN: Dejémoslo en *experiencias con otros* (en un ámbito de lo participativo), porque trabajar con colectividades, tiene unos matices en los que no quiero entrar, matices que estarían en el ámbito de la co-creación, de la coparticipación.

BB: Te enredas mucho...

JN: [...] entonces, todo eso hay que argumentarlo y, en un ámbito institucional, hay que pedir muchos permisos con las personas que se está trabajando...

BB: ¿Y para qué necesitas presentar tus árboles a otros, o con otros? ¿Por qué necesitas a los otros?

JN: Porque en la idea de la sostenibilidad de la vida, pienso que es posible argumentar desde la participación con otros: no desde el ámbito como he venido yo creando que es desde mi taller, creando estas esculturas.

BB: Pero, específicamente, ¿para qué necesitas a otros?

JN: Porque es necesario juntarnos, generar relaciones y establecer relaciones. Estoy en el ámbito de la creación artística, de la creación no normativizada; aunque veo que el artista está en su taller, crea su obra, allí está él. Sin embargo, me confronto respecto a unas temáticas que preocupan a otros en el ámbito de la contemporaneidad, tales como la cuestión climática de la afectación al planeta. Entonces, son cuestionamientos que tengo: si estoy trabajando esos temas, esos tópicos, esas inquietudes, me parece importante y necesario para mí como individuo aprender de otros, tener la experiencia o dejarme permear por la experiencia que otro individuo pueda tener al momento de entrar en relación con este árbol telar...

BB: Me parece que estamos llegando a una cosa, el *dónde se completa una obra de arte*. Entonces, volvamos a lo que decíamos antes: el artista toma el árbol, teje y hace ese árbol (que tienes ahí detrás). El artista, con todo su bagaje, con lo que recibe de las noticias, con la información que tiene y que lo predetermina —porque es uno ya viene una cantidad de información que hace que uno piense como piensa o actúe como actúe, porque estamos muy determinados—. Entonces, tú estás determinado por todo tu bagaje, pero tú vives en el día a día, en esta sociedad y consumes información; consumes Instagram y las noticias, además, los niños llegan al colegio con inquietudes. Entonces, tú vas digiriendo. creas tu árbol y lo pones en el colectivo. ¿Para qué? Para mover al colectivo, ¿cierto? Es decir, el objetivo es insertar tus árboles al colectivo. Es decir, un artista no tiene oficio si quiere guardar su arte en un sótano; es respetable, pero si no lo quiere así, el trabajo del artista tiene la vocación de ser puesto en el colectivo. Entonces, aquí tú quieres poner tu obra en el colectivo ¿para qué? Yo creo que es para que el colectivo complete tu obra, porque es que, al fin y al cabo, *la obra de arte es un dispositivo que tiene que ser completado por el espectador*. El espectador es el que realmente dice si el árbol le habla o no. En ese sentido, vuelvo a la pregunta: ¿quieres hacer un dispositivo para instalarlo en el público y que el público, con ese dispositivo, mueva su conciencia para actuar, sosteniblemente, en el cuidado de la vida o la sostenibilidad de la vida? ¿O tú quieres escribir un tratado que ponga a la gente a reflexionar sobre cómo vivir sosteniblemente con el ambiente, con la naturaleza? ¿Qué quieres hacer? ¿Cuál es la pregunta?

JN: Bueno, me tomaré un momento para pensar. En primera instancia, no es un dispositivo: no estoy viendo la configuración de esto, que denomino como «árbol telar», como un dispositivo para crear conciencia medioambiental.

BB: Pero te digo que cuando yo entro a un bosque de árboles telares (como cuando fuimos a Aurora) me parece que un bosque tejido con las manos, por un artista, es un dispositivo muy potente. A mí siempre me ha gustado tu obra. Tu obra es perfectamente coherente con la sostenibilidad de la vida y con el cuidado porque es un dispositivo muy potente. Yo entiendo *dispositivo* como —lo que aprendí de Elkin Rubiano en YouTube. él tiene una de sus clases (es la del dispositivo artístico)— en la que explica al *dispositivo* como algo que tú pones en el colectivo para ponerlo a pensar. Me parece que tu bosque es un dispositivo, porque no deja al espectador impávido, o sea, afecta.

JN: Sí, digamos que las preguntas que yo tengo en torno a compartir este objeto llamado árbol telar, van más como a un ámbito donde podamos, como seres humanos, conversar en torno a la creación artística, que en este caso se materializa en un objeto. bien podría no ser el objeto.

BB: Bueno... entonces te propongo que vayamos al WhatsApp que me mandaste. Me enviaste un WhatsApp, indicándome que tenías un proyecto doctoral que indaga sobre las prácticas artísticas en relación con la naturaleza y con el planeta tierra «formas otras para la sostenibilidad de la vida», «prácticas artísticas como modo de regenerar, sanar el vínculo humano con la naturaleza». Entonces, tengo una duda, ¿tú entiendes que la práctica artística puede sanar la vida?

JN: Precisamente de eso se trata la indagación: poder construir unos argumentos que refieran a sanar la relación humano-naturaleza desde esas experiencias; cómo de estas experiencias se puede construir una argumentación...

BB: Yo no veo tan claro eso. Me parece que la práctica artística, ahora mismo, es una cantidad de basura, mejor dicho, la práctica artística, en la mayoría de los casos, en ferias y museos es una cantidad de cosas que dañan a la naturaleza. Yo no veo que la práctica artística pueda ser equivalente a una forma de sostenibilidad de la vida porque los artistas lo que hacen es producir basura, literalmente, la mayoría. Hay unos que trabajan con chatarra, arte pobre, hay pocos, pero el volumen de contaminación, desperdicio, despilfarro, y todo lo horrible que sale del arte es demasiado. Es decir, yo no veo que el arte tenga la posibilidad de rotularse como algo que ayude a la sostenibilidad de la vida. Lo que sí creo, es que el artista tiene un arma muy poderosa (tal y cómo la tienes tú con tu bosque). Ni siquiera está en el poder del artista, poderlo decir, pero uno tiene la posibilidad de sacar algo, es como parir un hijo. Tú sacas tu bosque; luego, esa obra la completa el espectador. El espectador tiene la posibilidad de decir algo o nada. Tú obra es tan

poderosa porque tú con el mismo material del árbol, vuelves y tejes el árbol, eso es divino; esta es la gran riqueza de ese dispositivo, pero la práctica artística es la vida. La práctica artística para mí es vivir siempre uno adelantado en el tiempo y desubicado. Porque, no hay nadie más desubicado que los artistas. Ser contemporáneo en el arte es estar desubicado fuera de su tiempo. Uno va pensando en el futuro. Cuando por fin la gente entienda que los árboles son importantes, habrá una transformación, pero a la hora de la verdad lo que uno produce es pura basura. Si uno de verdad quisiera cuidar al planeta entonces, hay muchas formas más claras de cuidar el planeta. Por ejemplo, mi sobrino está en la Universidad de Columbia, en un laboratorio de pilas tratando de aprender cómo se conserva la energía; este es un acto de conservación del planeta, porque las pilas de litio son una barbaridad, además, los paneles solares contaminan muchísimo. Además, producir turbinas eólicas es muy caro y tiene una obsolescencia de x años. Esto es mera producción, pero sí uno, en verdad quiere arreglar el planeta, la única manera es cambiar la conciencia en cuanto al consumo egoísta. ¿Cómo se cambia eso en el arte? Ahí, es donde tu tesis es poderosa, al crear dispositivos como tu bosque. Yo, de tesis doctoral, haría un bosque enorme con esos árboles tuyos, o sea, yo no me iría más lejos, pero bueno, esa es mi idea. ¿Tiene sentido lo que dije?

JN: Sí, digamos que el ejercicio de la conversación trata de, posiblemente, encontrar unos puntos en común, pero si no los hay, tenemos que aceptarlo. Por ejemplo, cuando, en la investigación, estoy hablando de ceder el terreno de lo antropocéntrico, del enfoque humano, en la participación de la vida en el planeta, lo digo para tener en cuenta otras formas de vida, otras sensibilidades. Entonces, cuando tú hablas o mencionas en tu página de internet o cuando hablas de buscar el punto de vista de las criaturas, y explorar vistas inusuales tratando de encontrar sintonía o armonía con criaturas vivientes distintas, en estas premisas, encuentro gran resonancia con lo que estoy hablando en mi investigación...

BB: Métete a mi tesis de grado para buscar ese punto de vista (ese libro anaranjado llamado *Crisoles*). Porque ahí está esa cuestión del punto de vista de lo no humano, ahí está bastante tratado.

JN: Ahora mismo no conversaría sobre eso. Me interesa el tema de *por qué referirse a lo otro*.

BB: ¿Por qué buscar el punto de vista de otro? Cuando era niña, iba a pescar con mi papá, en esa finca, lo hacíamos desde una canoa. Entonces, me armaban un palito y nos poníamos a

pescar; anteriormente, me enseñaban a coger carnada. En ese entonces, la carnada eran las sardinas —peces muy pequeños que cogíamos para engarzarlos al anzuelo y, así, sacar pescados más grandes—. A mis primas y a mí nos enseñaron, para pescar sardinas, a poner, en la base de una botella de champaña, a las sardinas. Se cortaba la botella, se le pasaba una pita por dentro y se le echaba pan adentro. El hueco abierto por debajo servía de trampa para que las sardinas entraran en la botella a buscar el pan; luego, estas no podían salir. Veía, desde la canoa, a las sardinas y me ponía en su lugar para pensar por dónde podía salir, pero ninguna, nunca, pudo salir. Como ese ejercicio te puedo decir miles, por ejemplo, pensaba en ser el pajarito que había agarrado el gato y que se había comido este. Esto fue intrínseco a mí. Me parece injusto que la sardina no pudiera salir de la botella. Acababa enganchada en un anzuelo para ser comida por peces más grandes. Ahí nace mirar el punto de vista ajeno. Ello estuvo en mí, toda mi vida, pero cuando estaba haciendo la maestría tuve esa experiencia de irme a los *everlands* y vivir un mes entero como criatura sin hablar con nadie en esa reserva natural. Allí se avivan las sensaciones, los sentidos y la curiosidad. Me sentía criatura y me sumergía en el agua con mi cámara; trataba de ver el punto de vista de la otra criatura, y justamente, en ese momento, tomó sentido una lectura que yo había hecho en 2016, mucho tiempo antes de la maestría, es sobre un texto de Timothy Morton que trata sobre los hiperobjetos. Un hiper objeto, por ejemplo, es el calentamiento global. Un hiperobjeto es algo que no podemos percibir con nuestros sentidos, en el día a día, porque es algo modelable con programas computarizados demasiado densos, tal y como lo es entender el calentamiento global. En 2016 no estaba tan consolidado el tema del estudio del calentamiento global, pero era como algo tan enorme y difundido que estamos dentro de él. Timothy Morton dice que, como Jonas dentro de la ballena, estamos tan dentro del calentamiento global y no nos damos cuenta; por ello, es un hiperobjeto. Él se pregunta, ¿cómo abordar el arte desde ahí? Cuando uno está metido en problemas tan complejos como lo es el calentamiento global (en tanto hiperobjeto), y cómo es la posibilidad de perder nuestra casa que es la tierra, ¿cómo abordar el arte? ¿Qué es lo que hace el artista? El artista no puede dedicarse a hacer lo que hace Jeff Koons (objetos decorativos). En nuestro caso, lo que necesitamos, por ejemplo, es sintonizarnos con el agua podrida del río Bogotá; de ahí sale mi trabajo *Crisoles*, porque estando en sintonía, lo que hice fue sintonizarme con las antenas parabólicas. De ahí que me sintonizara con el punto de vista del agua podrida, de la criatura llena de petróleo, del pajarito de la catástrofe del golfo de México o con todo eso. Este concepto viene de Timothy Morton.

JN: Cuando refieres a estas sensibilidades otras, cuando las aboradas en tu práctica de creación... Podría preguntar por las motivaciones o intenciones del proyecto *Crisoles*.

BB: pues yo no puedo sentir lo que siente un ave con las alas pegadas a su cuerpo porque se le derramó petróleo encima, no puedo sentirlo, pero siento empatía y siento injusticia. Entonces, lo que puedo hacer es tratar de sintonizar con él. Con lo cual, el fondo de trabajo *Crisoles* es la sintonía: sintonizarme con eso, con esos otros que llamas *sensibilidades otras*.

JN: Entiendo es, como en el caso de tu obra, la sintonía con el cangrejo...

BB: Para mí el arte es un ejercicio de tratar de sintonizarme con ellos, porque yo no puedo ser ellos, no puedo sentir como ellos. Yo tampoco puedo garantizar que tú veas mi instalación y entiendas lo que yo quise decir ¡Tú verás qué entendiste! Por eso era tan bueno cuando estaba hablando. por ejemplo, con Nicolás Cárdenas, el artista médico, sobre las retinas. Los niños interferían, con las manitos, la proyección y jugaban a hacer sombras; hacían animales con las manos. Es decir, a cada persona le llega de una manera y yo no puedo ni siquiera esperar a que mi mensaje te llegue como yo lo quise dar; eso es imposible. Nadie va a entender lo que yo siento porque mi arte es mi vida, es mi proyecto, es como yo siento las cosas. Con lo cual, los demás no pueden sentir lo que yo siento. Ahora, cuando yo estoy *hopeless*, leo a Francis Alÿs. ¿La recuerdas? Tiene una frase que dice algo así como «el arte puede abrir un espacio de esperanza en medio de la desesperanza». A veces se necesita lo absurdo de la operación artística —absurdo es que tú construyas unos árboles y, con ello, gastes ojo y mano y tu papá enrollando cositas— para introducir un poco de sensatez. Un ejemplo de ello es tu bosque: introduce sensatez. Al árbol, le estamos devolviendo el árbol. ¡Eso es divino! En una situación que parece haber dejado de tener sentido.

JN: Sí, sucede en los árboles telar y con otras obras, pero cuando lo dices, ¿crees que ahí hay una intención?

BB: No sé cuál es tu intención. no sé cuál es tu intención...

JN: Te entiendo; más bien, te pregunto sobre la tuya, o sea, sobre el acto creativo de la práctica del artista, en el contexto de un mundo precarizado completamente.

BB: Uno se deja las tripas y el corazón. Yo no estoy haciendo lo que hago para volverme rica, de lo contrario, haría otras cosas que se vendieran más. Claro que cuento con una intención,

pero yo no puedo garantizar que mi espectador vea la cosa como yo la veo. Entonces, trato de insertar un dispositivo lo mejor posible, pero es «lo mejor posible» desde mi criterio (es lo mejor que pude hacer para sacar mi corazón y ponerlo ahí).

JN: Se trata de esas preguntas, no sé si cabría la palabra «existenciales», en relación con un momento histórico ambiental muy complejo. A lo que voy, es que la práctica artística está intrínsecamente relacionada con ese momento histórico ambiental que en tu caso están en relación, es decir, que en la práctica están relacionadas con ese contexto como corporizada.

BB: Sí, es que estaba desde cuando era niña.

JN: Y tiene una incidencia como exposición, aunque está dentro del circuito...

BB: Sí, yo no creo para el espacio. Ahora bien, uno crea cosas para el espacio y para el mercado porque, también, tiene que pagar el mercado, las colegiaturas, etc. Así que, uno también hace cosas para vender; eso es verdad, no nos tiene que dar pena decirlo: los artistas también pagamos las cuentas. Estos son productos derivados que tienen que entrar en un cauce irremediable. Sin embargo, la creación y el proceso están totalmente mezclados con la vida.

JN: sí, yo pensaba, ¿por qué llegué a este punto? los caminos que tomé llegaron en relación con algo que habías comentado respecto a que el tema de que la naturaleza es moda... no lo veo por ese lado; antes que moda, es un tema necesario.

BB: Pero en la esfera artística se volvió moda. Todo artista que no hable de la naturaleza habla de género, de LGTBIQ+, están muy martillados estos temas. Si miras todas las galerías, alguna, por lo menos, tiene un artista que aborda este tema. El calentamiento global está de moda, de angustia, y de realidad; con lo cual, nos toca prestarle atención al tema. Es una urgencia.

JN: Es complicado, porque cuando cualquier tópico se vuelve moda, siempre están los modelos que quieren hacer capital monetario de esto.

BB: Pero eso está pasando hoy en día en el arte.

JN: Sí. ¿Tú has notado dentro de la creación artística, en la práctica artística del individuo creador que está en relación a un momento histórico ambiental, que puedes sustraerte del ámbito de lo comercial?

BB: Es que, hoy en día, hago algunas cosas para vender, porque mis dibujos funcionan; así pago las cuentas, pero eso es una cosa aparte, mi práctica no es esa.

JN: A eso voy.

BB: la verdad derivo mis ingresos de administrar otra cosa: tengo muchos trabajos de otra índole para sostenerme porque, realmente, mi objetivo, en el arte, no es sostenerme porque dicho sostenimiento sería inviable (no podría vender 3 volquetas de arena en una galería). Hago arte porque —como nos dijo Lucas, Ospina una vez que estábamos con él y con María Isabel en una conferencia de la universidad— no puedo no hacerlo, me sale de las tripas, no sé si te pase igual. Por eso abandoné el derecho, en el que me iba mejor en lo económico, ¿si me entiendes? Y no lo extraño.

JN: Te entiendo. Ahora bien, ¿por qué estoy hablando de sostenibilidad de la vida? Esta es una categoría que encuentro en algunas autoras del eco feminismo, pero no significa que yo tenga que hablar de esa sostenibilidad de la vida, sino que voy a ir al encuentro de mi argumentación propia, porque es lo necesario para mí. Esto, no es lo importante para la investigación de doctorado, sino que lo hago para entenderme más en lo que hago, en mi práctica de creación, no como una práctica artística del que produce o crea objetos, sea para una galería u otra locación, sino para entenderme en una situación arqueológica.

BB: Acabo de darme cuenta de que los dos tenemos un concepto de práctica artística distinto.

JN: De pronto. ¿Por qué? Estoy haciendo uso del término, o la inquietud, de práctica artística relacionándolo con el asunto de la creación. Todos somos creadores: Boyce o Camnitzer hablan del ámbito de la creación expandida en el campo de lo social; si hablamos de lo social se nos vuelve una categoría para decir que tanto lo humano como lo no humano tienen esa potencia, y el mismo planeta tierra tiene esa potencia creadora; en ese sustrato hay una horizontalidad. Entonces, en el ámbito social, humano, nuestro, tengo esa intuición: para hablar de la sostenibilidad de la vida hay que desengancharse de unos asuntos. Este es el mi caso (referente a lo que tú has hablado): cuando participo como profesor de artes en un colegio —si me comparo a quince o veinte años atrás— mi situación económica era muy compleja. Cuando estoy en este tipo de trabajo, mi empleador es el Estado (Secretaría de Educación) y tiene todas las ventajas favorables en relación a ese otro trabajo, entonces puedo decir que mi sustento, mi mercado, mis cuentas y mis responsabilidades sociales las cubro perfectamente allí.

BB: Con tu trabajo de profesor y, en mi caso, con el trabajo de administrar una empresa.

JN: Sí, entonces, ya no veo la práctica de creación artística con ese propósito, con esa necesidad de crear lo que es para la venta. Entonces, digo que obtengo este sustento, pero no lo veo, únicamente, desde el trabajo que me aporta, porque también hay una reciprocidad ética allí; porque estoy en contacto con una comunidad que está en formación.

BB: Claro, tienes una responsabilidad con esos niños.

JN: Sí, solo que por ese hecho me logro desprender o puedo ver el ámbito de la creación con otros ojos, con otras miradas que no son relativas a la necesidad de producir dinero. Entonces, desde ahí, esto es una experiencia, es un argumento que estoy configurando para hablar de sostenibilidad.

BB: La palabra *sostenibilidad* me preocupa, dado que me parece muy conflictiva. Yo no usaría esa palabra. Por ejemplo, esta palabra es crucial en el ámbito de negocios y en el ámbito de la moda. *Sugeriría que la borraras.*

JN: No la voy a borrar porque hay varias líneas que surgen de esta y, precisamente, porque la categoría es conflictiva, me llama la atención.

BB: No es que desde la sostenibilidad des un universo, hay que pensar que la sostenibilidad es una paradoja, porque para sostener la vida hay que cambiar el paradigma mental de la abundancia, a vivir con menos. La única sostenibilidad de la vida, en sentido ecofeminista, es el cuidado de la tierra como casa o como madre (como la quieran ver). Yo la veo como casa y hay gente que la ve como madre. Para sostener esa casa, paradójicamente, lo que hay que hacer es no consumirla; aquí señalo el carácter paradójico en el sentido de la sostenibilidad (arquitectura, negocios). Para ejemplificar lo anterior, podemos ver la *Casa de cristal* (obra de María Isabel). Desde allí, podemos entender la cantidad de necesidades inducidas que tenemos para quitárnoslas de encima, porque es la única manera de que la cosa funcione.

JN: En ese sentido, ¿qué palabra podrías ubicar? No se trata de cambiar el concepto de sostenibilidad porque, por ejemplo, hay pensadores que hablan de sostenibilidad, es una manera en la que, para hablar de sostenibilidad, se trata desde una interdependencia o de sustentar en términos de dar el alimento.

BB: Traigo a esta conversación a Rosi Braidotti, te dejaría el nombre de ese referente porque me parece clave tratando de entender o de precisar algo sobre la sostenibilidad.

JN: ella fue la que escribió sobre el *mundo postorgánico*.

BB: Creo que sí, tengo un resumen fantástico... déjame lo busco...

JN: Hay un asunto que estoy configurando, que está en el estado de antecedentes de la investigación, es relativo al vaciamiento que se genera en los conceptos o en las denominaciones; hablo de denominaciones tales como creatividad, resiliencia o sostenibilidad. Hay un vaciamiento, que hace el capital o la modernidad, de estos conceptos. De ahí, la necesidad de darles un sentido para argumentar unos modos de ser en el mundo.

BB: Pero ve más allá de la modernidad y la postmodernidad. La autora que te comento va más allá de eso.

JN: Pero el neoliberalismo y todo este asunto contemporáneo todavía sigue vigente. Es una modernidad con otro modo de nombre...

BB: Te sugiero que no te metas con lo político...

JN: No, a lo que voy es que, incluso en el arte, hay unos vaciamientos del término «arte». Por ejemplo, en el mercado del arte —respetando la necesidad de que haya un mercado del arte— se toman unos conceptos para sustentar unas prácticas hegemónicas, desconociendo los orígenes de los conceptos, en este caso el de la *sostenibilidad*.

BB: Si, pero no uses el término «hegemónico», pásate de esos discursos. Usa unos referentes más contemporáneos. Te puedo mandar una lista de autoras... pero te quedas en el posmodernismo y tu obra es mucho más.

JN: ¿Qué denominación puedo encontrar en las autoras que me recomendarás? Es que de esto se trata el vaciamiento: sé que si hablamos de modernidad, podemos hablar de hegemonía...

BB: Es que ya no se plantean términos de disyuntiva: tenemos tantos problemas, que nos acechan, que plantearlo desde el enfrentamiento, como lo hace la posmodernidad (de esta se habló muchísimo en los 80), ya no es posible. Tu obra está por encima de eso. Tu obra ya está parada en otro lugar. No te enredes con autores que te lleven para atrás: te lo digo de corazón. No hay que plantearlo en términos disyuntivos. Ya no nos enfrentamos a lo que se piensa en el

capital. Ahora, sintonízate con el agua contaminada del río Bogotá, con el reflejo de una estrella en esa agua contaminada, con el ruido de la cuerda del violín, no con lo que otros humanos están polemizando, porque vas a plantear una tesis desde el lugar mismo y no desde la sostenibilidad de la vida. Creo que como artistas tenemos una responsabilidad de salir del enfrascamiento de la teoría y plantear dispositivos eficientes que le lleguen a la gente y le permitan sacudirse. Yo chateo con un señor que vive en el desierto del Sahara: no te imaginas las temperaturas en las que están y los problemas que tienen, lo que tienen que hacer para darle agua a las ovejas. ¿entiendes? Sintonízate con la oveja disecada.

JN: Con el árbol talado,

BB: Sí, por ejemplo, con las manos de tu papá —probablemente, sin huellas digitales de tanto hilar—, sintonízate con el acontecimiento y deja atrás el discurso. De esa manera, logras potenciar y poder hablar sobre lo que tú sientes desde la tripa. Esto es lo que le obliga a uno, a ser artista.

JN: Por supuesto, que está bien el acontecimiento —lo que ocurre sin mediación de tiempo y lugar, lo que acontece como experiencia sensible, como una suerte de *aisthesis* en la que la sensibilidad está arrojada a lo extremo— pero, necesariamente, hay que configurar discurso.

BB: Puedes buscar el discurso dentro de ti...

JN: Pero, precisamente, leyendo, uno encuentra relación, coherencia y argumento al revisar lo que otros con anterioridad han pensado. Eso es lo que he encontrado en ti.

BB: Pero es que tú tienes tanto ya, tanto, es decir, haber hecho un jardín zen con semillas de guayaba es un dispositivo más importante que cualquier referente. ¿Qué te llevó a hacer este jardín? Las respuestas que están dentro de ti.

JN: En el ámbito personal eso está claro, pero estoy en el ámbito de una configuración donde otros me van a validar, no voy a presentar —al doctorado— una obra, estoy desvinculándome, incluso, de la obra. Estoy desenganchando del concepto de obra como el artista que hace una obra y la presenta para hablar algunas cuestiones. Estoy intentando explorar otros modos de relación conmigo mismo, puesto que ahí es donde entra la relación con los otros.

BB: De pronto te confundes. Tenías algunas claridades antes del doctorado.

JN: Seguramente me confundo. Son inquietudes que han surgido cuando me pregunto sobre la práctica artística. Por supuesto, dejé de tener claridades con respecto a una forma que podría considerar, normal, de hacer las cosas, pero cuando involucro otras preguntas —tales como el asunto de la sostenibilidad de la vida— necesariamente no tengo el piso con el que venía creando. Ese es el asunto que estoy buscando: poder configurar experiencias de cara a ese discurso.

BB: Pero es que tú tienes esas respuestas por dentro... Entonces, ¿el resultado final del doctorado es una obra o un escrito?

JN: No se trata de lo que voy a hacer, sino es la inquietud, la pregunta que me salta ahorita. Es lo que me llega *como en el aire*. Estoy generando experiencias ¿qué va a ser eso en la investigación? Si no es la obra, si no es una teoría, ¿qué es lo que estaría entendido? ¿Cómo sería la experiencia? ¿Cómo sería hablar desde la experiencia más no de la obra?

BB: O sea, tú vas a hacer una tesis doctoral que es un escrito.

JN: El escrito acompaña el ejercicio creativo, más no la obra.

BB: No es un doctorado de creación, sino de producción de una tesis doctoral.

JN: Podría decir que el sustrato, que le da una base, es la investigación-creación. Porque si fuese solo una creación, ya tengo la obra (la instalación de los árboles).

BB: En ese orden de ideas, si entendí bien, tu bitácora de proceso creativo sustenta, es suficiente. Un ejemplo específico sobre ello, son los *Punto y línea sobre el plano* de Kandinsky. Es decir, los grandes maestros —los artistas que se estudian—, hicieron punto y línea sobre el plano e hicieron un escrito con sus bitácoras. Busca ese escrito dentro de ti. Creo, que tú ya lo tienes; alguien que hace árboles completándolos con celulosa, ya lo sabe.

JN: Completamente. De hecho, hay un capítulo en la tesis que es una autoetnografía, en la cual estoy haciendo un análisis autoetnográfico de cómo llegué al árbol telar, pero no como un dispositivo al que se llega después de haber estudiado artes, sino desde las tripas, desde niño. Por ello, encuentro una relación contigo, porque en esas vivencias de la niñez donde uno es casi que una tabula rasa, en el sentido en el que todo el mundo está llegando a ti y tú estás antes; a partir de eso, me pregunto por unas vivencias significativas que se reflejan tiempo después como una suerte de memorias en la niñez que conviven en el cuerpo de la persona.

BB: Perdóname, pero no entiendo por qué necesitas hablar de otros artistas o entender a otros artistas.

JN: No, no es hablar de otros artistas, sino hablar *con* otros artistas.

BB: En ese orden de ideas, ¿te ha servido hablar conmigo?

JN: Claro, por ejemplo, cuando mencionas la experiencia de la niñez —con esta afectación que tuvo en ti el ver una naturaleza transformada no naturalmente— veo cosas interesantes. Cuando era niño, tuve una experiencia en torno al río Bogotá, iba a jugar a orillas de ese río. Entonces, lo que trato de decir es que, —de esto trata la conversación—, no es tanto hablar de lo actual en el ámbito de nuestras creaciones artísticas, sino, como tú lo decías, de lo que viene de tiempo atrás y siempre ha estado. Ha estado como una memoria latente que, en algún momento, toma un cauce.

BB: Me da curiosidad esto, ¿hiciste una etnografía de tu jardín Zen de pepas de Guayaba?

JN: Ahora mismo estoy en el árbol telar.

BB: Pero es que el árbol telar está conectado con las pepas de guayaba.

JN: Sí, allí hay unas materialidades. No sé si tienes tiempo para hablar acerca de las materialidades en tu práctica de creación; esto me permite hablar de sostenibilidad de la vida en la casa común. El haber tomado unas decisiones frente a las materialidades para la práctica de creación artística como, por ejemplo, reutilizar las cajas de leche, reunir el resto que queda de la elaboración de jugo de guayaba casero, recolectar segmentos de árboles que han sido talados visibiliza que antes de obtener las materialidades por otras medios —comprarlas o consumirlas— hay otras agencias que me permiten hablar de las categorías mencionadas. En tu caso, ¿cómo sería el asunto de las materialidades? ¿Cuáles son tus decisiones frente a estas?

BB: Lo he pensado en el sentido de que no quiero hacer algo que después se vote y que contamine. Por ejemplo, te hablaré de los dibujos con petróleo: justamente si tú cuelgas eso en tu casa estás teniendo contaminación.

JN: Podría contaminar la atmósfera.

BB: No sé si esa mínima cantidad pueda contaminar la atmósfera, Ese material huele feo: cuando yo trabajaba con petróleo crudo, veía que este nunca se seca. Entonces, siempre está el trabajo

de ensayar y experimentar para lograr aglutinarlo, para que pueda quedarse quieto, en un soporte, empieza a moverse. Por ello, lograr un dibujo con petróleo crudo es difícil.

JN: Es decir, que en este momento el petróleo en esos dibujos no está seco

BB: Exacto. está aglutinado con caseína; esta fue una solución a la que llegué ¡no sabes después de cuánto tiempo! De hecho, en algunos de los que hice al principio, no pudo quedarse quieto, él petróleo sigue andando. Esto me lleva a pensar en la omnipresencia del petróleo: lo tienes dentro de tu cuerpo, en forma de microplástico, en tus gafas, etc. Ahora bien, ¿cómo llegué a esa materialidad? Esto lo hice cuando pude sintonizarme con lo que exigía entender el derrame del petróleo en el Golfo de México. Yo vivía en Houston, con lo cual, iba a Galveston porque muchas de las criaturas afectadas estaban en esa zona. Me dolía ver eso, porque yo llevaba a mis niños a esas playas; entonces, cuando pasó eso ahí, me dolió. Vi esas fotos, conté los días y, todos los días, se regaban más litros, eso me dolía. El petróleo crudo es de prohibida circulación, porque es muy explosivo, sin embargo, pude conseguirlo y ponerlo en una botella Coca cola de dos litros. Lo hice porque necesitaba entender la sustancia; entonces, la traje a mi taller. La mezclaba con agua —por ahí, escuché que alguien que metió la cabeza dentro del petróleo para entenderlo más— trabajé con esta. El olor es perjudicial, te molesta la nariz, pero debía tratar de sintonizarme con el pájaro que no puede abrir los ojos porque los tiene pegados. Esta fue una manera, humilde, de sintonizarme con mi propia herramienta. De ahí, salen unos dibujos. Quería tratar de plasmar algo que le llegara a alguien, y creo que a la gente le llegaron esos dibujos en petróleo, porque se han expuesto muchas veces. Lo que quise entender era la injusticia de estar nadando y resultar lleno de petróleo. Quise ponerme en los zapatos de esa tortuga. Entonces, la materialidad realmente la da el trabajo; en mi caso, el grafito que, siempre, es tan divino. Amo hacer cosas con las manos, trabajar con papel, ver qué dice ese papel. Me encanta la tinta china —la que experimentamos en el colegio— con plumilla de palito, es la tinta que piden en los útiles escolares. Con esa tinta hice el mural: tomé cartón paja de 30 x 40 cm y, en doce cartones, hice el dibujo con tinta china. ¿Por qué? Porque tú la oprimes mucho y se hace ancha o la oprimes poco y sale delgada; la tinta china, que al fin y al cabo es carbón, es una cosa deliciosa. En síntesis, las materialidades que se me abren a mí son: la tinta, el grafito y el papel, lo que las obras requieran. ¿Qué da la materialidad? La idea. La pregunta clave es ¿de qué material está hecha tu idea? Si tu idea es sintonizarte con lo que siente una ave cubierta de petróleo, pues dibuja con petróleo; si tu idea es sentirte como una criatura dentro de un pantano, puedes construir un

pantano en papel colgadura en un espacio y ponerle luz. ¿De qué material está hecha tu idea? De ahí sale la materialidad. Me imagino que a tí te pasa igual.

JN: En ocasiones, sí. Digamos que puedo tener una idea, entonces me pregunto cómo la materializo, pero he notado que parto desde la observación: por ejemplo, al quedarme absorto viendo un Kikuyo (un pedazo de pasto seco sobre el césped verde) veo el contraste. Es decir, veo la materialidad misma. Es lo que te podría decir al respecto. Tengo una pregunta: ¿en un contexto de mundo complejo —utilizo mucho esa categoría de *momento histórico ambiental complejo*— qué ofrece (no en el sentido de aportar, porque cuando hablamos de aporte lo hacemos en términos introspectivos [de aportar algo]) a las generaciones futuras, el abordaje que los artistas, desde su práctica artística en relación a lo medioambiental, a las generaciones actuales? Muchas veces, este conjunto de artistas que tematizan la afectación a la naturaleza o el planeta Tierra —recuerdo que, respecto a esto, indicabas que esta tematización obedecía a una moda en la plástica— parecen hacer parte de unas generaciones que están vulnerables en el sentido de que están en el mundo recibiendo toda esta transformación del planeta.

BB: Yo creo que, en la creación artística, el cuerpo de obra creado en esta época puede tener el poder que señalaba Francis Allen. Se trata de dar una respuesta, una esperanza o abrir los ojos. Como artistas podemos tener la ilusión de que nuestro trabajo va a cambiar alguna conciencia, ¿que de verdad lo cambie? No creo porque lo que realmente mueve los intereses globales, es el dinero y el poder. Uno simplemente tiene la ilusión de insertar, en el futuro, su proyecto en una corriente de vida o en una corriente de flujo de la vida diaria en aras de producir algún efecto. Pero, aunque este efecto no se dé, la ilusión de uno como artista es la que le hace bien a uno mismo. Porque si estuviera de verdad pendiente de los resultados en cuanto a mediciones econométricas entonces, uno no haría arte, porque viviría descorazonado. ¿Qué opinas de esto?

JN: Inicialmente comparto que el asunto es de una sensibilidad personal; sin embargo, así como hay individualidad, hay una colectividad, una interdependencia. Porque no somos completamente individuales, es decir, siempre estamos en relación con lo humano y con lo no humano, etc. Hago estas preguntas porque, en parte, mi vivencia trata de compartir con las colectividades, en este caso niñas, niños jóvenes que se preguntan sobre sus seres a futuro y en el presente. Un ejemplo de ello es la quema de los bosques donde teníamos que quedarnos viendo cómo se quemaban y sentir el olor; el material particulado llegó a nuestras casas y está en nuestros cuerpos, y así sucede con otros asuntos. Entonces, en este campo de la docencia —que

es otra forma de hacer creación— escucho esas preocupaciones, esas inquietudes y esas preguntas de los muchachos. Por supuesto, no sólo como artista se habla de sensibilidad, sino por ser más en el mundo que también tiene esa vulnerabilidad frente a la afectación del planeta. Por eso te preguntaba, si hay un conjunto de artistas que indagan sobre estos asuntos. Así como cuando nosotros nos formamos con artistas que nos mostraban los paradigmas del arte contemporáneo (p. ej.: Picasso, Rembrandt) que tenían otras preocupaciones, hoy día se da un conjunto de prácticas en relación con la afectación al planeta ¿Cómo se dio esto? La pregunta es cómo se dio un conjunto de prácticas artísticas en relación con una afectación de la naturaleza, que hoy se entiende como casa, naturaleza (tiene muchas denominaciones). ¿Cómo podemos abrir, a estas generaciones actuales, unos modos de entender, de otra manera, nuestro ser en el mundo en relación a nuestras acciones?

BB: Nosotros, que tenemos cierta edad, vivimos en un momento en que las preocupaciones eran otras. Pienso que nuestros chicos ya vienen con ese chip.

JN: Completamente.

BB: Creo que las nuevas generaciones vienen mejores que nosotros; por ejemplo, mi hija, que ronda entre los 20 y los 30 años, no quiere comprar más ropa nueva: compra de segunda y monta más bicicleta que yo. ¿Lo entiendes? Creo que algo se ha logrado (aunque no solamente desde el arte); la ciencia y la ingeniería han hecho grandes avances. Sin embargo, a la mayoría de gente le importa muy poco esto: importa dónde hay dinero y poder. Por tal motivo, los artistas somos unas voces ínfimas; además, he de dejar en claro que tampoco somos las mejores personas. Uno trata de ser buena gente y de vivir coherentemente, lo cual es difícil. Ahora, ¿tiene el arte un poder mágico para sanar el vínculo humano con la naturaleza? Tiene una voz y un poder creador de conciencia; por eso sigo haciéndolo Sin embargo, por ejemplo, mi sobrino está investigando una nueva manera, de hacer mejores pilas para el ambiente; por otra lado, hay gente que busca cocinar sin preservantes. Hay muchas maneras de abordar el tema. Somos una voz entre muchas. Con lo cual, creo, para cerrar, que tu dispositivo del bosque es poderoso. Lo apostaría todo, con este dispositivo.

JN: Sí, yo pienso que sanar el vehículo es todavía del rezago del proyecto que estaba escribiendo, que, de todas maneras, esa premisa, no sé si catalogarla como...

BB Ilusa, un poco ingenua, prepotente; es un poco todo eso, pero eso es lo que nos da gasolina.

JN: Correcto, eso iba a decir, se convierte en utopía también. Entonces, si no hay utopía en el mundo, ¿qué nos mueve? Aunque para mi es interesante analizar esa premisa.

Bueno, esto se grabó en audio porque yo lo que hago es volver a escuchar y tomar —no se trata de tomar lo que conversamos como para argumentar mis cosas— otras perspectivas y miradas, que seguramente controvertan lo que estoy pensando. De lo contrario, estaría adoptando lo que denominan «sesgo del investigador». Entonces, hago unas preguntas adecuadas para que me respondan a mí.

BB: Fue muy agradable la conversación. Gracias por pensar en compartir estas ideas conmigo lo aprecio mucho. Gracias. Si tienes otro día en necesidad de conversar, conversamos.

JN: Sí, ¡Ojalá! Es decir, yo escucho esto y sacó algunas cosas, pero me gustaría complementar nuevamente.

BB: Si quedaron dudas, cabos sueltos, no fui clara, o me salen dudas después de que hable contigo, te buscaré.

JN: Me sirvió muchísimo porque hubo momentos en los que me controvertí yo mismo. Me pregunté sobre la validez de lo que estaba pensando. Muchas gracias, de verdad.

CONVERSACIÓN CON ANA LUCÍA DÍAZ

JN: ¿Me escuchas bien?

AD: Sí.

JN: Perfecto. Me gradué, de pregrado, en la Universidad Nacional en 2006. Desde ese tiempo, he estado desarrollando obra, en torno al telar y al tejido, de ahí que me haya interesado por el tema de la ecología; es decir, de un planeta tierra en el contexto histórico ambiental complejo que estamos viviendo como humanidad. Entonces, yo referencio en esos temas mi obra. Ahora mi obra se mueve en el plano de la escritura y la elaboración de objetos; esta es mi línea de trabajo.

AD: ¡Qué bonito!

JN: Entonces, produzco obra. También soy profesor de un colegio en la localidad de Usme. Esto, me ha permitido ver, con otra mirada, el trabajo creativo. Con todos esos insumos, estoy haciendo un doctorado en estudios artísticos. Entonces, en el doctorado, me estoy permitiendo juntar la práctica artística y la práctica docente en algo que estoy configurando como la práctica de creación, teniendo en cuenta el contexto histórico ambiental contemporáneo.

AD: ¡Súper! ¿Y cómo llegaste a mi obra?

JN: He estado mirando artistas tejedores. El trabajo de grado mío consistió en transformar cientos y cientos y cientos de hojas de papel en un hilo de papel. Es decir, yo tomaba esas hojas, las arrugaba, las cortaba en tiritas, las entorchaba y las iba pegando, una a una, hasta crear madejas de papel. Luego, hice una pequeña exploración en la que hice un tejido, utilizando un telar artesanal. De ahí salió una idea para pasar un proyecto de pasantía al Ministerio de Cultura, esto con el fin de aprender —en 2008— las técnicas de tejido con el maestro tejedor Nirko Andrade, que en ese entonces, vivía en Leticia. Con él aprendí técnicas de tejido, profundizamos la posibilidad de emplear esa fibra de papel para hacer tejidos, que luego yo utilizaría para hacer esculturas tridimensionales. Desde el 2008 vengo mirando artistas que trabajan en torno al textil. De ahí, surge el interés de por indagar en el arte textil. He indagado en el trabajo de maestras como Olga de Amaral, Siu Vásquez y otras artistas que han ido incorporando, en su práctica de creación, el tejido y el textil en relación con la naturaleza. Entonces, en esas, al seguir a Alejandro Triana, vi su exposición titulada *Entre hilos*. Ahí, me enteré de artistas que están trabajando con

el tejido, con el textil. Al escuchar la charla que hicieron por Facebook, fui tomando nota de varios artistas. Luego, empecé a buscarte por redes y me encontré tu trabajo en Instagram. Me llaman la atención varios asuntos, por ejemplo, el símbolo del árbol en tu tejidos, la relación que tienes con el árbol —que es naturaleza— y cómo lo incorporas en tu obra. Y la mirada que puede ver al árbol como otro ser sintiente. Entonces dije: “Sería interesante conversar con Ana Lucía, respecto a su obra”, pues uno de los propósitos es poder referenciar tu trabajo en mi tesis de doctorado, en una genealogía que estoy realizando sobre artistas que están trabajando el tema de ecología- naturaleza —en este contexto medioambiental contemporáneo— en su práctica artística y también aquellos que están en el ámbito temático del arte textil o del tejido. Por eso te invité.

AD: Estoy muy honrada de que me hayas invitado. Te agradezco y espero aportarte algo.

JN: Estoy grabando el audio. Si lo necesitas, pues te lo puedo enviar.

AD: Gracias.

Claro que sí. Iniciando, te daré el contexto de la conversación: hay un asunto que me viene a la cabeza y es como, en un contexto medioambiental contemporáneo tal y como lo tenemos ahora, desde mi experiencia, siempre me he enterado por las noticias o por las redes, acerca de los desastres medioambientales. Por ejemplo, a finales de enero los cerros de Bogotá se incendiaron. Esto nos acerca a tales fatalidades, porque la narrativa ya está presente aquí en Bogotá. He hecho indagaciones sobre el arte y la naturaleza, desde 2012, y me he preguntado acerca del cómo la afectación al planeta Tierra ha interesado a los artistas. Por otra parte, al ratito he visto que hay una especie de giro en la plástica nacional dado que, durante mucho tiempo, nos interesamos en trabajar temas relacionados con la violencia y la afectación de las víctimas. De hecho, contamos con una gran cantidad de obras y de artistas que se han interesado por este tema. Sin embargo, observo en exposiciones como la de «entre hilos» de Alejandro Triana, a un conjunto de artistas que referenció la temática de la afectación a la naturaleza. Es decir, dentro de la exposición vi un conjunto de artistas y de obras que referenciaban este tema. Me parece, si llego a estar equivocado espero que me disculpes, que tú abordas esos temas. Entonces, la pregunta es si acierto con esto o cómo llegas tú al tema de la naturaleza.

AD: Definitivamente aciertas. Con el tema de los árboles empecé a ser consciente, hace muchos años, de la afectación a la naturaleza. Además, he de mencionar que crecí en una finca. Con lo cual, estuve rodeada de naturaleza. Por el contrario, la gente de la ciudad cree que primero estuvo

el cemento y, luego, los árboles. Desde pequeña, fui consciente que es justamente al revés. A causa de esto, encuentro en el árbol una metáfora muy fuerte para el ser humano. Es decir, que el árbol nace solo, muere solo, se afecta por su entorno, da sombra y es conectado por las raíces. Análogamente, el ser humano tiene un árbol genealógico y este da cuenta de sus raíces. Con lo cual, se encuentra con personas que se vuelven su sombra, su apoyo y su cobija. Entonces, empecé a encontrar una cantidad de símbolos en un icono tan presente para mí tal como lo es el árbol. Empecé a unir la parte de la tela, dado que para mí la tela es el material más versátil que existe. Además, hemos de tener en cuenta que es el primer material con el que entramos en contacto los seres humanos cuando nacemos. La tela también tiene diferencias muy fuertes, en términos de vivencia, para cada persona. Esto, porque una textura o un color de la tela te llevan a diferentes espacios y lugares de tu niñez, de tus experiencias y de tus vivencias. Entonces, ante el consumismo de tanta gente, empecé a coleccionar retazos. Me gustó contar con muchas cantidades de tela en un solo hilo, o tipos de tela con todas las combinaciones posibles, es decir, no sólo en términos de color sino en la forma en cómo está entretejido cada pedazo de tela. Esto me permitía preguntarme, qué hacemos cada vez que votamos un objeto de vestir porque nos parece que está pasado de moda, porque no nos gusta o porque le salieron motas. Deberíamos entender, que el consumismo nos lleva a afectar el medio ambiente y la naturaleza igual que la tala de árboles. Cuando el negocio prima por encima de la vida instalamos un árbol, que a diferencia de los seres humanos, tarda mucho más tiempo en crecer. Tal vamos ese árbol en cuestión de 30 segundos y sin ningún tipo de remordimiento. Esto me afecta bastante, pues siento a la naturaleza como parte de mi ADN.

La naturaleza es lo más intrínseco de mi ser; con lo cual no puedo separarme y pensar sin algo que vino primero que yo. Esto me ha permitido evolucionar en mi comprensión de la simbología del árbol, entendiendo ésta no sólo como el árbol, sino como todo lo que abarca: los niños los nacederos de agua y el entorno del árbol. Al sentir esta simbología como una fuente inagotable, dentro de mi obra, es imposible separarme de esa fuente porque de ahí nace todo. Los árboles son los que sostienen la Tierra para que no se inunde coma para que no haya avalanchas, para que los animales estén bien, para que subsista la biodiversidad. Con lo cual teniendo presente lo anterior mi punto de partida es el árbol; además también tengo en cuenta la parte textil. Aunque también manejo alambre y otras materialidades.

JN: ¿Antes de trabajar el árbol como símbolo trabajabas con otro símbolo? Es decir, desde cuándo vienes trabajando con el árbol y antes de este tema cuál trabajabas. Lo que me interesa rastrear, es si tuviste una suerte de giro a través del cual empezaste a interesarte por estos temas relativos a la naturaleza.

AD: No diría que fue un giro, sino una evolución. Trabajo con los árboles desde el 2008. Mucho antes, mi acercamiento con la plástica sí daba desde el lado espiritual es decir yo era mi propia terapeuta a través de mi arte. Compensaba todo lo que sentía para poder transformar mi experiencia, mi dolor, mis miedos y mi búsqueda. Me refiero a mi búsqueda de evolutiva como ser humano. Entonces en esa época pintaba flores y texturas y plasmaba, sin importar el resultado a nivel estético, mis procesos internos.

JN: Como una suerte de catarsis.

AD: Totalmente. Quería vivir una transformación importante a nivel interior; es decir, llegar a mi centro, llegar a mi fuente, conectarme con mi verdadero centro, con Dios y con el universo. Empecé a explorar, aunque más bien lo llamaría liberarme, a nivel textil; porque la tela para mí, desde pequeña, ha sido un material en el que he encontrado libertad. Por ejemplo, mi mamá me preguntaba si quería un vestido para la fiesta de los 15 años. Entonces, íbamos a los almacenes y nada era como yo quería. Terminaba diciéndole a mi mamá que no me gustaba ningún vestido; a causa de esto, mi mamá me ponía a pintarlo o dibujarlo y, luego, lo llevábamos a la modista. Entonces, desde pequeña, mi forma de crearse convertida en un proyecto de ir a un almacén de tela para consultar cuál tiene mejor caída, o da el resultado para hacer un moño y que este se vea de la mejor manera. Porque lo ocurrido en la tela no tiene...

JN: Gracia.

AD: exacto. Entonces construí desde las cortinas de mi cuarto hasta el cobertor de la cama. Como una era como me lo imaginaba y como lo quería, y vamos al almacén junto con mi madre y empezaba a fabricar como yo quería. A partir de allí, empecé a experimentar pintando sobre lienzo crudo y no templado. Después empecé a integrar más materiales al lienzo, por ejemplo, jugaba con el bambú. He de especificar, que desde ese tiempo los materiales que usaban eran muy orgánicos. Las preguntas que me hacían eran tales como: ¿qué pasa con el bambú? ¿Cómo lo cojo? ¿Cómo lo intervengo? Además, empecé a meter materiales de construcción. Combinaba telas con arandelas y con tornillos. Esta búsqueda se volvió un lenguaje que fui desarrollando.

Posteriormente, en un curso que tomé, me pidieron encontrar un símbolo profundo para mí. Tardé menos de 5 minutos en contestar esta pregunta, porque me fue muy fácil identificar cuál era mi símbolo. A partir de este momento inició mi relación con el árbol como icono dentro de mi obra, y como fuente inagotable. Habló de fuente inagotable, en el sentido en que, a partir de esa relación, siguen naciendo diferentes técnicas, símbolos y usos de materiales.

JN: Es decir, que la relación con lo textil, con el tejido, ha sido un proceso que se ha dado desde tu infancia y te ha acompañado en tu evolución; y observo que te has apropiado del lenguaje del textil y lo trabajas en función de una temática como la del árbol y la de la naturaleza.

AD: Así es. Hablando contigo se clarifica como lo natural y lo textil fueron esenciales desde mi niñez. Desde mi niñez tuve una relación con la naturaleza en el sentido de que caminaba descalza, me subí a los árboles, está en el hecho de poder andar con una camisa rota sin que hubiese un estatus quo atrás pidiéndote vestírte bien. De ahí puedo deducir, que la relación entre naturaleza y arte ha sido para mí una fuente de libertad y de sustento para mi alma dentro de una sociedad cerrada, en la que te quieren encasillar en un espacio. He tenido la fortuna de que estas 2 se unieron para seguir sustentándose como artista y como ser libre.

JN: Esto último que acabas de decir me parece interesante porque está muy ligado tanto a tu práctica como a tu vida. En ti veo la artista que produce una obra desde unas preguntas existenciales muy profundas. Esto me llama la atención porque es como cuando uno se forma en un pregrado o uno está formando estudiantes que están aprendiendo un poco de lo que uno sabe, entonces, uno tiende a revertir en ellos lo que le enseñaron y lo aprendido. Por ejemplo, en el pregrado, siempre tuve presente los iconos del arte occidental que, a su vez, tomé como referentes. Entiendo que tú también tienes experiencias docentes, con lo cual, mi pregunta habría hacia cómo ves la relación entre el arte y la afectación al planeta Tierra y como pudiera aportar a esta relación desde las prácticas docentes. Por eso te pongo el ejemplo de nosotros como estudiantes de pregrado, porque muchas veces nosotros los artistas tenemos la oportunidad de participar en el ámbito de la docencia, y sería bueno que nos preguntemos cómo revertir aquello que nos enseñaron. Como te comentaba, hay un conjunto de artistas que están trabajando con este tema de la naturaleza. ¿Ves que estas prácticas son favorables para la educación de las nuevas generaciones o, ves que el tema del arte y la naturaleza se ha convertido en una moda?

AD: personalmente, desde mis prácticas docentes, es inevitable propender aquí mis estudiantes sean conscientes de la importancia del medio ambiente. Esto se da en actos tales como reciclar un papel, usarlo por los 2 lados, trabajar sobre el tachón y hacer estructuras con material reciclado. Sin embargo, entiendo lo que dice respecto a la moda porque sin duda alguna esta temática está en furor. Con lo cual, hay muchos artistas trabajando con materiales reciclados. Al respecto me preguntaba si una persona que vende una obra con materiales reciclados hacer reciclaje. Hasta aquí punto sacrifica el reciclaje por la estética. Porque he visto botellas que no se usaron dado que no eran verdes sino transparentes; ustedes botellas me las he encontrado en el basurero. Me pregunto entonces, cuánta gente de verdad si toma la molestia de reciclar, versus la gente que sólo va a la materia prima.

JN: Claro, es decir, de hacerse responsable de su discurso. Por ejemplo, si compramos un detergente que viene envasado, ¿qué pasa con este envase? Lo que solemos hacer es deshacernos del envase, pero hay quienes podrían utilizarlo para hacer un objeto.

AD: Totalmente. Personalmente, soy muy consecuente con mi discurso, porque los estudiantes necesitan ese tipo de conocimientos. Utilizo mucho material reciclado, de hecho, me considero, en gran parte, la recicladora de mi comunidad. Los estudiantes me conocen; por ende, cuando cortan una cantidad de papeles y, de estos, sobran unas tiras de tamaños irregulares, me las llevan. Pasa con las cajas que parecen rotas y con el cartón. Por lo anterior pienso que soy consecuente con mi discurso. Esto es necesario porque vivimos en una sociedad que, aun con todo lo que pasa y con lo que ven en las noticias, no son consecuentes con el manejo de la información que se tiene. Entonces yo pretendo que, por lo menos durante mi clase, se miden con la cantidad de materiales que usan; que sepan que no pasa nada si trabajan con un papel que tiene algo por el otro lado. Además, que utilizar la basura que generamos para hacer algo puede ser muy bonito para ver cómo un material se adhiere al otro. Pretendo que se lleven eso de aprendizaje, para que mañana, cuando tengan que hacer algo, se acuerden de cosas tales como por ejemplo que un material se pega con cinta a otro material; pero más que todo, que tengan algún tipo de acercamiento consciente con la basura que generan.

JN: totalmente. Disculpa por notarlo, pero veo que es modificado la ropa que tienes puesta.

AD: Sí, este vestido es uno de mis diseños: hago diferentes materiales y collage. Las mangas de este vestido también las hice yo, porque necesito manejar diferentes lenguajes y narrativas.

Entonces no me cuesta mucho encasillarme en una sola cosa y siempre estoy buscando diferentes formas de expresión.

JN: me llamó la atención porque recientemente hice un proyecto, más bien una exploración, al respecto de la ropa porque a mí también me choca mucho el tener que comprar ropa. Por ejemplo, cuando veo que el pantalón que había comprado oscuro ahora está desteñado me siento mal por ello. Sin embargo, posteriormente cuando me pregunto quién me va a juzgar porque el pantalón esté desteñado. A raíz de esto, y pensando en explorar un proyecto para darle una segunda vida a la ropa que tengo. Esto, porque sé que la industria textil es una de las industrias más contaminantes. Te puedo mostrar unos diseños en los que termofijo sobre mis camisetas.

AD: Interesante. Es curioso observar que la gente paga mucho por una camisa rota o un pantalón desteñado.

JN: Tal como lo dices. Por eso cuando vi tu atuendo vi que estaba interesante porque condensa el arte de la creación. Lo que veo en ti es que la creación satisface una necesidad creativa, y que esta se inserta en la vida cotidiana. Me llama la atención cómo se encarna y corporaliza en tu cotidianidad.

AD: así es. Por ejemplo, te cuento que cuando mi mamá me quería regalar un anillo, me pasaba igual. Es decir, que ninguno me gustaba y me tocaba hacerlo. Para hacerlo tenía que dibujarlo. Esto se ha dado recurrentemente en mi vida: tengo una necesidad y soy la encarnación de la creatividad en todos los frentes posibles. A veces quisiera estudiar 10 carreras más para poder crear, porque a veces pienso en ideas mecánicas, pero no tengo el conocimiento. Lo mismo me pasa con las ideas químicas que tengo. Por eso me gustaría estudiar carreras como ingeniería o química, para tener más herramientas para hacer las obras. Por eso paso el tiempo estudiando para poder nutrirme y poder canalizarme más.

JN: ¿dónde estudiaste arte?

AD: yo estudié artes escénicas, no estudie plástica formalmente. Tenía profesora de dibujo y de pintura y, luego, empecé con artes escénicas en Bogotá para, posteriormente, irme a Nueva York. De las artes escénicas aprendí que todo para mí se vuelve parte de mi obra. Es decir, que para mí las tablas son parte de mi obra; por eso me gusta adecuar la instalación conectándola desde otros espacios, por ejemplo, metiéndole una luz, una sombra o un sonido. Siguiendo con la narración, tomé unos cursos de dibujo en Nueva York, luego hice 1 año de diseño de interiores

y otro de diseño de moda. Ahora estoy muy metida en lo que respecta a la docencia: hace 1 año me gradué en mi maestría de docencia en secundaria y hace poco empecé en docencia interdisciplinaria porque me encanta combinar el arte y tomarlo como herramienta para enseñar los contenidos curriculares.

JN: Entiendo que hiciste una maestría en educación, pero enfocada a la educación artística.

AD: Sí.

JN: la pregunta que te voy a hacer a continuación está relacionada con el tema anterior, que es como este nicho de prácticas artísticas que se relaciona con el entorno en un encuentro maravilloso y favorable en el sentido en el que aporta modos diferentes de hacer las cosas; por ejemplo, en el caso del reciclaje, porque allí se ofrecen unos modos para construir unos imaginarios que son necesarios en las generaciones actuales. Esto nos permitiría pensar en qué otros mundos son posibles. Es decir, en el hecho de que yo reutilice mi propia ropa y le dé una segunda vida hay un contraste con el mundo que nos dice que todo tiene que ser nuevo, que no es otro que el mundo del consumismo. Sin embargo, en tus prácticas veo modos alternativos y utópicos de hacer las cosas que nos podrían hacer reencontrar con un encantamiento del mundo. Como artista creadora, que tiene experiencias de creación con sus estudiantes, ¿crees que hay que cambiar algo en la educación? ¿Es necesario ver la educación artística desde otra mirada?

AD: sería muy atrevido que alguien como yo dijese lo que hay que cambiar; por el contrario, te diría que hay conocimientos que se consiguen mediante recetas. Como tú sabes hay recetas en todo: en la ciencia en la culinaria y en otras especificidades. Con lo cual, me parece que hay que respetar esa parte de la escuela formal. Sin embargo, soy todo lo contrario a la escuela formal; me formé muy rebelde a la escuela formal en todo sentido. Mi formación fue muy autodidacta. Respecto a mi relación con los profesores siempre los busqué porque me gustaba lo que algunos hacían y quería aprender con ellos. Entonces, desde ese punto de vista, podría atreverme a decir que los educadores, y no solamente los de artes plásticas, busquemos nuevas fuentes de inspiración, nuevas herramientas, y nuevas formas de hacer las cosas atendiendo a este contexto globalizado en el que estamos. ¿Quién Dijo que hay sólo una forma de hacer las cosas? Si yo aprendo 10 recetas, puedo crear la 11ª receta. La educación interdisciplinaria es muy importante porque es necesaria para empezar a mezclar elementos y una de las cosas que me gusta hacer dentro de mi salón de arte, con mis estudiantes, es darles nuevos usos a materiales

convencionales. Con nuevos usos, me refiero a lo que te contaba: por ejemplo, usar arandelas con tornillos para colgar un objeto con tela, es decir, unir herramientas para hacer cosas nuevas.

JN: Me llama la atención conocer cómo ha sido la experiencia en el ámbito de la creación cuando, en esa reunión de herramientas, surgen cosas nuevas. Surgen cosas nuevas visto en el artista en el que crea solo, pero hay otro ámbito de la docencia en la que siempre creemos con otros, con otras comunidades. En tu caso, ¿cómo te ha afectado de compartir espacios creativos en el aula con otros? Si bien tiene sobras individuales, ahora está haciendo una maestría que es transdisciplinar. ¿Aquí, Podría pensarse en un giro de la experiencia te compartiré en un ámbito individual y luego en un ámbito colectivo?

AD: creo que todo se mezcla, me parece muy difícil poner una línea y decir que algo me afectó antes, en mi vida, y se vio reflejado después. Cuando a uno lo contratan de creativo y le pone en un horario, es paradójico, pues la mente nunca para. Cuando uno es creativo, si logra dormir es una suerte creo que lo mismo pasa entre el creador artista y el creador docente, porque uno está siempre buscando desde la curiosidad como proponer algo nuevo, como involucrar todas las herramientas que tiene. Entonces, creo que todo se afecta y ambos espacios son permeables. Es muy difícil decirte, por ejemplo, la idea que vino detrás de una instalación porque, a estas alturas, todo está muy conectado. Entonces, puede haber pequeños detalles e ideas que se te ocurren a raíz de una actividad puntual con los estudiantes o una actividad tuya como artista en tu taller. Siento que no hay una separación, sino una avenida gigante, un puente. En ese puente todo vuelve y se me proactivamente alimentado de un lado para el otro para un bien común; desde la creadora hasta la docente.

JN: recibió con mucho agrado varios puntos de los que has comentado, por ejemplo, este punto de lo común; porque atrevimiento es muy ampliar un poco más la investigación del tema que estoy proponiendo para el doctorado, te cuento que tiene que ver con las preguntas sobre la sostenibilidad de la vida de la casa común. Entiendo la sostenibilidad de la vida como la reproducción no colonial de la vida pues, de algún modo cuma la contemporaneidad nos determina unos caminos de cómo ser en el mundo. Naces, creces, te metes a una institución, trabajas, ganas dinero, tienes una familia o no, en todos los casos asumimos la función de sostener un sistema que muchas veces está caduco. Por esto me pregunto sobre los asuntos de lo común, porque lo común está el hecho de que necesitamos de un medio ambiente sano para

trabajar y vivir. Además, en ese medio ambiente hay otras formas de seres que cohabitan con lo humano y que necesitan un ambiente sano. Por eso me llama la atención la palabra «común». Se sobrepasa los intereses comunes de la sociedad para garantizar que haya una sostenibilidad de la vida.

Me gustaría conversar contigo nuevamente. Escucharé la conversación y sacaré de allí lo que necesite; es decir, lo que sea importante para mí. Me gustaría en otra ocasión volver a conversar contigo.

AD: gracias por invitarme y por compartirme tu tiempo. Estaré lista para cuando quieras volver a conversar conmigo.

JN: gracias a ti. En verdad, te lo agradezco mucho.

AD: Me encantaría ver tu obra, ¿tienes Instagram?

JN: sí tengo Instagram, me puedes buscar como John Nomesqui. También tengo una página web con el mismo nombre. Ahí están los proyectos que he realizado. El último que realicé lo llamé *Objethos* (lleva el término griego *ethos* como un suerte de objeto necesario para la contemporaneidad). Entonces lo que hice ahí fue acumular y recoger las cajas de leche de mis hijos y, luego, las transformé en juguetes. De esto trató la exposición: de unos juguetes hechos con cajas de leche y con cajas que me sobran. La idea era convertir esta materialidad en unos juguetes como símbolos, con lo cual, podemos crear un juguete a partir de una caja que vamos a votar. Ojalá en algún momento, no sé si pueda surgir un proyecto creativo que se puede dar en términos de una exposición colectiva.

AD: Me imagino que de tiempo andas grave, pero me encantaría hacer un proyecto con mis estudiantes acerca de tus procesos de reciclaje.

JN: Pues en el proyecto de doctorado yo estoy planteando un asunto que salir de lo individual de mi experiencia creativa a experienciarme más en el ámbito de lo participativo. Lo hago con mis estudiantes del colegio, sin embargo, me gustaría experimentarme a mí mismo en otros ambientes. Con lo cual, sería importante compartir contigo y tu comunidad nuestros proyectos. En el momento estoy en uno que se llama el árbol telar que consiste en la idea utópica de regenerar un segmento de árbol talado. Entonces, a raíz de esa autovía se generan muchas

preguntas e inquietudes de pensarnos en un mundo muy complejo lo que estamos haciendo en torno a la vida.

AD: Me encanta ese proyecto. Estaremos en contacto.

CONVERSACIÓN CON ANA MARÍA CHAMUCERO

JN: ¿Me escuchas bien?

AC: Sí, ¿y tú?

JN: sí de veras un gusto conocerte. He llegado tu obra a través de mi María Isabel Vargas. Entonces ella sabe de mi proceso, de mis investigaciones que tienen que ver, en cierta parte, con el tejido, con el textil, con la reutilización de los materiales y, en síntesis, con la recursividad de su uso. Entonces María Isabel me estuvo comentando de tu trabajo, con lo cual, a partir de ahí tuve la noción. Luego, me enteré de que participaste en una exposición reciente que acudió a Alejandro Triana y su compañera Catalina, dicha exposición no es otra más que «entre hilos». Y en esa exposición, estuve mirando las obras que tienen relación con el tejido y sobre todo con las materialidades. Entonces, escuché la conversación que ellos tuvieron por un Facebook Live. A partir de allí, llegué a tu página de internet, y he estado mirando tus obras y analizando. Por supuesto, que con muchas inquietudes pues hay muy poco en términos textuales, dado que lo que veo tu página es más visual. Por eso pensé en conversar contigo. Además, estoy haciendo un doctorado en la universidad distrital; te cuento que estudié pregrado en la universidad nacional. Bueno, volviendo al presente, en el doctorado que estoy haciendo, trabajo el asunto de la sostenibilidad de la vida en este planeta Tierra tan precarizado; tal y como se encuentra muchas veces en ciertos sectores. Con lo cual me pregunto, qué podemos aportar los artistas que trabajamos en torno a la a la naturaleza y que pueden aportar nuestras materialidades. No es que obligatoriamente debemos tener una incidencia social, pues cada artista lo determina; sin embargo, respecto a los artistas que muchas veces tematizados la afectación a la naturaleza me pregunto, aquí no quiero utilizar la palabra compromiso social, que podemos aportar respecto a la sostenibilidad de la vida o la permanencia nuestra en un entorno llamado planeta Tierra. A causa de estas preguntas, me interesó conocer sobre ti, porque la tesis estudio referenciando a un grupo de artistas jóvenes que, como yo lo veo, se han interesado por unas nuevas materialidades en su práctica artística y, algunos, se han interesado en utilizar estas materialidades en el tejido. Respecto al tejido, hago unas esculturas que denomino árboles telares; estas esculturas van en la vida de pensar la utopía de regenerar un árbol talado. Esto es lo que te puedo decir en términos de mi relación con la naturaleza; aquí utilizo el tejido y el telar. En mis indagaciones, llegué a tu obra. Me interesa referenciar a un conjunto de artistas de generaciones actuales, porque observo que hay una especie de giro que se ha dado; es decir, se ha girado de

las tematización de la violencia en Colombia, tal y como lo expresó el arte plástico en la década de los 80. Hoy día, observo que las prácticas artísticas de los artistas jóvenes hay una temática diferente; en el medio de esta temática se encuentra lo que denominó como giro: que es pasar de la violencia a tematizar asuntos como la naturaleza, el planeta Tierra, la casa común como muchas veces la llaman. Entonces, me interesa mucho el tejido pues lo considero una forma simbólica de regenerar. La cuestión va por ahí.

AC: Qué interesante. Iniciaré contándote sobre mi infancia: te comentaba que mi familia es de Pitalito, entonces yo crecí entre Bogotá y Pitalito. Entre los viajes que hacía me enamoré de la naturaleza y, sobre todo, de la naturaleza del Huila. Recuerdo que cuando estaba en el colegio me dedicaba a recoger material orgánico que me encontraba en Pitalito. Con lo cual me dediqué a recoger semillas de la corteza de la guadua. Prácticamente, la cual crece y empieza a soltar la corteza y las semillas. Tanto la corteza como las semillas hacen parte de mi práctica escultórica; por ese motivo debo acumularlas y recogerlas. Te estoy mostrando una pieza vieja que se gestó en el 2014; y si esta pieza sin saber muy bien para donde iba, me interesa mucho el frijol dálmata, que es el tipo de frijol que se da en mayor medida en Pitalito, el que tengo es de un lugar que se llama humedal de la coneja. Entonces ahí nace el frijol con este color, no lo pinto. Lo que hice fue poner todas las cabezas de los frijoles hacia adentro, por eso se ve oscuro; pero este color es natural del frijol. Luego seguí elaborando mis piezas con los materiales que me encontraba. Por ejemplo, estas fotografías que te estoy mostrando son resultado de unas composiciones que yo hago en el humedal con las cortezas de la guadua, la guayaba silvestre, el fique, la piedra y la corteza de los árboles de guayaba. De esta forma se dieron mis primeros acercamientos al humedal. En el pregrado, es donde entró a explorar la corteza de la guadua. Este material es genial, pero, a su vez, muy peligroso; porque simple vista parece como terciopelo pero, en realidad, no es sino un montón de espinas. Entonces, lo trabajó con guantes, gafas y todo lo necesario para trabajarlo con seguridad. Y la pieza que te estoy mostrando, lo que hice fue grabar el humedal. Posteriormente, te envió el vídeo para que lo veas. Lo que estás viendo ahorita es el humedal. El humedal quería pasarle una carretera por encima; con lo cual ya tenían un plano hecho para la vía. Entonces dije: quiero de alguna forma contener la memoria de la guadua, teniendo en cuenta que la guadua reside cerca de los cuerpos de agua y, a su vez, regula el flujo de la corriente de agua. Entonces pensando en esto quiero contener la memoria del humedal. La pieza que te estoy mostrando también contiene las semillas de Jacarandá; esta pieza también fue creada pretendiendo contener lo mismo, porque la vía iba a romper con toda la naturaleza

presente en el humedal. Entonces empiezo a cortar la semilla por la mitad y quedo como una línea recta. Al principio lo monté en el piso, pero, luego, se fue para una exposición en Pitalito. El año pasado, cuando reunía todo el material que tenía, terminé montando esta pieza en la pared. La idea de esto ahora es que es como una recta abrupta y una cosa contraria quienes se encuentra presente en la naturaleza, puesto que en la naturaleza no hay líneas rectas. Esto se ha ayudado a mediados del 2014. Luego, de alguna manera abandoné este tema y cuando me llamaron de Pitalito a decirme que me querían invitar para que expusiera material, tuve la oportunidad de retomar este tema. Entonces sí se las piezas nuevas. Las dispuse de esta forma para delimitar las guaduas pues son muy grandes. Esta obra salió gracias a reflexiones que hice sobre el humedal porque pensé que solo había explorado lo material del humedal, pero no había pensado en por qué se llama así. Investigando sobre el humedal me encuentro con que está en un lugar que le dicen cálamo. El cálamo es una plumilla que se hacía con bambú muy delgado. Con lo cual dije que precisamente lo que iba a hacer eran plumillas como pensando en que las plumillas también se usan para dibujar. Sin embargo, la guadua en Pitalito se usa para delimitar terreno. Entonces, pensando en esto, las puse una al lado de la otra. Tengo un performance sobre esto y luego te enviaré el vídeo. Pero básicamente esta soy yo y al lado están estas guaduas inmensas. Así que lo que hice fue aprenderme el mapa de la vía que iba a pasar sobre el humedal, y lo que hizo fue empezar a arrastrar la guadua como si estuviera dibujando por el terreno por donde iba a pasar la vía. Posteriormente, pasó algo muy chévere porque posterior a la presentación de la obra algún funcionario de la alcaldía quien la vio, al parecer, la tomó en cuenta puesto que él había no se hizo en medio del humedal sí o en sus inmediaciones sin afectar el humedal. Honestamente, no pensé que la obra fuese a tener ese impacto. Ahora te muestro esta pieza que es de caucho; intente darle un tratamiento delicado trayendo la naturaleza que tiene el caucho; he de decirte que mi abuelita Fue quien me enseñó a tejer entonces ahí se conectan las 2 cosas. No sé qué tan relacionados está esto qué te cuento con tu investigación.

JN: ¡Muchísimo! Porque el ver la obra que realizaste en ese entorno de práctica me surgen muchas preguntas e inquietudes, dado que el asunto es observar cómo el arte está ligado a las prácticas vitales del ser humano. Tú tienes una familiaridad con tu territorio, con tu lugar de proveniencia y ve simbólicamente la importancia de la guadua en el territorio. Con lo cual vas conectando una cosa con la otra; es decir, no es separado dado que ante la amenaza de la carretera te sale de tarea de pronunciarte sobre eso desde el arte y eso mismo llega a tener una incidencia en las decisiones de quienes van a realizar la carretera. Esto me parece muy significativo y

potente. La idea de referenciar a los artistas que tratan sobre la situación medioambiental no es crear un estado del arte sino realmente en términos de educación artística. Así como a nosotros nos mostraron los paradigmas del arte occidental, hay cosas que hay que cambiar, porque las necesidades y las preguntas del mundo contemporáneo en relación al contexto histórico complejo ambiental de la actualidad requieren de otras preguntas ya vemos artistas que nos estamos haciendo esas preguntas. Por supuesto, los científicos también se están haciendo esas preguntas, pero la investigación científica no se comparte al vulgo como si lo hace el arte. Entonces te haré una pregunta respecto a la primera pieza de los frijoles dálmata que me dices, pues tú que me dices que la creaste en el colegio, es decir, como estudiante. ¿Por qué? ¿Qué Preguntas tenías allí en ese momento para sentir la necesidad de tomar unas semillas de frijol y construir un objeto?

AC: digamos que en mi primera acercamiento al arte fue ir buscando y pintando paisajes de Pitalito, pero en mi colegio había una actividad que era muy chévere: consistía en que uno podía elegir si quería ver arte o no en décimo y 11. Define d 11 se dio una exposición con trabajos que hizo la gente en la clase de arte; a mí me llamó mucho la atención que había mucho trabajo y mucha pintura en esa exposición, entonces me surgió la necesidad de hacer algo distinto. Recordé que tenía estas colecciones de semillas con lo cual me aventuré por el arte escultórico. Aunque en verdad lo escultórico para mí era muy complicado porque no funcionaba como entendida y siempre me iba muy mal pero la belleza de los frijoles me impulsó y vi que había un potencial allí. Esto hizo que me dispusiera encajarlos unos con otros coma la pieza se dio y yo no la vine a entender sino hasta el año pasado cuando tuve la exposición. Incluso esta obra no tenía título, aunque terminó en punta en la exposición. No terminó el punto porque yo lo hubiese planeado así, sino porque era una espiral y yo puse los frijoles unos encima de otros, de ahí llegaron hasta el punto en el que terminan en punta y no se pueden poner más. Al ver esta pieza inevitablemente pensé en el cálamo, porque cálamo es una plumilla las plumillas van cargadas de tinta y el interior de esto es negro y termina en punta. Con lo cual dije que esto es un cálamo y lo hice inconscientemente. Sin embargo, pasaron 10 años en darme cuenta de que era eso. Otra cuestión que tenía en la cabeza en ese momento era traer materiales inusuales para el público que tenía en su momento, esta cuestión se dio cuando estuve en Bogotá en una exposición en la universidad de los andes. La gente llegaba a la exposición y me preguntaba sí esto era papel; con lo cual he pensado que las piezas que hice en Pitalito tienen algo muy bueno y es que la gente se pregunte que es lo que están viendo. Sin embargo, en Pitalito, cuando hice la exposición el año

pasado, la gente se acercaba el material y lo reconocía inmediatamente. Me pareció muy bonito el hecho de que me dijeran que no sabían que el material que estaban viendo tuviese tanto potencial; sobre todo las cortezas de la guadua. Elegí la corteza de la guadua por el lado liso y dibujé con plumilla encima; específicamente hice el mapa del área de Pitalito que se conoce como cálamo, que antes era una hacienda muy grande. Esta última obra le puse *Papiro* Porque yo veía la corteza y la asocié al papiro. El papiro y la corteza de la guadua se comportan de forma muy similar: si llueve o si sometes un pedazo de corteza a la humedad se empieza enroscar, a cambiar de forma; análogamente, esto sucede con el papiro. Pensando en esto supuse que podía dibujar sobre la guadua; así es como salió esta obra. Esto explica mis intereses de dibujo de pintura y de cambiar de soporte.

JN: muy interesante. Te cuento que cuando mis hijos llegan del colegio mitre en ese tema de la afectación al medio ambiente. Parece como si estuviera insertado en su piel, porque les hablan mucho de esto. Además, la información al respecto es muy recurrente. Entonces, yo creí que, en ese momento, entonces estudios de bachillerato tendrías esa idea latente. Porque hay algo que notado como profesor, dado que tengo prácticas creativas con estudiantes y me parece llamativo que las generaciones actuales están preocupando mucho sobre su futuro. Se preguntan, se cuestionen sobre el asunto del cambio climático y la afectación al planeta. Este es el tema del orden del día. Cuando era pequeño no me preguntaba sobre estas cosas; lo que estaba presente en mí era el juego y el colegio, pero hoy he notado eso. No sé si te ha pasado.

AC: por supuesto. Los pisos que hice en el colegio tienen que ver con eso, te les voy a compartir porque usualmente no me preguntan por las piezas que hice en el colegio.

JN: Me parece interesante el cambio de paradigmas que los artistas tenemos y que solemos mostrar en el ámbito de la educación porque inicialmente estos paradigmas eran hegemónicos. Por ello me parece importante que un artista como tú mantiene una relación entre su vida y su creación artística. Quiero decir que, en muchas ocasiones, los artistas entramos a estudiar artes y a desarrollar las capacidades creativas en pregrado. Sin embargo, me parece significativo como en tu caso este desarrollo y sucedió mucho antes. Esto me parece significativo para compartirlo con los chicos y chicas que están en formación porque en esa etapa de la vida uno se pregunta muchas cosas.

AC: Es verdad. En este momento que estoy mostrando una de las piezas que yo hice en el colegio; esta pieza la hice con piedras que recogí en el río Magdalena. En el colegio aprendí la técnica de marmolado que se usa muchísimo en libros. Entonces, pensando en la contaminación en los ríos y en los mares, hice estas piezas. Lo que hice, en principio, fue más molar unas hojas para aprender la técnica, pero lo que vi fue que esto lo podía trasladar a otra superficie. Por eso quise hacer el marmolado sobre las piedras. Sin embargo, no pude evitar pensar que para hacer esta técnica tenía que contaminar el agua. Le puedo mostrar esto en un stop motion que tengo. Justamente, en ese momento, estaba leyendo sobre Monsanto y lo que hizo fue tomar unos chochos, que son frutos de los de unos árboles que se dan en Pitalito. Entonces he escogido chochos más podridos informe con ellos la palabra Monsanto. Creo que no se nota tanto, pero hice una especie de instalación a la gente que estaba en el colegio. Y me dice entonces leí sobre un río en el valle del cauca, que por ese momento se había secado completamente por la minería legal. A mí me parecía que ese río, visto desde arriba, tenía la forma de una totuma. Con lo cual, me conseguí una totuma en el Pasaje Rivas. Vi que esta totuma era análoga al modo en el que se secó el río. Además, tenía en mente a María Fernanda Cardoso; su obra siempre me ha gustado es de que estoy en el colegio. Esta otra pieza que te estoy mostrando, la retomé hace poco porque me parecía que contenía una técnica que se podía explorar. Escogí nylon y lo templé sobre un marco, a estos hilos de nylon los empecé a dibujar encima con micro punta, pero, al utilizar un micro punta genérico vi como su tinta se volvió verde muy rápido. Con lo cual el año pasado hice una versión más pulida de esto. Esta pieza la hice pensando en especies de peces que están en vía de extinción en Colombia por pesca indiscriminada. Cuando retomé esta pieza hace poco, vi que este modo de proceder tiene algo que ver con mi práctica escultórica porque lo que hago es unir, acumular cosas para volverlas una unidad y, en este caso, se ve como una acumulación de nylon que se volvió como superficie y también era un reto hacerlo en una versión mejorada junto pero pensé que este era un reto para mí, dado que estaba dibujando sobre una línea y no sobre una superficie plana. Aquí, me pasó algo similar a lo que me pasó con el frijol dálmata; el dálmata empezó en el colegio y después de mucho tiempo terminé de entenderlo, aunque, inentendible, siempre estaba en mi cabeza lo relativo a la naturaleza. Posteriormente, fui al mercado de pulgas del centro y me llevé una maleta vieja; esta maleta vieja a la vez en esta pieza donde la corporicé como un animal para dar cuenta del tráfico de animales. Este es un piezas que no he mostrado porque se movían en el colegio. De éstas sólo recuperé la pieza del frijol dálmata y las fotografías de la corteza de la guadua para la exposición del año pasado.

JN: Realmente las veo muy potentes y significativas porque te digo que la creación no es un asunto que se desarrolle solamente en una carrera de artes. La creación está desde que un niño puede agarrar una cosa, lo que sea. Es decir, está en todo momento de la vida: desde la niñez, la adolescencia y la adultez, lo que pasa es que muchas veces llegamos a segmentar o disciplinar los saberes creativos. Por esto digo, que es importante la vivencia que tuviste en tu formación secundaria, pues ya estabas creando. Es llamativo que cuando otros estaban jugando fútbol, otros cocinando y otros realizando diversas actividades, tú estabas creando. Estabas elaborando esos objetos. Hay un asunto que me llama la atención y son las materialidades, y este asunto es porque la materialidad es algo diferente o material: cuando hablamos de materialidades es porque ya le hemos asignado una carga simbólica entonces nos preguntamos cómo las consigues. Tú me indicas que las recoges y las acumulas, pero ¿cómo determinas el material a usar? La pregunta es si llegas a ese material de acuerdo a un seguimiento o antes del seguimiento hay una pista que te va llevando a la ruta o qué te va marcando la ruta.

AC: pues cuando estaba en el colegio por ejemplo cuando hice esta última pieza (la de la maleta), lo primero que hice fue leer sobre el tráfico ilegal de especies exóticas. Luego de la lectura me di cuenta de que quise hacer algo con eso y, en consecuencia, me fui a buscar el material. Siento que antes funcionaba así, pero ahora funciono más de acuerdo con el material. Es decir, empieza a explorar el material y, luego, empiezo a relacionarlo con otros intereses míos. En teoría esto sucedió con la semilla: yo no entendía muy bien para dónde iba. Lo que te puedo decir es que antes funcionaba de esa forma, es decir, antes buscaba la idea y luego el material, pero siento que ahora es puntual yo veo algo, veo su potencial inició a trabajar. Creo que esto último me pasó con el tejido, el caucho, que ya estaba entre hilos, porque yo me encontré con el material primero y vi que lo almacenaban como si fuese ovillo de lana. Entonces, pensé que se podía guardar así y supuse que también se podía tejer. Entonces, empiezo a tejer sin saber qué forma iba a tomar, el material solo empezó a decirme cómo era que se iba a hacer. Bien ha pasado mucho con los materiales, últimamente, que quiero hacer algo hoy el material no me lo permite. Por ejemplo, con el caucho me pasó que, entre más apretada hacia la puntada, más vida propia toma el caucho. Es como dice quisieras enroscar, aunque yo lo quiera poner en línea recta como tú lo viste en la pieza que expuse en «entre hilos». Yo quisiera que se viera recta, pero eso fue imposible porque cuando la estaba haciendo se estaba enroscando sobre sí misma y estaba muy apretada. Respecto a los hilos que estaban en la mitad, los hizo con una puntada más suelta, aunque esto no quita su carácter inestable. En síntesis, este material no me deja ponerlo como yo quiero, sino como

él quiera ser puesto. Con lo cual, la forma final que tiene la pieza se la dio el material; de ahí qué cuestiones si a este material, entendido inicialmente como industrial, se le tiene que dar un tratamiento contrario al que el mismo proyecta.

JN: a mí me interesa, en gran parte, los materialidades porque en las obras que yo realizo estoy en el orden de acumular de recolectar. Por ejemplo, en el 2011, hice una instalación que se llamó «El olor de la guayaba». Consistía en recolectar un puchito de semillas de guayaba que queda cuando se prepara este jugo. Entonces, de puchito en puchito, iba guardando las semillas. La idea era hacer un jardín seco o lo que llama en un jardín zen. En este jardín, con un rastrillo, se puede dibujar. Yo tenía esta idea en la cabeza y acumulé semillas, sin embargo, después de 2 meses, sólo logré tener 1 kg de semillas. Junto a María Isabel si nos ocurrió la idea de hacer que las familias de los niños del jardín dónde estaban nuestros niños menos colabora así con la recolección de semillas; así lo hicieron y nuestra cantidad de semillas se incrementó. Sin embargo, no fue suficiente, con lo cual hubo que ir a una fábrica de bocadillos veleños; esto nos donaron 3 bultos de afrecho, que hubo que limpiar. Esto constituyó para nosotros una catástrofe ambiental en el conjunto porque trajo muchos insectos. A lo que voy es que en este asunto de las materialidades me gusta pensar en materialidades alternas porque, por un lado, pueden tener un significado diferente a cuando uno compra un material. En este sentido te estoy haciendo las preguntas sobre las materialidades. Por ejemplo, la materialidad que has nombrado que es la guadua, pero también veo que has hecho algunas esculturas con ganchos de ropa y con churruscos; y veo que los churruscos tuviste que hacerlos.

AC: sí lo que eso fue lo mismo, es decir, acumular churruscos. Tengo una obra que se denomina inventario; en esta obra quería que todo fuese como muy cuadrada: que las tiendas fueran cuadradas, hay una caja con arreglo floral que también tenía que ser cuadrada, los butacos son cuadrados. Con lo cual, pensaba que los churruscos tenían que ser un cubo perfecto. Esto no pasó porque después de acumularlo churruscos y juntar unos con otros, vi que esto churrasco se hacían con crin de caballo. Con lo cual lo que hice fue empezar a amarrar los unos con otros; al amarrarlos, la estructura quedó endeble. En ese momento tenía una exposición en el taller que da los andes para los tesisas, la cual es de 1 minuto, esto me generó un problema pues tenía que pensar cómo metían los churruscos a la estructura cuadrada. Entonces, y empecé a enrollarlos pensando en que esto iba a ser una solución para que estuviesen dentro del taller. Sin embargo, al enrollarlos empezaron a crecer. Ahí fue donde pensé que no podría hacer otra cosa, sino lo

que los churruscos me indicaban que podía hacer con ellos. De hecho, llegué a pensar que si pasaba por una escala más grande iba a poder hacer el cubo que tenía en la cabeza, pero finalmente no se pudo porque le ganaba el peso y otras cosas. Además, hubo algo en relación con los churruscos que me llamó mucho la atención: dado que los compré en el 7 de agosto le pregunté al vendedor cuál era la diferencia entre un churrusco sintético y un churrusco de crin de caballo; él me contestó que los chuscos de cerda sintética perdían más rápido la forma. Por el contrario, los churruscos de crin de caballo tenían, en su fibra, una memoria. Esto me pareció muy bonito porque la fibra toma su lugar de acuerdo a su memoria; con lo cual ya no fue posible adaptar el churrusco de crin de caballo a la estructura que tenía en mente, consciente de ello lo que hice fue dejarle una cola a la estructura. Es decir como dejar caer un pedazo de los churruscos para que se viera que es una estructura que se repite indefinidamente y es muy flexible. Te puedo mostrar otras piezas de los churruscos; respecto a las piedras pequeñas pensé que no me daban para hacer cosas rectas. Además, los churruscos los pensé como una pieza para la pared. Pues pensé hacer un híbrido entre dibujo y pintura. Esto último me pasó con otras piezas, que no sé si son escultura o no lo son, porque surgen más de una cosa que va con el dibujo, como una cuestión de patrones (esto es algo que también pasa con los ganchos). Puedes ver esta pieza con churruscos pequeños que trataba de ser completamente recta. Con esta pieza pensé que podía ser configuraciones que fueran rectas y, luego, hice esta que era más grande, pero los churruscos pequeños no se comportan de la misma manera que los churruscos grandes. Aquí me comencé a dar cuenta que la estructura estaba muy blanda y que los churruscos grandes no me iban a permitir realizar una estructura como la que yo quería. Respecto a los ganchos, la forma de recolectar las fue pidiéndole a mis amigos todos los ganchos que tuviesen. Al conseguir los empecé a hacer una estructura que en principio no cuadraba o no encaja muy bien dado que yo quería que todo se viese muy rígido y quería hacer con los ganchos algo similar a lo son las ventanas aquí en Colombia. Así que quería disponer algunos ganchos en forma de reja, pero al hacerlo la estructura colapsó. Con esto, me di cuenta de que los ganchos permitían unos arreglos más orgánicos. Aquí comprendí que los ganchos permitían unos arreglos más orgánicos y que los materiales nos permiten hacer cosas hasta ciertos puntos, con lo cual, hay que escucharlos. Y cuando pasó esto yo dije que había entendido la pieza como un doblez; esta pieza reúne muy bien las cosas rígidas, pero también la parte orgánica. Este proyecto lo inicié en 2017 y lo terminé en 2021, quería realizar una apuesta más intencional donde estuvieran los 2 materialidades, es

decir, esta cosa de los cubos y la cosa orgánica. Entonces el principio de esta pieza son cubos de ganchos y la parte de arriba es una estructura en forma de curva.

JN: veo que el título de la pieza de los ganchos tiene un nombre que hace referencia a lo doméstico. Quizás esto tenga algo que ver con el detonante que te hizo empezar a recolectar ganchos. Porque muchas veces uno dice que tiene la imagen de la estructura de una escultura, pero se queda corto para conseguir la materialidad que necesita. Entonces, necesita el otro para que lo ayude a ver la relación de esa materialidad, de esa relación y de lo doméstico.

AC: mi mamá tenía una caja de ganchos, entonces le pregunté qué iba a hacer con ellos. Ella me los facilitó y yo empecé a jugar con ellos, así como si fuesen rompecabezas, dije que quizás podría salir algo de allí eventualmente y luego me di cuenta de que sí quería hacer algo que tuviera volumen la cantidad no iba a alcanzar. Fue ahí cuando me di cuenta de que necesitaba colaboración con los ganchos. Fue así como surgió la pieza, pero el título de orden doméstico lo pensé precisamente porque ese día que yo descubrí que mi mamá tenía guardada la caja estaba ordenando cosas. Entonces cómo lo que quería hacer era ordenar los ganchos. Finalmente surgió un patrón único, este patrón es el que uso para todas las piezas es un mismo patrón. Puede ser referencia a que es un mismo orden, pero con diferentes arreglos qué hago para acomodar estos ganchos.

JN: Interesante. Tengo un último asunto: quería preguntarte cómo ves este tema de la temática acción de la naturaleza en el arte. Esta tematización tiene muchas aristas, una de ellas puede ser referida directamente a la naturaleza como afectación, como una especie de tipo de crítica que desde el arte se hace a esa realidad. Yo, por ejemplo, observó que la indagación o en la investigación de unas otras materialidades es posible cambiar los modos de crear, en términos de consumo, como ir a comprar materiales. Quizás no quiera utilizar la expresión reciclaje, porque el reciclaje es uno de los procedimientos distintos a configurar materialidades del arte con más bien digamos que vamos a recuperar materia o a recuperar unos vertidos de la creación que nos ubican en un contexto coherente como de crecimiento como si tuviésemos la necesidad de crear objetos o artes, porque hay una recursividad es en los materiales y en las materialidades que suplen esa necesidad. Aquí puede surgir una poética en cuanto a esa recursividad de materiales. ¿crees que eso es pertinente en el ámbito de la educación artística o de la creación artística a un nivel profesional?

AC: Yo pienso que mi obra en general gira en torno a la recursividad, pero siento que es muy relevante en muchos sentidos. En Pitalito me di cuenta de que yo recuperé esos materiales, pero si no hubiese hecho esa exposición habría mucha gente que no se habría dado cuenta de las posibilidades que tenían estos materiales. Además, un una persona con descendencia indígena se acercó y me comentó que a él siempre lo habían criado con la importancia de cuidar el medio ambiente, sobre todo el agua, y él veía en mi pieza todo aquello con lo que lo habían criado. Esto para mí fue muy importante, Porque yo pensé que el arte no podía cambiar nada, pero la realidad me demostró lo contrario tanto en esta intervención cómo es lo que sucedió después de hacer la performance de la guadua. Efectivamente, el material me lo da la naturaleza, pero lo puedo usar para señalar cosas que de pronto la gente no toma en cuenta y que tienen mucha importancia. Para mí lo recursivo siempre ha sido fundamental, de hecho, el proyecto titulado inventario salió de un archivo fotográfico que hice con mi celular. Empecé a tomar fotos que yo me encontraba en Bogotá de estas cosas que son como mitad coche mitad baúl, que siempre me han llamado la atención. La recursividad y el ingenio tienen que ver con darle un nuevo uso a los objetos. Pienso que lo recursivo es algo con lo que todos vivimos en Colombia la mayor parte del tiempo, por eso para mí es fundamental incluirlo en el arte para señalarlo un y para decir que nosotros vivimos en este país recursivo, de alguna manera, a mí me llama la atención lo relativo al bricolaje y a solucionar problemas inmediatamente. De hecho, desde el año pasado, las piezas nuevas exploran más a fondo esto. Yo exploré esto mucho en mi proyecto de grado, lo que es importante del texto es que está el archivo fotográfico que me ayudó a que saliera en estas piezas. Estas piezas que salen en el 2022 fueron hechas desde un reto que me puse; el reto consistía en leer una noticia y, desde allí, intentar buscar el material. Por ejemplo, esta fiesta que te estoy mostrando se llama prototipo para avión. Entonces, yo también vi una noticia que era esa temporada de lluvia terrible que hubo en el 2022 junto está lluvia inundó ciudades, edificios y demás. Con lo cual, empecé a hacer bricolaje con las cosas que me encontraba en la calle porque me quería inventar mi propia forma de solucionar este problema; es decir, el problema de que mi casa se estuviese inundando. La solución es una solución casera, pensando en los muros de contención de los aviones me dije que iba a ser mi propio avión casero a punta de toallas usadas entonces ahí está la cosa de acumular. La metodología fue igual a la de los ganchos, le pregunté a la gente si tenían toallas usadas les pedí que me las regalaran porque me las vendían por tonelada. Esta otra pieza que te estoy mostrando se denomina falla, de esta pieza puse mi prototipo en la página web, pero estoy en el proceso de actualizar dicha página. Por otra parte, leyla noticia hay

unas casas que se habían agrietado, entonces empecé a pensar cómo hacer para que sus paredes no se cayeran con lo cual decidí que una buena solución era atajar las paredes con chupas. Hice esa prueba: acredité una pared y le puse chupas; entonces me puse a que la chupas habían agrietado la pared. Con lo cual, la solución estaba muy clara. Por eso le puse falla a esta pieza, no por la grieta sino porque no se sabe si las chupas están agrietando la pared o la pared está sosteniendo la chupa. Lo que me interesa es ponerme en el lugar de las personas que están intentando solucionar un problema de forma casera. Esta otra obra que te estoy mostrando se llama filtro, y la hice pensando en el Nevado del Ruiz. Cuando empezó a caer mucho de ceniza vi, según una página de la alcaldía, que tocaba tapar las celosías y las rejillas de ventilación con trapos entonces puse trapos en las rejillas de ventilación. Tengo otra idea para una instalación, pero ahora la tengo en dibujo; la idea va más o menos respecto a una noticia de vendaval que hubo en Bogotá y que se llevó el techo de muchísimas casas y entonces me pregunté cómo, de forma casera, se podría reemplazar el techo por una sombrilla, pero esto está en dibujo.

JN: Esto está muy interesante, porque está en la identidad de los que dicen que o el arte aporta algo o el arte no aporta nada. Cada vez me convengo más de que la misma práctica de creación, puesta en relación con una comunidad o con un grupo de individuos, salía de un ámbito individual y se arroja lo colectivo en términos de participación y sin llevar uno como bandera la sensibilización sobre el medio ambiente, dicha práctica posibilita que algo sucede o que algo pase. Pero suena mucho con tu obra porque me parece que en esta muestra es algo que es completamente típico del colombiano tal y como lo es la recursividad o la forma de solucionar las cosas de manera muy recursiva, o lo que se llaman algunos el rebusque o la malicia indígena, que no es otra cosa que solucionar problemas o satisfacer necesidades. Esto es lo que veo en tu obra y comercio local las formas de solucionar esas necesidades; son imágenes muy graciosas, pero es una especie de humor satírico como muchas veces humor negro, un humor que es bien característico del pueblo colombiano. Te cuento que me gustan mucho los art toys. A mí se me metió mucho el asunto de la responsabilidad como por qué no me gusta comprar un material para crear un objeto de arte. Lo que hago es hacerlo desde mis propios residuos que quedan para mi propio consumo. Entonces como quiero hacer un art toy y diseñarlo porque hice un curso. Con lo cual, lo que hice fue reunir las cajas de mi propio consumo y crear a partir de ellas el art toy. Esto qué te estoy mostrando es uno de los primeros art toy, fue creada con una caja de tetrabrik. Entonces, a partir del estudio del diseño salieron 2 partes: unas para la cabeza y la otra es para el cuerpo. Este art toy se llama Zoul (con zeta). Esto se ha convertido en un proyecto en

el que ahora cada vez más ya no son las cajas de tetrabrik, sino las cajas de leche que consumimos las que utilizamos. A lo que voy es a cómo crear un objeto a partir de una materialidad o de un sobrante que se vuelve materialidad, porque cada vez se le va agregando un contenido, un sentido. Entonces viendo esas formas tuyas de solucionar un problema, en las que encuentres una noticia y cómo esto se vuelve algo visual, a mi modo de ver esto es algo muy prospectivo y a mí me encantó. Ojalá en algún momento pensemos en generar un tipo de proyecto de exposición en torno a estas nuevas materialidades, esto sería algo muy agradable de disfrutar por el tipo de ideas y de asuntos que se originan allí.

AC: aquí es pronto me vuelvo a otro tema que ya habíamos tocado antes, que me acabo de acordar. La gente cuando en mis obras tiene ganas de tocarlas; pasó lo mismo con la pieza de caucho y con los ganchos. En lo personal me parece chévere que esto pase, porque se genera una rareza que se quiere superar a partir del tacto. También pasó que la parte de arriba de la pieza se ve muy suave y se daba cuenta que no es tan suave. Recordé esto: que mis piezas invitan a que la gente las toque.

JN: Genial. Me permite grabar el audio, te voy a pasar el MP3 a tu correo para que para que tengas la conversación. Lo que voy a hacer con todo esto es tomar lo relativo a las preguntas que me estoy haciendo la investigación de doctorado para poder argumentar con artistas que de algún modo también se están preguntando asuntos similares. No solamente te voy a referenciar como el artista de arte y naturaleza, sino más bien voy a tomar desde las materialidades la experiencia de tu lugar con la carretera. Me enfocaré en cómo llevaste este asunto en tu práctica creación, es que todo es por ese lado de poder tener esa realidad es de la práctica artística de artistas que están ahora en las generaciones actuales tratando estos asuntos. Te agradezco inmensamente el tiempo que sacaste para esta conversación. Se trata de esto de conversar más que entrevistar. Te agradezco de verdad y espero en algún otro momento poder tener nuevamente una conversación para poder puntualizar en lo faltante y en lo que me pareció más interesante. Que tengas una muy buena tarde, hasta pronto.

CONVERSACIÓN CON PABLO MUÑOZ

PM: ¿Qué tal el sonido ahí?

JN: Está bien.

PM: ¿Cómo te ha ido?

JN: bien. He estado trabajando y haciendo investigación; desarrollando todas las ideas que se le ocurren a uno en el ámbito de la creación artística. Tú cómo has estado.

PM: bien. Con un poco de ajetreo porque tengo un traste de ahorita. Entonces he estado corriendo, distraído y sin producir tanta obra, pero empezando años. Lo cual, es como empezar un nuevo capítulo.

JN: ¿Vives en Bogotá?

PM: Sí, vivo en la Macarena.

JN: ah, perfecto. Es que te noto el acento paisa.

PM: Yo soy de Medellín totalmente. Yo voy viviendo aquí más años de los que quisiera contar; desde el 2009. De todos modos, cuando era niño, había vivido acá; mis padres se habían venido acá con toda la familia. Y en ese momento, cuando me fui de Medellín, el Museo de Arte Moderno no estaba construido, estaba en la sede de Carlos C, había muy pocas galerías y no había circuito de arte. Con lo cual, era muy distinto en ese momento. Afortunadamente, Medellín ha cambiado. ¿Y tú, de dónde eres?

JN: Nací en Girardot, en el límite entre Tolima y Cundinamarca, pero siempre he vivido en Bogotá. Eso cuentan mis padres; a los 2 años de edad nos vinimos a Bogotá.

PM: ¿Tu Apellido de dónde es? Me genera curiosidad.

JN: No sé, en algún momento le hice seguimiento, pensé durante mucho tiempo que era un apellido extranjero. En verdad, me enganché mucho con eso como una tontería de mi juventud. La gente me preguntaba sobre eso porque mis rasgos son más bien indígenas, entonces averigüé y me puse a revisar por vocablos muisca. Aquí encontré cosas como por ejemplo que el nome, presente en Nomesqui, es un vocablo de lenguaje muisca que está relacionado con los árboles. Entonces hice mi celu curaciones trazando sentidos con los árboles. De ahí, tracé algunas

relaciones que más bien concibo como elucubraciones. Realmente no he hallado el origen o la proveniencia de este apellido. Te agradezco mucho la sirve un momento de tu tiempo para conversar sobre algunos aspectos de la práctica de la creación artística, en el contexto de un planeta Tierra ambientalmente muy complejo, tal como lo es hoy día. Ahora mismo estoy haciendo un estudio de doctorado en estudios artísticos en la universidad distrital, específicamente, en la facultad de artes asap; el proyecto que estoy realizando tiene que ver con las prácticas de creación artística que se relaciona con la naturaleza, es desde ahí que comienza a abrirse esta temática. Algunos la catalogan como ecológica, otras como ambientalista, pero lo que realmente me interesa son las posturas que tienen los artistas que están trabajando o referenciando de algún modo lo natural. ¿Qué orígenes los han llevado o qué motivaciones los han llevado a configurar o trabajar un aspecto de la naturaleza en su práctica de creación artística? Esto es lo que he visto de tu trabajo, pues veo que tienes una relación muy cercana con los árboles, específicamente, con el análisis de los árboles, con la observación de su materia, en términos de la materialidad de su corteza y de su forma. Con lo cual, me interesa saber cómo llegaste hasta allí.

PM: te hago un breve resumen de mi historia: más o menos, entre el 2014 y el 2015, no tenía mucha claridad de lo que debía llevar a cabo como un corpus o como una obra real de investigación; porque considero que la obra de arte es una investigación más amplia que tiene que ver con un corpus y ese corpus tiene que dar cuenta de la investigación. Es una investigación que, por un lado, es racional y, por otro lado, es sensible. Entonces no creo que estuviese muy perdido en esa época, que fue hace 10 años, pero no tenía idea de lo que yo tenía que hacer y me fui pensando en lo más básico. Dije que lo que quería hacer era lo más básico de la manera más básica y ver lo que esto me podría sugerir. Porque si uno no trabaja, no está en una disposición para darse cuenta de cosas que quizás te darías cuenta si las estuvieras trabajando y observando. Entonces, me puse a dibujar con tinta china, con un solo trazo, plantas. Es decir, me fui a lo más básico el dibujo a una sola línea sobre la naturaleza; respecto a esta última Rousseau nos indica que se le crea en el libro del conocimiento. Posteriormente, empecé a trabajar con otros materiales. Por ejemplo, me di cuenta que estaba trabajando con carboncillo vegetal, que estaba trabajando con papel y que estas son materialidades que viene del árbol. Entonces, de alguna manera, se generó en mí una inquietud metafórica y comencé a elaborar esta inquietud metafórica con el tema del papel, del carboncillo y el árbol pensando en que el carboncillo es el material más antiguo que hemos utilizado los seres humanos en las artes plásticas.

JN: De hecho, se da naturalmente.

PM: exacto. Es un pigmento que encontramos en las cuevas y en los petroglifos más antiguos. Aquí, surge mi inquietud y la observación de la naturaleza que me ha fascinado siempre entonces, esto fue evolucionando: más o menos en el 2018 tuvo el desarrollo de la cámara oscura. En el 2016 empecé a reciclar papel (veo que tú también trabajas con papel reciclado). De manera que, fui empezando a encontrar el lenguaje del material, lo que me decía el material y la medida en que uno va trabajando con los materiales; es decir, no solamente pensarlo en clave metafórica porque no tiene que aplicar ese material. También, hay que tener un conocimiento técnico y práctico para saber sus posibilidades, saber si se pueden llevar un poco más allá; no sé, en algunas cosas que se le vayan ocurriendo a uno en el camino. Terminé llegando a la óptica porque siempre me gustaba la fotografía. Empecé, en el 2018, la serie que titulé espectros arbóreos; sería en la que todavía sigo trabajando. Entonces, me construí un cuarto oscuro donde el modelo está afuera porque siempre me ha gustado trabajar con el modelo natural. Me parece que hace parte de mi fascinación y lo necesito para trabajar. Con lo cual, dentro de la cámara oscura de trabajo con un modelo natural, pero de dicho modelo es una prótesis para poder ver lo que es de lejos no podría ver y, consecuentemente, no podría representar. Nuevamente entra el tema metafórico, y en este caso de la luz, porque la luz no trae la mayoría de las plantas. Hay muchos planetas que no se nutren, porque no hacen el proceso de la fotosíntesis, pero la gran mayoría sí lo hace. Entonces, por ese lado, también pensaba que estoy trabajando nuevamente con la materia que nutre el árbol y me ayuda a producir la imagen espectral del árbol muerto.

JN: Te entiendo.

PM: En ese sentido, esto es bien hilado por un tema que para mí es muy pensado y que leído mucho que es el tema de la naturaleza muerta. Este es un tema tradicional de la historia del arte occidental desde el renacimiento hasta nuestros días; dicen que el primer bodegón fue de Caravaggio, esto es la naturaleza muerta.

JN: Básicamente, lo espectral pictórico.

PM: Y conceptual, porque se volvió un género en la pintura occidental alcanzando un nivel global, tanto así, que hoy todo el mundo se encuentra un eco en las naturalezas muertas. Siempre me ha causado mucha curiosidad la manera en cómo se denomina; no sé cómo se dirá en otros idiomas, pero en inglés se denomina still alive que traduciría literalmente como “todavía vive” o

“todavía vida”; esto en español es la naturaleza muerta. En este sentido he tenido muchas inquietudes que he llevado a cabo en diferentes niveles y esto ha sido lo que ha unido, de alguna manera, esta investigación durante estos años.

JN: Ha sido una investigación en torno a la materialidad del árbol; yo observo que son segmentos que son talados y quisiera una observación muy científica en el asunto de mirar los detalles y las cortezas. También hay dibujos de los círculos concéntricos de las cortezas, de manera que, todo es muy estudiado.

PM: Correcto, aunque hay una cosa que se me olvidó contarte. En el sistema de la naturaleza muerta, los árboles tienen una característica que a mí me parece asombrosa: para mí que soy un ser humano que tiene tan poca biología en común con ellos resulta asombroso pensar que los árboles son unos testigos increíbles del paisaje donde habitan; esto me impresiona mucho. Simbólicamente, la verticalidad tiene una connotación de vida, de crecimiento y de contacto de la Tierra con el cielo, esto me parece muy potente. Por el contrario, la horizontalidad es de reposo, de muerte, y de descanso. Por ello los árboles me parecen fuertemente simbólicos, además, donde nacen es donde van a vivir toda la vida. Ellos no se desplazan y, de alguna manera, son unos testigos impresionantes del paisaje que los rodea.

JN: Es muy interesante lo que dices porque, para efectos de esa conversación, estoy conversando con varios artistas que parten o han involucrado en su práctica de creación la naturaleza; algunos, como es tu caso, han involucrado a los árboles. Por otro lado, otros han trabajado con las plantas o con el río. Cada vez que converso con alguno de estos artistas me llama la atención cómo, desde esa experiencia, logran construir unas relaciones de algún modo sensibles afectivas, pero precisamente porque en esta relación con la naturaleza, con ese algo que están trabajando, les llega alguna aportación, es decir, aprenden algo. Esto es impresionante, examinando lo que tú dices respecto al árbol como testigo increíble del paisaje; nosotros como seres efímeros pasamos por un momento, en cambio si nos ponemos desde la perspectiva del árbol vemos que tiene un gran conocimiento e información. Además, has trabajado con la cámara oscura, con el ánimo de ayudarte por herramientas tecnológicas, ya desde hace 9 años. En esos 9 años, ¿cuál es, tu visión tu imagen o la relación que tienes con el segmento de árbol talado?

PM: es una relación muy tenaz, porque yo vivo con esos árboles. Si alcanzas, de pronto, a ver en la ventana verás que ahí están algunos de sus árboles instalados. Ha sido un proceso muy bonito

y sensible, en el sentido de ponerte, de alguna manera, en los zapatos del árbol. Conociéndolos cada vez más hice un curso de biología en pandemia de lo que las plantas saben el cual me resultó muy interesante. Estudié con un autor que investigó mucho acerca de este tema partiendo un libro que escribió Darwin, que es un libro poco leído que versa acerca de la sensibilidad de las plantas a los distintos tipos de luz. Las plantas, sostenía Darwin, que veían, pero como todo ser biológico tenían ojos distintos a los demás. Darwin experimentó con distintos tipos de luz: una violencia vendida a gas que encendía de maneras diferentes; luego, otro tipo de luz y con luces azules, además estuvo tratando con diversas plantas. La información que tenemos de las plantas realmente es muy poca; cada vez estamos entendiendo mucho más. En este proceso, lo que he tenido es un descubrimiento de un nivel de empatía que me sorprende mucho, de hecho, cada vez más, porque uno siente empatía con seres que son afines a uno: digamos que tú y yo tenemos una empatía biológica porque yo leo tus gestos faciales, leo toda tu información corporal; esto lo tenemos impreso de alguna manera, pero es mucho más lejano con un árbol, porque el árbol es otro tipo de personaje. De alguna manera buscar ese vínculo e ir entendiéndolo cómo es algo que a mí me ha cambiado la manera de vivir. Sin ir más lejos, empecé hacer un jardín; con lo cual deduzco que esto me ha cambiado la vida de una manera bastante agradable. No sé si algún día llegaré a terminar de explorar ese tema, porque hace años lo estaba empezando y al finalizar pandemia surgieron otras investigaciones.

JN: Veo que hay una potencia que todavía se puede desarrollar; a mí esto me parece interesante porque en relación a las narrativas del arte contemporáneo hay otras cosas que le dicen a uno. A mí me ha indicado que me estoy repitiendo por hacer esto de los árboles telar; yo tengo mis árboles, mis eventos, pero hoy una situación muy complicada que radica en el asunto de la deforestación y que me complejiza porque no sé otra cosa más que eludir el hecho de ser dramático o apocalíptico. Con base en esa realidad, es que me motivó a hacer estos actos utópicos de regenerar un árbol talado. Sin embargo, a diferencia de lo que me dicen, no se me está agotando el tema y tampoco creo que me esté repitiendo porque no tengo que cumplirle a una narrativa hegemónica de estar como un artista al que han recibido de nuevo.

PM: La cruz de la posmodernidad es tener que pelear contra el estilo moderno. Creo que me ha pasado lo que te ha pasado, pero es una lectura que te hacen del estilo. Entonces empiezan a hablar cosas tales como sobre los árboles de John, los árboles de Pablo y las gordas de Botero; creo en verdad que esto es una discusión bizantina: cada cual encuentra la manera de llevar a

cabo lo que su alma necesita llevar a cabo eso es lo que hacía un artista y, de alguna manera, si logra articular lo suficientemente bien puede hablar por la voces de otros, y los otros pueden sentirse identificados con esa obra y de esa manera la obra puede ser exitosa. Mejor dicho, con los métodos y medios para lograr eso son infinitos pero entonces uno no se va dar la tarea de decir que no es contemporáneo porque le están diciendo a uno que tiene un estilo y porque tenemos amigos que nos que nos encasillan con rótulos tales como “el artista de los ladrillos” o “el artista de no sé qué”; si él no quiere ser el artista de eso, no lo será. Sin embargo, si su obra está tirando y jalando para ese lado hay inquietudes que tienen que resolver; con lo cual los encasillamientos que le propinen los otros poco importa.

JN: por supuesto, tiene que ver mucho el cómo me sienta haciendo esto; respecto a los árboles telares es como darles ese sentido, esa lucha, entre lo que hago y como los otros lo ven. Reconozco que esto es muy complejo, pero dicha complejidad se diluye cuando tengo la oportunidad de compartir los árboles telar en una exposición, porque la conversación que se genera alrededor de los árboles telar posibilita ver lo que la gente ve respecto a la obra. Al respecto te quería preguntar, ¿qué pasa cuando la gente ve tu exposición? ¿Qué te preguntan?

PM: En las exposiciones la gente la mayoría de las veces tiene una reacción de asombro. Antes de pandemia, hubo una época en la que estuve trabajando al aire libre por aquí, en el sector de la Macarena y en el parque nacional. Esto fue una experiencia muy bonita porque la gente que lo ve trabajando a uno tiene todo tipo de interacciones impresionantes; de hecho, terminé conociendo hasta un muchacho que falsificaba billetes. Se sentó al lado mío a falsificar el billete y le estaba echando un ripio de tinto con colbón para falsificarlo; me veía dibujar y se quedó ahí haciendo lo que estaba haciendo. Además, en las exposiciones hay reacciones genuinas de asombro; esto me gusta porque la reacción de asombro se da porque las personas no habían visto las cosas de esa manera por ejemplo el ángulo que da la obra al árbol es, de alguna manera, resaltar el árbol. Esta obra que veis atrás de mí es un modelo que mide unos 60 cm de alto y la obra tiene 2 m con 15 cm de alto y esta ahora no está hecha dentro de una cámara oscura, esta obra es un tríptico, el caso es que la obra ha generado una reacción es supremamente interesantes la gente se queda fascinada. Esto me pone a pensar en la cotidianidad que ven todos los días: es como si no la vieran y de pronto Salta la luz y se le da un reflector a algo que ves todos los días con, pero estás hablando de mis amigos. Pasas de largo y no los miras, pasan desapercibidos y son parte del paisaje.

Yo le he dicho a la gente que ha venido a mi taller, que en este no se ve muy bien mi obra porque es como si vieses un montón de árboles en un bosque. No se distingue ninguno, porque todos están en su ambiente, es decir, todos hacen parte del paisaje; pero lo llevas a una galería, los cuelgas, y de alguna manera cobran vida y empiezan a dialogar. Con lo cual ya no es un árbol en un bosque, sino que son 5 árboles fuera del bosque.

JN: es decir, que en las exhibiciones tu acompañas los dibujos con segmentos de árboles reales.

PM: lo he hecho una vez y ha salido espectacular. Otra vez puse una cámara oscura en la exhibición y, hasta el momento, estos son los experimentos que he hecho en ese sentido. Ahorita estoy planeando una exhibición, todavía no me han dado la fecha, pero quiero hacer las 2 cosas al mismo tiempo y acompañar con modelos.

JN: y las conversaciones que se dan en tus exposiciones, ¿hay alguien que te refiera a un tema medioambiental por el hecho de estar utilizando los segmentos de árboles talados O tú as explorado esas narrativas de conciencia ambiental o ver el árbol como otro ser vivo que está allí compartiendo un espacio vital humano?

PM: yo creo que la conciencia ambiental viene desde el individuo. Yo no soy partidario de muchos movimientos colectivos porque uno termina viendo cosas tales como que le ponen bombas en la puerta de la casa a los activistas ambientales.

JN: Por la cuestión de la ideología, ¿cierto?

PM: correcto, entonces a mí me gusta hablar de la vecindad. Para mí, el vecino es un árbol: le hago una matera, lo cuido y así facilitó que mis vecinas las abejas pueden polinizar sin hacerle daño a nadie. Esto es lo que siempre digo en las exhibiciones porque los dibujos que hago son, de alguna manera, dibujos retinales (como diría Marcel Duchamp) que están hechos mirando el modelo nada más es decir versión de hacerle un pequeño retrato a un segmento de árbol mutilado. Entonces, hay un sentido violento, pero hay un sentido de observación y a tiempo en el que lo único que quieres hacer es un homenaje. Esto es algo muy básico, y si tú entiendes que tienes ese vecino, puedes proyectar esa humanidad que tenemos nosotros con nuestros pares, proyectarla otros seres vivos. De ahí me parece que el mensaje es mucho más amplio y eso de alguna manera siento que no lo digo, es difícil decirlo.

JN: ¿has sabido de casos donde tu obra haya servido para hablar desde la mirada de otros sobre el medio ambiente o sobre la afectación de la naturaleza? Lo digo porque cuando, incluso en la formación del colegio, me formé la clase de artes y, luego, en el pregrado nos muestran unos referentes occidentales con respecto al arte: estos referentes actúan como paradigmas en la pintura, en el dibujo y en la escultura. Entonces, me he puesto a pensar como en un ámbito contemporáneo de este momento histórico medioambiental complejo como que es una realidad hay unos artistas que desarrollan unas prácticas que trabajan con la naturaleza (sin irse quizás hasta generar una narrativa de activismo). No obstante, su práctica, en este contexto histórico ambiental complejo, puede servir de referente por el modo en cómo se aborda la naturaleza en su práctica por el proceso que realiza para referenciar sin ser activista. Entonces, aquí va la pregunta: ¿conoces si tu obra ha servido a los ojos de los otros para hablar de estas cuestiones medioambientales?

PM: Sí, claro. De hecho, mientras me decías esto me acordé de unas piezas que hice hace poco, que fueron las primeras piezas que hice cuando dejé de trabajar con papel y carboncillo. Esto lo comencé a hacer el año antepasado, se ha dado a conocer bajo el nombre de bajo relieves de cemento.

JN: ¿Es posterior a las obras que estabas haciendo con las cortezas en papel?

PM: es al mismo tiempo es decir en el lapso del 2021 al 2022. Estas piezas que son de cemento se llaman ausencias arbóreas y, de alguna manera, el representar el objeto por su ausencia queda la huella del objeto, pero no está el objeto claramente. He de decir, que yo empecé estudiando arquitectura y me pasé a artes plásticas, pero la arquitectura siempre me ha llamado la atención específicamente, me han llamado la atención las lecturas que se pueden tener acerca de lo que es la ciudad desde el punto de vista en que la ciudad puede ser vista metafóricamente como un organismo con vías arterias y vías principales. Todo este flujo está comunicación, todos los residuos, configura el organismo donde se da lo que llamamos sociedad, cultura y civilización. Es decir, bajo esto está el planteamiento de las ciudades como sitio idóneo para que se den estas cosas. Por eso la ciudad no es el sitio idóneo para los gatos monteses, para una babilla o para otro tipo de animales cuyo sitio idóneo es el entorno natural. Con lo cual, es un entorno artificial construido con cemento (que es el elemento por excelencia con el cual se construye en las ciudades). Entonces, dije en esta obra, que el mejor material para hablar del desplazamiento y de la ausencia es el mismo cemento; allí empezó el tema de las ausencias arbóreas. Este tema lo

empecé a exhibir a principios del año pasado. Primero entraba al óleo, porque hay una parte técnica curiosa que se dio con estas piezas, y es que si tú las miras de lejos con las sombras que tiene el espacio hueco, a veces, suelen engañar al ojo; entonces no sabes si está salido o está metido. Ese es el gran atractivo de la obra en este sentido. Aquí, se generaba la discusión en torno a por qué no hay árbol sin embargo ahí lo vemos porque está en cemento.

JN: Son unas relaciones bien interesantes porque amplían en los encuentros esto último que ya amo como el estar afuera, pero el estará fuera es estar adentro por efecto de la sombra entonces ahí se amplía el espectro con respecto a lo que hablamos hace un momento. Es decir, cuando el mismo proceso o la misma práctica me van señalando un camino para desarrollar. Veo esto muy valioso, porque como te decía hace un momento hay unas narrativas sobre los referentes del arte occidental que todavía están siendo muy significativos en el ámbito de la educación artística o de la formación de artistas, es decir, están muy insertos en la cultura. Observo que este es uno de los riesgos que estoy proponiendo y es que sin ánimo de convertirlos en referentes hegemónicos provenientes del ámbito de la creación artística a los artistas que estamos trabajando con estas temáticas de naturaleza como activismo o sea como que la naturaleza es un asunto de observación, que referirse a una práctica de creación artística y que revierte en una obra o una estructura, me parece que allí hay algo importante para no enseñar, sino para mostrar esos procesos y esas miradas de este conjunto de artistas de las que generaciones actuales está en información, bien sea en la escuela o en una universidad, porque creo que ofrecen unas miradas diferentes a los artistas que nos sirvieron de referente hace 30 o 40 años atrás. ¿Qué piensas de eso? ¿Tú como artista como que trabaja con los árboles segmentados observándolos, viéndolos como verías esta práctica para las generaciones actuales?

PM: es importante revisar, me parece complejo, el hecho de porque le dicen a uno que siempre tiene que volver a los clásicos. Entonces, a uno se le va la vida leyendo los clásicos y no le va a quedar tiempo para leer a la gente que está escribiendo hoy en día, a tus contemporáneos, de alguna manera. Uno debe tener algo de esa cultura hegemónica para liberarse de ella, probablemente somos más esclavos de ella que cualquier otra cosa.

JN: Es decir, que hay que conocerla primero.

PM: Sí, conocerla desde un punto de vista crítico, pero no dogmático. Por ejemplo, volvamos a al caso donde te denominan como “el de los árboles”. Esto es un absurdo, tendríamos que

quitarnos esos dogmas. Cada artista tiene procesos y son valiosos dependiendo de qué tan articulados estén, qué tanto comunique en ese sentido, y me parece que hay muchos artistas que estamos trabajando con la naturaleza, con lo cual, tenemos muchas capas de sentido.

JN: esta última expresión me parece muy valiosa «capas de sentido».

PM: sí, es que cada uno está en unos niveles de sentido con su trabajo, con la naturaleza. Pienso en tu trabajo coma y en el trabajo de Ana María Davis, en el de blanca botero y pienso que hay artistas que trabajan con el tema de la naturaleza pero no es que estén trabajando en ese tema todo el tiempo. Porque son artistas itinerantes en ese sentido me parece que hay unas conversaciones múltiples, en muchas capas de sentido y si se pudiera hacer un encuentro de estos artistas con estas temáticas, con estas cuestiones, desde distintos puntos de vista, desde distintas técnicas y disciplinas esto sería maravilloso.

JN: Interesante esta mirada. De hecho, se puede coordinar con algo que precisamente estoy proponiendo para esta tesis de investigación y es algo que estoy denominando como el giro de la plástica nacional. Es decir, durante mucho tiempo la temática colombiana fue el arte y su relación con la violencia. Con lo cual hay libros sobre violencia y prácticas artísticas sobre arte y violencia. Es una narrativa que se trató más de 50 años en Colombia; ha habido algún pequeño cambio que se da en relación a la afectación de las víctimas humanas. Creo que el ejemplo más relevante de esto es el monumento de Doris salcedo o más bien el contra monumento donde es más evidente la afectación de la violencia y de lo que dejó en el cuerpo de las personas. Y notado que alrededor de 6 o 7 años se ha dado una mayor tematización o abordaje de los artistas sobre temas ambientales. Entonces, ahí eso es algo que he visto o denominado como un giro en esta práctica. Es decir, ya no es la violencia como la conocimos en el arte en Colombia, sino la relación entre arte y naturaleza. Y hablado con los artistas que me indicas: blanca botero, con quien conversé hace alrededor de 2 semanas, Mauricio rivera Henao, también de Medellín (no conozco a Ana María Davis). Mauricio rivera tiene un grupo que se llama la gente del eco: él es un artista plástico que trabaja en el ámbito de los sonidos. Entonces, creí que te sonaría el nombre. A lo que voy es que hoy día hay más galerías que contienen artistas que trabajan en el tema de arte naturaleza. Entonces me parece que ese giro se está dando, aunque blanca me decía que ya se estaba volviendo un tema trillado, es como si el asunto de arte naturaleza se volviera como el asunto entre arte y violencia en su momento.

PM: a mí me generó una inquietud del tema de arte y naturaleza en Colombia. Me parece de especial importancia frente a algo fundamental para Colombia y para América latina, tal como lo es la identidad. Este, es un problema muy grande para nuestros países mestizos, tan faltos de este sentido de identitario. En México sentí esto muy claro; allí tienen un sentido identitario muy arraigado porque, entre otras cosas, México es un pueblo que ha venido de ser un imperio. Ha sido imperio no solamente en el sentido americano sino en el sentido europeo, dado que ellos tuvieron una emperatriz y un emperador austriacos. Entonces, volviendo al tema de Colombia nosotros hemos tenido en América latina un problema identitario; nunca nos hemos podido ver reflejados realmente como somos. Esto me parece muy complejo, pero tiene que ver con una falta de símbolos y una falta de apropiación de estos símbolos de coma porque el símbolo funciona solamente cuando hay una identificación en el símbolo, es decir, cuando el símbolo está en ti. Un ejemplo de esta ausencia se da cuando sales a las calles de Colombia le preguntas a la gente sobre sus símbolos y te indican que su símbolo es Simón bolívar o la naturaleza.

JN: Claro. Colombia es uno de los países más biodiversos del mundo, con la mayor cantidad de especies de aves; esto es lo que uno se encuentra en la narrativa sobre Colombia.

PM: correcto, entonces en ese sentido el tema de la naturaleza para Colombia me parece de especial interés respecto a un símbolo que realmente nos identifica. No se va para los sitios más recónditos del vichada y le pregunto a la gente, y esta gente te va a decir que la naturaleza es lo mejor que tiene Colombia.

JN: de hecho, esta es una narrativa que, a los ojos de otros lados, por ejemplo en Europa y Norteamérica, le he escuchado a mucha gente. Es decir, que cuando mucha gente de estos lugares termina por pensionarse eligen venir a terminar su vida en Colombia. Esto se da porque todavía tenemos espacios vírgenes y esto significa un aire diferente en términos de polución es decir un aire más limpio. Por este lado vemos que Colombia está liberándose un poco de este pasado violento y está en áreas de construir una identidad con el territorio en el contexto de un planeta que lo necesita.

PM: totalmente.

JN: no hablemos en el sentido de la exuberante, sino porque realmente hay cuestiones de fondo.

PM: por supuesto, no es para que vengan a mirar el país como un bosque pletórico de recursos.

JN: exacto.

PM: lo que se trata es de cuidar el lugar donde vamos a vivir, entendiendo el lugar no solamente como el conjunto de seres humanos que lo habita sino como los árboles; dado que un árbol está sumado a otros 10 árboles y estos, a su vez, a otros 20, y esto configura un bosque. En el bosque ocurren una serie de situaciones de vida y hay unos seres que tienen derecho a vivir; también hemos de tener en cuenta que los seres humanos viven en una interdependencia y no podemos abstraernos completamente. Otro tema que observé fue acerca de la personalidad jurídica de los ríos. Te cuento que a mí la parte jurídica me parece una desnaturalización humana, en lo relativo a los ríos, porque a mí las leyes me parecen terribles. Sin embargo, cambié de parecer y entendí porque era fundamental conferirle una personalidad jurídica a un río y a un bosque porque esta figura de personalidad jurídica es una figura que tiene el sistema para defender lo que en la sociedad se veía como un recurso natural. Realmente un río es mucho más que un recurso, es la vida en sí. Estamos hablando de la vida de muchos seres, no solamente la nuestra.

JN: ya que mencionas esto, te comento que estoy trabajando sobre la idea de la sostenibilidad de la vida que, desde la perspectiva de otras autoras, por ejemplo, Catherine Walsh, versa sobre la posibilidad de la reproducción no colonial de la vida que tiene fondo todas estas construcciones humanas, culturales, políticas y lo que queda es realmente de fondo es la vida tal cual, es decir, lo que nos permite vivir acá. Porque si no tenemos lo que denominamos recursos, tales como: montaña, árbol, río sería muy complejo mirar la vida sin estos. Por otra parte, si los hay, pero están precarizados, casi al punto de la devastación, la subsistencia humana se complica. Entonces he trabajado este concepto de la sostenibilidad de la vida, aunque he tenido muchos detractores puesto que en el ámbito jurídico y gubernamental la sostenibilidad de la vida es un concepto que no es muy compatible porque está sustentado en la observación de los recursos naturales y en predarlos a través del tiempo. Sin embargo, la sostenibilidad de la vida, desde estos autores, aduce garantizar la vida en el planeta y a permitirla; para esto se requiere cuidar del planeta. Otra cosa que quería preguntarte, de acuerdo a lo que me contaste anteriormente, es si diste un giro, desde la formación en arquitectura a la creación artística.

PM: No di un giro, porque la inclinación artística estaba desde antes. Sin embargo, no tenía Claro si quería estudiar artes plásticas. Siento que debo ser un artista, pero no quiero ser un artista egresado, sino que quisiera tener otras experiencias. Entonces, como mi mamá es arquitecta y siempre me ha gustado la arquitectura, me decidí por estudiarla. Además, en arquitectura, te

enseñan sobre la historia del arte y sobre las materialidades. He de especificar, que la arquitectura para mí es una afición; me encanta la historia arquitectónica en las lecturas que tengo de la ciudad cada vez que salgo a caminar o hacer alguna vuelta.

JN: Pero igual te formaste en una academia. ¿Dónde estudiaste?

PM: en los andes todo el tiempo.

JN: no sabía que era egresado de los andes, qué bueno. ¿Cuándo te graduaste?

PM: en el 2016.

JN: yo me gradué de la universidad nacional en el 2005. Pablo te agradezco mucho la conversación. Me permití grabarla, con lo cual, si te interesa te envió el audio.

PM: Me encantaría.

JN: perfecto, tengo tu correo entonces cuando la descargue te envió el archivo. Lo que haré con esta grabación será escucharla, transcribirla y de ahí sacar partes que quisiera resaltar en cuanto a las prácticas de los artistas que en su práctica de creación están trabajando con la naturaleza. Por ejemplo, los procesos que han aprendido. Quisiera no perder el contacto contigo, por si es necesario hacer énfasis en algunas denominaciones tales como las ausencias o algunos aspectos arbóreos; específicamente, en cómo llegas a estas categorías.

PM: me parece. La serie de papel reciclado en la que reproduzco esto, se llama fósiles arbóreos. Considero que es una denominación muy enriquecedora dado que las mismas denominaciones nos lanzan a mundos posibles por descubrir. Entonces, Claro que me parece muy interesante que se dé otro espacio para que hablemos sobre estos asuntos. Por otra parte, tendríamos que visitarnos me encantaría leer tu proyecto cuando lo termines.

JN: muchas gracias, Pablo. Yo vivo en Pablo Vi, con lo cual, estamos muy cerca. Espero que, en un futuro, podemos configurar una suerte de exhibición o trabajo colectivo en el sentido de una exposición. He estado conversando con varios artistas haciendo este mismo ejercicio y cada vez me cabe la más la idea de poder realizar una exposición; un proyecto de exposición en el cual converjan estos artistas.

PM: sería sensacional. Ahora mismo estoy en proceso de mudanza, y este proceso finaliza el mes de abril; con lo cual, voy a estar muy ocupado. Sin embargo, tenemos que hablar para cuadrar unas visitas porque me encantaría que estuvieses en el taller.

JN: Gracias Pablo que tengas un buen día.

PM: igualmente, fue un gusto conocerte.

CONVERSACIÓN CON ANGIE MONTENEGRO

JN: muchas gracias por el espacio, Angie. ¿Vives en Cali?

AM: sí, vivo en las afueras de Cali, más o menos a 1 hora de esta ciudad.

JN: ¿es cierto que el clima está caluroso? Te confieso que nunca he ido a Cali y eso que tengo una hermana que vive por la zona. Quizás, he pasado alguna vez en flota por allí pero no he ido.

AM: Deberías pegarte una pasadita por Cali.

JN: sí.

AM: es verdad que hace mucho calor, pero eso es algo natural de la región.

JN: Entiendo. Anteriormente, en un mensaje de Instagram, te comenté que estoy haciendo un estudio de doctorado en la universidad distrital; el doctorado es estudios artísticos. Entonces, estoy llevando a cabo un proyecto de investigación y, para ello, estoy conversando con varios artistas sobre su práctica de creación artística que, en lo que he indagado, habla sobre asuntos de la naturaleza. Y he hablado con varios artistas, de los cuáles, tú eres la séptima. Estoy hablando con estos artistas para conocer sobre sus prácticas de creación, y las motivaciones que los han llevado a trabajar en relación con la naturaleza. A causa de esto, me tomé la libertad de revisar tu página en internet y, allí, leí algunas cosas que he visto en tu obra; me parecen supremamente interesante los objetos y las obras que has configurado. Con lo cual me gustaría conocer este proceso como práctica es decir cómo llegas a la obra final, y el proceso que vas realizando; en otras palabras, las preguntas que te hacen derivar en una obra. A grandes rasgos te comento que me gradué de la universidad nacional en el 2005 e, inmediatamente, al año siguiente, empecé a trabajar como profesor en un colegio de la universidad libre y, luego, en el 2015, empecé a trabajar con la secretaria de educación en un colegio de la zona rural de Usme. Entonces, cuento con esa experiencia debe estar trabajando en el ámbito de la educación, y también realizó ahora como artista profesional graduado de la nacional. El tema es que siempre y tratado en mi práctica y en mi creación artística ha sido la afectación al planeta Tierra como un asunto de lo que podría llamarse como arte de color; es decir, el artículo en la relación con la ecología y el medio ambiente, con lo cual, mis obras plásticas tienen que ver con esa temática. Este, a grandes rasgos,

es el contexto introductorio a esta conversación. Entonces, quisiera conocer un poco de ti: ¿cómo llegaste al arte o a la creación artística?

AM: me parece muy interesante la trayectoria que me comentas. Pienso que uno siempre parte de sí mismo a la hora de hacer una obra un proyecto artístico. En mi caso parto de una raíz de experiencias familiares viviendo en una finca, es decir en condiciones rurales, y estos roles son los que configuran mi realidad en la infancia. Es decir, mis vivencias como mujer en el campo. A raíz de esto, empiezo a tener conexión con el campo desde muy pequeña. Además, mi familia siempre ha vivido en el campo. Con lo cual he vivido rodeada de zonas con mucha vegetación y mucho campo; de pequeña visitaba a mis tías y a mis abuelas. Desde muy pequeña empecé a tomar contacto con la arcilla, sentir diferentes tierras y, cada vez que nos íbamos de paseo, terminaba llena de mugre cuando salía al patio o al jardín. Creo que vivía el máximo mi infancia.

JN: ¡Qué bonito!

AM: a raíz de esto se me empieza a aparecer y a mostrar como normal luchar por los intereses de la clase popular y empiezan a surgir intereses desde la escritura en relación a eso; empiezan a surgir intereses sobre la escultura, pero todo se cultiva y gira, específicamente, a cómo se vive aquí en el barrio. Entonces empiezo a tomar ciertos productos básicos de la canasta familiar para mis obras. Mi interés siempre ha estado centrado en lo local; por ejemplo aparece dentro de mis intereses la cuestión de la labor de los tenderos de barrio. Esto también va ligado a mi abuela porque mi abuela, en algún momento, fue víctima del conflicto armado. Con lo cual, tuvo que desplazarse de la zona rural. Con lo cual, llegó a la zona urbana y, a partir de la gestión de una tienda, empezó a sostener a mi familia. Por ello admiro estos lugares que se presentan como un espacio popular. A partir de allí, empiezo la construcción de algunas piezas escultóricas en cemento; aquí empiezo a pensar esos alimentos tan básicos que, a su vez, terminan siendo muy costosos pues incrementan sus precios cada año. En esos pensamientos creo una de las primeras obras; debo mencionar que esta obra le ha ido muy bien, pues estuvo participando en imagen regional y llegó hasta la última fase, con lo cual, aún no la tengo en casa. He disfrutado mucho este proceso, porque siento que he podido hablar desde mi contexto y de alguna manera he ido encontrando un interés o una pasión por el volumen y la forma muy ligado a la pintura. Porque lo mío es acrílico sobre cemento, y tiene algunos momentos. Entonces desde la parte escultórica y desde la fotografía he tratado de retratar el paisaje y resaltar los detalles de la naturaleza. Por otra parte, me encanta realizar vídeos de retratar las luces que se forman en el agua; nuestros

espejos han resultado muy atractivos para mí. Creo que esto es un poco más ligado a la escultura, y si empiezan a jugar con ese hiperrealismo. Siempre he manejado químico y abordado esa cuestión de lo rápido, o de la inmediatez. Entonces, también he tenido en cuenta los materiales en relación con los temas y los intereses que abordo desde mi práctica artística.

JN: además, como el acrílico es un material bien sintético; esto quiere decir que las imágenes que tú trabajas con los paquetes son como del ámbito del color. Mientras te escuchaba hablar del acrílico, recordé que yo trabajo con acrílico algunas superficies entonces, sé que llega el momento donde uno puede arrancar la película del acrílico y sintético. Mi pregunta es, ¿por qué trabajas el cemento?

AM: porque siento que el cemento que está muy presente en las sociedades. Este, se ve en las fachadas inconclusas del barrio. Además, he trabajado con algunos productos de la canasta familiar que se podría decir que son asequibles al bolsillo como, por ejemplo, las salchichas, aunque sabemos que este tipo de alimento no nos nutre. Entonces, he tratado de mantener impar el hilo este tipo de cosas de las que soy consciente que nos están consumiendo y que no nos alimenta. He buscado jugar con esto.

JN: el escucharte miel en su infancia, porque mis papás también son campesinos. Mi mamá nació en un municipio que se llama puerto Boyacá y mi papá nació en Bogotá. Además, mi abuelo y mi abuela viven en el campo, con lo cual, mis papás llegan a la ciudad y nos tienen a nosotros. Entonces, me interesan ver las estrategias que tuvieron mi papá y mi mamá cuando llegaron, desde el campo, a rebusársela. Porque ven que en esta ciudad todo está cementalizado y que nada se puede cultivar. Entonces, tienen que buscar otras formas de conseguir el sustento. Yo me acuerdo qué, a la edad de 7 u 8 años, acompañaba a mi mamá a vender arroz con leche al centro. Ella vertía el arroz con leche en una cantina de metal e íbamos al centro a venderlo en pocillos. Tú escribes algo relativo a las transformaciones que el paisaje ha sufrido a causa de los monocultivos de caña, este es otro asunto que me gustaría tratar. Además, me gustaría tratar el vaivén entre lo rural y la ciudad y las experiencias familiares que suscitan problemáticas en este contexto y cómo llevas estas problemáticas a la práctica artística. ¿Por qué lo digo? Porque en mi casa, cuando era pequeño, mis padres me llevaron a vivir a un barrio de invasión en Soacha, al sur de Bogotá. Este barrio era cercano al río muerto de Bogotá. Allí, había un botadero de basura, no había un sistema de recolección de basuras; con lo cual uno llevaba las bolsas a ese botadero y las vertía allí. Entonces, yo y mis hermanas, nos quedábamos jugando con las bolsas

de basura absortos mirando las bolsas de basura que configuraban como una especie de montañas. Desde esa infancia, empecé a ver el problema de la naturaleza. Además, en la televisión, veía un programa de naturaleza que, en ese entonces, era dirigido por Gloria Valencia de castaño; estoy hablando de 1985. En este programa le presentaban a uno la naturaleza viva, la naturaleza hermosa y saludable, entonces me veía obnubilado viendo este programa. Sin embargo, cuando iba a botar la basura, veía una realidad muy diferente; realidad que envolvía a muchos niños, niñas y jóvenes, de ahí, qué supiera que la naturaleza no ha sido recuperada, sino que sigue en contaminación. Este tema para mí se ha convertido en un tema recurrente que trató de referenciar en mi obra. Por eso te decía que escuchándote fui un poco más hacia el pasado y recordé que quería compartir esto contigo. Quisiera saber si en tu caso estas vivencias familiares, en tu infancia, propiciaron alguna situación que está latente y que, de algún modo, ha hecho que tu práctica artística se relacione con la naturaleza. Es decir, si hay alguna experiencia allí.

AM: Estoy de acuerdo con lo que me dijiste, porque me identifico mucho con eso. Por supuesto las historias no son parecidas, pero, de alguna manera, nos conecta algunas experiencias que vivimos en la infancia o algunas imágenes que se quedaron en la mente. A partir de esas imágenes, uno empieza a ser una exposición plástica y a construir toda su obra desde lo temático y desde lo clásico. Una parte de esas experiencias que van encontrando al visualizarse al retroceder, esto es lo importante al volver a esos momentos. En mi caso, cuando digo que mantengo un vaivén entre lo urbano y lo rural, es porque mi padre vive, aún, en el campo y mi mamá tiene algunas zonas rurales en florida. Mi abuela vive en un barrio muy popular aquí de florida. Yo en algún momento fui desplazada del campo a raíz de la violencia que se presentó en el 2002; con mi abuela me tocó vivir el desplazamiento y vivimos una situación en la que nos tocó salir muy rápido de su finca. Ella tuvo la fuerza y le interesa para sacar adelante a mis tíos; porque mencionarte que ella también es una madre soltera a causa de la violencia. Entonces, triángulo que apareció fue una migración de una mujer campesina; eso también fue una motivación para llevar a cabo y desarrollar mi tesis con la que me gradué como maestra de artes en el 2022.

JN: ¿A qué edad hiciste el pregrado?

AM: empecé en el 2016 en el departamento de Bellas Artes y me gradué en el 2022, me titulé como maestra.

JN: ¿cuántos años tienes?

AM: 26 años.

JN: estás en plena flor de la vida de tu generación. ¿Por Qué te pregunto la edad? Aquí en Colombia se tiene una narrativa que dice que las mujeres no hay que preguntarle la edad, sin embargo, esto es un tema muy normal en la conversación. Te pregunto la edad porque en Colombia el asunto de la violencia, durante mucho tiempo, bien sea como realidad social o política que terminó la identidad colombiana en asuntos como el desplazamiento el punto sí un espacio de tiempo de 50 años muy difícil que marcó muchas cuestiones en el ámbito colombiano; entre estas cuestiones, la creación artística. Esto lo digo porque, durante mucho tiempo, el arte, la creación artística y la plástica estuvieron relacionados a la violencia, y por esto se habla de violencia y de arte en Colombia. Por ejemplo, tenemos a artistas como Doris salcedo que han referenciado el tema de la violencia en la práctica artística. Hoy día, al darse un proceso de un acuerdo de paz, hay una especie de dirección en la que ya no se habla sobre violencia, sino de afectación a las víctimas. Un ejemplo de ellos son obras como el contra monumento de Doris salcedo que versa en torno de la afectación de la violencia a lo humano. ¿A qué voy con esto? Cuando te preguntaba por la edad, es porque he notado que en las generaciones más jóvenes de artistas ya no se está trabajando el asunto de la violencia, como se hacía tiempo atrás, sino que observo en los artistas que se ha suscitado un interés por el asunto de la naturaleza o, más bien, por el estado de la naturaleza en términos del planeta Tierra; entonces esos artistas desde su territorio están hablando sobre el ámbito de la naturaleza. Entonces, veo, en estas generaciones de artistas colombianos, el interés por la naturaleza y sus afecciones (de manera análoga o como los artistas de tiempos anteriores trataron el tema de la violencia y la afectación a la vida humana). Entonces, me gustaría saber si tú vas por allí; es decir, si tú vas por el tema de esta generación más joven en relación a la afectación del planeta Tierra y la afectación al territorio natural, me gustaría saber si este es un asunto importante para ti y si lo refieres o no en tu práctica de creación artística.

AM: es interesante lo que dices; respecto a lo que dices de Doris salcedo, no lo he analizado en profundidad. Sin embargo, siento que la generación de ahora estamos más centrados en lo que está pasando con la naturaleza y en la cuestión de la contaminación. En mi caso abordó lo relativo a las transformaciones del paisaje porque, cuando era pequeña, tenía imágenes muy bellas de lo que se conocía como naturaleza, pero ahora esas imágenes han cambiado. Cuando tengo la posibilidad de ir de nuevo a esos lugares, yo no me encuentro con esos potreros amplios y esos

paisajes que se veían en la galería, sino que me encuentro con los cultivos de caña de azúcar. De ahí que, allá denominado la obra como «alta pureza del campo que sostiene»; esta ahora ya no la tengo porque hace parte de la colección del museo nacional, pero en esa obra se ve este tipo de transformación. Como te digo, en el momento en el que yo empiezo a desplazarme de lo rural hacia lo urbano, a estar con mi abuela y a estar con la familia de mi papá. Retomando el tema, al ir a esos lugares te darás cuenta de todo lo que ha cambiado el paisaje a causa de la invasión de muchos cultivos entonces, a causa de esa invasión, es dónde empiezo a centrarme específicamente en el azúcar y a partir de ese centrarse sale esa obra. También, tengo una sobre el arroz que está muy ligada a la cuestión del monocultivo y, en paralelo, trabajo desde este interés por las tiendas de barrio, pues estoy muy interesada en la economía popular.

JN: Exacto, puede divisar un interés por la economía popular... Disculpame por haberte cortado, es que me quedé pensando en el asunto de las tiendas de barrio; te debo contar que mi mamá también puso una chaza, o una caseta, como comúnmente se llama y la llenó de gaseosas todo tipo de productos que se venden en una caseta. A los 10 u 11 años, yo era el tendero que atendía esa caseta. Entonces, recuerdo que atendía en las tardes cuando llegaba del colegio; sin embargo, los días que más me gustaba atender eran los sábados pues eran los días cuando llegaban los buñuelos entonces yo me encerraba en la caseta y me comía 2 o 3 buñuelos con gaseosa; uno hacía ese tipo de pilatunas. A lo que voy es que la cultura colombiana, bien sea en Cali o en Bogotá, sacamos la recursividad para afrontar las situaciones económicas de la vida y ahí es donde la economía popular me parece supremamente interesante y, más aún, la relación simbólica que esta tiene pues da lugar a la práctica de creación que hace nacer tus piezas escultóricas. Estoy viendo por ejemplo obras tales como *Mi Pipocha* (que refiere a las muñecas). Hay otra obra que me llama la atención, por su título, y es «consumo de la vida cotidiana», porque da cuenta de ese tipo de consumo. Lo que veo en tu práctica son unas estrategias muy sensibles, sensibles en lo sencillo de la solución de la problemática que estás trabajando. Me gustaría que me hablaras de estas 2 últimas obras que te comentaba.

AM: por supuesto, estas son las primeras obras que empezó a desarrollar. Las realicé en compañía de los maestros que tuve en el instituto departamental de Bellas Artes. De alguna manera, he tenido la fortuna de que no se quedará simplemente como una propuesta para pasar la materia en la que estas obras se dieron en la universidad. Con lo cual, su circulación es muy gratificante; porque te das cuenta de que la obra quedó muy bien hecha, dado que los intereses

y los temas que manejas son contundentes y de alguna manera tocan al público. Entonces, por ejemplo, en la obra «consumo de la vida cotidiana» tú puedes ver que es una obra realizada con recibos, es una obra pensada desde la economía popular, es decir, desde los productos más básicos que siempre se compran. Para realizar esta obra, empecé a reciclar todos los residuos que más pude, porque mi idea era realizar un montaje escultórico. A partir de este papel, que empecé de alguna manera rescatando en las cestas donde tiran todos los recibos; estas listas que están al lado de las cajas Donde se realiza la compra. La recolección no fue tan difícil puesto que me acercaba a las cestas y les encontraba llenas de recibos. Siempre he tenido en cuenta la ambivalencia en lo que hago, porque uno sabe que el monocultivo de alguna manera perjudica al territorio y causa unos daños al terreno, porque se exige que se les aplique fertilizantes o veneno bastante fuertes. He visto este proceso desde pequeña porque las fincas de las familias de mis papás están rodeadas de caña de azúcar. Y por ende, siempre veía las maquinarias y los vagones pasar inundando el aire de ruido, y me familiarice con la cosecha y la quema de la caña. Reconozco que he tenido un privilegio de ver desde cero esta cuestión del producto de azúcar; es decir, he visto cómo se hace y cómo se cultiva. Además, tuve la oportunidad, gracias a una salida que hicimos en el colegio, de ir a un ingenio de azúcar. Allí tuve la oportunidad de conocer todo el proceso industrial relacionado con la caña de azúcar y las circunstancias negativas de dicho proceso que pueden influir de una manera nociva con la Tierra. Sin embargo, al parecer, este producto es muy importante para nosotros. Entonces es allí donde uno ve estos juegos, se ve que no son tan buenas y el cultivo las prácticas que se implementen. Se entiende que son cultivos masivos que tienen que salir en un determinado tiempo porque la producción ya está esperando o porque nosotros tenemos de eso. Vi como el azúcar salía del ingenio y llegaba a una tienda de barrio. Siento que todo termina conectándose.

JN: Sí, es decir, yo veo que tu práctica artística tiene una relación con la naturaleza, pero no es como el discurso ambientalista de los activistas sobre los derechos de la naturaleza, sino que se da en el ámbito del consumo de la producción local; para mí es una suerte de crítica muy bien pensada y muy analizada con respecto al uso de los materiales por ejemplo como los recibos. Tú trabajas simbólicamente con los kilos o las libras de arroz, esto lo he podido ver en tus materialidades hechas con cemento, y veo que la denuncia de la crítica puede ser más por ese lado. Así entiendo lo que tú me dices cuando te refieres a que todo está conectado. Si hablamos de afectación podríamos hablar de afectación a la naturaleza o al planeta Tierra, pero no podemos desconocer que hay unos procesos industriales, digamos hegemónicos, de la Tierra y

de la transformación de la Tierra. Aunque tú no estés configurando un discurso como ambientalista o activista, favor desde lo local y lo cotidiano el ámbito barrial de quienes estamos insertos en él.

AM: Sí mira que esta obra en los recibos posibilitó que, de alguna manera salieran las demás piezas escultóricas. El realizar esta pieza dispuse un telón enorme y empecé a pegar los productos que siempre aparecían. Estos son: arroz, azúcar, aceite, sal, salchichas y atún. Tuve la fortuna de encontrarme, en Bellas Artes, al maestro Diego Imbachi. Fue él quien me dio bases de pintura; yo empecé a expresarle todas las ideas que estaban encontrando en los recibos y que, de alguna manera, me llamaban la atención. También le expresé mi intención de llevarlas a la escultura. Él empezó a darme unos referentes, y a preguntarme si tenía experiencia con arcilla, con plastilina o con otros materiales. En paralelo a su clase, también estaba viendo escultura con Elías Heim. Gracias a él me encontré con el cemento, porque en una de esas actividades que hicimos empezamos a analizar la cuestión de las fachadas que están inacabadas y que las personas de algunos barrios populares construyen de manera muy pausada; porque cuando les queda algo de dinero compran ladrillos y cemento y esto se convierte en un proceso muy lento. Entonces, esto me pareció muy interesante y empecé a hacer exploraciones con el cemento. Además, con Elías también empezamos a hablar mucho sobre lo popular. Hablamos de cómo los obreros vivían con el pan de cada día, es decir, con lo que ganaban y cuando no trabajaban la hora se quedaba pausada y ellos también se quedaban parados. Entonces, apareció para mí la arena, el cemento y el concreto. Allí, empecé a hacer las primeras réplicas de los panes franceses; luego, incluí las réplicas de los panes de 200 pesos (que, por cierto, ya no existen). Empecé a hacer esas réplicas con cemento y con arena presentándolas en una suerte de obra negra y me fue muy bien. Los maestros me alentaban a seguir con esta actividad creadora, me decían que en mi caso yo más por una cuestión de volumen y que tenía algo muy fuerte con la alimentación; más bien, de cómo nos alimentamos en la clase popular. Entonces me pareció muy interesante seguir sus coordenadas y en ese momento empecé a ver la técnica propicia para trabajar con estos productos que aparecen en los recibos teniendo en cuenta que ya he tenido experiencia con el cemento. Esto te lo digo porque yo estuve trabajando para un local de cerámica antes de entrar a Bellas Artes, entonces, de alguna manera, he tenido una experiencia previa con la pintura porque mi culo cuando van a reconstruir piezas cerámicas que iban llegando al taller. Allí vi que estas piezas se vuelven como unas reliquias familiares, que no las quieren votar y que busca la manera de rescatarlas. Con lo cual mi trabajo era sobre los desperfectos tanto del material como

de la pintura. Entonces, de alguna manera, empecé a tomar esa experiencia que había tenido con la cerámica y empecé a aplicarla con el cemento, esto me llevó a realizar vaciados. A partir de los mínimos empaques de estos productos empecé a elaborar los moldes: vaciaba la bolsa y empezaba a llenarla de cemento con arena junto mi primera réplica fue con 1 lb de arroz Carolina; esta es una de las piezas que hace parte de la hora de lo cotidiano. Cuando hice esta réplica se la presenté al maestro Diego. Ahí está ahora la impresión muy interesante y me preguntó sobre cuál era su desarrollo posterior, me preguntó si quería pintarla o mantener la tipografía y el color del producto o simplemente la forma. Le contesté que quería lanzarme a jugar con la tipografía, a tener en cuenta la paleta del color y dado que era una clase de cultura, no de escultura, él me pidió que empezara a hacer bocetos. Entonces, yo empecé a pasar toda la información de ese empaque esa pieza que ya tenía volumen ay se vaciado y la verdad esto es algo que me pareció muy interesante. El maestro me dijo que tenía que seguir; con lo cual empecé a elaborar todos los productos: después del azúcar sigo con la harina, la heparina el azúcar Incauca, luego 1 lb de lentejas. Tú puedes ver que esas cosas aparecen en la obra coma los resultados me parecen buenos. Paralelo a esto también estaba trabajando con otros profesores y luego descubrí que no me interesaba mantener la tipografía. Con lo cual me interesé más por el empaque entonces, empecé a decir marcas de chorizos y enlatados. Mientras tanto, me preguntaba de qué manera son asequibles estos productos que no alimentan, pensando desde la salud en las tiendas o en los enlatados que venden estos productos con salsa de tomate. Volviendo al tema, empecé a buscar cómo hacer estos vaciados con latas de chorizo entonces, empecé a reciclar latas para hacer dichos vaciados. Esto hizo que me centrara en el plástico, específicamente, en la búsqueda de un color que se asemejara a la estructura de la lata del enlatado desde el color de las salchichas y el chorizo, ni siquiera me interesaba la marca. Simplemente era una cuestión de la forma y del color del producto o del empaque. Ahí sale todo lo relacionado con el chorizo y con el enlatado. Pensé que, si podía unificar esta pieza y reunir las todas, porque comparten el mismo núcleo temático que es la cuestión de la economía popular del barrio o lo que consumimos cada día, podría salir una buena obra. Ellos me dijeron que sí y de ahí surgió esta pieza a partir de los materiales de pintura y del taller.

JN: Como una suerte también de sostenibilidad en la obra porque, al unificar, estamos haciendo sostenible la obra en el ámbito de la producción.

AM: ¡Exacto!

JN: me identifico mucho con tu obra. Por ejemplo, cuando estuve en el pregrado fui un artista pobre en el sentido que yo llegaba con el pasaje y pensaba en cómo solucionar el asunto de los materiales que me pedían en escultura en pintura y en fotografía. Fue una época muy difícil, pero digamos que, lo que se vivía en ese momento como castigo, ahora lo veo como una potencia creativa que surge a partir de la precariedad o de la austeridad. Porque estuve obligado a ser muy recursivo en el pregrado. Recuerdo, para una clase de escultura, que reuní las facturas de servicios: la factura de la luz, la factura del gas y del agua y las convertí en una suerte de tela arrugando el papel y con esto construir un traje de chaleco, de camisa, de saco y de pantalón; lo que quería significar con esto es que los recibos es nuestra ropa por la que hemos de pagar. Es decir, consumir recursos y pagarlos para poder vivir como esto me parece muy complicado. Me gustaría volver a hacer esta escultura. Por eso digo que me conectó fácilmente con tu práctica de creación, porque las materialidades son similares. Por otro lado, con el caso de las muñecas que veo allí me interesa mucho *MI Pipocha*.

AM: esta se dio más a causa de la memoria familiar. Como te había mencionado antes mi abuela evidenció la violencia. Entonces, empecé a sentir la necesidad de hacer un álbum familiar de esas imágenes y lugares que me parece muy fantásticos como los paisajes, y de todas las cosas que vivía en la infancia en relación con el campo y escogí ciertas imágenes. En el caso de *Mi Pipocha* escogí 2: uno donde estaba junto con mi papá y otra era la entrada de nuestra casa. Aquí hay una cuestión y es como de alguna manera los niños no nos enfrentamos a la violencia y cómo, en su inocencia, uno no percibe la gravedad de las situaciones que se presentan en ciertas ocasiones. Porque estás viviendo y escuchas a tus papás que están hablando de que hubo un enfrentamiento aquí o allá que a tal familia le tocó irse, qué tal familia perdió el hijo o el esposo. Entonces, en su inocencia, uno no se percata a este tipo de situaciones porque sus intereses radican en el jugar, o jugar con las mascotas, o ir de paseo. Uno vive con su parte divertida e inocente. Por eso decidí tomar estos objetos, entre ellos, una muñeca de la infancia. Ah mi región es una muñeca muy popular es más o menos del 96 al 98. Este tipo de muñeca incluso aún la conservo porque para mí es un objeto muy importante y único. Aquí también se tomó, en paralelo, estas imágenes de la familia para hablar de la violencia y cómo, desde la infancia, los vivimos de una manera muy inocente. Sin embargo, quieren unos sonidos o unas imágenes. Empecé a analizar los colores predominantes en la muñeca: veía que su cabello era verde y que su piel tiraba a ser más como amarilla, con lo cual, ante estos colores, recurrió al plástico y empecé a hacer una primera exploración como de pasar estas imágenes del álbum familiar sobre el plástico.

JN: Pues fíjate que en este ámbito me voy a referir más a la materialidad. Te voy a compartir este objeto: es un perrito y un proyecto de juguete denominado como art toy que es un juguete diseñado por el artista; en realidad es una tendencia. El construirlo pensaba en lo tedioso de estar comprando juguetes chinos, puesto que se dañen. Sí eso fue la sostenibilidad, es decir, cómo hacer un objeto en este caso, un arte, a partir de los residuos que quedan del propio consumo. Por ejemplo, en este caso lo normal es que no te sí intentamos de las cajas de leche que consumimos y los miremos como residuos coma como basura. Sin embargo, contrario a esto, pensé en el ejercicio de hacer un arte y a partir de ellos salió este perro o esta escultura o este art toy como yo lo llamo. Entonces por eso digo que me conecto fácilmente con tus obras y con tu práctica, porque ni yo encuentro materialidades que usamos en el ámbito de lo cotidiano, en el ámbito cultural y en un contexto de un planeta Tierra que necesita que cambiemos los modos de producción. Con esto quiero decir, que hay una especie, o como lo llaman algunos, de decrecimiento en las formas en cómo hacemos las cosas. Encuentro con beneplácito que abordes la materialidad del plástico porque esto nos permite pensar, por ejemplo, en la reutilización de los desechos tales como las bolsas de plástico que te dan cuando vas a comprar un aguacate o cualquier tipo de producto de la canasta familiar; sabemos que estas bolsas siempre terminan siendo desechadas. Lo importante es que se está dando una reutilización, prefiero hablar de utilización más no de reciclaje porque consideró también que reciclaje hace parte de unos conceptos que están gastados. El caso es que cuando un objeto pasa el ámbito de la materialidad hay una connotación diferente para el mismo en el ámbito de la creación artística. En tu obra esto me parece importante porque veo que la materialidad tiene una potencia poética y tiene una narrativa importante para el arte actual que es, como el gran arte se mide por sus materialidades. Recuerdo que la universidad a nosotros nos decía que hay que pensar en la materialidad, pero en el sentido de pensar en los acabados, en que se vea muy bien, pero estas eran unas narrativas que correspondían a una época anterior. Sin embargo, en un ámbito ambiental histórico muy complejo pienso que en la medida en que uno le dé un rehúso, una resignificación y, muchas veces, una segunda vida estos materiales para crear objetos de arte uno estaría dirigiendo una línea hacia el ámbito cultural. ¿Qué Opinas de esto?

AM: comparto tu opinión respecto a esto porque pienso que cuando uno toma un material le da otra forma, le da otra vida y lo está sacando del cesto de la basura. Además, si uno lleva estos intereses a la economía popular, estos materiales resignificados son los materiales idóneos para significar este tipo de cosas. De alguna manera los objetos de la obra nos llevan a los recuerdos

de la infancia, de alguna manera son detonantes de la memoria personal. Entonces, esa memoria personal termina de alguna manera tocando los temas relativos a la violencia que tal vez algunos vivimos en la infancia o la vivimos al lado de nuestra familia. Entonces, desde estos pensamientos empiezo a construir esta obra desde el plástico, empieza a hacer esta réplica de muñecas y para construirlas, utilice el periódico; El alma del periódico, manteniendo las características de esta alma. En Instagram tengo una imagen: yo hice estas muñecas en escala de 10 o 15 cm de largo, sin embargo, hay una muñeca que es más grande que yo, te lo voy a enviar por WhatsApp. La cuestión fue que empecé haciendo muñecas pequeñas y a causa de un reto que me pusieron en Bellas Artes en el que me dijeron que no iba a ser capaz de crear una muñeca a escala mía, decidí aceptar el reto me pareció que no era un reto complicado, dado que la muñeca es redonda y sus piernas son cortas y sus manos también; al ver esta estructura no me pareció complicado hacer una muñeca a escala real entonces este ejercicio me pareció muy interesante a nivel plástico.

JN: Y técnico, para demostrar que eres capaz. Porque el enfrentarse a esos retos nos damos cuenta como seres humanos de que hay unos retos y unas problemáticas y nos lanzamos a solucionarlos. ¿Cómo? A través de la recursividad. No sé cuáles fueron los problemas que te surgieron cuando empezaste a realizar esta muñeca una escala natural y que técnica tuviste que emplear para desarrollarla, pero de ahí surge un aprendizaje y un conocimiento en el tema del hacer. Esto me parece valioso y maravilloso respecto a las prácticas de creación artística, porque aportan unos saberes.

AM: exacto, porque digamos que la experiencia realizando las muñecas pequeñas no fue igual: yo dije que les iba a hacer con periódico y plástico, pero cuando piensas en una escala natural tienes que darle un alma firme a esta figura coma a esta pieza. Entonces ahí empecé a utilizar lo que fue el alambre dulce y un tipo de varilla muy delgada; esto, de alguna manera, me exigió que aprendiera a soldar. En esta parte fui muy afortunada porque las personas que se encargan de mantener la herramienta en el taller de la escultura son muy amables son muy dadas en explicarte cómo manejar las herramientas y en este caso aprendí a soldar con ellos. Entonces tuve a la persona que me explicó en ese momento como trabajar con la máquina, cómo cortar, como medir. Entonces, después de tener la calma con el alambre dulce y con las formas de la muñeca que era casi redonda en la barriga pensé en los pies coma y dije que hay que hacerlos con un objeto que sea corto pero que también mantenga como esta cuestión de ser redondeado. Entonces utilicé 2 moldes, estos grandecitos que quedan en las puñetas de las pinturas. Y me

dije que esos eran las piernas y ya para la barriga como tal el cuerpo fue de alambre. La cabeza también fue de alambre y el cabello fue en plástico; lo hice con 3 tiras de plástico verde y las iba colocando con una secadora industrial. Entonces, a medida que yo iba recortando el plástico iba pasando la secadora industrial, con lo cual, no tuve la necesidad de utilizar ningún pegamento especial ni nada. Simplemente dije: cuando fritaba el plástico con el calor este tomaba la forma fácilmente y de una vez se quedaba pegado. Cuando toma tienes mucho la secadora de plástico, en el plástico, este es un encogiéndose y de alguna forma se va manejando la forma en la que uno lo tiene o lo tensa. Estoy de alguna forma me permitió que el objeto se fuera cubriendo fácil, es importante la relación entre el plástico y la temperatura alta. En cuanto a los ojos y otras cosas los hice de manera simple porque me enfoqué en la forma y en el color en mantener esas 2 cosas.

JN: Bueno, muchas gracias por tu tiempo. Gracias por permitirme preguntarte cosas; entre ellas me atrevo a hacerte una pregunta, porque estoy viendo una obra reciente de 2020 titulada pasajes atmosféricos. ¿Por qué pasaste a los árboles y qué sucede allí?

AM: Esto es fotografía. En la fotografía, como te venía contando, la cuestión qué más se me da es retratar naturaleza, aves, vegetación, el agua también es una cuestión más representativa de lo poético que termina, de alguna manera, siendo muy perceptible si te acercas. Te encuentras unas formas, unos colores y una paleta de colores increíble. Unos es hombre de la composición del color que se encuentra en la naturaleza, con lo cual me parece muy atractivo representar esto desde la imagen fotográfica en un afán de resaltarlo. Para mí la fotografía radica en una cuestión de representar o enaltecer la naturaleza y todo lo que hay dentro de ella. De lo anterior podemos decir que esta cuestión de la fotografía ya sí sale de la cuestión popular.

JN: Es un giro hacia otro asunto temático; con automático no quiere decir que vaya chuleando temas, sino que la obra misma te va lanzando la mirada hacia otros aspectos.

AM: Te confieso que soy muy inquieta, con lo cual, en la práctica, no soy dada a quedarme con un solo tema. Me gusta mucho la expresión de la economía popular, pero creo que la fotografía se convierte para mí en la pausa de ese tema. No sé si en algún momento te ha pasado que llevas demasiado tiempo en un proyecto y te cansas de este, entonces llega un momento en el que necesitas tomar una distancia de unos días. La cosa es que cuando tú vuelves y retomas el proyecto inicial, te das cuenta de que aparecen cosas que no habías visto antes: cosas en el ámbito de los conceptos y cosas en el ámbito de algunas materialidades que no has visto o de algunas

cosas que no habías visto y que puede llegar a ser. Este tipo de cosas se visualizan cuando tú haces una pausa o una distancia; para mí la fotografía se convierte en esa pausa y, de alguna manera, como un desplazamiento hacia el contacto con la naturaleza y con lo poético de la misma naturaleza.

JN: Te entiendo. Yo estoy trabajando un proyecto que se llama árbol telar que consiste en recuperar segmentos de árboles talados y transformarlos en un telar artesanal, luego activó el telar y comienzo a tejer en un árbol hecho telar con una fibra de papel que produzco con la ayuda de mi papá. Ahí se da como una suerte de economía familiar muy interesante, entonces lo que ves de fondo son estos árboles regenerados simbólica y utópicamente dentro de la locura de un artista que se pone regenera de un árbol que haya sido cortado y que ya está muerto. Pero pensar lo tópico en el ámbito de la creación artística nos lanza a pensar en que estos mundos posibles coma son posibles. Entonces, siempre he trabajado lo mismo, pero ahora apareció este amiguito (el art toy). Respecto a él como me dijo que es la representación de un animal y he hecho otros consolidando como una fauna de objetos. Desde la aparición de estos me preguntado por el proyecto de crear un bosque estelar para una fauna de objetos este es uno de los proyectos en los que estoy pensando ahora. Porque esa manera tendría una fauna de estos perros hechos con cajas de cartón que habitaría el bosque. Esto lo digo porque como tú lo dijiste hace un momento uno hace un alto en el camino y se da un aire. En tu caso lo hiciste con la fotografía. Es interesante.

AM: sí, la fotografía para mí es eso. Es un aire y una pausa que me permiten de alguna manera dejar un poco los proyectos que estaba realizando. Además, es una pausa necesaria para el ámbito espiritual. En el caso de los árboles que estás haciendo, ¿tú mismo haces el papel?

JN: sí yo agarro por ejemplo las fotocopias que no leí en el pregrado o cualquier tipo de fotocopias que ya no sean necesarias, arrugó el papel y cuando el papel se arruga toma las características de una tela y luego corto el papel en tiras. De cada ojo me salió en unas 20 o 25 tiras que entorcho y luego voy pegando una a una y ahí se va generando una madeja de papel y luego con esa madeja he hecho la tela. Cuando es con hoja blanca pues la madera queda blanca y luego con esta fibra de papel teniendo el árbol telar te lo voy a mostrar ya que me animé a hacerlo de esa forma muy tensada hacia arriba y en ese sur tintes comenzó a tejer ese papel mío; mira este es el que ya está casi terminado aquí puedes ver el tejido de papel y obvio esto queda hueco por dentro entonces es como un tubo.

Entonces sí esto es un proceso de tiempo que se requiere para que cada árbol que listo y se pueda preparar el material luego se teje. En este proceso tienes que cuestionarte sobre las materialidades porque si lo haces con una revista entonces hay unas tonalidades que empiezan a encontrarse y otros colores que van a encontrar sí configurando como una especie de tonalidad azul. También hay que tener en cuenta el tipo de papel como usted decía hay papel de fotocopia y hay otro que revista. Entonces toda esa información que de alguna manera nos llega a nosotros por medio del papel periódico y esa información termina convirtiéndose para ti en materia prima. De alguna manera esa información queda como en el mismo vacío se convierte como en nada porque la información contenida en el papel o en la revista ya no termina siendo importante, sino que lo importante es el material y el segmento sea si eran parte de un árbol el vacío es ese árbol que ya no está. Es como si a una persona le ser sincero en un brazo entonces el vacío ese brazo que no está, pero el cuerpo sigue. Lo que acabas de decir de verdad me conmueve mucho porque cuando uno conversa en torno a la práctica de creación, en torno a una obra, quien las está viendo unas cosas y quien la observa está viendo otras. Esto es muy nutritivo en el sentido de que complementa cosas que uno no ha pensado. Por eso me gustó mucho cuando converso con artistas.

AM: sí pero mira que eso pasa es por eso porque las materialidades y las formas con las que trabajas de alguna forma te ciegan. Entonces, cuando lo dejas por un momento te vas de paseo un fin de semana y vuelves te das cuenta de que lo que no habías visto Luis ahora muy interesante que yo vi que quedaba ese hueco esa forma o la excusa es accidentales que pueden pasar en la obra y que luego termina convirtiéndose en algo muy positivo esto me parece sumamente importante.

JN: Es muy bueno que digas esto puesto que aún no se le olvida fácilmente. A veces uno es en sí misma con el taller y eso es bueno, pero y el arte en cierta medida también cumple una función social, aquí no estamos hablando de una función política o de una función ambiental dado que no quisiera colocarle al arte de esas imposturas, más bien el arte tiene algo maravilloso con lo que reúne en torno a la conversación sobre lo que se ha creado coma y esto permite que se amplíe el discurso o la narrativa.

AM: este trabajo que tú tienes es muy interesante porque me recuerda el trabajo que realicé con las muñecas, Claro que para mí el papel periódico terminó siendo como el alma de las muñecas pequeñas y para la grande porque se empeñó fue más bien como la primera capa después que

era el plástico. Así pues, que cubrir todo de papel periódico y después tire las capas de plástico y apliqué la secadora industrial

JN: me gustaría invitarte cuando ya realicé esta instalación a que sumes una pieza para ese bosque estelar. A mis piezas las llamo objetos, con el ethos integrado. Sé que suena gracioso, pero yo veo una fauna de objetos porque lo que me mueve en el ámbito de la creación es pensar el ethos con el que estamos creando las cosas. Debido a esto con conciencia digo que no voy a comprar materiales para crear una obra de arte, lo que voy a hacer es crear una obra de arte desde los residuos que quedan de mi propio consumo esto es lo que le da un sentido al objeto, porque se convierte en una lucha. Y nosotros como artistas nos encargamos de esto. Te agradezco mucho por la conversación y si estás de acuerdo me parecería conveniente hablar contigo en otro momento.

AM: Claro avísame con mucho gusto hablamos.

JN: es interesante en estos espacios de conversación compartir con otros artistas lo que están haciendo y que me hablen de sus obras sobre los temas que me aparecen o que han ido apareciendo es muy nutritivo para la práctica escuchar otros tipos de visiones escuchar las opiniones del otro porque como tú decías hay veces en las que uno se mete tanto en el cuento que no se fija en cosas muy obvias que pueden aparecer por eso es bueno compartir y queda uno picado como para seguir conversando y hablar al respecto Es decir, a mí me interesa mucho las visiones de las nuevas generaciones de artistas, porque, así como nos hablaban del artista y de su época, por ejemplo, de los románticos o de los impresionistas hoy en día en los artistas de nuestra época tienen unas narrativas y unos discursos muy potentes y significativos para el ámbito de la sociedad contemporánea en el que nos desplazamos. Es decir, si nosotros tenemos unos referentes artísticos occidentales que se han vuelto a los paradigmas del arte occidental me parece que esas narrativas pueden ir cambiando y esas las voces y en las prácticas de la creación artística de los artistas jóvenes que tienen toda un bagaje en el mundo, que nacen unas preguntas y unas posiciones que me parecen muy potente para el ámbito de la sociedad actual. Este es un asunto que estoy trabajando en la tesis de doctorado es por eso que estoy conversando con artistas jóvenes para poder referenciarlos allí y exponer sobre lo que están pensando porque creo que tienen un sustento muy válido para el ámbito social.

AM: Claro, que entiendo. Si te puedo ayudar con algunas de mis imágenes o si necesitas conversar en algún momento me dices. Estoy muy dada a colaborar con tu proyecto y me parece interesante tu trabajo. Por eso fue por lo que empecé a seguirte en Instagram. Esta práctica está creando sus propias formas y construyendo su propio discurso. Al margen te digo que me gustan mucho los perritos que publicas en Instagram.

JN: espero que podamos converger en algún proyecto, por ejemplo, en las cosas que a uno se le ocurre en torno a las materialidades alternas y en una economía en el ámbito de la vida cotidiana. Muchas gracias, grabé esta conversación. Con lo cual si la necesitas te la paso por MP3. Lo quiere decir, escuchar, analizar y sacar de aquí cosas que posiblemente en una siguiente conversación podamos profundizar y seguir revisando. Es un placer y un gusto haberte escuchado.

AM: gracias a ti te deseo muchos éxitos sería muy interesante ver todas esas obras tuyas supongo que va a haber un montaje cuando las presentes.

JN: sí, ahorita voy a empezar a hacer unas exploraciones de regenerar árboles talados en la ciudad unas exploraciones escultóricas en el ámbito de lo público coma de la ciudad, a ver qué me pasa y a ver qué pasa con esto me parece que es una forma de conversar cuando uno saca la práctica de creación del taller y la pone en otro lugar en otra circunstancia.

AM: es verdad, además uno se enfrenta a otro tipo de público no es lo mismo que adentro de la casa, porque fuera puede haber personas de diferentes contextos de diferentes pensamientos y tienen sus teorías.

JN: es correcto estoy muy agradecido por la conversación y espero que hablemos en una próxima ocasión.

CONVERSACIÓN CON ANGELA MARÍA LOZANO

JN: ¿Cómo estás? ¿Cómo has estado?

AL: Bien, trabajando Tu familia, tus hijos. De rato, no los veo.

JN: Sí, ya sé, hace mucho un rato. Pues en María Isabel trabajando también creando próximamente tiene una exposición en la galería y los niños también estudiando. Ah, bueno, ellos van todo bien.

AL: ah, bueno, chévere. yo vengo a saberlo. bueno, dime un poco de qué se trata la charla.

JN: pues, a ver, yo hace unos no sé si fue el año pasado, en algún momento te comenté que estaba haciendo estudios de doctorado en la universidad distrital, el doctorado que abrieron en estudios artísticos, entonces mi proyecto de investigación tiene que ver con las prácticas artísticas en relación al momento histórico ambiental contemporáneo, ¿no? y como los artistas estamos trabajando sobre esa temática y cómo las prácticas artísticas, pues no sé, han tenido giros o en el ámbito de temático o en el uso de materialidades, va por allí todo este asunto que me estoy pensando pues porque mi propia práctica de creación pues digamos tiene que ver con esas materialidades y referente a ese momento histórico ambiental. entonces estaba haciendo conversas con distintos artistas que están trabajando sobre ese tema de afectación a la naturaleza, como no sé, y pues me estoy acercando más a través de estas conversas para conocer más sobre sus procesos, ¿no? entonces, pues, a raíz de tu exposición de febrero, la de *un viaje a nuestra existencia natural* que tuviste allá, pues estuve mirando lo que estabas posteando y me llamó la atención los modos de hacer para esa exposición. ese es el contexto, ¿no? Entonces, digamos que va por ahí. Bueno, yo me vengo a encontrar con esta exposición con que tú llevaste a cabo, no sé si antes habías trabajado otras temáticas o siempre ha estado latente el interés por el problema ambiental o bueno digamos que ese asunto de la naturaleza pues tiene diferentes modos de nombrar como arte ecológico, arte ambiental, arte sostenibilidad, arte y naturaleza, bueno, no sé, pero pues sí hay una línea que es no está como en la representación del problema, como digamos en la historia del arte referenciaba arte y naturaleza en términos de paisaje o paisajismo. Entonces, bueno, no sé si en tu práctica en qué momento te encuentras con el interés por la naturaleza en esa vía de la afectación que insta al artista a crear y en este caso proponer una propuesta. o si antes venías trabajando otras temáticas y cómo es si das el giro a esto o cómo fuese

AL: si quieres te cuento cómo es mi historia. a plantear esto. entonces te cuento. yo estoy en este momento ubicada en este momento aquí en Bosa. Bosa es el lugar que me vio a mi crecer. yo nací y digamos que perecí aquí. cuando mi niñez en bosa no era como lo que es hoy. estaba rodeada de humedales, de caminar desde aquí hasta Soacha, por ejemplo, irse uno por el bosque. hacíamos caminatas, había como casas de caballerizas, como de pepinos, tú veías patos, veías aves migratorias, veías sapos, serpientes de las que ahí en Bogotá, los buscas, son muy típicos de aquí de esta zona.

JN: Había como unas haciendas por allí.

AL: Exacto, no estaba tan invadido acá ya había mucho humedal. de hecho, era de las que sacaban las serpientes. hay unas serpientes bogotanas que son como de cincuenta cm de largas que no pican. son como color piel. uno la ha jugado y se las ponía en la cabeza y sacaba uno de los sapos y había una biodiversidad muy grande entonces yo siempre desde muy pequeña tuve en mi vínculo hasta los ratones, los ratones eran de campo. entonces eran ratones que no hacían daño, sino que comían como el trigo, las cositas que había como dentro de los humedales, se metían entre los huichones, entonces era como una forma de ver la vida de algunas especies de una manera diferente. yo vía que las tinguas que aquí se vía animales son toda vez migratorias. esta era una zona de ave migratorias que de hecho muchas veces llegaban heridas acá y nosotros como nuestra familia a veces las cogía y las entablillaba y ellas salían a volar otra vez y seguían. aquí se veían especies que yo ya no veo ahorita. entonces digamos que cuando ya entró yo en la universidad, digamos después de yo quiero saber que hay un crecimiento. Bosa es anexada a Bogotá. a Bogotá. sí, a veces no era una parte. no era ni siquiera una brocha. sí, es verdad. resulta que la anexan a Bogotá y bueno, hay un proceso mientras la anexan a Bogotá, un transcurso de tiempo y cuando ya digamos que queda como Bogotá empieza a haber un crecimiento exponencial de la ciudad hacia Bosa. más grande lo que, pues, o sea, como drástico, entonces empiezan a crear la biblioteca del Tintal, que antes era un humedal, después se convirtió en el basurero, en de la ciudad. lo rellenaron y lo convirtieron en lo que es la biblioteca del Tintal y todo lo que hay allá atrás. pero todo eso antes yo lo conocí como obesidad. y aquí en una zona donde yo estoy viviendo también yo tengo aquí yo estoy pidiendo mi casa y ¿salías y eran tres cuadras para allá, ya era un humedal también. entonces todo eso fue regionado y digamos que todo el paisaje cambió todos los humedales que había en Bosa se rellenaron literalmente y todo se ha construido o sea ahorita tú ves si esto es una selva de cemento prácticamente no hay

parques que tengan árboles o los pocos. yo aquí frente a la casa cuando tenía seis años empecé a sembrar y había árboles que tengo cuarenta y seis ahorita quiere decir que había árboles de cuarenta años, que ya tenían unos troncos muy grandes y fueron tumbados. hace poco. una de las cosas que yo estoy peleando ahorita es porque me tumbaron seis árboles entre árboles de Durazno y árboles de cerezos que ya tenían unos troncos muy anchos y fueron tumbados que para construir un parque al cual se mentaron todo y dejaron como los y lo que se convirtió fue que ahora entran carros y los parquean en donde estaban los árboles. o sea, y no era parqueadero, es un parque supuestamente infantil, pero lo están cogiendo para cualquier cosa, pero y simplemente la alcaldía o la alcaldesa aquí para cumplir con que obstrucción de un parque tumbó más de siete árboles. me parece ilógico porque no hacía algo alrededor de ellos. un diseño, claro. pero no termino haciendo así. entonces eso ha despertado en mí muchas cosas, porque pues lo que te digo, yo desde muy pequeña, mis papás y sobre todo mi mamá, nos incentivó a cultivar. mi mamá era una persona estudiada, alcanzó a hacer Bachillerato, venía de Boyacá y venía como de una familia de campesinos, siempre ya se estaba acostumbrada a sembrar, nosotros teníamos un jardín acá. no, vamos a sembrar a la tacha, vamos a sembrar y ella sabía ella podía vender o regalar a veces a la gente alrededor. tengo como esa esa es mi historia de niñez. yo de niña hasta la entrada de la universidad siempre cuidé atrás yo era la que hacía la jardinería de esta parte. yo podaba el pasto, yo cumplí con pala en mano. teníamos azucena, teníamos un montón de especies que en este momento ya están aniquiladas.

O sea, aquí queda una sola patada sucia después de que había más de ochenta. sí, es más. entonces, yo me voy a la universidad y bueno, yo paso un montón de cosas en la universidad, me toó irme aquí de la casa cuando ya tuve mi cuando quieren embarazo, que eso fue cercano a mi grado, de hecho, fue como en el 2000, yo me fui de acá. y bueno, ponente, Bosa siguió creciendo. entonces, ya cuando yo me doy cuenta, ya el paso de aquí a Soacha fue cerrado y ahorita está totalmente construido. hubo muchos cambios en el que había dado por ejemplo toda la autopista sur, tu veías como que había el paso del tren. la estación de Bosa se llama estación porque era la estación del tren. era la estación del tren. yo era la que iba hasta el tren. para mí era campo. yo iba hasta el tren caminando mucho. hay que poner las monedas. que el tren las aplastara y era nuestro lugar de juego y caminar hasta Soacha era como toda una aventura porque no tenía que pasar y los buchones y uno vía el río Bogotá más limpio que ahorita ni buchones.

no olía tanto, entonces eso es lo que yo veía, como todo el cambio, ya no hay casi bus, en este momento ven un búho y dicen será que es que vino de otro lado, no, los búhos son de aquí. Acá, aquí habrá búhos toda la vida ha habido búhos. Tú los encontraba enterrados. Ellos se hacían sus nidos en el piso. Sobre todo, los cafés. Aquí hay mucha biodiversidad. entonces, ¿qué pasa? por ejemplo, una de las historias de aquí de Bosa y Soacha porque es que antiguamente eran uno como casi uno porque eran es que se dice que por aquí entró Jiménez de Quesada. y aquí en el parque de bosa fue donde mataron al cacique Zipa. y aquí en la iglesia de Bosa es de 1610, por ejemplo, la que está construida. la que no está construida unas que venían más pequeñas y que hicieron como más provisionales eran de mucho antes de 1500 entonces, Bosa tiene una historia en cuanto a que era una comunidad de indigentes, los muiscas más que todo. Cuando hablas de, por ejemplo, los muiscas son de acá. y esta comunidad muisca tiene hecho todavía territorio acá en Bosa. de hecho, hace como un mes se estaban peleando porque aquí en el cementerio de Bosa la alcaldesa uno sabe que él decidió destruir las tumbas. de los muiscas, que eran muy antiguas y ellos estaban, pero es nuestro patrimonio porque somos indígenas nos van a quitar las tumbas del cementerio central y estuvieron en una pelea larga y ellos están en eso porque ellos están peleando todavía por su territorio, por guardar las costumbres que ahora les queda, porque la culturalización los ha invadido a ellos muy duro, ¿no? más que en Suba creo, aquí es una tarea todo el tiempo por las tierras de los muiscas. y bueno, y entonces digamos que todo esto yo lo he vivido, no siendo muisca, pero ellos yo es de niña estoy acá viviendo allí claro chicos tengo gente conocida de ellos y empiezo a ver cómo quieren cuidar la naturaleza, pero no se puede y es muy difícil es una situación difícil por la expansión de la ciudad y acá, por ejemplo, si tú sales hacia Soacha o vas saliendo de Soacha, más bien, más así Sibaté cuando dan la vuelta, ahí hay unas piedras como las piedras de Tunja. son super peligroso bajarse ahí a mirar allá porque resulta que estas piedras ahí hay un yacimiento arqueológico grandísimo de la comunidad, muisca. y bueno, arqueológicamente tiene a yo una vez fui con la nacional y encontré puntas de lanza y todo, hay cementerios, hay de todo, y ahí lo que está lleno de guaqueros claro. entonces, allá excavan y sacan, entonces es peligroso, uno ir allá. por los guaqueros. están siempre extrayendo, hay pinturas rupestres en esas piedras, todo, pero no está ahí que por eso está invisibilizado y hasta hace muy poco el museo de Soacha, de antropología empezó a capturar algunas cosas, pero ya lo que queda es prácticamente nada. sin embargo, es muy interesante la historia de acá. y siempre me ha interesado, y siempre cuando yo empecé de niña y onda adolescente, haber dos cambios que tuvo todo este, como todo mi ámbito social y como mi

alrededor cuando vi que taparon el humedal que me quedaba al frente y construyeron edificios y que de hecho al año ya estaban agrietados, pero porque se hundieron y entonces para mí todo eso fue fuerte. en la universidad yo hice muchos trabajos que eran más que todo recuerda que en el noventa y pico recuerda que el performance y el arte efímero estaba como en auge. entonces yo trabajé mucho arte efímero y performance con relación al medio ambiente. pero pues que en esta época se decía, el performance no se debe grabar ni fotografiar, porque si te acuerdas de teorías donde performance son acciones. sí, mira, querida. y no sé qué. y nos enseñaron como eso. es como que no hubo un registro de muchas cosas de las que yo hice.

JN: ¿en qué año fue? más o menos en el noventa y seis yo empecé a ver performance. sin embargo, tengo cosas por ahí. qué quedó? como algunas cosas que yo había como sobre mí, pero ¿por qué?

porque yo empecé a tener un problema como de identidad, porque entró yo a la universidad y me toca con gente que ya había estado en otras universidades. y nada de acá. sin tener muchos conocimientos de arte porque yo, como dije en esa entrevista, yo soy el caso de conozco a Fernando Botero porque sale en la televisión y ya. yo no. en yo llego y empiezo a ver qué hay gente que estaba estudiando semestre de artes en los antes y se pasó a la nacional primer semestre conmigo con varios idiomas y yo que ¿qué hago? yo sí cogí la carrera que era. sí, porque empiezo yo. desde lo que yo sabía, empecé a configurar mis propuestas, pero todas eran como a partir de mí. empiezo yo también como con una dualidad, que voy a hacer, yo sí estoy en el lugar adecuado, mi familia no me apoyaba en una carrera de artes, porque decían que yo tenía que ser secretaria, porque de mi familia eran campesinos, creían que ser secretaria era guau. entonces dios podía darse que se sucede. sí, entonces eso empecemos mejor dicho eso fue una pelea en la oveja negra, yo la bueno, entonces digamos que muchas de las propuestas mías se mezclaron también con todo lo que a mí me estaba pasando. siempre he pensado que el arte siempre sale de uno, o sea, uno no puede dejar de hacer algo que no ha uno no lo ha vivido, uno no lo ha experimentado. siempre hay algo cualquier dibujo, en lo que tú hagas siempre está impreso algo tuyo allí. yo no veo cómo se pueda desligar uno de lo que está haciendo uno. entonces bueno que pasa en la universidad también me veo como con un problema y es que yo no económicamente yo no tenía para materiales. entonces empiezo a hacer experimentaciones, a pintar con tierras. cuando va a reciclarlo mis compañeros dejaban votado en clase, porque yo pues no tenía para esos materiales, ni para sustentar los trabajos. entonces, siempre trabaje como

con reciclaje. desde un principio. por la situación en la que yo me vía enfrentada, porque si de pronto yo hubiera tenido para el óleo lo hubiera cocado, pero yo no tenía para el óleo, entonces yo recogí a los óleo quejaban y empecé a preocuparme, bueno y qué pasa cuando ellos votan esto a la alcantarilla.

porque teníamos compañeros que sacaban todo el óleo. usaba un poquito después a la alcantarilla. para lavar el pincel y botaron todo y yo me empecé a preocupar como y eso a donde va y el agua que pasa con el agua y empiezo a preocupaciones acerca de cómo nuestros procesos afectan también al medio ambiente. cada uno de nuestros procesos, mis acciones, cómo están afectando el medicamento. y ahí nace como toda mi preocupación también porque empiezo a ver, bueno, si yo pinto, bueno, de pronto antes como era el óleo era con base de plomo mucho o sea no había la tecnología que era ahorita del óleo, pero en esa época el óleo era prácticamente plomo de que en el camino cuidado con eso. de polvo y los rascaban. entonces, yo decía bueno, ¿y esto va a dónde va? si se va por la alcantarilla. están contaminando el agua y empieza a preocuparme mucho por cómo mis acciones, las mías, aunque sea estaba perjudicando al medio ambiente. entonces empiezo a generarme en mi vida cosas como bueno, En esa época no existía el auge de recicla la botella, recicla no existía. ¿sí? eso es hace poco, pero en el noventa y puntas, en el ochenta no existía y yo ya tenía eso como el chip implantado, el por qué, el por qué no estamos reciclando, hay que separar, porque si no, esto no se puede volver a igual no había ninguna digamos que lo que se reciclaba, era como láminas, metal, pero no el papel, no en las bolsas, eso no era antes para reciclar. hasta después es que se hicieron implementar las medidas. que alcalde no recuerdo ahorita que alcalde fue el que empezó a implementarlo de los reciclajes y estas cosas porque como la que me dudarle de la separación de las basuras. Pero antes no existía eso. Yo, por ejemplo, cuando salí de once, fui la única loca que escogió como electiva para el ICFES en ecología.

JN: Mira qué interesante.

Por ejemplo, en términos de ecología. Énfasis. Entonces, como esas cosas, como siempre, siempre me interesa. ya nace mi hijo. cuando ya nace mi hijo fue más dura la situación porque saló también como en el rinoceronte blanco ya no va más. no hay mucha gente que están a ver como esa preocupación a nivel mundial, de todo lo que estaba. ya empieza a verse más en las noticias que antes no se vía antes que en Colombia era que la explosión tráfico, que las tuve que vivir yo. y más yo aquí en bosa, porque en bosa además hubo no fue solo Soacha de donde

secuestraron muchachos y no me gusta también. y hemos como una época en que yo no sé si tú recuerdes que hablaban de que la guerrilla estaba tratando de entrar a Bogotá y se iniciaron los alrededores. Bosa también es un alrededor de Bogotá, aquí había gente de la guerrilla, pero además se crearon pandillas. esto de pandilla, guerra y paz, todo eso viene mucho. resulta que se hicieron pandilleros, entonces había grupos de muchachos tengamos de mi edad en esa época, que estaban en la novela, de décimo grado. no, en serio. y eran de mí, estaban conmigo en el salón, pero eran pandilleros, andaban con la patacabra ahora, con los chicos. y uno sabía del colegio y miraban a la cual otro compañero robar, entonces que vino la policía, recogía estos muchachos y los desaparecieron amarrados de pies y manos y los tiraban por el avés antes del salto de Tequendama y los tiraban. entonces aparecían ahogados. pero fue algo de limpieza que se hizo como en la zona y todo.

JN: eso ¿fue en qué año?

AL: Un tono dulce, los límites de la ciudad y hubo lo que te dibujó mucha, tanto berrinche infiltrada como pandillas. En esa época, en los noventas. ¿Y tú recuerdas?

JN: ¿En qué año nace tu hijo?

AL: mi hijo ya hace en el dos mil. ok. pero en el dos mil yo lo alcancé a vivir hasta el 2000, pero cuando me vi embarazada, me fui como a de acá y ya prácticamente no volví, porque ya mi hijo nació en galerías, con que la historia fue diferente, pero sin embargo yo seguía viniendo a visitar a mis padres. entonces ya seguía lloviendo el cambio de la ciudad, el cambio de Bosa porque además se construyó de manera irregular en todo lado y entonces tú encuentras las calles son como no hay como unas vías bien hechas no está bien de construir, sino que hubo mucho valor de invasión aquí por ejemplo en una época era un barrio donde venían los sombreros ocupaban espacios grandes y ya después de ellos se adueñaron de un espacio y construyeron sus casas como pudieron.

entonces no hay sitios en donde las vías Y es muy, por eso es por lo que Bosa se considera difícil, porque las direcciones dicen que son muy complicadas. Es muy complicada porque no hay esos vías, pero fue porque hubo invasión ¿no? Bueno, lo que no tenía nada que ver conmigo tampoco porque digamos que yo no era como esa zona limítrofe fue donde estaban ellos. sino que los que primeros que estábamos acá en Bosa, pues éramos campesinos, más que todo, ¿sí? los primeros que son los primeros, que estábamos buscando era pueblo, mejor dicho, éramos campesinas de

la zona que teníamos nuestro pedazo de los chiquitos todo dulce. Construyeron casas aquí alrededor de nosotros. vendieron todos los lotes. se sí. bueno, entonces nace mi hijo y yo empiezo con la preocupación de qué va a pasar con mi hijo y qué va a vivir con respecto a toda la situación que está pasando medio ambiental del mundo. Porque yo digo, si mi hijo nace y quiere irse para Italia, en todo el lado está pasando lo mismo.

JN: además, porque en esa época del dos mil ya comienza el tema de pues no tanto de cambio climático como hoy día que ya es una narrativa, pero si hay gente que comienza a pronunciarse con respecto a las situación del planeta. y me acuerdo de que ahí comienza esa preocupación. ya como a salir en los medios de comunicación.

AL_ además que hubo muchos muertos de gente que estaba tratando de hablar sobre no mira aquí tiraron desechos tóxicos y aparte de muertos al otro día. entonces hubo muchísimo de eso y sí, y ya empieza a ver como que la gente empieza a entender la importancia de lo que es las cosas de la naturaleza. en cuanto a tomar acción, en cuanto a tomar muchas cosas en cuenta. bueno, ya cuando mi hijo empieza a crecer, entonces yo empiezo a ver, no, pero mire, yo antes venía este lugar y era un parque gigantismo, que uno duraba tres horas caminándolo, y ahora es un parque de una cuadra. yo le quiero llevar a zonas donde recuerdo que jugaba de niña, que sacaba el barro y hacía cosas y ya no estaban. entonces aún hasta el simón bolívar cambió su forma así te acuerdas de que el Simon bolívar es como un parque armado, porque anteriormente no existía como esa laguna en el centro, eso no, eso es armado. entonces

JN: no recuerdo. vine al conocer ya por el lago sí, pero eso es el lago es armado. también. entonces, hay muchas cosas como que el cambio de la ciudad. yo tampoco es que sea también. pero me acuerdo. yo tengo muy una repetida de cuando tenía seis años o cinco años. me acuerdo mucho. Entonces, pero era triste porque yo siempre fui, por ejemplo, al Simon bolívar, yo iba y era voz, que eran bosques caminatas mucho arbusto. Ahora casi que tú haces sí, puedes ver árboles, pero arbustos, y eso de la zona no estaba más tupido desde él. era más tupido, era más que quizás era más boscoso. lo mismo me pasaba con los cerros. yo siempre fui como bueno, yo entiendo ¿qué pasó? yo, cuando empecé a caer en cuenta, dije los cerros porque tienen eucaliptos, porque tiene porque yo decía por qué empecé a investigar por qué los cerros tenían eucaliptos, yo recuerdo que en el setenta y ocho más o menos, que fue que yo nací, hubo un incendio forestal casi mayor de magnitud que la de ahorita se quemaron nuestros árboles nativos. entonces en la época se creyó que sembrar eucaliptos era una opción económica y viable porque

pues sí, no hubo como un estudio de que no era un árbol nativo, nada de eso. entonces, ¿qué pasa? por ejemplo, una de las cosas que yo critico esa, porque toda mi vida yo sé que puede, porque hay eucaliptos acá, porque hay pinos, no entendía. por ejemplo, no entendía, yo no entendía por quién se inventó eso a hacerse pino. yo siempre le decía a mi papá, yo no voy al causa porque hay pinos ahí se están tirando tops. siempre fui yo la oveja negra porque yo tenía estas ideas, porque voy a seguir patrocinando irme al negocio, y gastar allá cuando ellos están sembrando pinos. de acuerdo. era como me forma de protestar. entonces, me forma protestar era no ir. fui dos veces al me gusta y me mal genio, lleno de pinos. no sé. entonces, yo les decía, ¿por qué no sembramos otro tipo de árboles? y yo por eso te digo que empecé a sembrar muchos árboles aquí en voz a muchos de los árboles que hay acá, los sembré yo. sí. y de hecho sembré en Soacha y sembré hasta el Tintal, pero muchos han sido tumbados. sí. desde niña. entonces, bueno, mi preocupación empieza ahí en el dos mil, claro, yo veo que mi hijo prácticamente no va a haber nada de lo que yo viví. yo era de las que vivían, cogiendo cucarrones en el mes de mayo y abril. En Colombia hay una biodiversidad de cucarrones, que están muchos en peligro de extinción. entonces son biodiversidad que uno cree que no me aportan porque son pequeños, pero es que estos animales son súper importantes porque hacen huecos en la tierra y genera oxígeno y agua para los árboles y plantas que hay y hacen que se nutra el terreno. por ejemplo, los conocidos cucarroncitos de mayo o de abril, que son los cafecitos que salen.

ellos no saben de la tierra, sino ese día. el día que los ves que salieron, están saliendo, y nunca han visto el sol la luz, el cielo. sale de ese día a tener como su pareja. ese día mueren. la chica pone su huevitos y mueren. y ahí empiezan a nacer el otro ciclo de cucarrón. entonces es como su único día que están por fuera. y entonces uno empieza a decir que terrible. la vida de ellos es esa. eso no empieza a decir que tristeza, que se acabe como tantas las cosas que uno no investiga carro este animal y la gente los espichan, los matan. Por ejemplo, los copetones, aquí había muchísimos copetones, mirlas, a eso era cantidades ahorita. no veo un copetón. ay, que milagro vi un copetón. sí. entonces son cositas que si me han dolido. por eso yo sigo trabajando con lo del medio ambiente. al sol de hoy, por ejemplo, también soy crítica, de un solo gobierno, de todo el gobierno a mí la política yo lo que hago es político porque no puedo zafarlo. yo estoy de acuerdo con lo que hacen los cultivos, pues estás hablando en política. o sea, esto es, pero yo, por ejemplo, nunca cuando se hizo el tratado del de comercio. yo hice varios dibujos en donde yo no estoy de acuerdo cómo les rompieron las semillas a nuestros campesinos. cómo nos están implantando traer semillas y traer papas, por ejemplo, de Francia, cuando allá las papas son malas

que las de acá, porque tenemos que sucumbir como estas normativas impuestas o por qué nuestros campesinos no pueden utilizar propias semillas si las tienen. sí. Siempre he dicho, porque está prohibido ahora en Bogotá, por ejemplo, que en los parques y eso haya árboles frutales o haya cosas comestibles. para obligar a la gente a comer es un supermercado. eso es algo que hay un proyecto que vengo desde el dos mil dieciocho ocho. el proyecto se llama campo minado. ese proyecto es básicamente que yo me puse a hacer compost. empecé a hacer con compostaje, con lo que yo me mantenía aquí en la casa entonces yo tenía varias canecas y armé compostaje y esta tierra después fui, compré semillas o conseguí, semillas nativas de acá, entonces conseguí uchuvas, conseguí fresas, conseguí y empecé a sembrarlas. y con arcilla mezclaba la tierra de compost con arcilla y semilla y empecé a hacer como unas bolitas que aquí se le llama agricultura de guerrilla. en la agricultura de guerrilla es que te comiste un durazno y lanzaste la semilla y cayó por ahí y ahí naciera. entonces a eso se le llama agricultura de guerrilla o agricultura campesina, pero no es la agricultura convencional donde hiciste el surco y sembraste. es como que no es pensada.

Entonces vi que muchos países empezaron a coger estas bombitas de semillas. por eso es que yo lo llamo campo minado porque Colombia como hablábamos tanto del campo minado y se quitaron la pierna, no sé qué, pero ¿por qué no poner un campo minado de semillas? de semillas. un campo minado con bombas, pero de tierra. entonces, aquí estoy hablando de las bombas de tierra acá. Y empiezo a crear bombas de tierra y a ponerlas en las exposiciones en donde yo estoy

JN: ¿pero de exposiciones de otros o que tú estás haciendo?

AL: o sea, como una suerte de intervención por supuesto. se hizo una posición en dos mil dieciocho y a mí invitaron como dibujaron. ok. yo fui con mis dibujos y puse, pero yo dije no, pero esos dibujos van estas bombas de tierra y les puse ahí las bombas de tierra y entonces mi acción ¿qué fue?

la gente que llegaba a visitar yo les regalaba una de las y les decía como tírenla en algún parque en donde la única nazca. entonces empecé a hacer estas en muchas de mis exposiciones, regalar las bolitas de tierra para que la gente en dejar una semilla en el mundo. entonces a veces eran un árbol, de una simple arbusto, una uchuva. la idea era que ojalá estas semillas se encontraran la forma de nacer. como tenía un compost, arcilla y esto ayudaba.

la arcilla ayuda a mantener la humedad de esa tierra por un tiempo para que la semilla alcance a nacer. entonces, esa fue como la acción que empecé a hacer desde el dos mil dieciocho y campo minado, es ese proyecto que yo he seguido ahorita con el apoyo de *sala itinerante* que siempre me apoyan, como bueno, hagamos todas bolitas, no sé qué, y entre todos lo vamos a hacer. pero es el que como queda seguido, todo este tiempo, además por mi cuento es siempre estar sembrando, siempre es de hecho por acá mira mi ventana. bastantes matas. pero yo me la paso sembrando y regando.

Yo siembro regalo. siempre regalo. porque cultivando para que los otros se involucren y empiecen a pensar, yo también puedo poner una semillita puedo plantar una matica. tengo varios árboles. estoy esperando que crezca lo suficiente para ir a un ía como guerrillera a abrir un hueco a medianoche y sembramos.

y así, porque como ahora es prohibido sembrar también en voz botar le toca a uno medio de escondidas. tampoco la gente entiende aquí por ejemplo muchos decían que debieron haber tumbado todos los árboles. porque para que los carros pasen bien. hay mucha gente que todavía tiene una mentalidad muy retraída. que no entienden que los árboles son importantes. todavía falta mucha educación. aquí en el sur es una cosa como que nadie. muy pocos. los jóvenes son que están empezando a decir hay que pagar el planeta, pero los que ya son adultos mayores de cuarenta toca de por acá, ¿no? Creo que ahí como una falta de eso. son cosas que me ha gustado de estar otra vez al cruz cuidando a mi papá porque me ha gustado ver que hay unas falencias muy grandes y que yo no entiendo por qué yo tengo este sentido ecológico tan grande cuando al alrededor de mi no. la gente alrededor de mi hasta mí mismo papá sabe. sí, eso es los árboles ya no. y arriba, pero ¿qué hace?

JN: Tenaz

AL: sí, acá está todo ese disparate, está mucho ese cuidado por la naturaleza, mucho, la educación hacia eso, hacia las basuras, hacia todo entonces es algo que yo he visto y me gustaría hacer un proyecto o algo de hecho yo estaba hablando ayer con mis amigos de salud y tener porque no planteamos proyectos, porque la localidad de bosa, la gente está construyendo, construyendo, pero no están pensando, en curar la naturaleza y la reserva de aquí era mucho más grande que la que tenía que venir, que tenía ahí. entonces me parece importante. cómo hacer esa

implementación. antes te armo para que como dos de cemento. es como esa idea de la construcción, pero no pensando en una también.

JN: Pues el otro día vi una, eso fue en China, en China. Estaba precisamente construyendo, en un lugar, un lugar con árboles, allí la nada quería construir, quisieron construir un parque, pero entonces debían remover o desplazar un conjunto de árboles y lo que hacen ellos es sacar el árbol con replantarlo en otro lugar antes de talarlo y son las perspectivas que creo que es que llegan a esas soluciones, pero porque realmente han estudiado y comprenden la importancia, pero si la aceptó en Tunjuelito. ¿cómo se desborda el río Tunjuelito?

AL: ¿pero por qué se desborda el río tun feliz o por qué le tumbaron todos los árboles de los lados? así es. entonces, la gente no entiende es, o sea, la gente acá como no, pero mejor que quitaron los árboles, nos estaban tumbando las casas. o las raíces, y yo creo que esas raíces no llegan hasta ya tampoco. o sea, las raíces de ellos dependen de que árbol sea, pero entonces ellos tienen eso. hay un árbol grande, grande, la salida de la casa. y ya están esperando que llegue el nuevo alcalde para que lo quiten porque es que de pronto, no estaba PRECONAR, pero empiezan ahí, ya varios vecinos si se llega a secar y nos daña las catas. no piensan que se muere pronto alguien. nos dañan las casas. todavía antropocéntrica de pensar la precaución.

porque se va a estar y se quedan pues qué tal que se caiga. o sea, no es ni siquiera que ya haya mostrado algo.

JN: exacto. y además ahí refuerza el enfoque antropocéntrico de nosotros los seres humanos y como la afectación a los otros, pero no pensamos la suerte de ese otro en este caso un árbol que pues no, pero es que listo, sí, están pensando. pero es que eso es lo que te digo es sobre la falta de educación. exacto. si supieran que ese árbol les está dando oxígeno, que les está permitiendo a las palomas pocos pájaros que esto quedaron un sitio de pararse. que no se les está parando, haciendo festejado porque se está para hacer el árbol. si ellos vieran los beneficios, no problemas que no existen todavía de pronto, pero aquí no existe esa educación. y acá, mira que esto crea, mucha las cosas, pero no existe como esa educación hacia él y de hecho la gente casi me asiste a lo que propone como el crea o lo propone o estas entidades así no sé, porque piensan que pierden el tiempo, bueno, no sé, pero ellos no son cursos en aquí en estas localidades no son concurridos. el interés está en otro, va en otro sentido. y tú tienes que mirar también cómo es la gente aquí, gente que ha llegado casi toda gente que ha llegado no digo que Venezuela sino solo

no solamente Venezuela, sino que ha llegado desplazados y ganan un sueldo mínimo. bueno, no todos, pero muchos la gran mayoría, digamos que el ochenta por ciento de la gente de usa ganan un sueldo mínimo, viven en arriendo, ellos están en otra cosa, tienen diez hijos, entonces son la calidad de vida y todo es diferente. hasta mira que los precios de la comida. eso es algo que me sorprende. es más económico. digamos que si tú sales. es más caro. aquí no porque aquí nos queda cerca como como el abastos. muy severo, muy bien. entonces, si toda esta zona digamos, en un tres de abastos, entonces, como que la comida es un poco más económica, en ciertas zonas, es más económica, además, además viable pero precisamente por eso la gente que no tiene muchos recursos prefiere venirse acá porque encuentra más económico. no puedo rendir más la plata. sí, pero entonces qué pasa.

ellos están pensando en eso, en el trabajo, en los hijos, en la educación, en no sé qué y no están pensando en ay cuidemos la mata porque yo no se sale de sus nietos, obvio, normal. de sus necesidades, más lo mismo. exacto, sí, no hay como muchos no son estudiados, o los que son estudiados también están como de su pollo y no están como pendientes de este tipo de dinero. porque tampoco, digamos, yo no entiendo lo que yo te decía ahorita. yo no entiendo por qué yo.

la mayoría de mis compañeros yo soy rescatadora de matas. yo veo que ahí toma el celular yo me lo la alzo y lo traigo y lo he bajado, siempre otra vez y cuando lo hago. estar porque yo rescato, yo no puedo dar una mata por ahí, si yo la veo que todavía puede sobrevivir, no soy capaz de dar la oral. pero hacía un momento mencionabas que los y yo

JN: estoy completamente de acuerdo con esa mirada. y es que las generaciones más jóvenes digamos las personas que tienen treinta años hacia acá, vamos a, pelados de veinte hoy día de quince, de diez años están con una conciencia más despierta frente al asunto de la afectación al planeta, todo lo que llamamos como cambio climático, afectación por vía de la contaminación, etc. Y entonces, digo porque en el cómo mencionas que falta educación, Pues digamos que, a la gente ya muy adulta, pues en estos casos no todos, pero sí aquellos que dicen que el árbol para qué, que eso ya no pero si en esta generación es que viene más despierta si habría que reforzar esa parte de la educación. Y la pregunta va es: digamos estas prácticas de arte en relación a la naturaleza ¿Cómo ves que tú entrarían allí a esa educación? Porque siempre hacemos nosotros en el ámbito de la formación de pregrado, recuerda que a nosotros nos mostraban como los íconos del arte occidental los referentes pues de la pintura, de la escultura, pero yo veo que hoy día hay unas como unas nuevas, pues no una nueva temática, sino que unas nuevas preguntas u

otras preguntas en el ámbito de la creación artística en relación a esa afectación. Al planeta Tierra lo que configura no un movimiento, no un estilo, unos procesos, unas metodologías como unos haceres, digamos que van hacia cambiar cosas que posiblemente puedan favorecer esa educación ambiental. ¿Tú cómo lo ves allí?

AL: Mira, yo creo fielmente lo que yo te decía de no yo hacía recursos, yo creo oficialmente los nuevos materiales, en las nuevas experimentaciones con nuevos recursos. Yo recuerdo mucho una clase que se llamaba David Lozano donde llevaba hasta Sabrinski, que es un desierto donde se acumularon como sierras de diferentes tonalidades, y nos salía a pintar como con estas tierras. y yo creo que por medio de la academia sí se pueden incluir montar nuevas formas de hacer arte sin tener que ocurrir en el año. o sin tener que incurrir en bueno, siempre la huella humana va a dejar algún daño.

Si alguien tiene algo. Como, por ejemplo, se puede controlar cien por ciento. Que ser lo mismo, pero es imposible ya como totalmente nada, porque tendría que decir no voy a hacer nada.

JN: Pero sí es posible disminuir la ella. Pero es posible dentro de las acciones de cada uno de nosotros disminuirla.

ahora, desde una academia donde yo les enseñe a ellos o donde una persona vende y les enseña sobre cómo sacar colores de ideas flores. ¿sí? ¿cómo pintar a partir de esto y rescatar los pigmentos? ¿sí? naturales y pintar de una manera más natural. puede ser una opción. que, si yo quiero tierras, trabajar con tierras desde la escultura, como eliminar por ejemplo el plástico, bajarle al plástico, en muchas cosas. por ejemplo, yo me atormento cada vez que tengo que enviar una obra y tengo que envolverla en un plástico y después en otro plástico y una caja de cartón y otro plástico. y yo digo dios mío, pero ¿cómo hago yo? por ejemplo, en eso. Cómo hago yo para disminuir esa huella de plástico que estoy dejando porque estoy mandando siete bolsas para poder mandar una cosa al exterior.

JN: Y es que eso allí significa también un cambio cultural en una pintura que se haga con pues digamos que muchos años atrás era adecuado, era familiar, pintar con temple, con tierras, con, Pero hoy día está más el tipo de pigmentos son otros. Quiero decir que volver a pintar con eso, con pigmentos como con el pigmento de las flores, creo que ahorita habría que hacer o significa un cambio o no sé si cambio o un volver cultural para apropiarse y darle el valor nuevamente a esa pintura porque no. Digamos yo que he hecho esos ejercicios con estudiantes de pintar con

el pasto, todo de dibujar con la hábitat de la mata, y pues esa materialidad tiene unas características propias de esa materialidad. Pero muchos lo ven como algo no terminado, como o feo como algo prefieren más, por ejemplo, los colores, las témperas que dan una terminación mucho más plana o hay una mirada o un.

AL: pero mira qué ahorita lo que te digo, los nuevos materiales también están haciendo que el material, los minerales pueden ser una opción para pintar muy buena. la tierra mineral y te acuerdas de que se pigmentaban pisos se mezclaban con cemento y se pigmentan entonces atrás, el piso azul, pero era un mineral que lo estaban aplicando.

JN: Los pisos rojos, era resultado en esa contaminación. minerales, digamos que están como muy al sector de la industria, pero se pueden implementar en nuevas prácticas artísticas. qué veo yo? por ejemplo, un amigo mío, muchacho que me yo quisiera hacer un trabajo sobre la tierra, pero quiero hablar sobre la tierra, porque he visto también que en varias partes en tierra de otro lado para sembrar y no sé qué. yo quiero hablar sobre la tierra. Él hizo como unas personas en tierra. toca hacer un estudio de cómo compactar esa tierra. tierra con colón, tierra con una cosa, con otra hasta que logró que tuviera una consistencia sólida y era escultura. pero que además de la escultura. mira que en la naturaleza yo he visto que, si existen formas, yo no sé qué hayas sembrado, pero a mí me pasó, yo acá como sembrado. yo muchas veces con la pica y taja en la tierra, a veces en fondos se forman círculo. creo que son los cucarrones que forman unas bolas en tierra maciza y casi de un centímetro de gruesas. entonces, esas bolitas tienen aire por dentro son perfectas, son círculos perfectos que están enterrados.

cuando yo escarbaba salían las bolas yo hay una esfera perfecta hecha por la naturaleza, por la misma tierra. y no te les quitaba. o sea, yo tuve una hora. el anuncio de saciar fácilmente, pues estaba muy compacta. está completamente. no sé, no era dura. la naturaleza si hay formas de hacer cosas orgánicas cuando un cosas sí que se mantenga. ahora me gusta mucho, por ejemplo, agarrarnos de nuevas cosas que están haciendo la construcción, por ejemplo, ahorita existe por ejemplo el cemento biocemento y es como que al cemento le importo obran, por ejemplo, fibras como del cáñamo y se lo mezclen al cemento y al armar las son durísimas y necesitan estar con tanto cemento. ese tipo de cosas creo que sí se pueden llevar sacarlos de lo que es construcción y mandarlos a por ejemplo lo que es escultura o lo que si me entiendes si se pueden implementar dar nuevas prácticas.

entonces, creo que esa sería una muy buena propuesta. son buenas propuestas que yo de hecho, para mí porque yo estoy buscando nuevos materiales en los que yo hay cosas que a mí me gustan hacer, a mí me gusta me gusta pintar, pero ¿cómo hago para que lo que yo hago? no tengo un impacto. porque siempre me lo estoy preguntando, realmente. Siempre quiero pintar al óleo, pero no puedo volver por lo contaminante. porque he estado buscando las características de los colores, cómo lo están manejando hoy, qué impacto puede tener, hasta que yo sepa bien eso, no voy a coger un óleo.

JN: pero vas en buena ruta porque por ejemplo en el año como se fue en dos mil veintidós y en dos mil veinte, creo que se hicieron en dos mil veinte. tendría que revisar bien las fechas, en dos mil veinte se hizo la bienal de cuenca en ecuador, la que iniciaba versión y esa esa versión fue en torno al tema de la sostenibilidad pensada desde el arte y, por ejemplo, todo el proceso fue la curadora se puso a pensar cómo disminuir la huella de carbono al hacer una bienal de arte, como bienal pues digamos, en términos de desplazamiento, de obras, de artistas, pero también en las mismas obras que estaban allí presentados. se hacían muchas con fibras y tenía que ver con tejidos, fibras locales, tejedores locales, y lo mismo pasó en la bienal de Sídney de dos mil veintitrés, esa fue o dos mil veintidós, que fue curada precisamente por José roca.

El tipo se pensó también cómo hacer sostenible, cómo abordar esa idea de sostenibilidad en una curaduría donde se disminuya la huella carbono y tú algunas también él adhirió a muchos procesos que tenían que utilizar otras materialidades. Por ejemplo, lo que tú decías de cómo hacer una obra para una, es decir, replicar la obra que otro había hecho. Si la obra estaba, digamos, estaba en Argentina, no se iban a poner a transportar la obra vía aérea, sino que la replicaban con materiales locales. Entonces allí entraban, pues no es el caso del cemento con estas fibras de, pero si había unos procesos que permitían esa reproducción de la hoja. Entonces, es eso.

Estoy muy agradecido.

AL: ¿Te ha servido esta conversación?

JN: Pues me sirvió mucho porque encuentro asuntos que estoy desarrollando en la tesis, y que, en estas conversas con los artistas, pues en refuerzan esas ideas, no? Entonces no es como estar ahí aislados, sino que se me hace servido mucho, yo voy a pues grabé el audio, te lo enviaba al correo, lo escucho nuevamente y si de algo necesito...

AL: Me avisas. También tengo escritos que puedo pasarte.

JN: De veras, muchas gracias. No, pues de verdad, pues estamos en contacto y te agradezco mucho por tenerme en cuenta para tu tus proyectos y todos pues como tu investigación. Muchas gracias.