

**DIBUJO**

**EXPANDIDO**

**TUNJA**

**in** **DISCIPLINAS**  
**de** **DIBUJO**

Edgar Salvador Sarmiento Rojas,  
Diego Armando Muñoz Cárdenas,  
Miriam Sanabria y Miguel Ángel Luna Vilchis.







**Indisciplinas  
del DIBUJO**

Edgar Salvador Sarmiento Rojas,  
Diego Armando Muñoz Cárdenas,  
Miriam Sanabria y Miguel Ángel Luna Vilchis.



El proyecto Dibujo Expandido en Tunja (y su resultado, la exposición titulada In-disciplinas del dibujo) es uno de los proyectos ganadores de la Carpeta de Estímulos para Procesos Artísticos y Culturales de Tunja 2023, en el área de Artes Plásticas y Visuales, en la Beca de Investigación: publicación, curaduría en artes plásticas y visuales.

### **Dibujo Expandido Tunja:**

Edgar Salvador Sarmiento Rojas, Diego Armando Muñoz Cárdenas, Miriam Sanabria y Miguel Ángel Luna Vilchis  
Tunja: Editorial Fundación Universitaria Juan de Castellanos, 2023. p 36

ISBN: 978-958-8966-60-1

DOI: <https://doi.org/10.38017/9789588966601>

1.Etimología 2. Ortografía 3. Vocabulario 4. Habilidades cognitivas  
5. Estrategia

Dewey: 741.01 - Filosofía y teoría del dibujo

Thema: AFF

Primera Edición 2023



**Editorial:** Fundación Universitaria Juan de Castellanos

**Editora:** Mg. Sandra Liliana Acuña González

Edificio Álvaro Castillo: Carrera 11 N° 11 – 44 Tunja – Boyacá

[editor@jdc.edu.co](mailto:editor@jdc.edu.co)

[www.jdc.edu.co](http://www.jdc.edu.co)

## **DIRECTIVOS FUNDACIÓN UNIVERSITARIA JUAN DE CASTELLANOS**

### **Rector**

Pbro. Luis Enrique Pérez Ojeda

### **Vicerrector académico**

Pbro. Oswaldo Martínez Mendoza, Ph.D.

### **Decana Facultad de Ciencias de la Educación Humanidades y Artes**

Adriana Judith Nova Herrera. Ph. D

### **Director Programa Artes**

Mag. Elver Chaparro Cardozo

### **Revisión de estilo**

Mg. Alfredo de Jesús Mendoza Escalante

### **Diseño de carátula y diagramación:**

Diego Armando Muñoz Cárdenas

Camila Andrea Martínez Cárdenas

### **Agradecimientos:**

Alcaldía Mayor de Tunja.; Secretaría de Cultura, Turismo y Patrimonio Territorial de Tunja.; Fundación Universitaria Juan de Castellanos.; y, Fundación Escuela Taller de Boyacá.

### **Impreso en Colombia.**



Juan D Castellanos  
Fundación Universitaria

BOYACÁ MINEDUCACIÓN





# CURADURÍA DIBUJO EXPANDIDO EN TUNJA

por

Grupo Dibujo Expandido en Tunja

La curaduría de Dibujo Expandido en Tunja es una propuesta del grupo constituido Dibujo Expandido Tunja, el cual está compuesto por el magíster Edgar Salvador Sarmiento Rojas y el maestro Diego Armando Muñoz Cárdenas.

La curaduría se planteó, no como una selección de obras terminadas, sino como una conjunción de procesos creativos, que involucra a configuradores emergentes y en procesos de formación, y no a artistas consolidados. Estas dos particularidades permitieron que los participantes se relacionaran entre sí y se pensarán como coautores en la creación de sus compañeros. Además, contaron con la experiencia creativa e investigativa de los maestros que desarrollaron la curaduría, y los invitados nacionales y extranjeros que participaron de la misma.

La curaduría tuvo como primer propósito potenciar la investigación-creación de los participantes, de nuestros estudiantes, a través de metodologías educativas

horizontales. En ese contexto, tuvieron la oportunidad de acercarse y aprender a pensar como artistas, así como adquirir la habilidad de aprender del arte. El segundo propósito fue acercarlos a la vida profesional para que no se queden con una visión corta y únicamente en el terreno local, sino que se piensen como partícipes activos, como protagonistas en un ámbito artístico nacional e internacional. La curaduría nos arroja como resultado, entre otros, entender que estos propósitos son realizables si tenemos presente que sólo pueden darse desde el atender nuestras particularidades, nuestras propias formas de pensar, hacer y relacionarnos; lo que nos diferencia es nuestro potencial. Tenemos la capacidad de lograrlo. Tan sólo nos falta plantearnos, entre todos, un horizonte de sentido, una conjunción de varias instancias, de estudiantes, docentes, directivas, instituciones, políticas, etcétera. Esa conjunción, de la cual esta curaduría es un vivo ejemplo, se vuelve una herramienta muy poderosa que nos permitiría soñarnos como el epicentro formativo y creativo del arte de la región.

# IN-DISCIPLINAS DEL DIBUJO

por

Salvador Sarmiento Rojas

¿Qué es dibujo? Asumir esta pregunta es la responsabilidad fundamental del dibujante. El dibujo dejó su condición de medio para otro fin, (de ser boceto, obra menor, de tener un rol secundario) y se convirtió en fin en sí mismo, en protagonista. Ésto ocurrió desde el momento en que los dibujantes se empezaron a preguntar sobre el dibujo: ¿si el dibujo no es medio, entonces qué es?, ¿qué y cómo podemos aprender del dibujo?, ¿de qué hablamos cuando nos referimos al dibujo?, ¿qué podría llegar a ser el dibujo fenomenológica, ontológica, epistemológica y metodológicamente?

Tal vez hay algo que nos puede llegar a diferenciar de la modernidad, por lo menos en el área del arte, y es que sabemos muy bien que tratar de definir un concepto puede conducirnos a agotar sus posibilidades, a agotar el término. Precisamente, de esto es que va el dibujo expandido, de deslindar los cercos de los conceptos propios del dibujo para poderlos repensar y ver qué podemos aprender de ello. Al hacer un paneo por el arte que se hace en la actualidad, y planteando un juego de insinuación maliciosa, podríamos llegar a señalar que es in-disciplinado.

Como bien lo señala Gustavo Cabrera: “En un contexto como es el del arte contemporáneo, cuyo rasgo más saliente es la inespecificidad disciplinar, donde la hibridación -consecuencia de la erosión de las fronteras entre campos del saber y del hacer- ha configurado manifestaciones artísticas inclasificables”<sup>1</sup>. Esa inespecificidad disciplinar y la erosión de las fronteras entre los campos del saber, son precisamente lo que caracteriza a las in-disciplinas del arte actual y, por ende, del dibujo expandido.

Esta exposición es el vivo reflejo de esas in-disciplinas. Las virutas de un lápiz cayendo, los vestigios que deja el cuerpo y la pintura, una línea hecha con fotografías, fragmentos de ropa abultada y las posproducciones referenciales a la historia del arte, dejan en claro que no se trata de algo tan estrecho como delimitar formas con los trazos de un lápiz, es algo mucho más difícil, se trata de dibujar líneas de pensamiento artístico complejo.

---

<sup>1</sup> Cabrera, G. (2017). El potencial subversivo del dibujo. *Otros logos*, 8, 147-169.



La FIU fue fundada como Universidad Internacional Gratuita por Joseph Beuys, Dusseldorf, Alemania, en 1972.

Joseph Beuys hizo sugerencias para la reorganización de la vida cultural, social y de la economía. Con la creación de la FIU como Universidad Internacional Libre (FIU) en 1972, Beuys quiso dar origen a la cultura del siglo siguiente a través de una variedad de actividades: investigación, discusión y creación. La FIU, como Universidad Internacional independiente para la Creatividad y la Investigación Interdisciplinaria, basándose en el “concepto ampliado de arte” de Beuys, debería iniciar la investigación creativa y ayudar a moldear nuestra cultura general como escultura social. Su objetivo también era liberar escuelas y universidades del control de los partidos políticos y del Estado.

Joseph Beuys trabajó en el desarrollo de la enseñanza desde principios de los años 70, con la idea de crear una “Universidad Libre de Creatividad e Investigación Interdisciplinaria”. El objetivo de Beuys era la renovación y ampliación fundamental del sistema educativo. Para su “concepto ampliado de arte”, era necesaria la renovación de todo el sistema educativo, tanto en los métodos y contenidos de la enseñanza, como en la organización de la investigación y la enseñanza.<sup>2</sup>

La posproducción de FIU fue realizada en un ambiente de clase universitaria, dibujando mientras se explicaban algunas particularidades de la imagen de nuestro tiempo, emulando las clases que impartía Joseph Beuys.

<sup>2</sup> Tomado de <https://web.archive.org/web/20110910110005/http://www.beuys.org/fiu.htm>





**F. I. U. (Free International University)**

Técnica: Mixta sobre papel.

Dimensiones: 80 x 240 cm.

(Tres piezas de 80 x 60 cm).

Año: 1972 (Posproducción 2023).

Trouser-Word Piece 1972, impreso en 1989, se publicó originalmente dentro del catálogo de una importante exposición de arte conceptual, The New Art, celebrada en la Hayward Gallery de Londres en 1972; también, se envió como una tarjeta impresa a doble cara con la imagen fotográfica en un lado y el texto en el otro. Este gran grabado se realizó diecisiete años después, en 1989, en el momento de la exposición individual de Arnatt, Rubbish and Recollections., en la Photographers Gallery de Londres. Consta de dos impresiones fotográficas enmarcadas individualmente, que cuelgan una al lado de la otra., A la derecha hay una fotografía del artista de pie con un cartel colgado del cuello que dice “Soy un verdadero artista”.

A la izquierda, bajo el nombre del artista y el título de la obra, un párrafo de una cita de los escritos del filósofo británico John Langshaw Austin (1911-60), publicado bajo el irónico título Sense and Sensibilia en 1962. Al igual que los contemporáneos que trabajan en su campo, Austin puso énfasis en el análisis de las sutilezas del lenguaje ordinario. Creía que, al investigar y catalogar las construcciones gramaticales más comúnmente empleadas, un filósofo podría descubrir las distinciones prácticas que crean matices de significado.

En Sentido y Sensibilia aplicó estos principios a la percepción y la ilusión. Arnatt había asistido a un curso de Filosofía Moral en la Universidad de Oxford en 1959, centrándose en la filosofía del lenguaje, y más tarde comenzó a establecer paralelismos con sus propias investigaciones artísticas. En Trouser-Word Piece empleó el análisis lingüístico de Austin como una meditación sobre la naturaleza de lo real, utilizando los recursos de la investigación filosófica para burlarse de la noción de celebridad artística. La sección del texto de Austen afirma que sólo en lo negativo, es decir, sabiendo lo que se postula como no real, se puede entender la afirmación de que algo es real; así “es el uso negativo el que lleva los pantalones<sup>3</sup>”. La posproducción de Trouser- Word Piece se plantea la frase de Arnatt pero a modo de pregunta tratando de señalar que el ser artista real no es tanto una afirmación sino, más bien, asumir continuamente cómo se podría responder a la pregunta: Am I a real artist?

---

3 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/arnatt-trouser-word-piece-t07649>



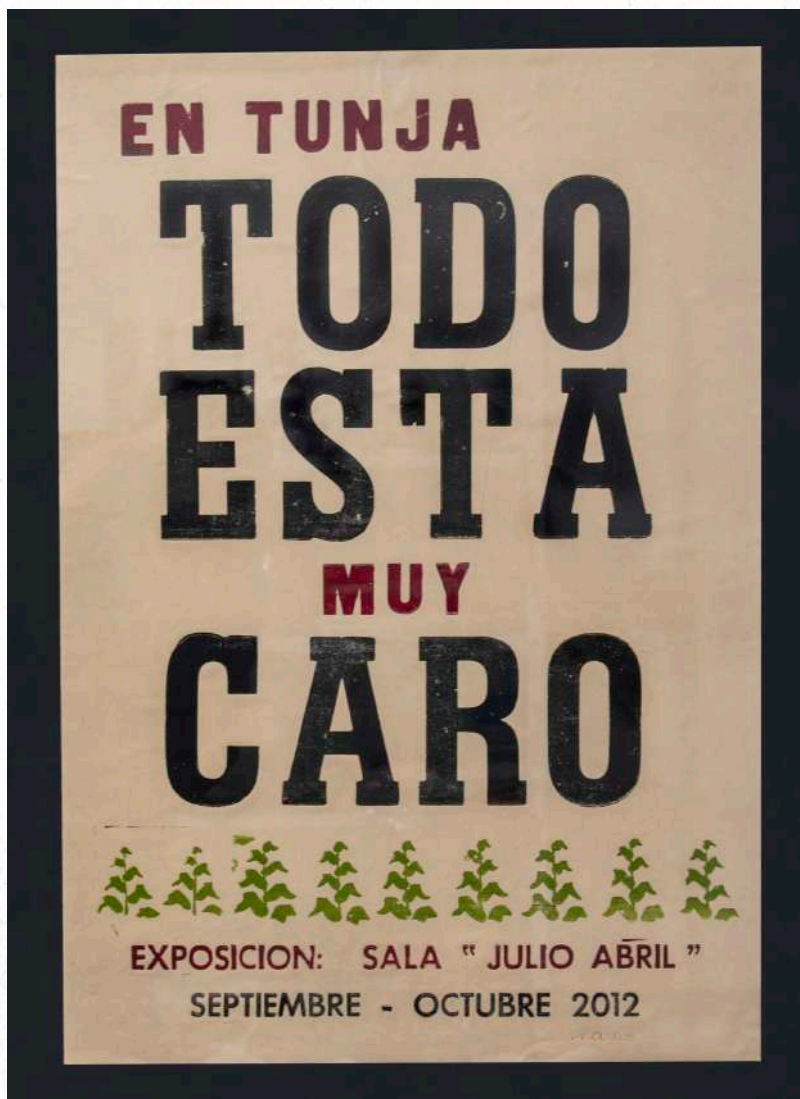
**AM I  
A REAL  
ARTIST?**

**Trousers-Word piece.**  
Técnica: Grafito sobre papel.  
Dimensiones: 80 x 60 cm.  
Año: 1972 (Posproducción 2023).

El maestro Antonio Caro realizó una exposición en la Sala Julio Abril de la ciudad de Tunja, en octubre de 2012. Como era acostumbrado para el maestro, titulaba la exposición como una de sus principales obras, *Todo está muy Caro*, agregándole la ciudad donde se realizaba la exposición: *En Tunja Todo está muy Caro*. Además, construía una pieza especial para la exposición, un cartel con la misma frase.

El cartel que se presenta en esta exposición fue el que el maestro Caro me entregó como agradecimiento por haber montado su exposición, lo cual dio comienzo a nuestra amistad. Pocos días antes de su fallecimiento, vino a Tunja a visitarme, y a despedirse también. Se incluye la pieza del maestro Caro en esta curaduría como un pequeño homenaje a su trayectoria, a las exposiciones que realizó en Tunja y a la amistad que se entabló.





**En Tunja todo está muy Caro.**

Técnica: Cartel.

Dimensiones: 65 x 45 cm.

Año: 2012.





# GONZALO ACERO Y SALVADOR SARMEINTO



Hace unos días recibí del maestro Gonzalo Acero, un pequeño compilado de catálogos, invitaciones a exposiciones de arte. Señalo que es un pequeño tesoro, pues condensa un pedacito de la historia del arte tunjano reciente. Se decide incluirlo en la curaduría, debido a que tener acceso a un archivo como el que me entregó el maestro Acero es muy difícil, no hay institución dedicada a ello. *Intersección de dos líneas de tiempo* es el archivo en mención, acompañado de una parte de mi archivo personal, que se cruzan como en una intersección de dos líneas de tiempo.

## **Intersección de Dos líneas de tiempo.**

Técnica: Prácticas de archivo (Muestra de catálogos, invitaciones a exposiciones, folletos, documentos y libros de arte).

Dimensiones: Variables.

Año: 2023.



**Para la vaca que más defeque.**

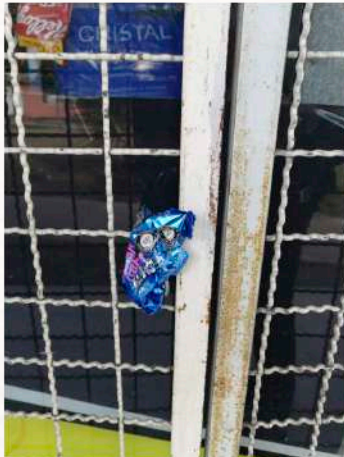
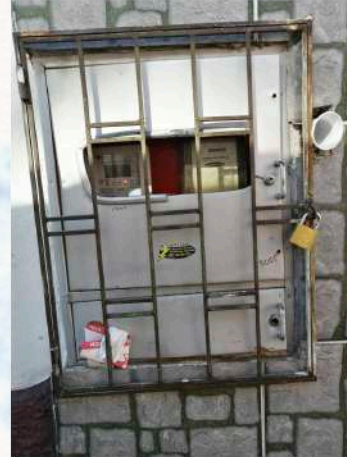
Técnica: Ensamble de escrotos de toro.

Dimensiones: 1.40 x 1.30

Año: 2006.







El trabajo que presenta Muñoz nos hace recordar a “Las espigadoras” de Jean-François Millet. No tanto porque sea una oda al trabajo como se aprecia en la pintura del afamado Millet, sino por el gesto que realizan las espigadoras de recoger del suelo. Es precisamente eso lo que hace Muñoz, recoger imágenes, es un espigador de imágenes.





**Contadores de historias**

Técnica: Video.

Dimensiones: video 1920 x 1080 full hd.

Año: 2023.





Alarcón se enreda entre sus propios hilos, se envuelve y se pierde entre sus telas, para luego emerger con un constructo complejo y enmarañado de formas que nos remiten al cuerpo humano en situaciones de tensión, encierro y presión dentro de sus mismas vestiduras.



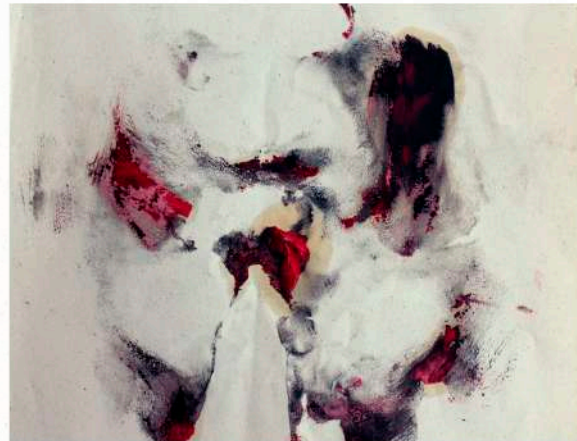
**Saliéndose de los chiros.**

Técnica: Mixta.

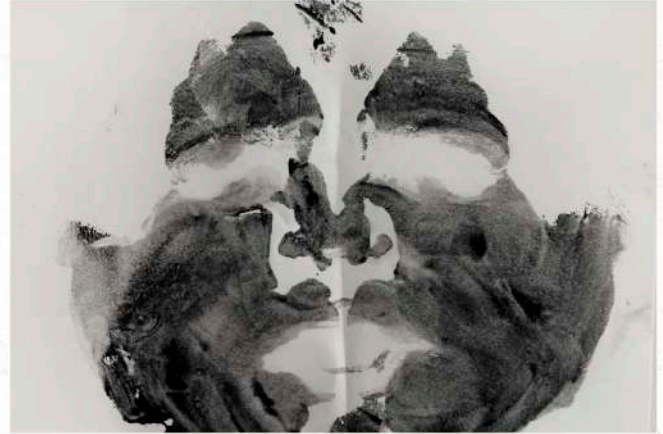
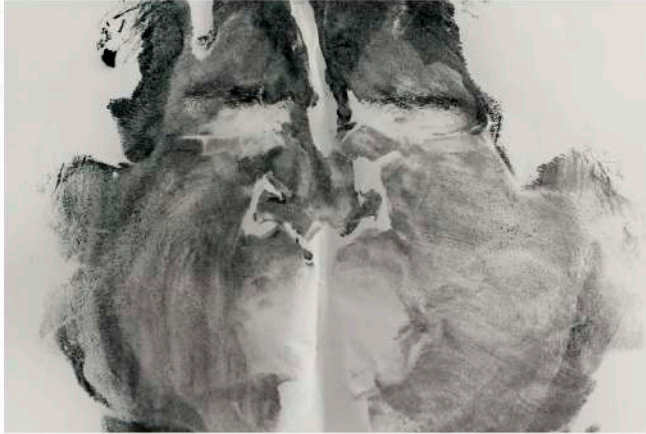
Dimensiones: Variables

Año: 2023.





En un mundo de redes sociales, donde la foto de perfil es una imagen técnica redundante, permanentemente cargada a los canales de distribución de contenido por cientos de miles al día, se hace urgente una reflexión sobre el retrato desde diferentes áreas del conocimiento. Es precisamente eso lo que nos presenta Fuentes, una reflexión desde el campo del arte, casi tan compulsiva como la de las redes sociales, en donde se autorretrata continuamente, pero de una manera particular, que podría arriesgarme a llamar *frottage*, que rompe con la redundancia de la imagen técnica y del retrato tradicional.



**Autorretrato(s)**

Técnica: pintura sobre papel.

Dimensiones: Variables.

Año: 2023.





Cripsis se entiende como la capacidad de un ser de ocultarse en las características de su entorno. Moreno se yergue en la dicotomía del aposematismo y la cripsis, desaparece y reaparece entre los vestigios de los tonos oscuros de la pintura que deja el movimiento de su cuerpo sobre el soporte de papel.



**CRIPSIS**

Técnica: Acción

Dimensiones: Variables.

Año: 2023.





Recordemos la definición de paisaje que nos plantea Javier Maderuelo en su libro titulado *El paisaje. Génesis de un concepto*: “El paisaje no es un mero lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir de un lugar y sus elementos constituyentes”. Esa es la maravillosa y melancólica poética que nos presenta Martínez con el encubrimiento de esa casa vieja, la desaparición del paisaje de antaño de los alrededores de la ciudad de Tunja.







**ONOFRE. (VEREDA EN OICATÁ)**

Técnica: Fotografía.

Dimensiones: Variables 9 piezas de 40 x 23 c.m

Año: 2023.





Quiroga es un atento escudriñador de las cotidianidades, logra ver en esos pequeños gestos del día a día, que la mayoría pasaríamos por alto, las poéticas de lo más sencillo. Y no se contenta con señalarlos, sino que tiene que ser reiterativo, como nos lo demuestra en la edición del video que nos presenta en donde las virutas de un lápiz van y vuelven; cayendo y levantándose exigen nuestra atención.



# YVES SAINT SEBASTIÁN QUIROGA



**POÉTICAS DE LO MÁS SENCILLO.  
EJERCICIO NRO. 2.**

Técnica: Video

Dimensiones: 1920 x 1080Video hd.

Año: 2023.



# Imágenes improbables

por  
Miriam Sanabria

Vilém Flusser fue un teórico de origen checo que desarrolló su pensamiento en torno a la dimensión tecnológica y cultural de los medios. Aunque Flusser no aborda directamente el concepto de “medio” en sí, centra su estudio en lo que él denomina “aparatos”, y toma como eje discursivo el aparato fotográfico. Uno de los temas clave en el pensamiento de Vilém Flusser gira en torno a las llamadas “imágenes técnicas”.

En un sentido amplio, para él, toda imagen técnica es una imagen producida por aparatos. En la actualidad, nos encontramos rodeados por una sobreproducción de imágenes técnicas, lo que nos lleva a reconsiderar el dilema planteado por el autor en mención acerca del carácter informativo de estas imágenes. En este sentido, el autor argumenta que el propósito de los aparatos que producen imágenes es generar situaciones improbables e informativas (Flusser, 2011).

Entonces, ¿qué tan informativas son los 90 millones de imágenes producidas diariamente mediante teléfonos inteligentes y publicadas en redes sociales como Instagram?, ¿no nos enfrentamos a lo opuesto a la información, es decir, a la redundancia? Flusser (2011) propone en *El universo de las imágenes técnicas* que las imágenes técnicas son resultado de un cálculo de posibilidades llevadas a cabo por el aparato. Para él estas posibilidades están incluidas dentro de su programa, y pueden ser ejecutadas por los conformadores de imágenes, así la imagen técnica es aquella posibilidad concretizada por el aparato, sin embargo, su valor informativo está más allá de una concretización de posibilidades. De igual manera, argumenta que esa posibilidad tiene dos caminos, lo necesario y lo imposible. Lo necesario tiende hacia lo probable, mientras que lo imposible hacia lo improbable. En este sentido, “la información puede definirse como





[https://www.youtube.com/watch?v=4KdyuTKLspg&ab\\_channel=MSC](https://www.youtube.com/watch?v=4KdyuTKLspg&ab_channel=MSC)

una situación improbable” y, por tanto, cuanto más probable sea, más tiende a la desinformación. Para los conformadores de imágenes, el reto está, entonces, en producir imágenes improbables. Para ello, es necesario ir contra del trabajo autónomo de los aparatos, en otras palabras, contra la automatización de los mismos (Flusser, 2001, 2016). Las imágenes así producidas, aquellas que surgen en contraposición a los procesos automatizados de los aparatos y que no se encuentran dentro de sus capacidades previstas, hallan en su misma imposibilidad

la única vía para transmitir información de manera efectiva. Si bien atravesamos una etapa en donde la información se esconde bajo densas capas de redundancia, en donde las imágenes informativas se esconden cada vez más debajo de las redundantes, siempre hay posibilidad de producir información nueva que más tarde será incorporada al programa de los aparatos en un continuo *feedback*, una reintegración de la nueva información al programa del aparato. Este punto es muy importante en la forma de producir imágenes actualmente, ya que las



millones de imágenes que se producen cada día, en su mayoría redundantes, han dado un giro interesante que queremos hacer evidente. Pensadores como Wolfgang Ernst, que se ubican la línea teórica de la arqueología de los medios, ven en la sobreproducción de imágenes un salto importante en la cultura visual, que posiciona a la imagen visual producida por aparatos como un recurso para la producción de nuevas informaciones, es decir, un paso de la imagen visual a la imagen archivo. Ernst declara que los archivos mediáticos no deben ser vistos simplemente como contenedores pasivos de datos, sino como sistemas operativos que tienen una lógica interna y un funcionamiento propio.

Estos archivos no solo almacenan información, sino que también determinan cómo se accede, se organiza y se interpreta esa información. Además, argumenta que los archivos mediáticos no son neutrales, sino que están imbuidos de ideologías, políticas y poder (Ernst, 2013). La forma en que se estructuran los archivos y se selecciona qué se guarda y qué se descarta, está influenciada por factores culturales, sociales y económicos, pero, en última instancia, por factores geopolíticos. Así, partiendo de estas concepciones de archivo, las bases de datos pueden ser consideradas como un tipo de archivo que refleja el poder y el control en la sociedad contemporánea.

En el ámbito del arte, la mayoría de estas bases de datos

están constituidas por millones de imágenes, imágenes redundantes. Para teóricos de la arqueología medial como Jussi Parikka, estas deben empezar a ser entendidas en dimensiones temporales, propicias a la arqueología, es decir, como entidades dinámicas que se despliegan en el tiempo, ya sea en su visualización, en su producción o en su almacenamiento y recuperación (Parikka, 2021); (Ernst, 2013). Estas imágenes constituidas por píxeles, más que ser apariencia, son direccionables, están constituidas de metadatos que les otorgan un lugar en una secuencia algorítmica. Los metadatos asociados, los registros de acceso, los cambios de formato, son en sí factores que condicionan la temporalidad y la experiencia para los usuarios de estos tipos de archivos digitales.

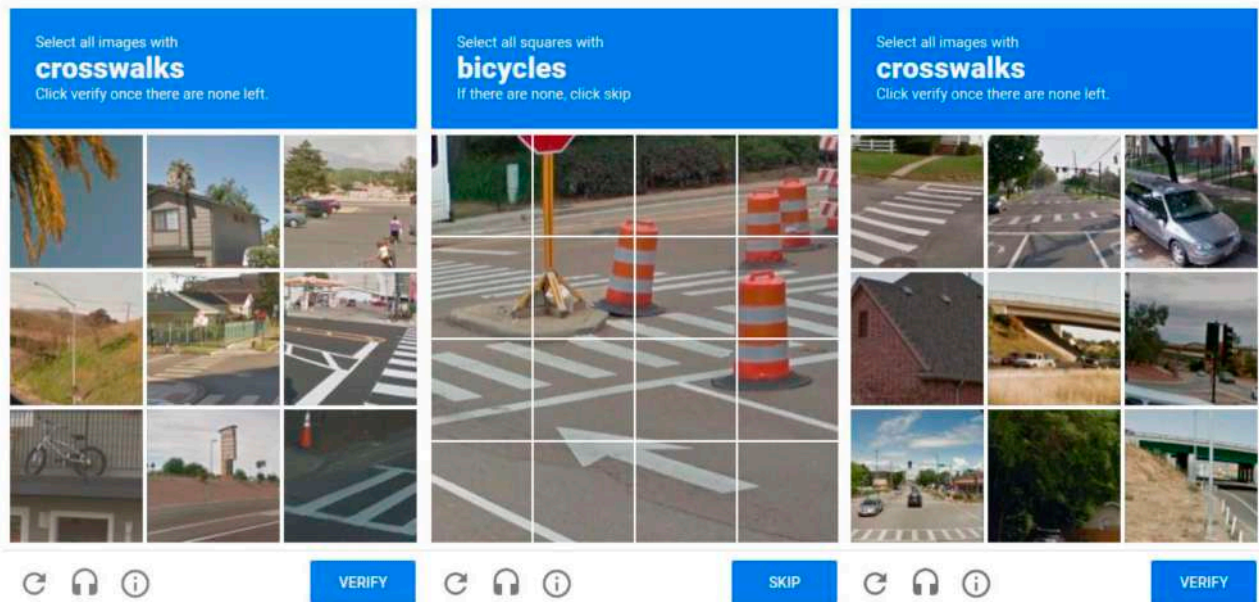
Para concluir, queremos ejemplificar brevemente lo anteriormente mencionado, con un tipo de imágenes que ha adquirido relevancia en los últimos cinco años, a saber, imágenes producidas por aprendizaje profundo de máquina (*Deep Machine Learning*). Estas imágenes generadas en su mayoría en el campo del arte computacional, tienen un velo de espectacularidad que impide ver las complejas estructuras informáticas involucradas en su producción.

Las imágenes, en su mayoría redundantes, nutren estos sistemas de aprendizaje computacional, convirtiéndose



en un nicho de oportunidad para que los dispositivos y programas que las generan puedan crear nueva información a partir de bancos de imágenes inicialmente poco informativas. Sin embargo, estas imágenes son especialmente relevantes para nosotros debido a que representan un paso de la imagen visual hacia la noción de imagen-archivo propuesta por Ernst.

En este caso, la discusión que queda pendiente es el papel del conformador de imágenes y su capacidad para ir en contra de estas automatizaciones de alto nivel, en las que predomina la velocidad vertiginosa en que los programas pueden incorporar estas nuevas informaciones a su espectro de posibilidades y, en consecuencia, regresar a la desinformación.



# imaginación hereje

por  
Miguel Ángel Luna Vilchis

Con el pretexto de analizar el discurso de la serie de divulgación científica titulada “Cosmos: una odisea espacio-tiempo”, se destaca una tendencia especulativa en la presentación de la vida y obra de Giordano Bruno, elevando la ciencia y desestimando otros sistemas simbólicos y la imaginación. La imaginación, concebida como una facultad creativa y especulativa, ha sido objeto de estudio y reflexión en diversos campos, como la filosofía, la literatura y la psicología. En el caso de Bruno, el desarrollo de técnicas cognoscitivas fue fundamental para formular ideas audaces y revolucionarias sobre la naturaleza del cosmos. Un análisis de su obra “La sombra de las ideas”, permite explorar el concepto de ciencia moderna, contextualizado por Bolívar Echeverría.

Además, en este trabajo se expondrán tres perspectivas relevantes con respecto a la imaginación: la imaginación según Gilbert Simondon, la imaginación técnica de Vilém Flusser y la deconstrucción propuesta por Jacques Derrida. Estas perspectivas nos permitirán ahondar en la relación entre ciencia moderna e imaginación. La obra de Bruno resulta atractiva por su desarrollo de una mecanización y sistematización de la memoria. Al revisar los elementos que él diseñó, como el sistema de ruedas giratorias tipo engranaje donde se posicionaba un carácter por cada hueco, resulta inevitable hacer referencia al mecanismo de la pascalina (1642), considerada hasta ahora como la primera calculadora. La referencia de Bruno y su obra puede ser relevante para los entusiastas del tema de



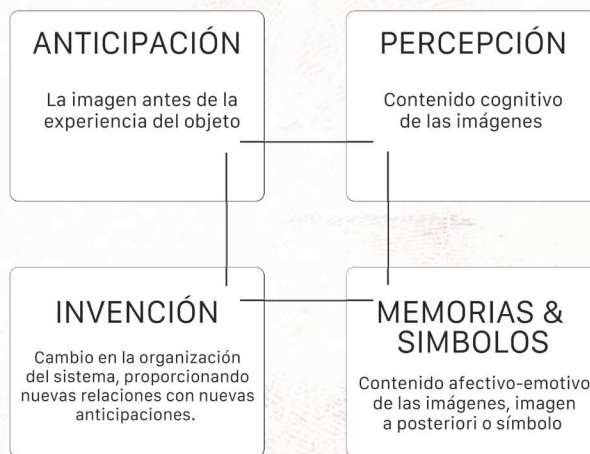
la memoria. Desde el campo de la teoría de medios, el mecanismo ideado por Bruno se convierte en un ejemplo de programación arcaica, evidenciando en ellas las novedosas formas en que hoy transmitimos, procesamos y almacenamos datos basados en una lógica matemática. En principio, se podría pensar que la imaginación se encuentra en el ámbito de las humanidades para su estudio, y comúnmente aceptado en el entendimiento popular que las prácticas de tal proceso son propias del dominio de las artes.

Quizás es tiempo de hacer precisiones con respecto a la imaginación y comenzar con la propuesta de Gilbert

Simondon, filósofo francés, cuyo trabajo fue producido pasada la mitad del siglo XX y ha tomado fuerza en las últimas décadas del presente, principalmente por su libro “El modo de existencia de los objetos técnicos” en el que argumenta que los objetos técnicos no son simplemente herramientas inertes, sino que tienen una existencia propia y una evolución histórica. Sostiene, además, que los objetos técnicos están en constante transformación y desarrollo, y que su comprensión debe ir más allá de su mera funcionalidad. Ahora bien, en otro de sus libros, titulado “Imaginación e Invención”, explora y propone que la imaginación es un proceso natural, propio de los seres vivos, que trae consigo la invención.

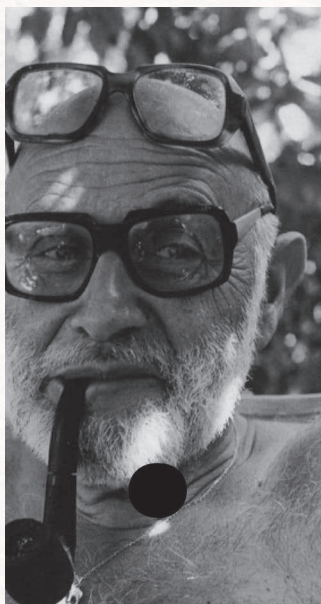


Gilbert Simondon

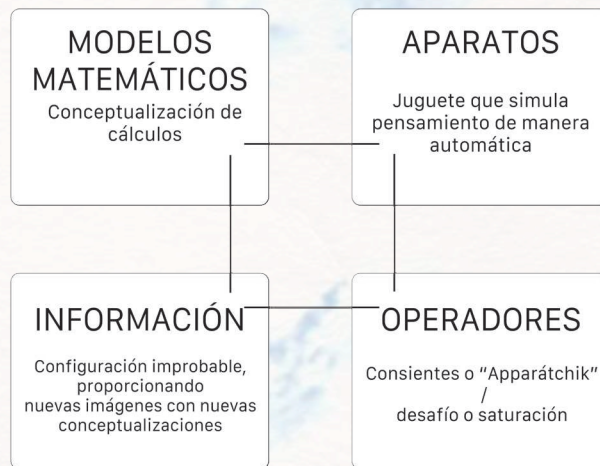


La perspectiva de Vilém Flusser, pensador de origen checo, cuya obra tomó relevancia hacia finales del siglo XX, se enfoca principalmente en el estudio y uso de los medios, o, como él los llama, aparatos. Propone la perspectiva de una sociedad donde, a través de la práctica artística, se puede dialogar entre y con los aparatos. Esta sociedad se encuentra inmersa en “imágenes técnicas” que son conformadas mediante los aparatos técnicos.

Flusser presta especial atención a la práctica artística y toma como ejemplo la cámara fotográfica, debido a su “sencillo” funcionamiento, pero lo que la hace sugerente no es tanto la obra producida, sino el modo en que es producida. Él invita al operador a ser un funcionario consciente de las operaciones de su aparato (modo similar en que el artista opera) y a desafiar sus programaciones, lo que resultará en información.



— Vilém Flusser —

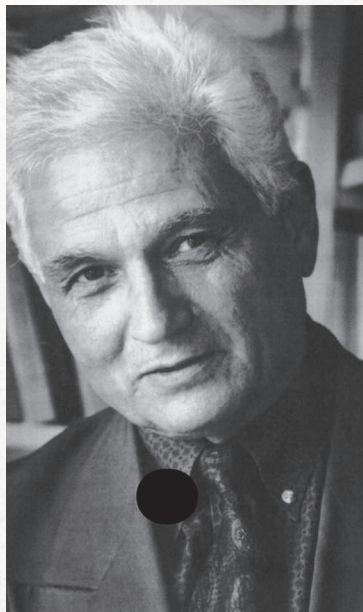


Ahora, vamos a dar un paso hacia una perspectiva que se basa en la escritura y el pensamiento filosófico, utilizando un concepto propuesto por Derrida: la deconstrucción. Derrida es un autor controvertido debido a su enfoque que parte de la sospecha en relación con la escritura. En su ensayo estético “Parergon,” Derrida destaca la importancia de no detenerse en lo que la obra revela, sino en lo que la delimita, refiriéndose al marco o a lo que establece los límites, es decir;

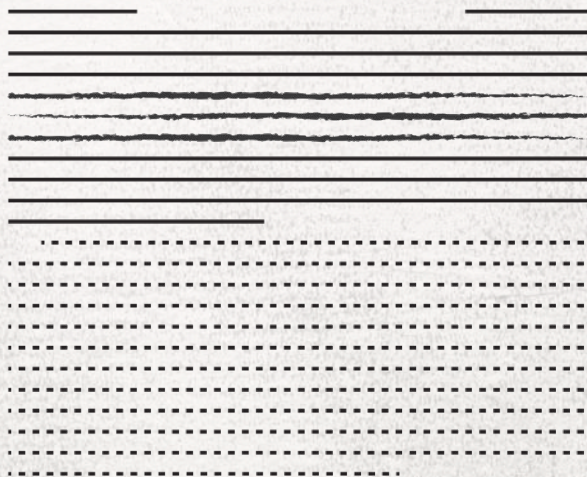


● aquello que no es visible en la obra. Para Derrida, esto tiene más importancia que aquello que se hace presente en la obra. Con esta sospecha, cabe cuestionarse sobre ¿qué es aquello que no queda inmediatamente visible a la lectura? La deconstrucción surge como herramienta para poder responder a esta pregunta, en cuanto dicho proceso deviene en estrategia de lectura que descompone el texto, poniendo en evidencia aquello que no es visible en una primera mirada. A manera de conclusión, presentamos tres distintas perspectivas de una sola tarea: partir de la imposibilidad para explorar la improbabilidad y, finalmente, presentarse en la probabilidad. Se trata de arrancar pedazos a la imposibilidad a través de

improbabilidades, y transformarlos en lo probable. Estas perspectivas nos enfrentan a procesos biológicos, aparatos tecnológicos y la palabra escrita y, aunque son diferentes, encontramos similitudes en la búsqueda de escenarios improbables. Ahora bien, ¿es posible aplicar estos procesos a entes no biológicos?, ¿qué nos impide, dada la exterioridad de la imaginación, dirigir nuestra atención hacia los desarrollos de programación automática de los distintos aparatos tecnológicos que nos envuelven? ¿Acaso “Todo lo que queda para los humanos es aprender diagramas de circuitos y leer código” (Ernest 2021, p. 62)?.



— *Jacques Derrida* —



- Bruno, G. (2009). Las sombras de las ideas. Ediciones Siruela, S.A.
- Derrida, J. (1997). El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales. Proyecto A Ediciones.
- Derrida, J. (1976). Semiología y gramatología. Universidad Nacional.
- Echeverría, B. (2013). ¿Qué es la modernidad? Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ernst, w. (2013). Digital Memory and the Archive. University of Minnesota Press.
- Ernst, W. (2021). How Technologists «Responds» to What Used to Be Called «Images». The Nordic Journal of Aesthetics, 30, 84-93.  
<https://tidsskrift.dk/nja/article/view/127863/174095>
- Flusser, V. (1990). Hacia una filosofía de la fotografía. Trillás.
- Flusser, V. (2011). Hacia el universo de las imágenes técnicas. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Flusser, V. (2014). Hacia una filosofía de la fotografía (2.ª ed.). Trillás.
- Flusser, V. (2015). Castro, S. y Wagnermaier, S. Comunicología - reflexoes sobre o futuro. Martins Fontes.
- Hülsz, E. (2021). Discurso acerca de la naturaleza (fragmentos). UNAM.
- Kurzweil, R. (1999). The Age of Spiritual Machines: when computers exceed human intelligence. Viking Penguin.
- Onetto, B. (2016). Vilém Flusser y la cultura de la imagen. Ediciones UACH.
- Parikka, J. (2021). Una geología de los medios Parikka, Jussi. Caja negra.
- Parikka, J. y Huhttamo, E. (2011). Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications. University of California Press.
- Simondon, G. (2013). Imaginación e invención. Editorial Cactus.
- Soto, A. (2023). Vilém Flusser: imágenes improbables. Artnodes, (31), 1-8.  
<https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i31.402867>





EXPANDBIDO EXPANDBIDO EXPANDBIDO

**PROYECTO GANADOR BECA DE  
INVESTIGACIÓN CURATORIAL EN ARTES  
CEPAC 2023**

Facultad de Ciencias de la Educación,  
Humanidades y Artes.  
**Programa de Artes Visuales**



Secretaría de Cultura, Turismo  
y Patrimonio Territorial

ALCALDÍA MAYOR DE TUNJA



**Juan D Castellanos**  
Fundación Universitaria

VIGILADA MINEDUCACIÓN



F u n d a c i ó n  
**Escuela Taller de Boyacá**



**ARTE, CULTURA  
Y TERRITORIO**  
GRUPO DE INVESTIGACIÓN  
Fundación Universitaria Juan de Castellanos