

MARTÍN ABAD Y RÍO ESCULTOR DE PIEDRAS PARA EL 44 SALÓN NACIONAL DE ARTISTAS*

Martín Abad And River Stones Sculptor For 44 National Salon Of Artists

*Mauricio Rivera Henao***

* Artículo de reflexión.

** Magister en Diseño y Creación Interactiva. Universidad de Caldas. Contacto: mauricio.rivera@ucp.edu.co

RESUMEN:

Este artículo postula desde el lenguaje del arte un acercamiento al modelo de representación de Martín Abad y su participación en el grupo Otún, para el 44 Salón Nacional de Artistas, a partir de dos momentos. El primero de ellos, Arte-Naturaleza, define desde postulados filosóficos y estéticos los pilares fundantes de preguntas alrededor de la creación artística del grupo Otún, aquí se define un territorio de interés particular del grupo, como también de Abad, a través de su trayectoria artística. El segundo momento, Posproducción-Río Escultor de Piedras, expone la estrategia de creación que complementa el primer momento de indagación teórica, presentando desde el arte, la relevancia de la obra instalativa para el Salón Nacional de Artistas.

PALABRAS CLAVES:

Río Otún, Arte contemporáneo, Instalación, Barrio Zea.

ABSTRACT:

This article argues from the art language an approach to model representation of Martin Abad and participation in the Otún group for the 44 National Salon of Artists, from two times. The first Art-Nature defined from philosophical, aesthetic and biological postulates the founding pillars of questions about artistic creation Otún group; here an area of particular interest for the group is defined as well as for Abad, through his career. The second moment Postproduction- River Stones Sculptor exposes building strategy that complements the first moment of theoretical inquiry, presenting from art, the relevance of the installative work for the Artists' National Salon.

KEYWORDS:

Otún River, Contemporary art, Installation, Zea Neighborhood.

MARTÍN ABAD Y RÍO ESCULTOR DE PIEDRAS PARA EL 44 SALÓN NACIONAL DE ARTISTAS

Para citar este artículo: Rivera Henao, Mauricio (2016). "Martín Abad y Río escultor de piedras para el 44 salón nacional de artistas". En: Revista Revista Académica e Institucional Páginas de la UCP N° 99 (Enero-Junio de 2016); pp. 103-114

Primera versión recibida el 4 de noviembre de 2016. Versión final aprobada el 2 de Diciembre de 2016

El interés en la obra de Martín Abad indica la necesidad de revisar su proceso creativo desde el campo actual del arte. Martín es un ícono en Pereira; su carga se define en el trayecto de su obra cuando, desde la década de los años sesenta, sus performances en la plaza de Bolívar configurarían un aura a su alrededor. Su muerte pronunciada en carteles y prensa, sumada a sus notables apariciones en fiestas en el Club Rialto como busto escultórico y acciones provistas de mapas culturales en diversos espacios de la ciudad, señalan el reconocimiento de rasgos implícitos, por lo tanto reconocibles, del primer artista adelantado a su generación. Escritor, comerciante, escultor, *performer*, *disc jockey*, instalador y arquitecto, entre otros modos de creación, configuran en él su saber del arte, su creación de realidad, a la manera de un artista silvestre.

Es vital comprender la relevancia de su participación en el Salón Nacional. Esta fue su primera exposición en el evento e hizo visible su trayectoria no desde una curaduría retrospectiva o documental, sino como una obra viva y real a su hacer actual. Lo anterior fue gracias al grupo Otún, conformado con su amigo y artista Álvaro Hoyos Baena, con quien han realizado innumerables trabajos artísticos, y el también artista Mauricio Rivera Henao.

Arte-Naturaleza

Este primer aparte inicia con una breve descripción de quién es Martín Abad y su relación con el grupo Otún. Martín Alonso Abad Abad nació en Jericó (Antioquia) - Colombia, en 1940 y en la actualidad vive en Pereira. En su juventud adelantó estudios de Arquitectura en la Universidad Bolivariana de Medellín y Universidad La Gran Colombia, de Bogotá. Su vida es su obra y como ella, fluye y se alimenta de sí misma; sus intereses en el arte están cruzados por la diversidad cultural de lo que vive. Su trabajo es una manera de instalar en espacios públicos y privados todo lo que es punto de reflexión personal.

Ha realizado numerosas exposiciones individuales en Bogotá, Medellín, Armenia, Jericó, Pereira y más de 35 exposiciones colectivas en varias ciudades del país, como Cartagena, Armenia, Manizales y Pereira entre otras, con obras como "La Tienda de Los Milagros" en el Museo de Caldas, Manizales. En el Club Rialto, Martín Abad con Aníbal Gil y Luciano Jaramillo. "Maestros de fin de siglo" en el Museo de Arte de Pereira. La exposición Nueve artistas jóvenes del Viejo Caldas, en el Museo de Arte Moderno de Cartagena. VI Abril artístico de Medellín, en la Universidad

de Antioquia. El Cuarto Salón de Artistas, en el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá. El autor fue secretario ejecutivo de la Sociedad de Amigos del Arte durante 4 años. Ha participado activamente en la vida cultural de la región con numerosas intervenciones públicas, entre ellas, las realizadas en la Plaza de Bolívar de Pereira durante ocho años consecutivos. Ganador del concurso de novela “Ciudad Pereira” en 1987 con la obra “Coclí-Coclí el que lo ví lo ví”. Su cuento “Monumenpsicosis” se publicó en el año 2003. Este año, Martín ha sido merecedor de tres homenajes: un libro de su obra y muchos artículos respecto a su creación. Es considerado como el artista contemporáneo más relevante de la ciudad, pero en ninguno de los textos acerca de él se habla de la obra Río Escultor de Piedras, la cual, le permite visibilizarse gracias al grupo Otún fuera de su ciudad y país, al ser una de las obras más importantes para críticos y curadores presentes en el Salón Nacional, que reúne a más de 100 artistas nacionales e internacionales.

El templo de creación de Martín ha sido, desde las últimas décadas, la relación entre el arte y la naturaleza. Él no la ve como colono ni turista, pues con justa razón ha vivido como la institucionalidad del paisaje cultural cafetero (línea curatorial del Salón Nacional de Artistas) lo ha aplanado en una imagen mercantil y contemplativa; por lo tanto, ficción de la dureza y agresividad de lo natural.

Para Martín, el paisaje no se inscribe en categorías del edén, la añoranza, lo cafetero y el romanticismo ligado a estas superficies culturales. Sin duda para él, la carga de la naturaleza le ha hecho aislarse en su mundo, puesto que llegar a su casa es pasar por varias entradas a guadales, charcos, sembrados y puertas, para encontrarse con una coraza salvaje y expansiva de obras de

arte provistas de su energía vital, ligadas a su corazón y emotividad. Podríamos aventurarnos a decir que en él no existe diferencia entre lo natural y sus comportamientos humanos. Sin duda, podemos leer el devenir autónomo de la naturaleza como una experiencia de comprender lo natural dentro de sí mismo, y así, gracias a su sentido estético, retribuirnos las semillas del diálogo con la vida y sus formas. Esta idea la ampliamos desde Ananda K. Coomaraswamy, al referirse al devenir de la representación de la naturaleza en el arte hindú.

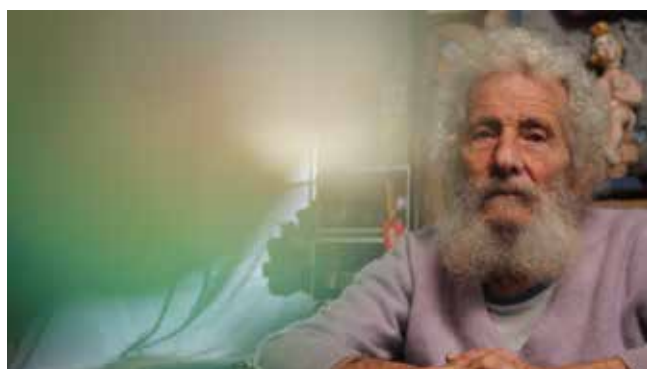
El proceso entero, hasta el momento de la manufactura, pertenece al orden establecido de las devociones personales, en el que se rinde culto a una imagen concebida mentalmente (*dhyatva yajet*); en cualquier caso, el principio implícito es que el verdadero conocimiento de un objeto no se obtiene meramente por la observación empírica o el registro reflejo (*pratyaksa*), sino sólo cuando el conocedor y lo conocido, el que ve y lo visto, se encuentran en un acto que trasciende la distinción (*anayor advaita*). Para rendir culto de verdad a un Ángel uno debe devenir en Ángel: “quien adora a una divinidad como a otro que a sí mismo, pensando (Él es uno, y yo otro), no sabe” *Brhadaranyaka Upanisad*, I, 4, 10. (Coomaraswamy, 1997, p. 10).

El arte en Martín, como lo señala la cita, trasciende la distinción de lo que es creación artística o no lo es, y ello es profundamente contemporáneo al evadir los muros de las áreas del saber y permitirse sumar capas de conocimiento a sus preguntas. Ellas se definen en el contexto social donde pone sus ojos; es así como un conocedor de las teorías estéticas o no, saborea todos los acentos

de sus creaciones puesto que son afines a nuestra condición y contexto de diversidad cultural.

El mundo de Martín esta desprovisto de comodidades modernas por decisión propia. Ahí en su casa está, entre otras, la Bandera del Club Rialto de Pereira, actual sede del Salón Nacional de Artistas; también hay uno de tantos hombres del homenaje a los caídos, torta hecha a mano, mazorcas de metal, un tarrito con Yagé, huesos humanos, libros y un vitral que trajo de la casa de Marcel Proust y que ha repartido entre Daniel Santiago Salguero y nosotros. La naturaleza se alimenta de sí misma, abono y nutrientes para volver a crecer.

Figura 1. Martín Abad Abad (Foto por Mauricio Rivera Henao)



“Las obras de su casa y objetos como la bandera del Rialto pertenecen a su cuerpo próximo, su intimidad, su tierra, estos apéndices no salen de allí así el presidente (sea cualquier ampón) venga y le pida una silla.” (A. Hoyos, comunicación personal, 20 de julio de 2016). Comentario hecho por Martín a Álvaro Hoyos en la co-producción de La Tienda de los milagros, 2009. Es allí donde toma sentido la vida de Martín, su casa es su bosque y ecosistema; la biodiversidad en ella recorre obras emblemáticas de los fundadores de Pereira, pasando por un retrato de Hernando Tejada y considerando en el mismo valor, una piedra del camino que minutos antes recoge

yendo a su casa, por eso sacar algo de ella es amputarlo, además para qué hacerlo si aún crea y hace arte sin hacer arte; si todavía hace obra sin hacer objetos o cosas.

Las instituciones artísticas han pretendido que mostrar obras de Martín es tomarlas de su casa, porque abordan sus postulados artísticos desde la forma y el objeto físico de la modernidad, al ser él un artista conceptual y posproductor por naturaleza. Desde la autorreferencialidad del lenguaje del arte, proponemos el siguiente comentario de Umberto Eco para comprender en nuestro contexto la ausencia de objetos o modos de representación acerca de la realidad en el arte contemporáneo:

Toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como *metáfora epistemológica*, es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja -a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura- el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad (Eco, 1965, p. 89).

Nuestra propuesta enfatiza en el rol de artista contemporáneo que Martín encarna desde la década del sesenta, su interés ha sido señalar acontecimientos y devenires culturales, en un doble juego dialéctico de envolver y develar el aura de los objetos que han traducido sus postulados artísticos. El homenaje a la Arepa, a los Hombres caídos, la exposición de Crispetas, Vela-velita-velón, las plantas medicinales de La Tienda de los milagros, sus esculturas en chatarra entre muchas otras obras, permiten reflejarse en su amplio pozo estético y en el ver la virtud reflejada de su desmaterialización

como artista, referencia puntual al empoderado cultural y hegemónico lleno de un saber jerarquizado y encapotado por la visibilidad y el poder de su producción. Esto nos permite unirnos a dicho fenómeno de la naturaleza de autorregulación y automaticidad, si se quiere de orden -divino- como la anhelada obra del Bollo, provista de adjetivos elocuentes a su gesto, belleza y proximidad de su propia mierda, para también nosotros dar continuidad a esa ruta histórica de su esencia artística, de -hacer obra posproduciendo- cambiando las cosas de lugar, uniendo símbolos y convenciones cotidianas tatuadas en objetos del paisaje cultural, iluminando raíces y haciendo lo que él sabe hacer, esté donde sea y como sea. Todo ello, su casa, su obra, y lo otro que lo estimula fuera de ella se contiene en un universo con un centro vacío; lleno de su poder creativo, la naturaleza. Es así como la obra de arte contemporánea se permite contener diferentes contextos culturales que aluden a una sumatoria de desigualdades formales, compartiendo un territorio de problematización como resultado; sobre esta condición del artista posproductor, Nicolas Bourriaud escribe:

Si la proliferación caótica de la producción conducía a los artistas conceptuales a la desmaterialización de la obra de arte, en los artistas de la postproducción suscita estrategias de mixtura y de combinaciones de productos. La superproducción ya no es vivida como un *problema*, sino como un ecosistema cultural (Bourriaud, 2009, p. 52).

Martín nos provee superficies y significantes culturales del rol del artista y su valor cíclico en la conciencia histórica del arte; él no crea algo más para la despensa de producción; por el contrario, señala desde dicha historicidad

un hecho, particularidad o fenómeno. A él le interesa más recoger una rama de donde vive en el bosque e iluminarla en una sala de exposición, contener platanitos fritos en una urna de vidrio, o ir con Álvaro a un taller donde le peguen puntos de soldadura a dos pedazos de chatarra. Su definición se ampara en la noción del desuso del artista-autor; por lo tanto, en la ilusión de utilidad de su producción mercantil y estilística, pues no es millonario por las ventas de sus obras o el reconocimiento como una marca de artista exitoso en la modernidad.

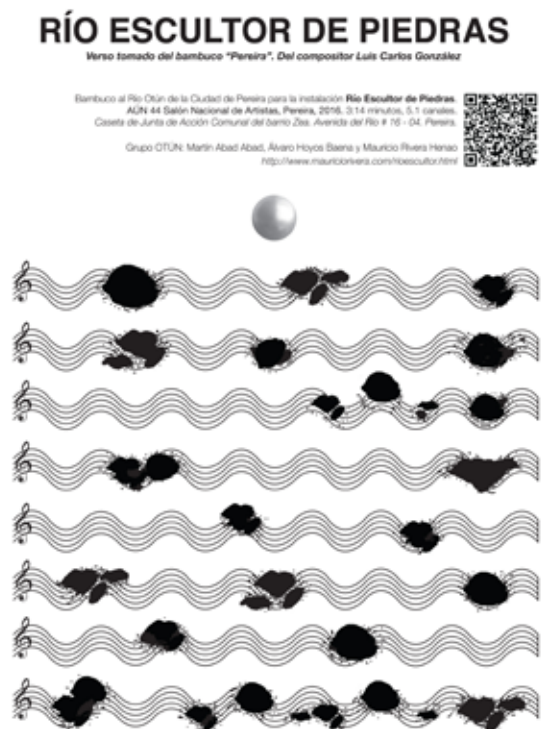
Sin duda, su autenticidad silvestre le permite ver su singularidad desde ese centro del universo y a través de los espejos de su generación de pares artistas, ya que él desde sus inicios proyecta la desconfiguración de sí mismo y del objeto arte al colaborar de su obra con decenas de profesionales como panaderos, artesanos, dulceros, músicos y agricultores además de la motivación recíproca con los artistas Viviana Ángel Chujfi, Carlos Nicholls, Javier García, Fernando Henao y Hernando Hoyos, entre otros. Ellos son quienes, por subrayar la relevancia de Martín en el ámbito del arte, compartieron la alborada cultural en la ciudad de Pereira; en consecuencia, son un equipo de artistas que interactúan y continúan produciendo.

Mucho antes que conceptos referentes al arte contemporáneo o la postproducción se conocieran, Martín procedía de dicha forma, cruzando contenidos en ecuaciones estéticas, las cuales señalan nuestro comportamiento y condición como parte de los fenómenos, naturales o no, que nos obligan dentro de nuestra interacción a connotarlos como cercanos, por lo tanto propios. Dicho comportamiento lo ejemplifica Bourriaud de la siguiente forma:

El arte contemporáneo provee nuevos modelos a este individuo en perpetuo desarraigo, porque constituye un laboratorio de las identidades: de este modo, los artistas de hoy expresan menos la tradición de la que provienen que el recorrido que hacen entre aquella y los diversos contextos que atraviesan, realizando actos de *traducción*. Ahí donde el modernismo procedía por sustracción con el objetivo de desenterrar la raíz-principio, el artista contemporáneo procede por selección, agregados, y luego multiplicaciones: él o ella no buscan un estado ideal del Yo, del arte o de la sociedad, sino que organizan los signos para multiplicar una identidad por otra (Bourriaud, 2009, p. 57).

Para nosotros, la condición inicial de autoría de la relación naturaleza-arte o lo ya producido por otros se define como aspecto esencial con el cual interactuamos, como coautores. El grupo Otún, por invitación del 44 Salón Nacional de Artistas, problematiza una obra desde el lenguaje del arte; nuestro propósito se encuentra en señalar un fenómeno natural de como el río tutelar –Otún– esculpe la piedras, tomando dicha referencia poética de un bambuco fundante para la cultura pereirana y posproduciendo dicha composición, en otra pieza sonora que acompaña la experiencia de ver una obra viva, en la que la naturaleza es la autora y nosotros quienes propiciamos su reencuentro. Entre la memoria del verso y la realidad de lo natural se define un territorio dialéctico correspondiente al hábitat y su contexto. A continuación se presenta el segundo momento que profundiza la obra del grupo Otún, Río Escultor de Piedras.

Figura 2. Río Escultor de Piedras (Imagen por Mauricio Rivera Henao)



Posproducción – Río Escultor de Piedras

Es interesante comprender para este momento la correspondencia de intereses artísticos entre Martín, Álvaro y Mauricio, quienes además de compartir su amistad por más de 10 años, conforman el grupo Otún, el cual potencia sus posibilidades creativas.

El eje narrativo propuesto por nosotros (Álvaro y Mauricio) para conformar el grupo Otún con Martín, se plantea desde el conocimiento que de él teníamos acerca de su amor al río Otún y su famosa cita al poeta Luis Carlos González, sobre el Río Escultor de Piedras. La obra se funda a partir de la siguiente referencia apropiada para Martín, acerca del autor Regis Debray: “Osiris está adherida al Nilo, como Atenea al Egeo, o Visnú al Ganges. El arte

religioso es territorial por naturaleza.” (Debray, 1994, p. 172). En Martín no interesa la alusión a lo religioso de la cita como otra institución creada por hombres, sino su actitud devota a la naturaleza y la ritualidad obsesiva de su proceso artístico. De igual forma, es incomparable a las divinidades e historicidad subrayada allí en un contexto global; sin embargo, sí lo implica por la creación de realidad que le confiere su naturaleza divina, al configurar un universo en el que, de manera explícita, el territorio topográfico de la Perla del Otún ha nutrido el hilo de su obra. Dicho esto proponemos una variación y eje discursivo de nuestra obra que afinque una historicidad divina, natural y territorial a partir de la anterior cita. (Osiris está adherida al Nilo, como Atenea al Egeo, como Visnú al Ganges, Como Martín al Otún.) El Otún es vecino de su casa, un río caudaloso proveniente de la Laguna del Otún en zona de páramo y aliciente de la iconicidad pereirana, llamada La Perla del Otún. Sin duda, el río se ha constituido para Martín en su mejor amigo; recuerda su presencia con el bambuco de Luis Carlos González titulado Pereira, en el cual se canta al Otún como Río Escultor de Piedras, autor de quien el día 26 de Septiembre se celebra el natalicio y día de la pereiraneidad, fecha en la que se desarrolla el Salón Nacional de Artistas en Pereira.

Sobre la base de las consideraciones anteriores, se define para nosotros el sentido de la obra, al señalar al río por medio del bambuco de Luis Carlos González y la alusión autónoma del Otún como hecho creativo y creador en sí mismo, como río escultor. Es decir, nuestra obra a propósito de la del compositor Luis Carlos González, se presenta como posproductora de la creación del río, como coautora. La obra se define como una instalación, a través del señalamiento que hacemos a elementos constitutivos del paisaje

cultural cafetero, como lo son: el Río Otún y su autonomía como río escultor, la relación sonora con el bambuco de Luis Carlos González y el sitio específico donde se instala la obra (Caseta de Junta de Acción Comunal del barrio Zea, ubicado en la Avenida del Río, # 16–04). Este sector, hace algunos años, representa el foco del activismo en la recuperación del Otún en el centro de la ciudad; esto nos motivó a desarrollar nuestra propuesta en el barrio, lugar donde se presentan diversos proyectos de recuperación del río y sus alrededores. Ejemplo de ello es lo hecho por Viviana Ángel y Álvaro Hoyos, quienes han realizado talleres e intervenciones públicas de mosaico con la comunidad para la recuperación de sus espacios.

Dicha relación la permitimos a partir de nuestros intereses por ampliar el carácter reflexivo entre los vínculos del Río Otún y la ciudad. Consideramos fundamental la visualización del río en el centro de Pereira y así comprender desde la nominación de Paisaje Cultural Cafetero una perspectiva diversa al aspecto bucólico que encierra dicha categorización, provista de valores estéticos alicientes al consumo inestable de los sitios turísticos dominantes, en los que predomina la institucionalidad del mercado sobre la sostenibilidad ambiental.

Es motivo de interés particular para nosotros lo concerniente a la línea curatorial del Salón, en relación con el Paisaje Cultural Cafetero y aún sabiendo que para los organizadores esto implica una mirada descentrada y crítica, de la cual no solo advertimos nuestra perspectiva del paisaje. Proponemos, desde el lenguaje del arte, una vivencia con la menor intervención de mediaciones o artificios formales para sentir y comprender mas allá del pretexto temático, la creación-poética de un fenómeno natural

evocado desde el lenguaje del arte. De allí que la siguiente cita de Nelly Richard debamos ubicarla en un marco de experiencia estética propiciado por Río Escultor de Piedras:

La globalización y el multiculturalismo han estimulado un creciente proceso de sociologización y antropologización del arte que insiste más en la *politización de los contenidos* que en la *autorreflexividad crítica de la forma*, más en la *expresividad denunciante y contestataria de los significados* que en la *retórica signifiante de las poéticas del lenguaje*. En el caso del arte Latinoamericano, este proceso de socialización u antropologización del arte se agudiza aún más, ya que la mirada internacional no espera de la periferia que compita en artificios discursivos sino que ilustre su <compromiso con la realidad> a través de una mayor *referencialidad de contexto* (Richards, 2006, p. 115).

Río Escultor de Piedras sucede cercana al río, fuera del museo y otros espacios expositivos. De forma particular queremos señalar la interacción directa entre la comunidad y el río, y comprender mejor la relación entre los habitantes del Paisaje Cultural Cafetero. Por lo anterior, la obra se diseña para un espacio específico, haciendo de la convivencia con el barrio un intercambio de intereses que permiten un normal desarrollo de la comunidad sin intervenciones artísticas sobre ella. De esta forma, los habitantes del barrio y sectores cercanos visitan la obra y su experiencia define una modificación en el paradigma de vivir cercanos al río, desde la invisibilidad de la administración pública. Recordando la cita anterior, para nosotros es vital la referencialidad al consumo de la riqueza natural o la forma de vida de la ciudad y el barrio respecto al río,

pero nos cuestiona aún más poder convocar a la conciencia de la existencia de un fenómeno, subrayado de manera poética desde el lenguaje artístico y el rol del autor-coautor.

Conclusiones

Nuestro interés se ubica en presentar la naturaleza como creadora de la obra instalativa Río Escultor de Piedras, gesto que implica una reflexión de los medios de representación, que en este caso son lo sonoro y las piezas gráficas de divulgación instaladas en la caseta comunal (Rivera, 2017). Es así como desde una representación artística se señala el río como escultor; lo cual implica desde el lenguaje del arte como marco y estructura de presentación, puntualizar en lo natural y su fenómeno como un hecho creativo, poético y experiencial, puesto que entrar en el espacio lleva a pasar de una referencia bidimensional del paisaje por medio de una ventana en la que solo se ve el follaje de los árboles, a estar apoyado en ella y ampliar el encuadre a los patios de las casas, a sus desagües al río, a la fauna y flora, a la basura y cualquier cosa que se quiera botar al río.

Lo anterior supone para nosotros una traducción mayor presente por el interés en la ausencia de mediación artística o referencialidad del contexto que, según Nelly Richard, nos legitima como periféricos y latinoamericanos ante un discurso global y hegemónico.

Para el grupo Otún es importante el acento en la obra sobre la categoría de experiencia y no una relevancia sobre la representación a través de fórmulas u objetos hechos con una pretensión discursiva. Es vital comprender desde el lenguaje del arte en esta obra, la desmaterialización de los objetos o instituciones como el museo;

aquí se da espacio vacío al interior de la caseta para comprender la complejidad y plenitud de lo externo y su contexto, dimensión de realidad diseñada para un espacio periférico de la ciudad (por esto la obra no podría estar en otro espacio), en un tiempo en que el arte puede atribuirse una cita a sí mismo, como lenguaje de representación, como metalenguaje que desestructura su tramoya escénica.

Figura 3. Río Escultor de Piedras, instalación
(Foto por Gustavo Toro)



Por ello es necesario comprender la relevancia de los modelos de representación, en un momento histórico en que ninguno conserva su parcela y permite la complementariedad de otros maneras de creación, en las que ya no

predomina una jerarquía de divulgación, y la diversidad de estructuras permite la confluencia de relatos en lo que predomina la interacción y diálogos de saberes.

El modelo unidireccional o contemplativo en el arte moderno es obsoleto; así su fantasma se presente ya no asombra su materialidad, código y significado. Aquí interesa, sobre eso que pasa por ser común y poco atractivo al espectador-correlator ante una obra que no le implique retos o compromisos, una actitud de cuestionamiento de la obra para el artista. Para nosotros debe prevalecer una comunicación multidireccional, posible por una obra abierta a una coautoría poética, metafórica o interactiva.

Es así como el arte contemporáneo se permite coexistir con otras áreas de las ciencias duras o humanas para llegar a otros lenguajes y contextos interpretativos. Ejemplo de esto nuestra pieza sonora Río Escultor de Piedras (Figura 3), producida específicamente para la instalación en espacio específico, como circunstancia y forma tomada de otra área del conocimiento. Lo anterior nos permite hacer referencia al bambuco producido por el grupo Otún y su carácter sinestésico. Ver el río sobre las piedras y escuchar el verso – Río Escultor de Piedras – en el bambuco, crea un acto mágico al nombrar lo visto, al llamar como un hecho ritual un fenómeno que antes no se advertía como complementario, pues, las piedras y el río hacían parte del paisaje pero ahora con el verso a través de la ventana, se hace parte de la obra viva en la que el río esculpe las piedras dentro del paisaje urbano y rural de la avenida del río. Esta obra es una creación constante, histórica e incluyente al ser experimentada como nexo próximo a nuestra vida ligada a la ciudad y lo natural, al paisaje y al Otún como pereiranos o visitantes.

Referencias

- Bourriaud, N. (2009a). *Postproducción* (Trad. S. Mattoni). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bourriaud, N. (2009b). *Radicante* (Trad. M. Guillemont). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Coomaraswamy, A. (1997). *La Transformación de la Naturaleza en Arte*. Barcelona: Kairós.
- Debray, R. (1994). *Vida y Muerte de la Imagen* (Trad. R. Hervás). Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (1990). *Obra abierta* (Trad. R. Berdague). Barcelona: Ariel.
- Richard, N. (2006). El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad. En: S. Marchán, *Real/Virtual en la estética y las teorías de las artes* (pp. 115-126). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Rivera, M. (2016). *Río Escultor de Piedras*. Disponible en <http://www.mauriciorivera.com/rioescultor.html>

