

Un azul más viejo que el tiempo

Camila Osorio Hincapié - Memoria de Grado



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

Facultad de Artes

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales
Medellín - Colombia
2021

Rector de la Universidad de Antioquia
John Jairo Arboleda Céspedes

Decano de la Facultad de Artes
Gabriel Mario Vélez Salazar

Vicedecano de la Facultad de Artes
Alejandro Tobón Restrepo

Jefe del Departamento de Artes Visuales
Julio Cesar Salazar Zapata

Coordinador Área de Investigación y Propuestas
Fredy Alzate Gómez

Asesora de Memorias de grado
Lindy María Márquez H.

Docentes del Área de Investigación y Propuestas

Docentes del Departamento de Artes Visuales

Un azul más viejo que el tiempo

Camila Osorio Hincapié

Memoria de grado para optar al título de
Maestra en Artes Plásticas

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales
Medellín - Colombia
2021

A mis hermanas, pilares de mi vida
A mi gata, motor de mi existencia
A mis profesores
A mis padres
A mis amigos

Agradecimientos

Especialmente a Lindy, mi asesora, por su eterna paciencia,
y conocimiento generoso

A mis hermanas, testigos resistentes del caos

A mi gata, compañera nocturna

A mis padres

A las experiencias

A la vida

A la soledad

Al tiempo

Al cielo

Contenido

Declaración de artista	11.
Introducción: Un día nací y no supe quién era	13.
Justificación: Cuando choqué con el mundo	17.
Marco teórico: Una nube rosada	21.
Referentes: El artista sin rostro	33.
David Hockney	35.
Doug Starn y Mike Starn: The Starn Twins	39.
José María Rodríguez Madoz: Chema Madoz	43.
Gloria Posada	45.
Jorge Ortiz	48.
Kamila Kansy: Laura Makabresku	52.
Antecedentes: ¿Cómo ser vulnerable?	57.
Celia	59.
Pies abiertos	61.
Rastros de la memoria	63.
Despersonalización	65.
Prognatus	68.
La realidad es una idea	70.
Un azul más viejo que el tiempo	73.
Un azul más viejo que el tiempo, por Lindy María Márquez H.	89.
Referencias	92.
Sobre mí	98.

Declaración de artista

Nunca he entendido quién soy, pero ahora entiendo que el ser alguien es sólo una realidad posible. Cambiamos todo el tiempo, a cada instante, ¿cómo podemos permanecer siendo alguien bajo estas condiciones? Asumir este cambio es parte de nuestra identidad, como seres cambiantes no somos de manera estática, construimos un entendimiento de nuestra condición de existencia, de nuestra historia personal y a partir de esta construcción escribimos una idea de lo que creemos que somos. No puedo aceptar una sola versión de mí misma, tampoco puede hacerlo mi obra. La fotografía para mí es un medio que permite conectar diferentes realidades e identidades posibles, así como construimos una noción de identidad lo hacemos con una de realidad, por lo tanto, exploro a través de la fotografía y de sus posibles montajes, una relación narrativa entre imagen y espacio para exponer así, cómo los límites de lo real y del sujeto se desdibujan en una identidad y una realidad emotiva, amorfa y siempre en transformación.

Un día nací y no supe quién era

No sé de dónde viene mi interés particular por la identidad y la realidad, tampoco lo sé de la fotografía, pero sé que siempre he visto al mundo fotográficamente y que, a través de las imágenes, pude entender todo lo que hoy sé de él. Esta es la historia de mis inicios en el mundo del arte y del cómo he llegado a descubrirme, (no sólo como artista), a través de mi trabajo.

Tal vez porque crecí viéndome en aquellos que me rodeaban no llegué a entender claramente la diferencia entre el yo y el otro, haciendo que mi yo se relacionara con todos lo demás y todos lo demás, de igual manera, conmigo misma. Así aprendí que aquello a lo que le prestaba atención era diferente de lo que otros aprehendían, y de ahí en adelante la idea de Realidad no fue nunca un conjunto. Cada persona es capaz de abstraer información y aprehenderla de maneras diferentes, por ejemplo, para mí el siglo XIX siempre fue cinematográfico y se veía como una película de inicios del año 2000. Por increíble que suene, esta idea confusa de realidad duró conmigo muchos años. Este tipo de confusiones personales me llevaron, tal vez, a cuestionarme si, acaso, la propia idea que tenía de mí misma estaba igual de distorsionada y, entonces, en su totalidad todos se sentían así.

Las relaciones entre los objetos (sus tamaños, sus formas, sus colores) con el espacio las veo como si se tratara de un plano, tal vez esta fragmentación me ha hecho leer al mundo desde una perspectiva aislada, y es esa idea la que he tratado de incluir a mi trabajo fotográfico, pero, al mismo tiempo, me aislaba también del mundo del arte, poniéndome en una burbuja sin permitir que me tocara, no lo entendía ni pretendía entenderlo, pues exponerme a él me hacía vulnerable.

Me gusta creer que los cambios a los que me he enfrentado como creadora han sembrado una semilla respecto a la persona y a la artista que quiero ser, estaba cansada de sentir que aquello que hacía estaba aparte de mí, de no sentirme involucrada, esto, de alguna manera, me hacía sentir irreal, como si nada de lo que hacía importara.

Para mí, tanto la identidad como la realidad son cosas (que existen en la medida que pueden ser nombradas) que se construyen, como se construye una obra de arte, o, como Bauman llega a referir, un rompecabezas incompleto sin un punto final definido. La claridad con la que él habla respecto a la identidad hizo posible que yo pudiera entender no sólo el grueso conceptual al que me enfrentaba con mi trabajo, sino que hizo claro para mí la perspectiva desde la que entendía estos conceptos.

De la misma manera, tanto el trabajo de Hockney o Chema Madoz me han servido como un ejemplo del uso del medio fotográfico desde la sutileza de la poesía. El capítulo que abren en mi historia con el arte y mi encuentro con la producción artística permite que haga las paces conmigo misma y con mi trabajo, dándome la posibilidad de ser honesta, de reencontrar una narrativa que creía perdida y de darme la libertad de ser, aunque eso significara exponerme.

Esta historia que planeo contar no es sólo sobre el qué el hice o el por qué sino el cómo, desde una perspectiva más clara, cambió y afectó lo que soy hoy. Me gusta explorar los límites entre la realidad y la identidad a partir del sentimiento de ser real, de existir en un espacio y momento particulares, y dejar un testimonio de ello mediante las capacidades expresivas de la fotografía y su emplazamiento, de manera que cambie las maneras de percepción del espectador ante aquello fotografiado, el yo o él mismo siendo otro.

Tengo una pregunta que necesita ser resuelta, y por medio del arte quiero responderla. Aquí expondré hasta dónde me ha llevado en las páginas siguientes.



C
u c
a h c
n o o m
d q n u
o u n
é e d
l o
.

La primera vez que entendí que no sabía nada del mundo tenía 16 años. En ese entonces poco conocía de Bauman o de Fontcuberta, apenas comenzaba a cuestionarme mi posición en él, sabía qué hacía parte de una cultura, de un contexto, pero no lo entendía, esto ocasionó que mi idea de la realidad chocara con la de un mundo más grande y más vasto, por eso, con frecuencia me sorprendía por cosas banales o comunes para los demás; no cabía, no existía. De pronto pregunté el porqué de esta coalición, ¿qué me hacía diferente? Crecí en un lugar donde era fácil encapsularse, el mundo y la realidad eran tangibles, delimitados y sólidos, se podría decir que, de algún modo, era un lugar estancado en el tiempo, y yo crecí estancada con él. Ahora encuentro que ese choque, que continúa, entre una forma de vivir tan sólida y un presente tan líquido, es el choque de la modernidad.

En *La furia de las imágenes* Fontcuberta aborda la cuestión de la postfotografía en la contemporaneidad, advierte que dados los avances tecnológicos y mediáticos que implican a la fotografía se ha

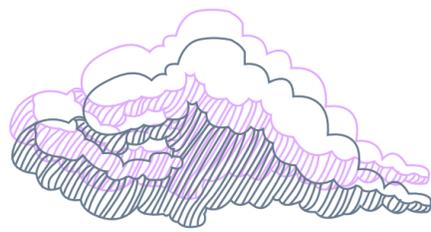
llegado a un punto de hiperproducción, esto, sumado a la facilidad y *familiaridad* de medios de edición que han cambiado la relación del mundo respecto a la noción de veracidad en la fotografía, generando un cambio de contexto respecto a la cultura visual, si antes las imágenes eran un medio para el mundo, ahora son ellas el mundo mismo.

Esta hiperproducción de la cultura de las imágenes no lleva sólo a la fotografía sino al arte en general a cuestionarse respecto de su posición y relevancia dentro de un contexto tan repleto de información. Esta aparece rápidamente y, de igual manera, tiende a desaparecer, se pierde en la misma inmensidad que le da origen. Este escenario establece un contexto en el cual el público es, a la vez, productor de imágenes, y escéptico por naturaleza. Las imágenes fotográficas, si bien siempre susceptibles de modificación, ahora más que nunca, ya no necesitan representar una realidad verás, sino crear una dentro de un contexto en el cual se asume su inverosimilitud.

El problema de la irrealidad en la fotografía es, en parte, el problema de la realidad en la modernidad o, más bien, en la posmodernidad. Bauman establece la expresión de modernidad líquida, y lo contrapone a la de modernidad sólida, en la modernidad líquida las relaciones sociales tienden a la individualidad y a la disolución de las comunidades, esto plantea el problema de la identidad moderna, abordado por Berman en Todo lo sólido se desvanece en el aire; al liberarnos de proyecciones preestablecidas de la identidad, pero perdiendo a la vez un referente social, entonces, se establece una paradoja respecto de la posición de la identidad en la contemporaneidad, esta paradoja es inevitable, de la misma manera en que es inevitable para la fotografía su condición de cambio constante.

Encontrar la posición y la relevancia de la producción fotográfica en la contemporaneidad habla, para mí, del hecho de la búsqueda por la identidad en la cada vez más individualizada sociedad contemporánea.

Mi trabajo se enmarca y se apropia de la evidencia de la irrealidad en la fotografía para responder a esta pregunta, por medio de la creación de imágenes múltiples, estudiando el espacio, tanto interno como externo y el cómo se relacionan entre sí. Así mismo pretendo exteriorizar el sentimiento de la irrealidad moderna a través de la irrealidad fotográfica aprovechando sus cualidades expresivas, a partir de la exploración, la construcción y el descubrimiento de su medio y continuar expandiéndola, pues, al ser una pregunta moderna, es decir, que varía con frecuencia, no puede tener una respuesta cerrada. Buscar una posible solución a mi búsqueda por la identidad en la fotografía y en el arte, de alguna manera, se siente como si estuviera caminando por primera vez, a tropezones y choques en el laberinto múltiple y caótico del mundo contemporáneo, en este sentido, la fotografía es, en mi proceso, una pregunta incompleta.



U
n
a

n
u
b
e

r
o
s
a
d
a

¿Qué la realidad?

Antes de responder a esta pregunta es mejor preguntarnos primero por aquellos quienes que se la han hecho antes que nosotros. En esto no me refiero exclusivamente a teóricos, filósofos o sociólogos, o a campos del saber más elaborados, sino, más bien, al acto mismo de cuestionarse el mundo, me refiero a aquellas personas que, aunque desconocidas, se han preguntado (y nos hacen preguntarnos) lo que significa existir en un mundo específico.

¿Quién fue la primera persona que se preguntó por su mundo, por su realidad? Creo que de esto no tenemos, ni tendremos, certeza, más valdría la pena decir que tal vez todas las personas en algún momento de sus vidas han debido hacerse la misma pregunta. Preguntarse por el mundo es algo innato a nuestra especie, todos abstraemos conocimiento de él, lo hacemos algo complejo y, allí, construimos una idea de eso que hemos observado. En su historia del arte, Gombrich afirma que para entender al arte primitivo es necesario entender el espíritu y “qué clase de experiencia es la que les hizo imaginar las pinturas” (Gombrich, 1995, p. 40) de aquella cultura que lo creó. Dentro de su explicación a este arte Gombrich intenta aproximar esta relación con las imágenes de aquellas personas que lo crearon a nosotros, sus lectores, y para ello hace una división entre lo que es real y lo que es la pintura. Se pregunta directamente acerca del ejercicio de la representación. ¿Qué nos indica esta separación? No me corresponde afirmar o negar las conjeturas respecto de la utilidad mágica de estas representaciones que expone Gombrich en su texto, sólo puedo preguntarme lo siguiente: ¿Por qué representar aquello representado? ¿Qué significaban aquellas representaciones? Si aquellos humanos que pintaron en Lascaux, hace miles de años, confirieron un valor mágico a sus representaciones, no nos es claro a nosotros, tal vez para ellos representar no era un acto mágico, o surreal, tal vez significaba una extensión de la realidad.

¿Qué nos deben cuestionar las pinturas de aquellas cuevas? ¿Aquellos humanos, de los que hoy sólo sabemos a través de sus rastros, representaron su realidad o la crearon? Si algo es claro, dentro del discurso de Gombrich, es que dicha realidad extendida dependía de una cultura que la entendiera, una cultura que no es la nuestra, (a pesar de que esté de acuerdo con la anotación que hace Gombrich respecto del poder de las imágenes) y que, para llegar a entenderla, es necesario, comprender que la realidad es una idea.

La realidad como idea

Si la realidad es una idea, ¿quién determina que lo es? Hay siempre una diferencia entre el término “*real*” y el concepto de “*realidad*”. Lo real suele referirse a aquello “*que existe ya en el mundo externo, en la experiencia subjetiva*” (Bunge, 2005, p. 180), siendo esta misma experiencia el indicio de la existencia de este mundo físico. Se suele contraponer al concepto de realidad, siendo éste entendido como “*la totalidad de las cosas reales*” (p.180). Lo real sería, entonces, aquello a lo que podemos aprehender y aquello a lo que le damos un significado, y la realidad la suma de significación de eso mismo.

Supongámonos dentro de la pregunta por el mundo, ¿existe el mundo si no lo podemos ver? O, más bien, si no lo podemos experimentar ¿podemos decir que es real, que existe? Este mundo sigue siendo un mundo físico, es decir, está ahí y, de cierta manera, existe sin la necesidad de ser observado. Sin embargo, la existencia de ese mundo depende también de nosotros y de nuestra capacidad de interpretarlo. Este mundo suele ser clasificado como algo exterior, mientras que nuestra experiencia subjetiva con el mismo tiende a ser interpretada como algo que ocurre dentro de nuestra significación de las cosas, es decir, es una idea que ocurre y se experimenta desde adentro. Sin embargo, sigue existiendo la duda de si aquello que se ha interpretado, aquello que se asume como una realidad

coherente es, en efecto, algo compartido por las demás experiencias de la realidad, si es, acaso algo real más allá de mi interpretación del mismo. Este mundo exterior se plantea como una fuente natural con la cual interactuamos en la generación de conocimiento.

En sociología hay un campo de investigación llamado sociología del conocimiento, dentro de él se estudia cómo se desarrolla el conocimiento en una sociedad, pues “Las acumulaciones específicas de “realidad” y “conocimiento” pertenecen a contextos sociales específicos” (Berger y Luckman, (2003), p. 13), y cómo, a partir del mismo, se hace una construcción social de la realidad. Se establecen entonces dos espectros dentro de este campo de estudio; el primero: la realidad es, para la sociología, relativa, y depende de un contexto particular para ser entendida; segundo, que hay un conocimiento del que la realidad depende, y que éste se forma en procesos sociales que deben ser estudiados. Hay, entonces, una división respecto de la materia de este conocimiento y el conocimiento mismo.

La materia del conocimiento

Lo primero que recuerdo es una nube rosada. Cuando era pequeña vi, entre las cómodas cobijas de la cama de mis padres, una escena de una película donde un personaje, ciego, decía que lo último que recordaba haber visto era una nube rosada; tal vez no estaba del todo despierta, o era tan pequeña que se fundieron ambos recuerdos, pero, dentro de mi cabeza, aquella nube rosada se convirtió en mi primer recuerdo. No fue sino hasta años más tarde que vi de nuevo aquella película y supe que había robado de ella aquella nube rosada y que, de hecho, no recordaba cuál era mi primera memoria. Desde entonces las películas que vi, las imágenes, las escenas, la música, todo, se convirtió en parte de mi realidad, de mi identidad.

La realidad es información, pero es información de un mundo, de lo real, de lo tangible. Al referirse al paisaje, Mathieu Kessler hace diferenciación entre espacio geográfico y paisaje, el primero, dice, “ha existido previamente sin el paisaje” (Kessler, 2000, p. 14) y el segundo “no es una realidad en sí, separada de la mirada de quien lo contempla, es la medida subjetiva de un espacio geográfico” (p. 17).

¿Cómo puedo saber que aquella nube no me pertenecía, que aquel recuerdo de su forma no había existido nunca en mi espectro de lo real? Con mis infantiles ojos vi una mancha rosada, con mis adormecidos oídos escuché la narración de mi primera memoria, si accedí a este mundo, a ese paisaje, con mis sentidos, ¿por qué éste no era real? Es mi percepción aquella la que activa este recuerdo, lo vuelve tangible, lo vuelve realidad. Pero, ¿no sería esta realidad algo único de mi experiencia? ¿Podrían mis padres estar de acuerdo conmigo y, basados en mi propia experiencia, afirmar que, en efecto, yo vi y experimenté esa nube rosada? Tal vez la respuesta a esta cuestión esté en el cómo la obtuve en primer lugar.

¿Cómo se obtiene el conocimiento del mundo?

(...)Leer lecturas en una página no es más que una de sus muchas formas. El astrónomo que lee un mapa de estrellas que ya no existen; el arquitecto japonés que lee el terreno donde se va a construir una casa para protegerla de la energía negativa; el zoólogo que lee las huellas de los animales en el bosque, la jugadora de cartas que lee los gestos de los miembros de la mesa antes de lanzar el naipe ganador; el bailarín que lee las anotaciones del coreógrafo y el público que lee los movimientos del bailarín sobre el escenario; el tejedor que lee el intrincado diseño de una alfombra que está confeccionando, el organista que lee al mismo tiempo diferentes líneas de música orquestada; el

padre que lee la cara de su bebé buscando señales de alegría, miedo o asombro; el adivino chino que lee las antiguas marcas en el caparazón de una tortuga; el amante que de noche lee a ciegas el cuerpo de su amada; el psiquiatra que ayuda a los pacientes a leer sus propios sueños desconcertantes; el pescador hawaiano que lee las corrientes marinas hundiendo una mano en el agua; el granjero que lee el clima en el cielo; todos ellos comparten con los lectores la habilidad de descifrar y traducir signos. (Manguel, 2013, p. 21).

Existe un mundo, en él existen las cosas, (los objetos, los espacios, los colores, los sabores, los sonidos) y a esas cosas se les lee. ¿cómo llegan las cosas del mundo a nuestra conciencia? Fisiológicamente se cree que llegan a nosotros a través de los sentidos, estos generan imágenes, pero estas imágenes no son huérfanas, dependen de una percepción y de una interpretación. Esta interpretación está enmarcada en un proceso de significación y decodificación mediano por un lenguaje que nos permite una lectura. Esta lectura, como bien pude mencionar anteriormente, depende, en parte, de un contexto, este contexto es social y cultural, después de todo, las sociedades establecen un significado de las cosas, de los acontecimientos, de la memoria, para darle coherencia a la existencia. Sin embargo, otra parte de esa lectura depende del individuo, de su identidad y de su capacidad de descifrar aquello que es tan exterior como tan interior a él. La realidad es entendida a partir de la construcción de la identidad, tanto individual como colectiva.

Usualmente entendemos a la identidad como un ente, incluso cuando se habla de ella como un constructo parece tomar una forma sólida dentro de nuestro imaginario, sin embargo, no hay una parte física o tangible donde pueda estar ubicada. Accedemos al mundo, en primera instancia, a través de nuestro

cuerpo y de los sentidos corporales, para luego llegar al punto de entenderlo como un contexto físico, un espacio geográfico (Kessler). “El conocimiento de la naturaleza le enseña (al individuo) a actuar, y lo hace dueño de la creación. Su conocimiento de sí mismo no le enseña a actuar, sino que a ser; lo coloca en el predicamento humano y el predicamento de la vida”. (Bronowski, ctdo. En Guidano, 1987, p. 36).

De acuerdo a Bauman, en la transición entre la edad premoderna y la modernidad ocurrió un cambio de dirección en lo que refiere a la identificación de los hombres. Estructuras que antes se encargaban de definir la posición de alguien dentro de la sociedad y, por lo tanto, de su propia identidad, dejaron de ser las definitorias de la misma y, el peso de las decisiones recayó sobre hombros humanos, dentro de esta transición ocurrieron dos procesos, el primero y que, debido a una “licuefacción” de los marcos e instituciones sociales (Bauman, 2004. p. 111), se empieza una división dentro del entendimiento del individuo, se pasa a lo que él denomina como la fase fluida de la modernidad, fase caracterizada por el cambio constante y permanente. Este cambio en las instituciones devino en un período que, ahora llamado posmoderno, se caracteriza por hiper individualización del sujeto y por la perpetua creación del individuo. Entonces, ¿cómo se sabe una persona como individuo? Mejor dicho, dentro de este cambio incesante de la construcción de la identidad, ¿cómo se mantiene el hilo conductor de lo que es una persona, uno mismo? El concepto de ser persona se basa en el auto reconocimiento de ser un ser en sí mismo como individuo, en pensamientos y percepciones. “Basta con ser conscientes del ser y haber sido una cierta persona para que seamos la misma persona” (Engel, 1991, p. 38).

En el conocido mito de la caverna planteado por Platón en el VII libro de la República para explicar dos niveles de conocimiento (sensible e inteligible), encontramos una

situación hipotética en donde se hallan unos sujetos aislados del mundo, al que sólo pueden acceder por las sombras que éste genera dentro de la cueva que habitan, Platón utiliza esta situación como una metáfora para diferenciar entre el conocimiento de aquello que es real (conocimiento inteligible) y sus sombras (conocimiento sensible), huellas distorsionadas del mundo al que nunca han tenido acceso. ¿Podríamos acceder a una realidad exclusivamente a partir de sus sombras?

Vi una nube, interpreté la nube, interioricé una nube, ¿no la hacía eso mía? Después de todo el encuentro con aquella película me entregaba una imagen, una de las tantas imágenes de la sociedad posmoderna. Mi cerebro adoptó esa imagen y la volvió propia, si bien no puedo decir que aquella imagen es verdadera, o si es, acaso, una ilusión, algo es claro, esta imagen hace parte de un constructo de multiplicidad de imágenes y, como incontables otras, hace parte de un espectro en el cual nos apropiamos y compartimos imágenes sin regulación, con una frecuencia imparable, es claro que hemos creado una cultura en torno a las imágenes. Dentro de esta cultura de las imágenes queda, entonces, por preguntarnos, al respecto. Fontcuberta, en La furia de las imágenes, hace un estudio detallado del fenómeno de lo que llama postfotografía en la contemporaneidad, donde las imágenes son volátiles como nunca antes. Puedo decir que esta cualidad en su producción no sólo responde a las fotografías, también lo hace con cualquier otro tipo de imagen, pero el resultado es el mismo: estamos saturados de información.

Si mi memoria es real o no pone en cuestión el si mi recuerdo puede ser verdadero, el si puede ser o no confiable, es evidente que aquella nube rosada como mi primera memoria sólo existe en mi conciencia, no puede imponerse a la de nadie más, no es compartida, la cuestión está en el hecho de si eso la hace menos válida como mi recuerdo. Este debate es común en la fotografía ¿Pueden las fotografías ser confiables como referentes de la realidad? Hace un buen tiempo se sabe que no,

son tan alterables como cualquier otra imagen, más aún en la contemporaneidad, pero es innegable que ha estado “tautológicamente asociada a la verdad” (Fontcuberta, 2016, p. 14). El hecho mismo de encuadrar implica que estoy tomando un fragmento del mundo y lo re-presento en un contexto distinto y mi escogencia del mismo será un factor determinante del entendimiento de éste. Crear imágenes implica reconstruir el mundo y presentarlo de nuevo de acuerdo a una intención. Considero que en la contemporaneidad las imágenes son una parte fundamental en nuestra experiencia con el mundo, nos dan una idea de lo que conocemos y de lo que desconocemos, a partir de ellas construimos lo que somos y mediamos nuestra experiencia con el mundo de lo real. Entonces, si nosotros construimos imágenes, y las imágenes nos construyen a nosotros, el valor de una imagen no radica en su unicidad sino en su posibilidad de ser compartida, de generar conocimiento y de crear realidades.

La fotografía y el ejercicio representativo

En el ejercicio representativo la fotografía se presenta como un medio protagónico, no sólo por su habilidad de capturar, a través de la luz, la apariencia de formas de luces y sombras “fieles” al mundo de lo real, sino por la interpretación que se le ha dado a sus imágenes en torno a aquello que representan. Dentro de la historia de la fotografía a ésta se le ha dado un uso documental y artístico, en este uso ha habido un amplio contexto social y cultural que ha influenciado en la interpretación de las imágenes fotográficas y en su funcionalidad, no solo como medios representativos, sino también como objetos útiles legítimos y objetivos por medio de los cuales se tiene acceso a un pasado ya ausente. La existencia de una fotografía remite de inmediato al referente de donde ha sido obtenida, sin embargo, este referente no existe dentro de la imagen que lo contiene después de su toma, en la imagen sólo se encuentra un registro que re-presenta una realidad,

pero esta representación está permeada tanto por la interpretación del mundo que la recibe como los limitantes de su técnica. El encuadre, el enfoque y la distorsión de la imagen son características fundamentales dentro del quehacer fotográfico, pues éstas, de por sí, filtran la captura del ente y entregan una versión, particularmente seleccionada, bidimensional y fragmentada del mundo. En La cámara lúcida, Roland Barthes asume a las imágenes fotográficas como cercanas a una máscara mortuoria, como “imágenes del tiempo” que representan “aquello que ha sido y ya no es”, sin embargo, esta interpretación no puede ser global pues las fotografías como objetos interpretables pertenecen a un presente que las lee:

(...) lo que es real no sólo es el elemento material sino también el sistema discursivo del que también forma parte la imagen que contiene. No es hacia la realidad del pasado sino hacia los significantes del presente y los sistemas discursivos cambiantes hacia donde debemos, por tanto, desviar nuestra atención. (Tagg, 1988, p.11).

Es por esto que las imágenes fotográficas no representan por sí mismas una realidad legítima e indiscutible, sino más bien la posibilidad de su interpretación. Dentro de mi aproximación al ejercicio fotográfico la fotografía como posibilidad y no como literalidad ha sido protagónica, por lo tanto, en esta parte del proceso, me planteo un contexto claro que nace de la pregunta por el acceso a realidades posibles de las que no se tiene certeza y de cómo las imágenes, fragmentos de un mundo, pueden relacionar y relacionarse por medio de su resignificación.

En entonces que dentro del proceso por el cual, como individuos, construimos dentro de una sociedad una idea de lo real, de lo que existe, la construcción de nuevas imágenes y de nuevas realidades posibles, afectadas por nuestras propias experiencias subjetivas con ellas, es una manera de ingresar lo real a nuestra posición dentro del mismo. Recuperé mi primer recuerdo, pero tuve que reconstruirlo y adaptarlo a mi propia realidad. Una nube rosada es mi imagen de la memoria y de lo real, una imagen que me fue regalada por otra secuencia de imágenes con sonido producto de una sociedad volátil y diversa, imágenes que son fragmentos de un mundo que se hace posible a través de mi proceso fotográfico.



El
artista
sin
rostro

Cuando era pequeña mis padres me llevaron a recorrer los ya tradicionales alumbrados de Medellín, como suele ocurrir cerca de estos coloridos emplazamientos de formas y luces, se ubicaron una serie de artistas que, gracias al público que los rodeaba, destacaban en el recorrido. Primero nos acercamos mis hermanas y yo, después de nosotras mis padres. Al cabo de unos minutos, ya fatigadas, aquellas le pedían a estos que continuáramos con el recorrido, ellos accedieron, yo me afané a reprochar, pues no quería dejar de ver.

¿Qué es lo que veía? Ciertamente no al artista ni a la niña, como yo, que retrataba. Sólo recuerdo sus dedos sosteniendo lo que ahora sé era una creta, mientras trazaba una cruz para empezar a apuntar los ojos, la nariz y la boca de ella, mentalmente yo también la retrataba. No gané la discusión, y no llegué a ver cómo terminó su retrato. De vuelta en casa rayé sin parar cruces en todos mis cuadernos,

no quería que se me olvidara lo que él había hecho, yo quería hacerlo también. Ponía los ojos, las narices, las bocas, una y otra vez, dibujé así rostros sin dueño, copias infantiles del retrato de aquel artista callejero.

No recuerdo nada de él además de lo que hacía. No sé su nombre ni cómo lucía, realmente lo único que me importaba era aprender a dibujar como él, nada más.

Aquel artista sin rostro me hizo preguntar por el ejercicio creativo, por la exploración de un medio hasta lograr una imagen, ahora no copio más su retrato, pero sí aprendí de su ejercicio. Los referentes sobre los que escribiré a continuación me han enseñado a explorar un medio tal como este primer referente desconocido, a ellos y a muchos otros les debo mucho de lo que hago, gracias a sus metodologías, a sus aproximaciones y a sus reflexiones puedo poner un rostro a ese referente eterno al que aún regreso.



David Hockney

9 de julio de 1937, Bradford, Reino Unido.

La primera vez que escuché de él fue a través de un vídeo sobre: El conocimiento secreto o Secret knowledge, un maravilloso libro que expone la influencia de la fotografía y de técnicas ópticas asociadas a la misma, en la pintura de reconocidos artistas de la historia, como Vermeer. Sin embargo, aquello que realmente atrajo mi atención hacia su trabajo, fue(ron) la(s) pintura(s) que realizó para una exhibición para La Real Academia de Londres en el 2007: *Bigger Trees Near Warter or/ou Peinture sur le Motif pour le Nouvel Age Post- photographique*. (ver fig 1).

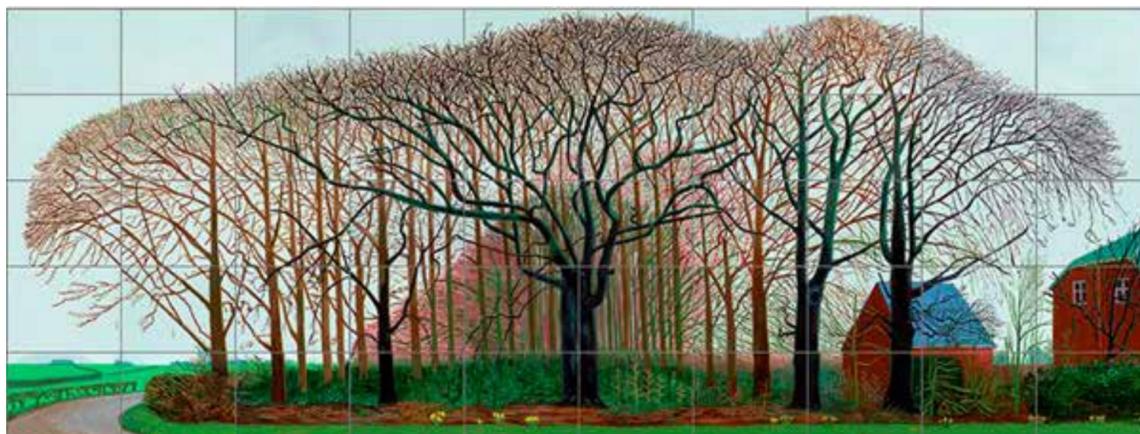


Fig 1. *Bigger Trees Near Warter or/ou Peinture sur le Motif pour le Nouvel Age Post- photographique*. 2007. Oleo en 50 lienzos. 180 x 480 pulgadas.

Originario de Inglaterra, Hockney es uno de los artistas ingleses más famosos en la actualidad, su producción artística comenzó a mediados del siglo XX,

destacó rápidamente en su producción pictórica, y para 1964 estaría viviendo en Los Ángeles, California, donde desarrollaría un estilo frecuentemente asociado al pop art, aunque ciertamente original y personal, en su pintura.

También exploró en diferentes medios, destacándose su experimentación creativa con la fotografía, por medio de la cual creó composiciones a partir de polaroids, inicialmente, y luego, impresiones comerciales de 35mm.

Bigger Trees Near Warter es una imagen creada como producto de un proyecto en el que se embarcó durante el 2006, donde realizó, a través de un proceso cauteloso y meticuloso, la representación de un paisaje de Yorkshire, para este ocupó 50 lienzos, innumerables bocetos a lápiz y acuarela, fotografías y collage digital para llegar al monumental resultado final donado al Tate el año siguiente a su exhibición.

Esta obra me atrajo no por aquello que representaba, sino por lo que, de representar y construir una imagen, me decía, donde la concepción del espacio, la modulación y la perspectiva, me eran extrañas, ya que no había visto antes y, por un momento, me hicieron cuestionarme si esta metodología de representación no sería, quizás, una que quisiese incorporar a mi propia metodología de trabajo.

Tiempo después redescubrí su trabajo fotográfico, aquel que realizó a finales del siglo pasado, no recuerdo si fue viendo de nuevo algún vídeo en un aula de clase o si fue mera casualidad, pero esta vez me encontraba más inmersa en la producción fotográfica y supe entonces que debía explorarlo más profundamente como referente.

Hockney es un artista creativo e innovador, en su trayectoria ha explorado múltiples medios para representación de la imagen, en la actualidad, incluso, ha dedicado gran parte de su trabajo a la adaptación de medios digitales tales como el uso de iPhone o iPods en recientes exposiciones. Su exploración de los medios va a la par de su exploración de la imagen tanto en *Bigger Trees Near Water* como en sus experimentaciones fotográficas encontré una noción amplia de la perspectiva, donde las imágenes en lugar de presentar una representación finita, tienden a dar una idea de un espacio ilimitado, en expansión.

Esta noción de espacio, asociada a la idea de la imagen construida y en expansión son características que he querido incorporar a mi propio trabajo fotográfico, donde he explorado a partir de la modulación y la fragmentación en la representación de espacios reales en la fotografía.

Aunque su visión de la fotografía está atada a su concepción del dibujo o de la pintura: *“The photographs didn't really have life in the way of drawing or painting and I realize It couldn't because of what it is (...) is a fraction of a second, frozen, so the moment you've luck at it even for a second for far more than the camera did”*¹ (Hockney en Smithsonian channel, 2016, 0:09) , considero que esta relación permitió que una exploración significativa de los conceptos de tiempo y de espacio a través de la construcción fotográfica la cual ha influenciado hondamente en mi propia visión de estos en la fotografía.

¹ Traducción propia: Las fotografías no tenían vida en el sentido del dibujo o la pintura y me di cuenta que no podían por lo que son (...) son una fracción de un segundo, congelado, así que el momento en que lo has visto, incluso por un segundo, ha sido por mucho más tiempo que el que lo hizo la cámara.

De esta manera el trabajo de Hockney, y su construcción del espacio y el tiempo a través de la fotografía, me ha llevado a intrigarme respecto de los límites de este medio contribuyendo a mi propia reflexión respecto de sus capacidades expresivas y representativas.



Doug Starn y Mike Starn: The Starn twins
1961, New Jersey, Estados Unidos.

“There is a theme that runs through all of our work. All our work explores the fact that nothing in the world is singular, in and only in itself, everything is made of many things, physically and conceptually”²
(Starn, D en Museum of fine Arts, Boston, 2017, 7:59).

Lo que encuentro más asombroso del trabajo de estos hermanos artistas y colaboradores es su diversidad en la exploración de medios para la creación de imágenes, yendo más allá de las limitaciones tradicionales del formato rectangular y del encuadre fotográfico. Ha habido en su carrera innumerables formas disruptivas que demuestran no sólo su interés por las imágenes desde un punto de vista conceptual, sino objetual. Desde muy temprano hubo en su trabajo una incidencia clara de la fragmentación o, más bien, de la partición de las imágenes.

Esta importancia dada al objeto fotográfico no es gratuita puesto que ellos consideran que nada es singular y que todo está hecho de muchas cosas, esta pluralidad se evidencia particularmente en trabajos

² Traducción propia: Hay un tema que atraviesa nuestro trabajo. Todo nuestro trabajo explora el hecho de que nada en el mundo es singular, en y solo en sí mismo, todo está hecho de muchas cosas, física y conceptualmente.

como *Attracted to light* (1996-2000), (ver fig 2), serie en donde, además de explorar la luz, el vacío y la escala, se le da al objeto una categoría que trasciende de soporte y se convierte importante en sí mismo. “We see the print as an object, as the embodiment of the concept that represents them, we see them as more important than the images itself”.³ (Starn, D en Museum of fine Arts, Boston, 2017, 8:51).



Fig 2. *Attracted to light 1*. 1996-2007. Fotografía en impresión de gelatina de plata sobre papel Thai mulberri. 22 x 10,12 pies.

A partir de trabajos iniciales en donde se concentraban en la división de imágenes para, posteriormente, escapar del encuadre tradicional del rectángulo, empiezan una exploración cada vez más matérica y escultórica que dinamiza y crea imágenes que van más allá de la bidimensionalidad de la imagen fotográfica. Esta exploración incansable de los medios y el material ha caracterizado su trabajo, sus metodologías los han hecho reconocibles y acreedores de grandes méritos, desde su participación en la bienal de Whitney en 1984, pasando por su residencia artística en NASA, hasta la actualidad, sus procesos continúan en crecimiento, un buen ejemplo de esto

³ Traducción propia: Vemos las impresiones como un objeto, como la encarnación del concepto que las representa, las vemos como más importantes que las imágenes en sí mismas.

podría ser su trabajo *The structure of thought* (2001-2004), (ver fig 3), un proyecto que a medida que avanza el interés de los artistas en el mismo fue continuado. Hay algo dentro de su metodología de trabajo que es bastante claro y son las insaciables ansias de experimentar y expandir a través de su proceso artístico, a pesar de las diferencias que hacen únicas a cada una de sus piezas sigue habiendo un hilo conductor que evidencia como cada proyecto ha alimentado el siguiente.



Fig 3. *Structure of Thought 13*. 2001-2004. Fotografía sobre papel transparente de arroz.

Me sorprendió encontrar en ellos similitudes con mi propio proceso y visión artística, no sólo en su interés por el formato, sino en su manera de entender el mundo. “*Vision is a perception. Vision is your mind decoding and understanding based on your particular lifetime of experiences, memories, learning, etc. Vision is a humble construction*”⁴ (Starn, D en Museum of fine Arts, Boston, 2017, 9:45).

⁴ Traducción propia: La visión es una percepción, la visión es tu mente decodificando y entendiendo basada en las experiencias, memorias, aprendizaje, etc. de tu vida en particular. La visión es una construcción humilde.

De alguna manera, su proceso se presentó ante mí como un tipo de referencia, no necesariamente en aquello que yo pudiese alcanzar, más aquello que era posible. Jóvenes, apenas graduándose en 1984 sus trabajos ya llamaban la atención de curadores y sectores del arte, tomaron el límite de su presupuesto como una oportunidad para ampliar y explorar a la fotografía como medio, llegando a una conclusión que, si bien se desliga de las imágenes impresas, como en su instalación performática *Big Bambú* (2008-2015) (ver fig 4), permite redefinir a la fotografía como medio artístico lleno de oportunidades, donde no sólo es una imagen, sino también, un objeto o un espacio.



Fig 4. Big bambú 9/15/08-12/5/09-0819. 2009. Estructura de varas de Bambú. Varas de 20 a 40 pies.



José María Rodríguez Madoz: Chema Madoz
20 de enero de 1958, Madrid, España.

La obra de Madoz en un principio me recordó a la de Duane Michals, sin embargo, en el primero hay un protagonismo objetual evidente, mientras que en el segundo hay un protagonismo del ejercicio narrativo fotográfico, por medio de la serialidad y el uso de secuencias. En las fotografías de Madoz no se encuentra la secuencialidad de Michals, sin embargo, sí una narrativa, poética y depurada (parte de su atractivo).

A diferencia de los hermanos Starn o de Hockney, Madoz se concentra más en la imagen retratada que en su formato. Realizadas con una precisión y una armonía compositivas exquisitas su obra pretende, a través de la sencillez y la sutileza presentarnos diferentes realidades que tocan la ficción a través de la re-presentación de objetos, creados o encontrados.

Su metodología opera bajo la lógica de las imágenes construidas, no sólo hay una poética clara en su manera de representar que inunda su trabajo, sino que hay una intencionalidad creativa que parte del estudio de los objetos y de sus posibilidades. Este ejercicio creativo lo referencio constantemente en su trabajo, la sutileza y sencillez vienen de un trasfondo conceptual arduo, que se enfatiza en el contraste de su tratamiento de las cosas en sus composiciones.

¿Cómo se construyen las imágenes? A partir del ejercicio metodológico de Madoz puedo dar un tipo de respuesta a esta pregunta. En su obra no sólo se indaga por el mundo en el que se existe a partir de un *"manual de instrucciones que tenemos para manejarnos con todo aquello que rodea"* (Madoz, en Fundación Cajacanarias, 2017, 10:51), sino que se le responde a éste creando un lenguaje metafórico y metonímico. *"las cosas en el mundo de Madoz son siempre más que el concepto que nos habíamos hecho de ellas"*. (Arenas, (s.f),). De esta manera una llave se abre y se cierra a sí misma, y una nube puede ser atrapada en una jaula (ver fig 5).



Fig 5 *Nube-Jaula*, 1992. Fotografía

Madoz no encuentra imágenes, las construye, y esta construcción, hecha de la manera más pulcra posible, permite que aquellos, como yo, que vemos su obra encontremos el contraste y las bases necesarias para entenderlas dentro de su simpleza, particularmente, estas imágenes, puertas de otro mundo, me hacen preguntarme por el acceso a otras realidades posibles, a las sensaciones de éstas y el cómo, desde la sencillez, pueden llegar a ser expresadas.



Gloria Posada
1967, Medellín, Colombia.

Graduada de la universidad Nacional de Colombia sede Medellín como maestra en artes plásticas, y antropóloga de la Universidad de Antioquia, Gloria Posada se ha destacado en diferentes campos, entre ellos la escritura académica, la poesía y en las artes plásticas.

Inicia su producción a mediados de la década de los ochenta, a partir de entonces ha desarrollado diferentes proyectos y obras que van desde intervenciones y registros del espacio y de la naturaleza, pasando por proyectos que involucran diferentes comunidades y contextos, hasta la construcción de estructuras y fachadas resultado de la investigación al respecto de las memorias urbanas. Entre la diversidad de medios la fotografía aparece inicialmente como un elemento documentario, o acompañado a otras piezas, sin embargo, es en obras como *Mapa* (2000) (ver fig 6) y *Carta del cielo* (1996) (ver fig 7), donde ésta adquiere mayor protagonismo.



Fig 6. *Mapa*. 2000. Impresión fotográfica sobre soporte resistente a la intemperie y tráfico

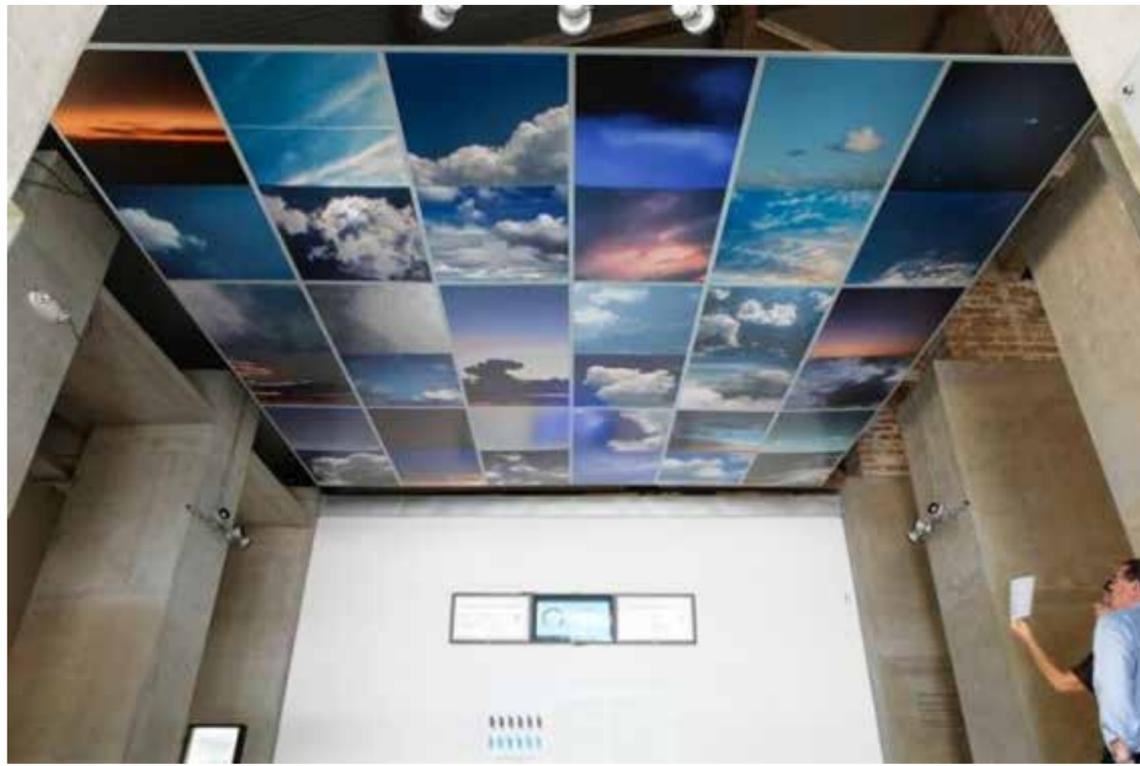


Fig 7. *Carta del cielo*. 1996. Instalación fotográfica.

Pero su trabajo no se limita a una técnica en particular, más bien cada una de sus obras responde a un interés conceptual e investigativo que resulta en sí misma y busca el medio apropiado para su realización. En el caso específico de *Carta del cielo* (1996) la artista no capturó con su lente al cielo que le pertenecía por estar sobre ella, sino que, a través de una convocatoria amplia (en periódicos, fax, etc), logró recolectar imágenes del cielo de diferentes ciudades, tomadas por otros en diferentes lugares del mundo. Las imágenes obtenidas se mostraron por primera vez en la bienal de arte Bogotá de 1996, montadas en el techo y acompañadas de un mapa que daba cuenta del lugar y del autor de la fotografía, queriendo crear un archivo cielo pues “*las fronteras que existen en la tierra no existen en el cielo*” (Posada, en Banrepcultural 1:50). La obra también cuenta con una versión realizada a partir de las tomas en diferentes lugares de Antioquia, se titula *Carta del Cielo de Antioquia* y fue realizada para el Museo Casa de la Memoria en el 2018.

Hay varias razones por las que esta obra me interesa como referente. Entre ellas la noción de fragmentación que se evidencia en estas fotografías, en cada una es posible reconocer una imagen a del cielo, en ellas priman en color azul y la presencia de nubes. La intención de la artista era construir un cielo de todos, y dentro de esta construcción la noción múltiple y compartida del cielo, sienta un precedente dentro en el análisis y entendimiento del mismo. A partir de esta obra puedo entender que el cielo es múltiple, plural y diverso dentro de la gran unidad que cobija su nombre.



Jorge Ortiz
1948, Medellín, Colombia.

Artista antioqueño, ejerció en el campo de la publicidad hasta su incursión accidental en el mundo del arte en la década de los setenta, cuando comenzó su exploración artística de la fotografía interrogando a la ciudad como sujeto de observación y creación. Vinculado con la llamada “*generación urbana*”.

Sus trabajos iniciales cuestionaban a la fotografía como idea y medio creador de imágenes, sin limitarse dentro de la figuración o la belleza como exigencia estética. Entre 1977 y 1979 realiza la serie *Cables* (ver fig 8), en donde fotografió, desde ángulos contrapicados intersecciones de cables de la red eléctrica de diferentes ciudades de Colombia. También realiza la serie *El Boquerón* (1979-1980) (ver fig 9), donde se encarga de estudiar los movimientos de las nubes en el cielo, posiciona su cámara frente a un horizonte estático y, en cada fotografía, tomada cada cinco minutos, muestra el movimiento de las nubes, limitadas por su encuadre. En estas series explora a la fotografía como una posibilidad de abstracción y exploración, partiendo de una parte del mundo real, de su contexto, re-presentándolo como un nuevo elemento y generando diferentes dinámicas y reflexiones alrededor de la imagen y de la técnica, fiel a lo análogo y al formato cuadrado. En estas series es claro que la fotografía es un punto de partida y una forma de ver singular, una idea del mundo.



Fig 8. *Cables*. 1977-1979. Gelatina de plata, impresión de época. 37 x 33 x 4 cm.

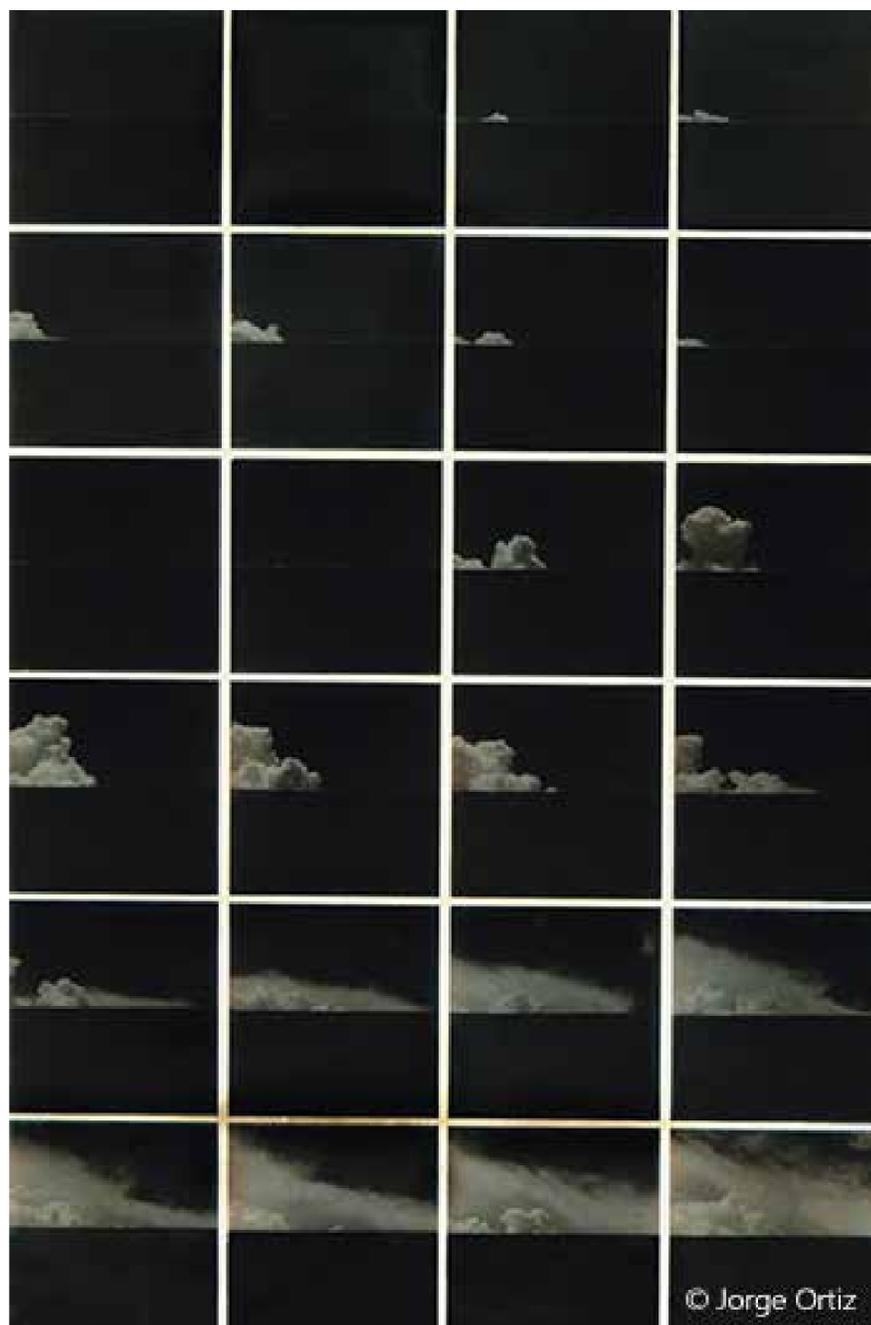


Fig 9. *El Boquerón*. 1979. Gelatina de plata sobre papel de fibra. 24 piezas. (15 x 15 cm cada una).

En 1981 participa en la IV Bienal de Arte con la instalación titulada Medellín, en ella contrapone dos papeles fotográficos, uno revelado antes de ser expuesto y el otro revelado una vez fue completamente oscurecido por la exposición a la luz. Esta contraposición se presenta “como los dos horizontes del Valle de Aburrá al atardecer, con sol sobre las montañas orientales y en sombras las del occidente”, siendo “otro paisaje”, que logra formularse en dimensión conceptual (Fernández, p. 217, 2006) con un interés simultáneo entre el paisaje y la fotografía.

Más adelante realiza, casi simultáneamente *Ideas fotográficas, diafragma abierto* (1999) y *Cubetas de Eldorado* (2000), en donde se desliga de la fotografía como soporte y formato y empieza a experimentar dentro de los procesos químicos en la generación de imágenes fotográficas. Experimentando con químicos foto sensibles y dejando de lado a la cámara como medio y herramienta, (se desliga definitivamente de ella en el sentido convencional de su uso). “comencé con la idea de que una herramienta de trabajo deja de ser herramienta para convertirse en un objeto de arte” (Ortiz, como se citó en Grajales, 2016). Su relación con la fotografía se acerca más a la noción de la idea de la misma, tomándola como objeto de estudio en lo que respecta a los procesos que se deben llevar a cabo para obtenerla, “es un fotógrafo que trabaja con fotografía, pero no toma fotos” (Aguilar, como se citó en Grajales, 2016) de esta manera, y vinculando sus reflexiones junto con una noción del paisaje vivo y habitable, logra generar espacios vivos, en constante cambio.

En el ejercicio artístico de Jorge Ortiz encuentro fascinante su constante inquietud al respecto del medio fotográfico llegando a un punto de deconstrucción apoyado por intereses conceptuales que parecen no agotarse. Esta insistencia y cuestionamiento permanecen presentes aún en sus más recientes obras, en las cuales el discurso conceptual que las soporta sigue siendo tan sólido como la obra misma. *“El arte se trata de ideas y no de técnicas”* (Ortiz, 2014, como se citó en Molina, 2016), afirma Ortiz. Su quehacer artístico aborda a la fotografía como ente activo y vivo, como una idea dentro de un mundo al que se accede desde la mirada. En sus obras, a partir de la noción base de la fotografía: la luz, el paisaje adquiere vida. *“El trabajo de Ortiz es una reflexión de la luz, el tiempo y el espacio desde la fotografía como idea y no como técnica”*. (Molina, 2016).



Kamila Kansy: Laura Makabresku
1987, Cracovia, Polonia.

"I have hardly anything in common with myself."⁵
(Kansy, s.f.)

Conocida como Laura Makabresku, Kamila Kansy es una artista visual y fotógrafa polaca, incursionó en la fotografía artística a partir del 2005. A pesar de no haberse formado académicamente en el mundo del arte ha logrado, empíricamente, realizar una extensa colección de obras fotográficas de una sensibilidad arrolladora. En los últimos años su trabajo ha sido reconocido cada vez más dentro del mundo del arte y ha participado en varias exhibiciones, nacionales e internacionales como la exhibición "PERSONAL STRUCTURES - open borders" organizada por la fundación Global Art Affairs y hospedada por El centro Cultural Europeo en Venecia en el contexto de la Bienal de Arte de Venecia del 2017.

Sus fotografías pueden ser fácilmente encontradas en la web, es accesible y altamente visitada, razón por la cual se ha vuelto muy famosa en el mundo cibernético. Para la creación de las mismas mezcla técnicas digitales y análogas, partiendo de escenarios cotidianos y añadiendo el uso de diferentes elementos que ayudan a la comunicación de la emocionalidad que pretende transmitir. Su obra puede ser dividida temática y temporalmente, viendo

5. Traducción propia: "Tengo, difícilmente, algo en común conmigo misma".

cómo en sus primeras obras hay un anhelo que parece ser insaciable; en ella desboca su propio deseo. En contraste con estas, en sus fotografías de los últimos años hay una sensación meditativa que evoca a la espiritualidad y, tal vez, a una experiencia emocional que nos una en nuestra humanidad. Sin embargo, en toda su obra se puede encontrar un interés recurrente hacia la poesía sensible, creando imágenes íntimas, llenas de contrastantes, a partir de temáticas como la muerte, el duelo, la vida cotidiana, la naturaleza y el dolor. (Ver fig 10).

Vemos un pájaro muerto en un plano detalle, referencia directa al ruiseñor del cuento de Wilde, un cuerpo atravesado por espinas, And then he started to blossom. La temporalidad dentro de sus obras se evidencia, en gran parte, por el complemento de sus títulos, si los hay, siempre necesarios. En sus imágenes parecen concentrarse las palabras que no se pueden decir, se experimenta el crecimiento y el paso del tiempo, curiosamente, a partir de un momento congelado. Hay una ficción que se complementa y necesita de la lectura para llegar al plano de lo real, si sus imágenes por si mismas son impactantes, cobran sentido al conocer sus nombres. De esta manera crea su propio universo, uno donde el umbral entre el mundo de la ficción y la realidad parece desvanecerse, creando historias, fantásticas, tal vez de hadas, parten de la naturaleza de lo real y crean su propio mundo, son trágicas, inevitables: reales.



Fig 10. *And then he started to blossom.* (2015).

Cuando veo sus fotografías de encuentro dentro de mí una inevitable dualidad al respecto de la mismas. Antes Laura, ahora Kamila, definitivamente sus obras se han visto influenciadas por los cambios espirituales que ha llegado a experimentar. En su relación con su obra es fundamental su encuentro con la religión, haciendo que su vida no se desligue de su ejercicio creativo. No crecí en un hogar religioso y, personalmente, la religión no ocupa un espacio amplio dentro de mi vida, por lo tanto, ha sido sencillo para mí simplificar las experiencias religiosas de otros y dejarlas de lado en cuanto se refiere a un conocimiento objetivo.

Sus obras iniciales están cargadas de una “desenfrenada emocionalidad (...) que surge de un corazón hambriento de amor que penetra los tejidos más íntimos del alma y del cuerpo” (Kansy, 2021), misma con la que empatizo y que fue la que, en primer lugar,

me atrajo a su obra, sin embargo, esta emocionalidad pudo llegar a una madurez creativa que, muy en contra de mis propios prejuicios, se enriquece en su encuentro con la espiritualidad de su religión.

En general sus fotografías no se limitan a retratar una emoción o una experiencia, sino que se nutren de la belleza, el amor, y la melancolía de la soledad (Ver fig 11), de la forma en la que vengan. Aceptar su obra por lo que es y no lo que instintivamente he querido que fuera me ha permitido enfrentarme al respecto de mis propios prejuicios y a mi sed de poesía, la misma que busco en mis obras, en la naturaleza y en el cielo filtrado por las ramas de los árboles que veo cuando camino.

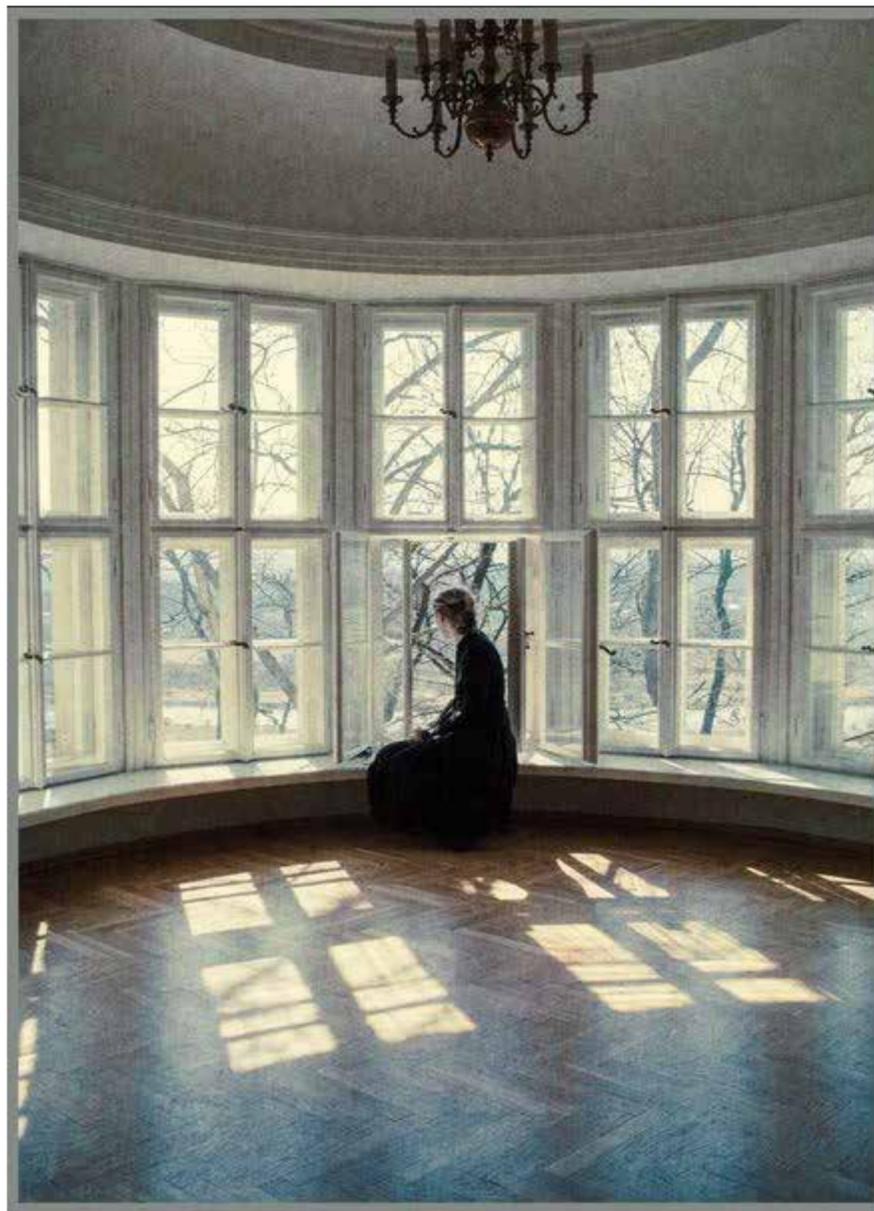
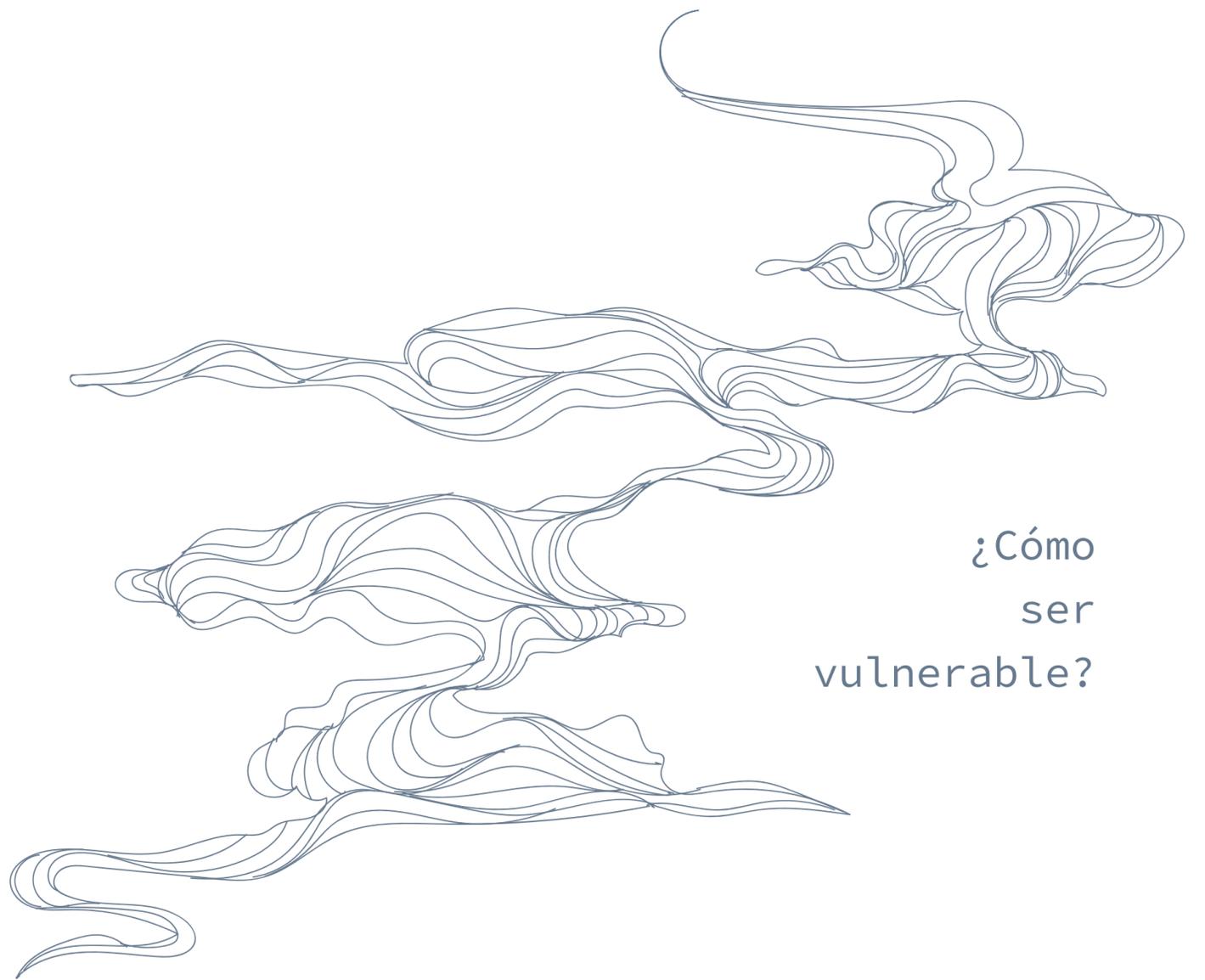


Fig 11. *The Anatomy of Melancholy*, 2021 self-portrait.



¿Cómo
ser
vulnerable?

Esta es la parte que más me ha costado escribir dentro de esta memoria, a pesar de haber hecho un ejercicio consiente siendo difícil el ser honesta al respecto de mi propia obra, sin embargo, aunque fuese difícil siento que me debo a mí misma y a mi proceso el reconocerlo tal y como es.



Celia
2017

No estoy segura de que pueda ser considerada una obra completa, cuando la realicé tenía demasiadas expectativas, pero poco tiempo o experiencia. En ese entonces estaba interesada en la feminidad, por esto mismo decidí indagar el femenino dentro de mi propia familia, dentro de mi vida. Nací y crecí en Antioquia, hija de dos familias campesinas en donde el rol social de la mujer o, más bien, la idea de lo que se supone que por su género debía ser, estaba intrínsecamente ligada al cuidado de la casa y de la familia, sin embargo, mi propia experiencia difiere de esta tradición familiar, en casa a quien siempre vi como femenino fue a mi padre.

Celia lleva el nombre de mi abuela, una mujer creativa, fuerte y triste que, de haber tenido otra vida, a sus veintisiete años no habría tenido siete hijos, habría terminado la escuela y, tal vez, habría podido dedicarse a lo que realmente amaba: tejer.

¿Por qué ser una cosa y no otra? Sin saberlo me preguntaba al respecto de los roles sociales que se ocupan en la sociedad occidental, así la pieza de yeso, que exponía el rostro de mi hermana saliendo de una pared blanca, con mis brazos cruzados como abrazando el vacío, e hilos que la tejían toda la pieza a la pared, fue inspirada en mi propia experiencia familiar, para cuestionarme lo femenino de la casa y el papel de los roles en la construcción de la identidad.

Fig 12. *Celia*. 2017. Instalación escultórica de yeso sobre pared, dimensiones variables.

¿Qué es la identidad? Fue importante entender para mí, que no sólo uno mismo se construye en el mundo, sino que, más bien, uno se construye del mundo. En este sentido, mi primera indagación partía más desde la historia y la cultura, que terminó siendo sobre la relación de lo femenino con la casa, donde la escogencia de la escultura como medio de formalización se dio a causa de una relación directa entre la materialidad de la casa y la relación con la espiritualidad de sus habitantes.

Además de observaciones personales me apoyé en el libro La casa Grande de Álvaro Cepeda Samudio para llegar a la conclusión, partiendo del femenino, de que a la casa se le da un espíritu y que eso se ve reflejado en su relación personal con la misma.

El proceso de indagación fue animado, también, por una serie de entrevistas realizadas a diferentes mujeres y de su relación con su espacio personal en la casa, pero, no necesariamente desde el tradicional entendimiento de la familia.

Pies abiertos

2018

Partiendo nuevamente de un contexto cercano al mío continué indagando al respecto de la identidad, me acerqué a conocidos, familiares y amigos intentando entender sus propias experiencias, mediante sus imágenes a través de la fotografía y, luego, a su intimidad, por medio de las huellas de sus pies.

La identidad es una condición humana y, como tal, implica un reconocimiento inherente de ser humanos, siendo esta identidad capaz de ser afectada, de cambiarse y de cambiar. Sin embargo, el forzar a alguien a que abandone su territorio, su comunidad, aquello que conoce y que lo ayuda a definirse, sea por medio de la fuerza o porque no le han dejado otra alternativa (que es igual un acto violento), desampara a la persona y ésta pierde el momentánea o permanentemente su capacidad de tomar decisiones sobre sí mismo. Esta alteración afecta su identidad en cuanto a que lo priva de reconocerse como ser autónomo, y es entonces cuando, como persona, se deja de ser “Andrés” o “María” y se adopta la identidad del despojado.



Fig 13, 14, 15 y 16. *Pies abiertos*.
2018. Modelado en barro.

En Pies abiertos me valgo de los gestos, estaba tratando un tema delicado y quería tratarlo con sutileza. Escogí los pies pues son ellos quienes directamente se ven enfrentados al suelo por el que se desplazan sus cuerpos. En ellos se encuentran los callos, las cicatrices, el cansancio y las marcas que dan cuenta del recorrido, sus huellas, huellas de identidad, seguirán marcando su historia mientras caminan. Obtuve entonces pies de barro seco sin hornear, toscos como los pies de mi tío, desprotegidos y expuestos en un contexto incontrolable. Cuatro pares de pies, cada uno intervenido a su manera, partí de un primer acercamiento en donde había modelado un par de pies en lo que llamé “posición fetal”, sin embargo, terminé escogiendo cuatro momentos. Doris Salcedo dijo, (esto con mis palabras) que no se puede hablar de la violencia a través de la violencia, esto, entendiendo el cómo y el qué de las problemáticas que ha abordado. Esta afirmación que hace me dio luz para trabajar en la escultura desde el detalle y la no obviedad.

<p>Rastros de la memoria 2018</p> <p>Hasta este momento mi trabajo había sido escultórico, sin embargo, a partir de este período decidí continuar a partir de la fotografía. La razón en su momento respondía a la practicidad, sin embargo, incluso dentro de las obras tridimensionales que había realizado mi interés partía de la creación de imágenes, momentos y gestos sutiles.</p> <p>Después de esta obra quise continuar con una producción fotográfica, si bien mi aproximación al medio considero que fue inmadura en una primera instancia, fue lo suficientemente significativa para empezar a entenderlo dentro de sus propias características y posibilidades.</p>	<p>¿Qué tanto depende de nuestra memoria la identidad? ¿Cuánto de nosotros mismos perdemos al olvidar las cosas? Tenemos identidad en la medida de que nos reconocemos como individuos respecto a un espacio y un tiempo, pues la conciencia propia es aquello que nos caracteriza como humanos y como sociedad. Se puede decir que tener una identidad es la posibilidad de ser la misma persona a través del tiempo.</p> <p>La identidad está ligada a la memoria y la memoria está ligada al pasado, ésta es frágil, pues está sometida al tiempo y al cambio. Recordar, en efecto, es memoria, sin embargo, es clave vincularla con el olvido. Si bien la identidad es aquello que definimos desde</p>
--	--

la uniformidad y continuidad de lo que somos a través del tiempo, la pregunta es, ¿qué nos permite ser lo mismo? Si el olvido está presente en todos los momentos de nuestra vida, sabemos que la idea que tenemos de nosotros no puede ser exactamente la misma. La existencia humana está basada en el cambio.

Mediante el uso de desenfoques, distorsiones, veladuras y demás alteraciones de la imagen, me planteé una cuestión respecto del olvido y del cambio en el reconocimiento de nosotros mismos. Por esto, a través de la fotografía, que ya en sí misma habla de un tiempo, quise generar imágenes que se comportasen como rastros de una memoria.



Fig 17. *Rastros de la memoria*. 2018. Serie fotográfica. 3,5m x 35cm.



Fig 18. *Despersonalización I*. 2018.
Fotografía y edición digital.



Fig 19. *Despersonalización II*. 2018.
Fotografía y edición digital.

Despersonalización 2018

Tal vez tenía ocho años la primera vez que ocurrió. Acababa de despertar, aún no abría los ojos, pero podía sentir como mi cuerpo era cargado por los brazos de alguien más ¿Era papá? Probablemente no, papá no me habría despertado. Justo antes de entrar al cuarto abrí los ojos, mientras mamá abría la puerta pude ver mi reflejo en el espejo del corredor, sin embargo,

el rostro que se presentaba ante mí en el reflejo era, realmente, el de mi madre. Los ojos, la forma de las cejas, en ellos podía ver también los de ella, como si su rostro se hubiera superpuesto al mío, cada segundo más que lo observé me parecía más lejano y cercano al mío al mismo tiempo.

Fue allí cuando me pregunté ¿quién soy? ¿Soy aquel reflejo que parece tanto el de mi madre? ¿Estoy aquí? Como si un balde agua fría me

hubiese caído me sentí absoluta, como si toda mi vida la hubiese estando observando desde alguna esquina, ¿realmente existo? ¿Esa soy yo?

La despersonalización es una sensación persistente de estarse observando a sí mismo, una alteración de la percepción propia, al principio me asustaba, se sentía extremadamente consciente de mí misma, pero como si no fuera yo, como si fuera un espectador.

En esta obra quise adentrarme dentro de la sensación de no saberse a sí mismo, si bien todas las obras anteriormente mencionadas tenían algo que ver con mi contexto, mis propias experiencias o las de mi familia, para esta obra quise alejarme, extrañamente, del cuadro. Realicé una serie fotográfica, cada imagen pasó

por un proceso de postproducción que me permitió alterarla. Esta fue la primera vez que tomé fotos en un estudio, siguiendo un plan. Sabía que quería que en las fotografías obtenidas debería haber una presencia enorme del espacio negativo, de un negro profundo.

Era una cuestión de presentar a un personaje aislado del mundo, consciente e inconsciente de sí mismo, absorbido por el espacio. Fueron un total de tres imágenes, impresas en un formato mediano, montadas sobre madera. En este trabajo tuve la confianza de modificar y crear imágenes a conveniencia de un plan y de un concepto, entendí, entonces, una nueva posibilidad dentro del ejercicio creativo de la fotografía como medio donde yo era creadora y no simplemente un testigo detrás de un lente.



Fig 20. *Despersonalización III*. 2018. Fotografía y edición digital

Prognatus
2019

Prognatus es una palabra inventada como todas las demás, significa de mí mismo. Es una pieza sencilla, se disponen tres filas que contienen, cada una de ellas, cinco fotografías para construir cinco columnas. Esta obra surge a partir de la cuestión entre el cuerpo y el espacio y el cómo se accede al conocimiento de un mundo en el que se está inscrito. En ella exploro la espacialidad en la fotografía en relación con un cuerpo desnudo que se enfrenta a sí mismo en relación a un espacio infinito, pero que, en realidad, está limitado por el encuadre rectangular de la cámara fotográfica. En Prognatus retomo la noción del espacio interior como filtro para entender un mundo subjetivo y a la vez independiente.

Pude hacer énfasis en la noción del fragmento en el ejercicio de la representación fotográfica. Cada fotografía que hacía parte de la composición final fue montada con una distancia de 5mm una de la otra, de manera que se obtendría un total de 18 fotografías, en su mayoría, a excepción de las cuales en las que aparecería la figura humana, completamente negras.

Me concentré en una sensación, si la noción que tenemos de nosotros mismos depende tanto de la memoria y del cambio, ésta misma ha de cambiar a medida que se distancian nuestros recuerdos de los acontecimientos, así sólo queda una cosa, la percepción de nuestra existencia.

Leemos el mundo a través de nuestros sentidos, es un ejercicio comunicativo que depende de un contexto y de un sujeto, después de todo, el mundo del que tomamos las bases para entender lo real y lo que somos en él también depende de nuestro propio entendimiento de quienes somos. Nuestro cuerpo sirve como espacio, filtro de lo real, como un paisaje móvil que se mide dentro del afuera.

En Prognatus quise explorar la relación interna del yo frente a sí mismo, retratando mediante de la fotografía la sensación de este encuentro.



Fig 21. *Prognatus*. 2019. Fotografía y edición digital.

La realidad es una idea
2020

La realidad es una construcción social.

¿Cómo es que entendemos qué es cada cosa? Entendemos al mundo físico en el que existimos como un tipo de lienzo. No pintaremos en él más de lo que él nos pintará a nosotros, sin embargo, es a nuestro entendimiento de este mundo a lo que llamamos realidad. En esta obra quise poner en juego dos ejes temáticos importantes en mi proceso. El primero: el mundo al que accedemos por los sentidos depende de nuestra percepción como individuos y como sociedad para ser entendido y; el segundo, la fotografía como medio representativo permite sólo la captura de pequeños fragmentos del mundo al que llamamos real, y nos los re-presenta con la cercana certeza de sus formas, pero no necesariamente del objeto de su realidad. Construimos a partir de ella un sentido de las cosas porque ya sabemos de ellas. A partir de, en su mayoría, fragmentos de un mismo árbol, construí una imagen mucho más grande y aislada, sin embargo, reconocible; un proyecto fotográfico completo que me permite emitir un comentario claro al respecto de nuestra percepción y significación del mundo.

Considero a La realidad es una idea como un punto de inflexión dentro de mi proceso artístico, no sólo porque me permitió experimentar y concretar un montaje del que pude genuinamente sentirme orgullosa, sino porque pude permitirme crear sin sentir miedo. Fue producto de una atracción sencilla a la naturaleza como parte de ese mundo exterior que intentamos entender, aproveché las siluetas de los árboles para formar conexiones entre cada fragmento de imagen, como si se tratara de un rompecabezas al que se le da sentido por intuición más que por certeza.



Fig 25. *La realidad es una idea*. 2020. Collage fotográfico. Medidas variables

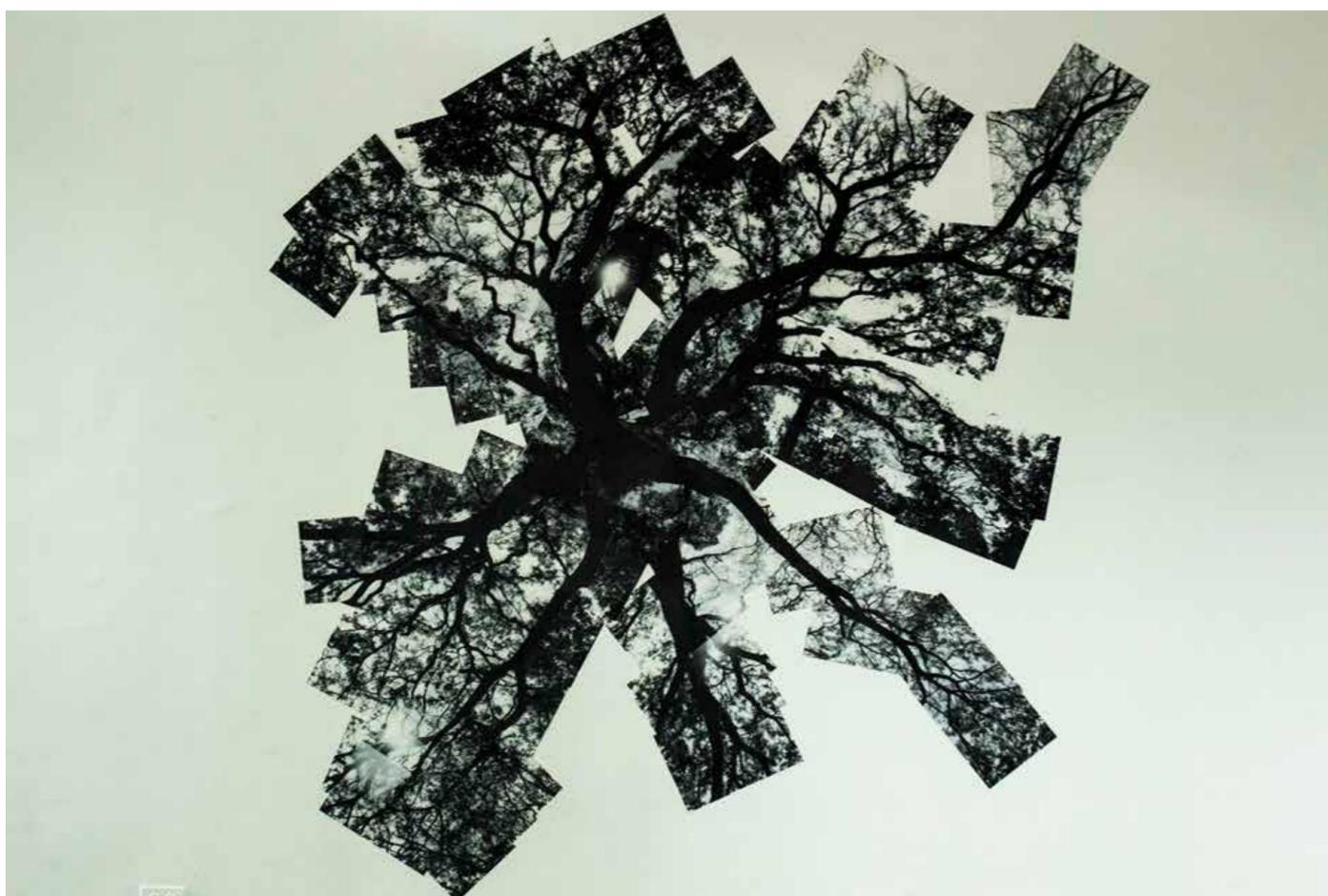


Fig 23. *La realidad es una idea*. 2020. Collage fotográfico.



U
n
a
z
u
l
m
á
s
v
i
e
j
o
q
u
e
E
l
t
i
e
m
p
o

¿Qué nos une?

Es difícil, tal vez imposible, encontrar algo, además de nuestra condición humana, que nos contenga a todos como un conjunto; quizás solo aquel espacio que habitamos, ajeno a nuestra corporalidad. Sin embargo, incluso dentro de él la diversidad prima. Crecemos y somos en un mundo prescrito, y mientras somos reescribimos en él, para otros y para nosotros mismos.

¿Qué es el cielo? ¿Es aquel azul que ven nuestros ojos, o aquel espectro de ondas de luz del que no somos testigos conscientes? Constantemente me pregunto al respecto de mi posición en el mundo y de lo fortuito e inevitable de mi existencia. Milenios antes, personas más adiestradas que yo, en un espacio completamente distinto al mío pudieron definir al hombre como una criatura social, y la historia de nuestra especie les ha probado en lo correcto.

Nos reunimos alrededor de los significados que construimos, pensamos sobre el mundo que habitamos como una exterioridad, pero lo hacemos nuestro, es por eso que el arte y la construcción de conocimiento en general se enriquecen a partir de las dinámicas sociales y colectivas, creamos el mundo que habitamos mientras él habita en nosotros.

Súplica de Amor

*Por mi voz endurecida como una vieja
herida;*

*Por la luz que revela y destruye mi
rostro;*

*Por el oleaje de una soledad más antigua
que Dios;*

Por mi atrás y adelante;

*Por un ramo de abuelos que reunidos me
pesan;*

*Por el difunto que duerme en mi costado
izquierdo*

Y por el perro que le lame los pómulos;

Por el aullido de mi madre

*Cuando mojé sus muslos como un vómito
oscuro;*

*Por mis ojos culpables de todo lo que
existe;*

Por la gozosa tortura de mi saliva

*Cuando palpo la tierra digerida en mi
sangre;*

Por saber que me pudro.

Ámame.

(Rojas Herazo, 2005, p. 43).

¿Qué es la soledad o el amor o la tristeza? Asumir que entendemos las emociones simplemente por el hecho de tenerlas puede llevarnos a simplificar las experiencias emocionales de los individuos o de las culturas. Dentro de la historia de las emociones surge el debate de si éstas son una cuestión biológica o cultural. Al parecer, más importante que responder esta pregunta es entender que dentro del estudio y construcción de conocimiento (y de la historia en general) habrá siempre un factor emocional que las retrata, por eso “si fuera verdad, como sugiere Reinhart Koselleck, que las revoluciones historiográficas siempre surgen de los derrotados, habría que preguntarse qué pasiones o emociones del pasado quedaron silenciadas por la historiografía de la victoria” (Moscoso Sanabria y Zaragoza Berna, 2014, p. 14).

Las emociones perdidas

Tal vez como cultura podamos llegar a un entendimiento de lo que son y como se sienten las emociones que experimentamos, sin embargo, estas experiencias estarán limitadas a los contextos que ya conocemos. No podemos asumir simplemente cómo pudo ser experimentada determinada emoción en una cultura distinta a la nuestra y es probable que nunca lleguemos a entender la emocionalidad que vivieron otras culturas, antiguas a las nuestras, de las cuales nos queden sus rastros anónimos, manos impresas, tumbas sin dueño, herramientas que ya no ejercen la razón de su existencia. Estos rastros nos han dado indicios que personas que no conocemos, y permiten proponer teorías al respecto de cómo vivían, qué hacían y cómo eran, pero es seguro afirmar que cada rastro entrega nuevas preguntas, cada vez más difíciles de responder.

Me gusta pensar que estas personas sin nombre conocido pudieron, incluso si fue de una manera absolutamente diferente, llegar a experimentar emociones cercanas a las nuestras. ¿Mirarían aquellos al cielo como lo hago yo? ¿Significaría lo mismo? ¿Se sentirían atraídos hacia el universo infinito que nos presenta? ¿Experimentarían aquel oleaje de soledad que sintieron pintores románticos frente al infinito del mar?

El observar el cielo implica un reconocimiento de la naturaleza como un ente que nos precede, que ha existido y existirá más allá de nuestro tiempo. El cielo se nos presenta dentro de las posibilidades de su interpretación, inalcanzable, inhabitable, es un recordatorio constante de que caminamos mirando hacia al frente para no tropezar.

Esa cobija azul brillante y nubosa, vista por los abuelos que pesan en mis hombros, me conecta con mi condición humana.

¿Pensarían los hombres de emociones perdidas en los muchos otros que vendrían después y, juntos, mirarían hacia arriba buscando identificarse con alguien que nunca conocerán? Tal vez ahora, pero hace mucho tiempo, alguien, como yo, miraba hacia arriba preguntándose sobre aquellos que vendrán después de este. Probablemente no entenderé los miedos de la austeridad ni la espiritualidad de aquellos que existieron mucho antes que yo, pero busco consuelo en la idea de que ellos fueron similares a mí, tal vez esa búsqueda profunda en el cielo, en los otros, en mí misma sobre la realidad se deba a una necesidad intangible, pero imparable de conexión.

Un azul más viejo que el tiempo: El color del cielo “surge de la interacción de la luz del sol con la atmosfera (...) en términos sencillos se puede definir a la luz como una radiación que al penetrar a nuestros ojos permite una sensación visual” (Malacara, como se citó en Ibarra Villalón, 2017, p. 1). Habitamos el mundo a través de nuestro cuerpo, el cielo nos pertenece en la medida en la que accedemos a él con nuestros sentidos, pero, muy al contrario del espacio que podemos pisar, tocar, escuchar o saborear, al cielo solo lo podemos sentir con nuestra vista. Inalcanzable recuerdo de nuestra mundanidad.

Esta obra surge como producto de una reflexión hacia el mundo de lo real y nuestro lugar en él, se enmarca en la universalidad del cielo como posibilidad interpretativa y propone dentro de lo inalcanzable de aquel espacio que ha estado siempre sobre nosotros (aquellos que hemos existido, existimos y seguiremos existiendo), haciéndolo presente a través de la proyección de su imagen obtenida por medio de la fotografía, fraccionado por las sombras, invisibles en nuestra forma de ver, pero visibles por la estructura que las sostiene.

Un azul, que existe, pero necesita de nosotros para volverse cielo, que sobrepasa nuestra noción y entendimiento de la historia y de los acontecimientos, que ha enmarcado y observado nuestra experiencia humana. Un azul más viejo que el tiempo.



Fig 24, 25, 26 y 27. 2021. *Un azul más viejo que el tiempo*. (Estructura). Instalación (fotografías sobre acetato, estructura de madera y luz), dimensiones variables.



Fig 28, 29 y 30. 2021. *Un azul más viejo que el tiempo*. (Detalles). Instalación (fotografías sobre acetato, estructura de madera y luz), dimensiones variables.



Fig 31. 2021. *Un azul más viejo que el tiempo*. (Detalle). Instalación (fotografías sobre acetato, estructura de madera y luz), dimensiones variables.

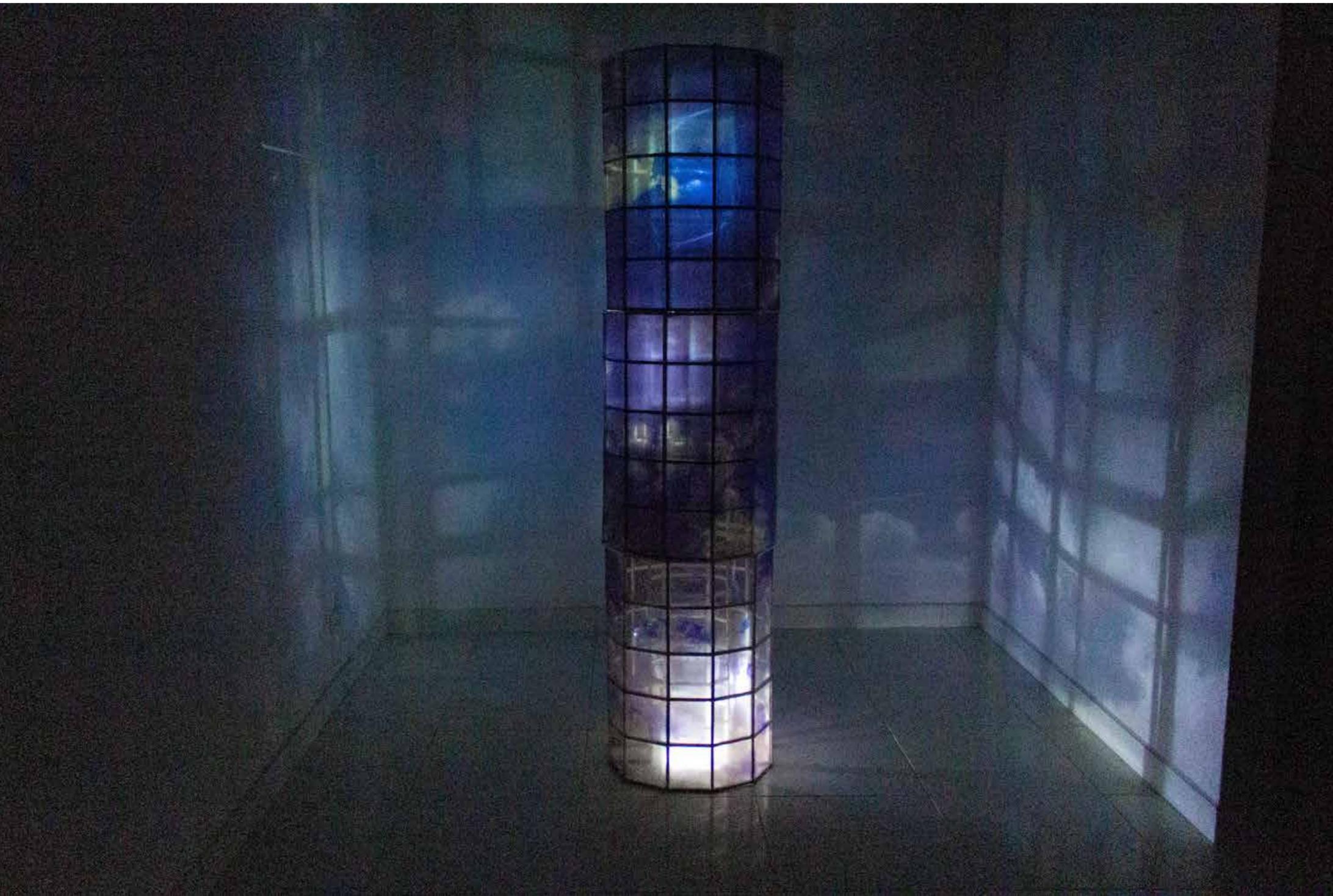


Fig 32. 2021. *Un azul más viejo que el tiempo*. Instalación (fotografías sobre acetato, estructura de madera y luz), dimensiones variables.



Fig 33. 2021. *Un azul más viejo que el tiempo*. Instalación (fotografías sobre acetato, estructura de madera y luz), dimensiones variables.



Fig 33. 2021. *Un azul más viejo que el tiempo*. Instalación (fotografías sobre acetato, estructura de madera y luz), dimensiones variables.

Un azul más viejo que el tiempo

El hombre está encerrado en una esfera extremadamente estrecha, por tanto, el problema se reduce a saber cómo apreciar el cielo, cómo llenarnos de todo lo que existe en el universo (...) cuando estamos tan cerca de la nada. Es como una subida o ascensión del alma, [con solo una mirada, que va más allá de apreciar la realidad, encuadra un fragmento de nube, de luz, de azul y de tiempo]. (Wahl, 1966, pág. 96)

¿Qué es la realidad? ¿la realidad es real? y si es real ¿se puede tener una evidencia? ¿se podría retener? Preguntas que parecen ingenuas y carentes de sentido, pero que podría afirmar que han sido constantes en el pensamiento del hombre, quizás por eso se dio la creación de la fotografía como respuesta, ahí estaba la evidencia capturada. Pero casi dos siglos más tarde estas preguntas continúan latentes en Camila Osorio Hincapié a pesar de que comprenda, encuadre y tome fotografías o más bien genere más evidencias, ya que cuestiona su veracidad: ¿son reales? ¿se puede confiar en ellas?

Entonces registra un árbol, pero lo que obtiene en el papel, no es el árbol sino la imagen desconocida y fragmentaria del árbol, al estar atravesada por su subjetividad y su selección instantánea, luego fotografía el cielo limitado, ¿limitado?... Se supondría que el cielo no tiene un borde, un término, pero eso solo sería válido afirmarlo hasta principios del 2020, porque fue entonces cuando la humanidad empezó a ver el cielo a través de la ventana, como una realidad distante y a la vez acotada.

Justamente Camila recolectó de este más de 100 fotografías para construir una especie de pilar celeste, donde la noción de la realidad se diluye por completo para darle paso a una experiencia poética de recorrer y vislumbrar un cielo azul más viejo que el tiempo, al provenir del “punctum” que hay entre el interior del hombre, el cuerpo y su habitar el mundo.

Entonces ¿el cielo es real? Efectivamente es real, pero por la experiencia de creer que él sigue infinito en sus propios fragmentos.

Lindy María Márquez H
Docente Facultad de Artes

Referencias

Arenas, L. (s.f.). *Chema Madoz y la poética de la transubstanciación*. CV de Chema Madoz.
<http://www.chemamadoz.com/autor.html>.

Banrepultural, (2016, septiembre 1). Re(cámaras): los artistas tienen la palabra - Gloria Posada (Parte 2) / 7. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=mP75zqtwsvo>

Bauman, Z. (2005). *Identidad*, Madrid: Lozada.

Berger, P. L; Luckmann. T. (2003), *La construcción social de la realidad*, Paraguay: Amorrortu editores.

Bunge, M. (2005). *Diccionario de filosofía*, México DF, México, siglo veintiuno editores.

Engel, P. (1994), *Las paradojas de la identidad personal*, En: L, Olivé, F, Salmerón (ed), *La identidad personal y la colectiva*, (pp.37-65), México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Fernández Uribe, C. A. (2006). *Apuntes para una Historia del Arte Contemporáneo en Antioquia*. Medellín. Secretaría de Educación para la Cultura de Antioquia.

Fundación Cajacanaria, (2017, enero 18). *CHEMA MADOZ "XXI" Su fotografía*. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=zivZ9qeSLUQ&t=669>

s.

Grajales, D. (11 de junio de 2016). *El vuelo de Jorge Ortiz, un fotógrafo no fotógrafo*. El Mundo. https://www.elmundo.com/portal/cultura/cultural/el_vuelo_de_jorge_ortiz_un_fotografo_no_fotografo.php#.YPMcT0hKjIU

Guidano, V. F. (1987). *Complexity of the self. A developmental approach to psychopathology*, Roma: The Guilford press. En: https://books.google.com.co/books?id=2v7g53neNasC&printsec=frontcover&dq=Complexity+of+the+self+guidano&hl=es&sa=X&ved=2ahUKewj5u9vnk6_qAhXJmuAKHfLbA8sQ6AEwAHoECAEQAg#v=onepage&q=Complexity%20of%20the%20self%20guidano&f=false

Gombrich, E. (1995). *La historia del arte*. México D F, México: Diana.

Hockney, D. (2007). *Bigger Trees Near Warter or/ou Peinture sur le Motif pour le Nouvel Age Post-photografique*. Recuperado de: <http://www.hockney.com/works/paintings/00s>

Ibarra Villalón, H. A. (2017). *¿Por qué el cielo es azul?* [Departamento de Ciencias Básicas. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco]. ResearchGate.

Kansy, K, (s. f.). *Laura Makabresku*. (<https://www.behance.net/lauramakabresku/appreciated>)

Kansy, K. (2021). *JUTRZENKA / THE MORNING STAR*. (<http://ty.ownlog.com/?fbclid=IwAR30E-PT8NgeacnyEUHno605Nv-2AGfjJQAMbm89rdtFJsB52Ws0lyr1PhE>)

Kansy, K. (2015). *And then he started to blossom*. Recuperado de: <https://www.instagram.com/p/6PqURp0p6v/>

Kansy, K. (2021). *The anatomy of melancholy*. Recuperado de: https://www.instagram.com/p/CM_17molrPI/

Kessler, M. (2000), *El paisaje y su sombra*, España: Idea books.

Manguel, A. (2013), *Una historia de la lectura*, México: Almadía.

Madoz, J. M. (1992). *Nube-Jaula*. Recuperado de: <http://www.chemamadoz.com/images/gallery/original/C/C2.jpg>

Molina Saldarriaga, M. (2016). *La fotografía de Jorge Ortiz, revelando paisajes*. Palabra, (16). 1 4 6 - 1 5 9 . https://www.researchgate.net/publication/329580662_LA_FOTOGRAFIA_DE_JORGE_ORTIZ_REVELANDO_PAISAJES

Moscoso Sanabria, J y Zaragoza Bernal, J. M. (2014). *Historias del Bienestar. Desde la historia de las emociones a las políticas de la experiencia*. Cuadernos De Historia Contemporánea, 36, 73-88. https://doi.org/10.5209/rev_CHCO.2014.v36.46682.

Museum of Fine Arts, Boston. (2017, enero 4). *Mike and Doug Starn: The No Mind Not Thinks No Things (Contemporary Art)* [archivo video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=uIKF5_qCwGk&t=2s

Ortiz, J. (1977-1979). *Cables*. Recuperado de: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/cables-ap6178>

Ortiz, J. (1979). *El Boquerón*. Recuperado de:
https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/co-herencia/Jorge_Ortiz

Posada, G. (2000). Mapa. Recuperado de:
<http://www.crearensalamanca.com/poemas-de-la-colombiana-gloria-posada-presentacion-y-glosas-de-jaime-garcia-maffla/>

Posada, G. (1996). *Carta del cielo*. Recuperado de:
<http://www.crearensalamanca.com/poemas-de-la-colombiana-gloria-posada-presentacion-y-glosas-de-jaime-garcia-maffla/>

Rojas Herazo, H. (2005). *Súplica de Amor*. En Méndez Camacho, M y Rojas Barbosa, P. Héctor Rojas Herazo Antología. Un libro por centavos (Ed. 16). Universidad Externado de Colombia. Recuperado de:
<https://www.uexternado.edu.co/wp-content/uploads/2017/01/16-antologia-HectorRojasHerazo.pdf>

Smithsonian channel. (2016, noviembre 24). *What David Hockney's Brilliant Collages Reveal About Photos*, [archivo video]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=rz5vWgKy2Sc>.

Starn D y Starn M. (1996.2007). *Attracted to light 1*. Recuperado de:
http://www.dmstarn.com/attracted_to_light.html

Starn D y Starn M. (2001-2004). *Struture of Thought 13*. Recuperado de:
http://www.dmstarn.com/structure_of_thought.html

Starn D y Starn M. (2009). *Big bambú* 9/15/08-12/5/09-0819. Recuperado de:
http://www.dmstarn.com/bbb_photo_work.html

Tagg, J. (2005). *El peso de la representación*,
Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Wahl, J. (1966). *La experiencia metafísica*. Paris:
Marfil, Alcoy.

SOBRE MÍ

Nací en 1999 junto con mi hermana gemela, decidí ser estudiante de artes desde que era una niña pequeña. Amo a la música, a las imágenes, al conocimiento y a mi gata.

Actualmente disfruto de la serigrafía, la fotografía y el dibujo, además, me atraen el grabado, la instalación fotográfica y la historia del arte.

En mi trabajo como artista me interesa cuestionar la noción de lo real y el individuo a través de las imágenes y el espacio.

ESTUDIOS

2015. Bachiller - Institución técnico agropecuaria y en salud de Sonsón.

2021. Maestra en artes plásticas - Universidad de Antioquia.

EXPERIENCIA LABORAL

Prácticas artísticas y culturales: Apoyo en el montaje a la exposición Territorios domésticos de Fredy Alzate Gómez - Artista plástico y docente ocasional facultad de artes de la Universidad de Antioquia.

Prácticas artísticas y culturales: Apoyo en el desarrollo de la exposición Spot Prado Para el Arte: 2021, de la Corporación Centro Patrimonial de desarrollo cultural plazarte.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- Nuevas formas de la fotografía, en la Biblioteca Carlos Gaviria Díaz. 2018.
- Hiérvínculos. Muestra de grado virtual. Universidad de Antioquia, Medellín, 2021.
- Hipervínculos, Encuentros, Aciertos y Conexiones. Casa de la Cultura Pedregal, 2021.

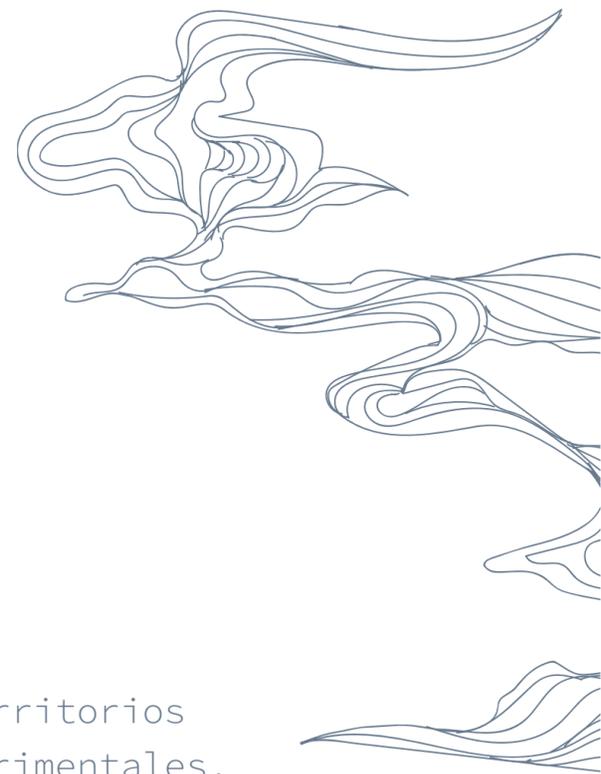
CONTACTO

camiohg@gmail.com
@ml_caos

- Territorios experimentales. Búsquedas sobre el ser, el sentir y el hacer. Parque Biblioteca Pbro. José Luis Arroyave, San Javier. 2021.
- Trazos y Pasos. Galería de Arte La Ceja. 2021.

RECONOCIMIENTOS:

- Matrícula de honor para los semestres 2016-2, 2019-1.
- Mejor estudiante avanzado por programa en los años 2018 y 2019.



Un azul más viejo que el tiempo

Julio -2021