

# BANCO DE HISTORIA ORAL PARA EL ESTUDIO

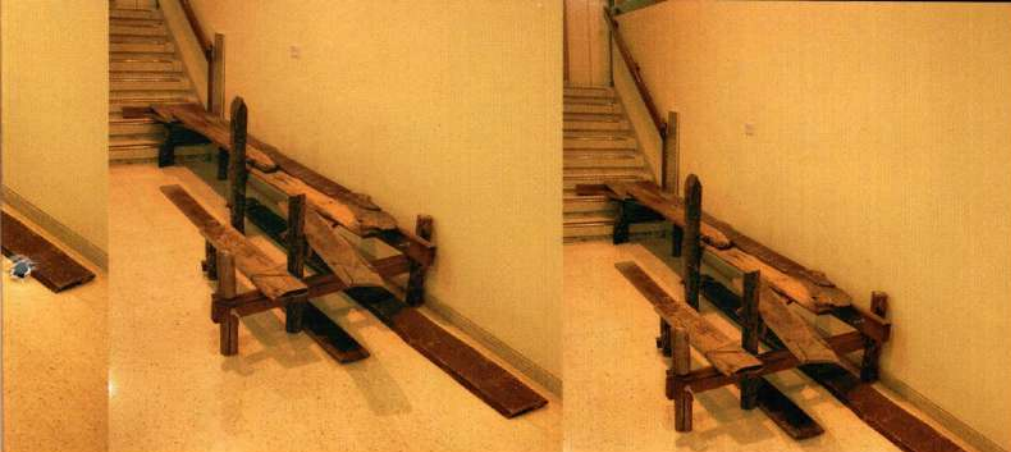
## DEL CAMPO DEL ARTE EN LO LOCAL.

María Fernanda Astaiza

Diseño:  
Juan Diego Palacio



**E**n el presente artículo se exponen algunas conclusiones producto de la experiencia del proyecto de creación en el aula Banco de historia oral para el estudio del campo del arte en lo local, el cual fue desarrollado en conjunto con los estudiantes de la clase de Arte en Colombia en los semestres 2016 – I y 2016 – II del Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali. A continuación, se explicará en primer lugar en qué consiste el Banco de historias orales, cómo se abordó en clase y qué interés guardaba su desarrollo. En segundo lugar, se abordarán las categorías de análisis que se trabajaron y cómo se vinculan éstas a las iniciativas del proyecto, para finalmente exponer una de las entrevistas que se relaciona directamente con uno de los conceptos estudiados y las iniciativas de este proyecto de investigación, el cual es el lugar político de enunciación.



Pag opuesta: Sistema de avistamiento 1,  
izq: Muelle Henry Salazar

### PROYECTO DE CREACIÓN EN EL AULA BANCO DE HISTORIA ORAL PARA EL ESTUDIO DEL CAMPO DEL ARTE EN LO LOCAL.

## UN ARCHIVO QUE RECOJA LAS DIVERSAS MEMORIAS DEL CAMPO DEL ARTE EN LO LOCAL

La transformación que vive el campo del arte en lo local es compleja de narrar, debido a que sus acontecimientos son muy recientes y no hay suficiente material investigativo que se haya adelantado sobre el tema. A lo anterior, se suma que los agentes que conforman el campo se han caracterizado por tener cierto rechazo por los discursos históricos y académicos y a las transformaciones que la investigación histórica ha adelantado hasta la actualidad, situación que se percibe con mayor presencia hacia la década de los años noventa, momento de transformación de la tecnología análoga a la digital en el que el uso de cámaras fotográficas y de video, no era de uso tan frecuente como lo son hoy en día.

Como respuesta a la ausencia de un archivo que recoja las diversas memorias del campo del arte en lo local, se propuso como proyecto de aula la creación de un Banco de Historias Orales en formato digital (de consulta abierta y sin ánimo de lucro), que pudiera contener diversas voces de los agentes que lo conforman y han colaborado o han sido parte de los diferentes procesos a nivel artístico y cultural en la ciudad. El fin de la creación de este Banco de Historias Orales es avanzar en una primera etapa de recolección de fuentes orales que permitan trabajar a futuro sobre

este vacío en el conocimiento que se ha mencionado con anterioridad, así como también busca acceder a testimonios que faciliten la reconstrucción de procesos que se han olvidado por su falta de documentación.

De igual forma, la creación de este Banco de Historias Orales se convierte así, en una oportunidad para que investigadores, artistas e interesados, puedan consultar, conocer y analizar las continuas relaciones y diferencias que como campo profesional ha convocado (en el pasado y en el presente) a los agentes y agencias que lo han conformado, permitiendo así el respeto y el reconocimiento de nuestra propia historia de los procesos artísticos frente a otros centros nacionales e internacionales del arte.



## EL LUGAR POLÍTICO DE ENUNCIACIÓN.

Las prácticas de recuperación de memorias y sistematización de vivencias en acervos documentales son cada vez más usuales y necesarias para las prácticas artísticas contemporáneas y la investigación sobre los procesos históricos de las mismas, sobre todo en regiones donde el conflicto armado, la violencia y las diferentes crisis sociales han sido una constante histórica. Desde las prácticas artísticas, son cada vez más frecuentes las iniciativas en torno a la conservación y recuperación de documentos u objetos valiosos para la memoria y la identidad de un territorio y sus habitantes, que se abordan a través de acciones que implican diversas estrategias documentales y testimoniales entre las que se consideran los archivos personales, los álbumes familiares y los archivos de memoria oral. Dichas iniciativas sirven desde (y para) la práctica artística, como un espacio de reflexión crítica desde donde se despliegan resistencias con relación a las narrativas universalistas, eurocéntricas y jerarquizantes que, permiten reconsiderar y reconstruir lugares políticos

de enunciación que visibilizan lógicas propias de pensar, actuar y con-vivir. Por medio de estas iniciativas, investigadores y creadores han desarrollado propuestas que buscan cuestionar y desestructurar el pensamiento de corte colonial en pro de la reivindicación de roles y reformulación de diversas identidades, al tiempo que buscan tejer nuevas redes con relación a las memorias reconstruidas en la contemporaneidad de manera más consciente e incluyente.

El testimonio de vida, se convierte en medio de estas propuestas anteriormente mencionadas, en una de las fuentes principales de la nueva historia cultural que se ha venido desarrollando desde mediados del siglo XX, por medio de la que se ha buscado recopilar y comprender la subjetividad del actor social entrevistado, el modo en que éste construye y asume su realidad y lo que concibe como importante para sí y su comunidad. La entrevista a su vez, es una de las herramientas de las ciencias sociales más empleadas para este fin, gracias al contenido afectivo que guarda cada testimonio con relación a la dimensión social de los entrevistados, lo que permite la posterior observación de aquellas visiones del mundo, la manera en que los actores sociales han registrado su pasado y transmiten su memoria, así como las leyendas y mitos que se mantienen o varían entre sus diferentes generaciones.

En los testimonios recolectados, podemos observar cómo para algunos artistas el habitar un lugar y pertenecer a una comunidad en particular, les ha permitido reflexionar sobre los múltiples procesos creativos que los sujetos

sociales desarrollan al significar el territorio que habitan, situación que podemos tomar en consideración con la entrevista realizada por el estudiante del Programa de Artes Plásticas Daniel España a Henry Andrés Salazar, artista plástico graduado de Bellas Artes.

Para Henry Salazar, la forma de habitar el lugar, construir y vivir un espacio por las comunidades del Pacífico colombiano, le permite analizar la relación y formas de utilidad entre la arquitectura y el mobiliario de la región, la manera en que se construyen y/o se reconfiguran el uno con el otro, a través de la obra de Le Corbusier que, desde la ironía y lo absurdo el permita hacer una reflexión crítica hacia la una mirada exótica que se ejerce sobre esos espacios geográficos, que excluye, infantiliza y vacía de contenido a sus habitantes.

En esta oportunidad, la categoría analítica del lugar político de enunciación, propuesta por algunos autores de la microhistoria y algunos otros decoloniales y poscoloniales, es un concepto que se trae a colación con el fin de que sea la base argumentativa del banco de historias orales que se ha propuesto desde el aula de clase, ya que, por medio de éste se puede entrar a revisar y re-construir la forma en que los agentes del campo del arte en lo local han asumido el lugar que habitan, las redes de solidaridad o exclusión que han construido y las resistencias o acogida hacia ciertos discursos que se erigen en otros centros internacionales del arte.

# LA MIRADA MICRO NOS PERMITE ACERCARNOS DESDE LO PARTICULAR O LO LOCAL

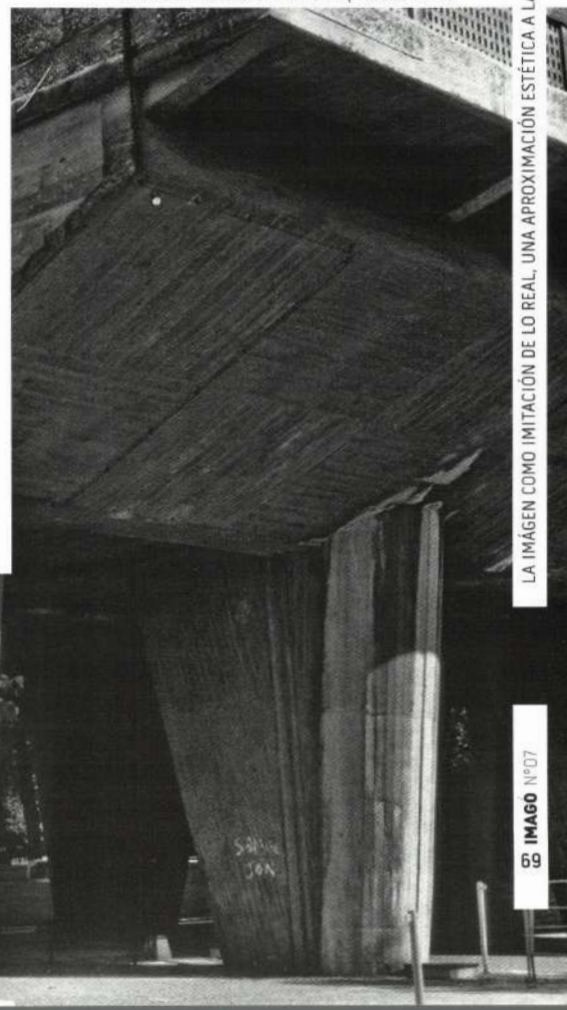
Como parte de la historia cultural, la microhistoria prioriza el azar de los acontecimientos y el estudio de lo individual mediante la reducción de la escala de observación. Es una postura de análisis que permite revisar desde lo particular, cómo se ha transformado una sociedad o un conjunto geográfico definido en una temporalidad determinada. La tendencia de la mirada micro nos permite acercarnos desde lo particular o local, a lo general del mundo global, llevándonos a precisar también lo que es autóctono y lo vernáculo. Dichas historias micro son importantes debido a que exponen la identidad de una comunidad, así como el conjunto de rasgos propios que la caracterizan frente a los demás y ponen de manifiesto las condiciones sociales, económicas, culturales e intelectuales de una región o localidad con relación a procesos más grandes y transformaciones estructurales. A continuación, sobre la historia local, Zuluaga (2009), expone lo siguiente:

Historia local, en la práctica disciplinar cobija varias maneras de considerar lo acontecido en comunidades o núcleos específicos de análisis, preocupándose por cualquier actividad humana, recuperando simultáneamente el análisis y la narrativa, llamando la atención sobre la cultura popular, dando lugar a una historia donde quepan tanto los movimientos colectivos como las acciones individuales y tanto las tendencias como los acontecimientos. (p. 161)

Entonces, la historia local, según Zuluaga, es un medio para observar la construcción social y el accionar que una comunidad específica despliega en un lugar determinado, un lugar que le es propio y del que se es propio (Zuluaga, 2006, pp. 3). Con esta postura metodológica, el investigador puede acercarse a analizar diversos procesos de auto-identificación de una colectividad con relación a su comunidad, por medio de manifestaciones que les permiten como grupo construir sentido con relación a ese otro que también comparte su contexto. La historia local se interesa entonces, por la construcción de la apropiación y reconfiguración del lugar que los sujetos sociales habitan.

Las dinámicas artísticas contemporáneas que se pueden observar por medio de este Banco de Historias Locales, son fenómenos de estudio útiles para examinar y reconstruir la manera en que los agentes del campo del arte a nivel local han creado redes de conocimiento y re-significación del lugar a manera de posiciones políticas y prácticas comunitarias que reflejan a su vez estrategias de resistencia, apropiación y representación del contexto que habitan.

Unité d'habitation. Foto: Josep Maria Torra



A continuación, se presenta la entrevista realizada con el fin de que el lector tenga un panorama integral del contexto de Salazar.

### Ficha Transcripción de Entrevista

**Fecha:** junio 13 de 2016

**Hora:** 9:47 a.m.

**Entrevistador:** Daniel España

**Entrevistado:** Henry Andrés Salazar

Tiempo de la entrevista: 25:22

**D.E.** Lunes 13 de junio, 9:47 de la mañana en el Museo la Tertulia, entrevista a Henry Andrés Salazar.

**D.E.** Hola Henry, empecemos por favor con algunos datos biográficos generales.

**H.S.** Hola. Mi nombre es Henry Salazar, soy de Cali, nacido en Cali, pero parte de mi familia materna viene de Tumaco (Nariño), entonces me he movido entre estos dos espacios geográficos, por así decirlo. Pero, básicamente estudié y me crié en Cali.

**D.E.** ¿Cómo cree que ese contexto influyó en sus intereses plásticos actuales?

**H.S.** Creo que es muy fuerte y muy evidente en mi obra, sobre todo por el asunto del desplazamiento. El ir y venir, el estar recorriendo muchas zonas durante mucho tiempo, puedo decir que toda mi vida -por lo que mencionaba anteriormente- debido a que parte de mi familia es de Tumaco, muchas de las vacaciones desde pequeño las pasaba allá o viajaba a la finca de mi abuelo. Bueno, y también a los negocios madereros que tuvo siempre la familia, que es el negocio familiar desde hace más de cuarenta años... Entonces el tiempo que no estaba aquí en Cali estaba siempre

de vacaciones y eso hizo que de cierta forma cada tanto dejara un poco todo el ritmo de la ciudad, lo urbano y pasara a ese contexto rural que tiene otro carácter ¿no? El Pacífico en general tiene un carácter diferente y eso desde muy pequeño empezó a llamarme mucho la atención y a marcar ciertas cosas. Podría decir que visualmente, solamente ver las casas, cómo eran construidas en otros materiales, con estructuras diferentes ... eso, sin saber que a futuro iba a ser artista o no, qué sé yo... Eso empezó a generar mucha inquietud en lo que había siempre a mi alrededor,

**D.E.** ¿Podrías por favor hablarme de la adaptación de la frase “habitamos o erramos”?

**H.S.** Esta frase viene de una lectura que hice de un texto de Luis Camnitzer que se llama “Didáctica de la liberación”, donde él se apoya mucho conceptualmente en Simón Rodríguez, que fue el tutor de Simón Bolívar. Lo nombra muchas veces, lo trae a colación en esta relación entre arte y pedagogía y pensamiento latinoamericano. Entonces inicié esa búsqueda de los textos de los que hablaba Luis Camnitzer y di con las obras completas de Simón Rodríguez, que son unos compendios de muchos textos que elaboró, (donde) él jugaba con lo que podríamos decir (en la actualidad) es la poesía concreta. El texto, visualmente al manipularlo, podía crear formas y también formas de leerse diferente siendo una misma frase. Visualmente me parece que era(n) muy atractivo(s) esos manuscritos y las piezas que se mandaron a imprimir en ese entonces hace más de doscientos años. (En los manuscritos) encontré una frase que

decía en términos generales que “Debíamos pensarnos para poder liberarnos”... debíamos pensarnos nosotros mismos. En ese orden de ideas, (con) leer esa frase que me llamó tanto la atención, llegué a sintetizar un poco el asunto y la óptica de lo que me interesaba (trabajar) que es el habitar un espacio, sea desde lo arquitectónico, lo cultural, lo social, lo religioso, en fin. Llegué a adaptarla y quedó finalmente como “Habitamos o erramos”... obviamente había una cosa en lo contemporáneo donde el error sí tiene una validez, pero el error visto desde la óptica de Simón Rodríguez tiene otra perspectiva, no es la misma, (en) eso sí debo hacer una aclaración.

**D.E.** ¿A qué se debió la decisión de estudiar artes plásticas en vez de arquitectura?

**H.S.** [Ja], ehhh ... a ver, Bueno, sucedió una cosa bastante curiosa que, como muchas historias de muchos artistas o personas que se deciden por estudiar artes, había una primera intuición. Era como una facilidad para el dibujo, para el color ... Desde pequeño, en la primaria y en la casa, yo era el que normalmente (tenía) todas. Creo que les ha pasado a muchas personas que tienen esas facilidades. (Yo) hacía las carteleras del colegio, los murales me los encargaban en el colegio a mí, también me tocó (ver) dibujo técnico con una arquitecta ... Tal vez eso haya también influenciado ... eh, yo también hacía los trabajos de mis compañeros, entonces ... eso fue marcando un interés que en un inicio decanté por el diseño gráfico, pero siempre tuve un interés por lo plástico, por todo esto. Además, en mi casa, hay una tradición muy fuerte de dibujantes, sean empíricos o no, desde otras disciplinas, pero ha habido un acercamiento (previo). Entonces, eso fue finalmente llevándome a pensar, cuando estaba finalizando el bachillerato, que quería estudiar algo que estuviera relacionado con arte. Yo primero me decanté por el diseño, en algún momento lo hice por la arquitectura, pero había una cosa muy

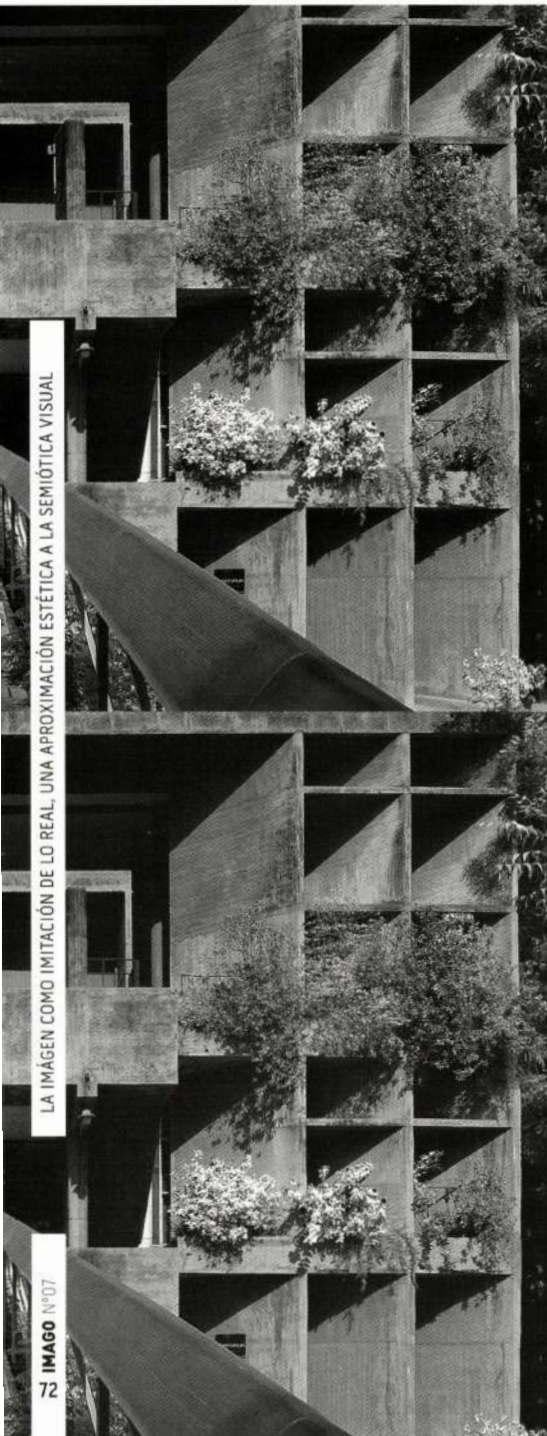
sencilla: es que la arquitectura requiere muchos números y eso me parecía bastante aburridor, y no porque no entendiera las matemáticas, sino que sentía que era un poco árida en cierto momento. Un poco, sí, como sin sentido y no me llenaba finalmente. Entonces, entre las opciones que tenía estaba(n) diseño gráfico y plásticas, primero (hice) diseño gráfico y como a mitad de carrera -o antes- (yo) seguía con la misma inquietud. Yo sabía que era una cosa que (mis intereses) iba(n) más allá de esa cosa objetiva y racional que te puede brindar el diseño o la arquitectura, entonces me decanté ya finalmente, como a mitad de carrera por Plásticas.

**D.E.** ¿Considera que la generación de espacios simbólicos en el arte puede ser más efectiva que los espacios prácticos generados en la arquitectura?

Sedimentaciones, Henry Salazar



Abajo LeCorbusier, Foto: Guoyu Liu  
Pag. opuesta LeCorbusier, Foto: Kay



**H.S.** Sí, eh, eh básicamente pienso que sí. Porque siempre la subjetividad que está por delante en esa creación de espacios simbólicos es mucho más potente que cuando se crea una obra arquitectónica. Digamos, no sé, pongo un ejemplo: eh, eh... las grandes obras o edificios, o, como... eh, eh... construcciones que se pueden hacer para la ciudad. Muchas veces esas grandes obras o construcciones terminan no siendo importantes o (no) transmitiendo algo al peatón o al espectador en común, porque las ven como una cosa lejana. Como que lo único que (pueden) apropiarse de la arquitectura es su propia casa, es decir, habitarla en ese sentido. Una cosa obvia y lógica es que debemos tener un techo donde alojarnos, entonces (habitar) se hace más una necesidad que una cosa de producción simbólica.

En el arte puede que el objeto est(é) pensado primero con una función, es decir, que pueda que sí nos brinde un techo, pero va a ir mucho más allá, porque también va a ayudar a crear sentido, va a indagar por el ser, va a entrar en terrenos primero de lo objetivo y luego a lo subjetivo, entonces, puede(n) (llegar a) ser mucho más potente(s) ese tipo de construcciones.

**D.E.** ¿De qué manera sus compañeros o profesores de Bellas Artes incidieron en su proceso de creación?

**H.S.** Bueno, yo creo que muchos de los compañeros... al menos compañeros que tuve en Bellas Artes, si bien no estábamos en los mismos semestres, compartíamos, (porque) Bellas Artes es una comunidad pequeña realmente y más (entre) los grupos de estudiantes de Plásticas que son mucho más pequeños en comparación con los de Diseño.

Entonces hay una cercanía mucho más fuerte (entre los) diferentes semestres. Podría nombrar a personas como Juan Toro, Leonardo Herrera que estaba ya finalizando...

Uno estaba a la expectativa de (lo) que se hablaba, qué se decía. Las evaluaciones eran de un carácter muy autocrítico, muy fuerte en el buen sentido, no en ese sentido de agresividad, sino que era muy autocrítico, y yo creo que eso genera una buena dinámica en el que uno mismo se cuestiona a sí mismo lo que hace. Creo que eso también generó una buena dinámica.

**D.E.** Sí, y, ¿en qué profesor o profesores de la Institución usted cree que encontró de alguna manera un mentor, o la figura de mentor?

**H.S.** [...], Bueno, no sé si como mentor, pero sí como un personaje que, creo que atañe un poco a la pregunta anterior y es José Horacio Martínez, con una posición muy clara en que nos planteaba que fuéramos muy autocríticos. Los talleres siempre con José Horacio eran de pintura o color, pero iban más allá. Las clases eran como cátedras magistrales en muchas ocasiones, podíamos ver documentales y hacer el ejercicio pictórico. Era una cosa mucho más allá y que siempre promovía esa autocrítica, y una cosa que, creo que a mí me marcó mucho, era que no se puede tragar entero, o sea, que uno no puede tomar por hecho algo porque sí y ya, sin cuestionarlo. Con él entendí que había que cuestionar todo en algún momento, desde las artes plásticas hacia afuera y de fuera hacia las artes plásticas, no era en un solo sentido. Creo que eso me marcó muchísimo y no digamos tanto en el hacer, sino en



el pensamiento, que es una cosa que es mucho más importante.

**D.E.** ¿Qué otras problemáticas fueron exploradas? o, ¿qué otro interés tenía antes de ubicarse en esto de construir y habitar?

**H.S.** Bueno, siempre han estado otras problemáticas. Sigo haciendo incluso trabajos a la par o digamos, en paralelo, que aún no han sido exhibidos, pero que siempre han estado ahí y son problemáticas (relacionadas con la memoria y la identidad, que espero en algún momento, poder (exhibirlos), que también lleva mucho tiempo.

Los procesos de investigación para mí no funcionan así, como a seis meses, un año. Pueden ser tres, cuatro, cinco años, de darles muchas vueltas hasta que siento que ya hay una posible puesta en escena que sea importante.

**D.E.** Pensando en el error como un elemento esencial en el aprendizaje. ¿Sería posible que me contara alguna experiencia dentro del arte que en este momento considere como un resultado adverso o muy poco acertado?

**H.S.** B--ueno, sí en algún momento en las propias búsquedas que tengo yo planteaba, cuando hablaba un poco acerca de investigar arquitectos como Le Corbusier, y empecé a plantear unas maquetas como si fuesen hechas por arquitectos, y volviendo a generar los modelos perdidos que me interesen a partir de esta problemática en Tumaco y empecé toda la búsqueda, se formalizó una maqueta, pero justamente cuando ya me doy cuenta que la tengo elaborada, que hay todo un proceso y un tiempo, ahí es que me doy cuenta que no era el material,

**D.E.** Sí.

**H.S.** No era el material lo que me interesaba, pero sí el modelo o maqueta. No, no era la representación de ella, sino una apropiación de otra manera, desde el ámbito de la arquitectura. Para mí fue un gran error, pero al mismo tiempo un gran acierto, que es lo que me lleva finalmente a saber que no era el material con el que se formaliza una maqueta, es decir, como lo hace un arquitecto: con materiales como balsa, cartón, cartón paja, ese tipo de materiales, sino que eran los propios materiales del sitio en que estaba explorando, entonces el error finalmente me produjo un acierto que no estuvo en la maqueta inicial, pero sí en las posteriores, entonces me parece que para mí eso fue súper importante, es decir, hubo un gasto de dinero, de tiempo, de un proceso, de búsqueda de planos y toda esa cosa, pero fue un gran error finalmente.

**D.E.** Sí, esta relación de la planimetría y la construcción de la maqueta con el material, pues da como un resultado irónico. ¿Cuál cree que es papel de la ironía en relación al entendimiento y la comunicación, teniendo en cuenta que es una figura literaria muy presente en el arte actual?

**H.S.** Tanto la ironía como el absurdo, no, porque están como muy cercanas, y me parece que es como una cosa muy importante de recalcar y de resaltar porque alguien dijo en algún momento que en el absurdo está la medida o la escala de lo humano. Qué quiere decir esto, cuando nos presentan cosas desconocidas pasamos por encima de ellas y pasan desapercibidas, pero cuando eso mismo que tenemos

cotidiano y frecuente, digamos se carga de algún tipo de ironía, anomalía o de absurdo es cuando realmente nos fijamos en ella, entonces es como una especie de señuelo, si se quiere también, se puede convertir en una herramienta, no, como un señuelo para alguien que quiere atraer la mirada o pescar algo. Finalmente es lo que me puede lograr, me permite (llegar a) una figura retórica, a atraer o atrapar la atención de alguien hacia algo, un suceso, un hecho histórico oficial no oficial, social y de todo este tipo de carácter. Entonces es y además también se convierte en algún momento hasta en una metodología, ¿no?





**D.E.** ¿Cómo fue el paso de estas maquetas aclimatadas al objeto útil, considerando que tiene el mismo problema de diseño de construcción?

**H.S.** Hay dos puntos de quiebre que son importantes ahí, es el dar me cuenta que en esos espacios, sobre todo en el Pacífico, las construcciones en madera, los palafitos y todo esto, no hay en la mayoría de las veces una definición, incluso entre lo que es arquitectónico y mobiliario, porque a veces están contruidos de la misma manera, a veces incluso hay cosas que se convierten como apéndices de la arquitectura y son útiles. Podría citar algo, por ejemplo: los fogones que se hacen para la alimentación, están hechos como normalmente anexos a las mismas casas con elementos y materiales que obviamente no permiten que se queme toda la madera. Y son como unos apéndices, o no sé cuál podría ser la otra palabra, como unos nacimientos que surgen de la misma arquitectura. A veces las ventanas también y las caídas de las ventanas generan unos apéndices, digamos el patio se puede convertir en patio, cocina y en un muelle, dados algunos casos. Entonces no hay una definición

entre lo arquitectónico, utilitario y esas cosas; el dar me cuenta de eso me lleva a rastrear, me devuelve un poco a revisar toda la biografía de Le Corbusier y dar me cuenta que pues obviamente, él también diseñó mucho mobiliario, con un sentido muy racional. (Por ejemplo), las Lc2, los sillones Lc3, el Lc28, el Lc24, entonces nuevamente entra aquí el asunto de la ironía, de lo absurdo, me apropio de esos modelos, digamos, del mobiliario que tiene una calidad de objeto utilitario y termino realizándolos con las mismas maderas de la misma arquitectura, entonces esto me conecta con lo que estaba diciendo al principio. La respuesta es que me dí cuenta que la misma arquitectura se convierte a veces en mobiliario, ¿no? Por ejemplo, las bancas que hay en las entradas de estas casas, es una extensión de la fachada que se convierte en una banca, para a determinadas horas del día sentarse a descansar, a conversar. Se llama(n) mentidero, de hecho, así le dicen a esto, ¿no? Mentidero, y es el sitio para las horas finales del día para sentarse a tomarse un café y a hablar de la jornada. Todas esas cosas terminaron conectando todo el mobiliario diseñado por Le

Corbusier, (la) arquitectura vernácula y el objeto utilitario que se anexa a esta arquitectura, por eso genera como una vuelta completa, por así decirlo.

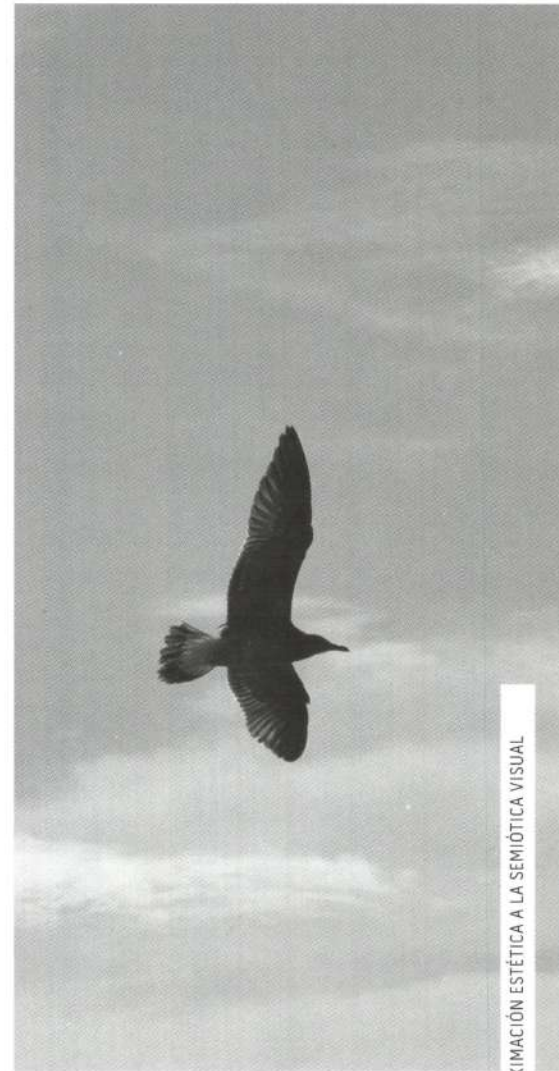
**D.E.** Usualmente se piensa el arte como una disciplina que no es útil en cuanto a lo práctico. ¿Le interesa lograr este distanciamiento que está peligrosamente limitado entre el mueble, la decoración y el objeto de arte?

**H.S.** No sé, a ver, ahí hay una cosa que más que interesarme, distanciarme o no, el asunto es que encuentro que en estas arquitecturas tan cotidianas, locales y vernáculas no existe como esa esa distancia en muchas ocasiones. Entonces, trato de trabajar desde la premisa de cómo ellos habitan, construyen y viven un espacio, cómo se lo apropian también, entonces intento que estos objetos que yo hago, si bien tienen un carácter en primera instancia escultórico, están cargados de ironía y anomalía -que no por ser escultóricos dejan de ser útiles, ¿no? Bueno, digamos que en mi proceso hay que algo que está muy claro en la raíz que es lo gráfico, el dibujo y el grabado. Muchas de las piezas parten de revisar incluso antiguos grabados, grabados de la colonia, de la época de

la independencia, todos esos dibujos y grabados de la Expedición Botánica, incluso todo esto de cómo veía la Comisión Corográfica, cómo veían el país y todo esto, y empiezo a ser deducciones y acercamientos, cómo había una mirada exótica en estas imágenes, en esta producción, sobre todo de la Comisión Corográfica. En esos espacios geográficos que fueran de interés para ser explotados le importaban mucho a la Corona Española, es decir, sí había maderas que explotar, sí había oro, muchos otros materiales, eh... qué se yo, marfil, tagua; me parece importante cómo esta imagen que está ahí que a veces es muy sintética, muy bella, muy ilustrativa de una escena, de un espacio, de una arquitectura, del vestir de unas personas, lleva detrás toda esta intención ¿no? Sobre todo, la económica. Entonces eso hace que vea nuevamente muchas veces esas imágenes y empiezo a generar conexiones. Si ellos hace doscientos años eran como una especie de viajeros donde veían todo lo exótico y lo ilustraban, lo copiaban, lo dibujaban o lo grababan, entonces a veces también mi posición es un poco de eso, pero ya no como el viajero exótico que viene desde afuera hacia adentro, sino desde dentro mismo ¿Cómo nos vemos nosotros mismos? Empiezo a generar en primera (instancia) dibujos, gráficos, cosas que me interesan que, finalmente después de madurar un poco la idea, voy determinando qué puede volverse un grabado o una serigrafía, es más, qué puede ser más potente desde lo escultórico y no desde lo gráfico, pero son determi-

Sobre las olas, un ave va.  
Foto: Sol Robayo

naciones que no las tomo a la carrera. Para mí el proceso es muy lento, de mucha lectura, investigación, de contrastar cosas, de salidas de campo -así suena un poco como etnógrafo, pero sí tiene como mucho de eso-, de hacer registros fotográficos de lo que me está empezando a interesar de objetos, de situaciones, de una especie, de una planta, entonces con eso voy armando toda una especie de bitácora que es la que finalmente me va (orientando) Porque también uno debe ser muy consciente de lo que el proceso, la investigación y la obra le va diciendo. En muchas ocasiones pensamos que uno puede hacer cosas y hacerlas como las tiene pensadas e imaginadas en en la cabeza y resulta que no, el material no te deja, el material te dice: mire eso se comporta así y no así, (y ahí) hay que ser muy receptivos a eso. Esa sería como la segunda instancia, ver cómo formalizo, determinar materiales, como les decía si es un grabado, si eso va a ser una cosa pictórica, escultórica, un video, en fin... Entonces ya voy determinando en esa segunda instancia como posibles materiales o soluciones y puestas en escena, ya la tercera instancia, que sería la puesta en escena en sí, cuando ya haya determinado cómo va a ser y con qué material y cuál es la intención que hay detrás de ese material. Entonces ya en esa instancia la pieza ve la luz, ¿no?, sale a flote y en otras ocasiones puede ser exhibida y todo este asunto, pero vuelvo y digo, en la base de todo esto siempre está una cosa gráfica y cómo desde el dibujo se ve la raíz de todo el proceso, primero con un material y después saber qué hago con él. Es primero como plantearme cosas, ideas, posibilidades, como con todas esas bitácoras y ver qué resulta. ☞



### Referencias Bibliográficas.

Ocampo López, J. (2009) La microhistoria en la historiografía general. En: *Historiología*, 1(1), 202-228. Recuperado de: [http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/historiologia/rt/printerFriendly/9307/html\\_51](http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/historiologia/rt/printerFriendly/9307/html_51)

Van Young, E. (1991) *Haciendo historia regional: Consideraciones metodológicas y teóricas*. Ciudad de México: Instituto Mora/UAM. Recuperado de: [http://historia.ihnca.edu.ni/ccss/dm-documents/Bibliografia/CCSS2009/Tema3/Haciendo\\_Historia\\_Regional.pdf](http://historia.ihnca.edu.ni/ccss/dm-documents/Bibliografia/CCSS2009/Tema3/Haciendo_Historia_Regional.pdf)

Zuluaga, F. (2009) Otro paso en la reflexión sobre historia local. *Historiología* 1(2), 169 - 181. Recuperado de: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/historiologia/article/view/10345>