

Cajas de Ficción

Memoria de Grado



Ana Marta Salcedo



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

Facultad de Artes

Departamento de Artes Visuales
Universidad de Antioquia
Medellin - 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 César Salazar Zapata

Coordinador Área de Investigación y Propuestas
Jhon Fredy Alzate Gómez

Asesor de Memorias de grado
Julio César Salazar Zapata

Docentes del Área de Investigación y Propuestas:
Lindy María Márquez Holguín, Gabriel Botero Serna, Julio César Salazar Zapata, Edwin
Alexander Monsalve Álvarez, Ana María Mejía Macmaster.

Docentes del Departamento de Artes Visuales:
Gustavo Adolfo Villegas Gómez, Gloria Inés Ocampo Ramírez, Carlos Alfonso Diez
Aranzazu, Carlos Alberto Aguilar Sierra, John Fredy Ramírez Jaramillo.

Diseño
Ana Marta Salcedo

Memoria de Grado

Cajas de Ficción

Ana Marta Salcedo

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

Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales
Universidad de Antioquia
Medellin - Colombia

2021

*Dedicado a mi madre, Ana Cristina,
quien con su presencia me enseñó a
habitar el pliegue del otro...*

STATEMENT

*Experiencias inolvidables quedan atrapadas en la memoria,
Encapsuladas como un testamento para aquellos que vienen...
Aquellos que verán en tus arrugas algo más que hojas secas.*

La muerte de diferentes seres queridos y ese último instante compartido con ellos me ha llevado a confrontar la levedad del ser humano, pero también a reconocer sus formas de enfrentar lo inevitable. Así, mi proyecto artístico relaciona conceptos como la pérdida y el recuerdo, la ausencia y la presencia, la fragilidad y la resistencia a través de la configuración de instalaciones en las que medios como la pintura, la fotografía y el video exponen huellas de la ausencia de alguien y la insistencia de su recuerdo que permanece indeleble.

Mis propuestas plásticas ofrecen, de esta manera, una estrategia narrativa que pretende permear la mirada del observador mediante la atmósfera creada. El espectador participa entonces de un encuentro entre imagen y espacio que subjetiva la realidad para acomodarla a los requerimientos de la ficción.

Indice

8

**HUELLAS DE
AUSENCIA**

Introducción

10

**SOPLANDO EN EL
VIENTO**

Justificación

12

**MUDANZAS DE LA
MEMORIA**

Marco teórico

22

**REFERENTES
ARTÍSTICOS**

31

MEMORIA VISUAL

Antecedentes

42

CAJAS DE FICCIÓN

Proyecto de grado

50

CANTO A LA VIDA

Epílogo

51

SOLDADO ROSA

Curriculum

53

**REFERENCIAS
UTILIZADAS**

55

CIBERGRAFÍA

HUELLAS DE AUSENCIA

Introducción

Como un soldado rosa¹, - quien de manera vehemente ha enfrentado cada batalla -, he vivido mi historia. Imágenes rotas, retazos de memoria y elementos que se conectan unos con otros sin un sentido de continuidad hacen parte de mi vivir. Es así como la evocación de seres con quienes he compartido se ha convertido en el elemento medular para acercarme a experiencias sensibles a través del arte.

Pensar, entonces, en el concepto de recuerdo como tópico para abordar mi investigación no fue tarea sencilla ya que es un estado que cada uno teje y resignifica a partir de su propia historia de vida y su material inconsciente. De ahí el hecho de que la memoria se torne brumosa, como lo señala Marc Augé en su libro *Las formas del olvido* (1998), con texturas opacas y zonas de olvido, lo que abre las sutiles relaciones entre la realidad y la ficción.

En mi proyecto artístico presento un compendio de obras que relacionan los conceptos de presencia-ausencia para contemplar la fragilidad del ser humano. De esta manera, mi metodología de trabajo responde a la configuración de instalaciones de espacios, en una búsqueda por acercarme a ese lugar en el que coexisten aquellos pedazos de memoria con los que intento repasar el pasado. A este propósito, medios como la pintura, la fotografía y el video exponen las huellas de la ausencia de alguien como otra forma de estar presente, una insistencia de su recuerdo.

En esta concepción de transmitir la fragilidad y la resistencia que coexisten en el recuerdo mediante una atmósfera de presencia-ausencia y ofrecer la posibilidad de evocar estados de ánimo que, en la mayoría de situaciones se ubican en un lugar intangible, las obras de artistas como Oscar Muñoz (1951), Doris Salcedo (1958), Sophie Calle (1953), Christian Boltanski (1944) y Bill Viola (1951) permitieron dar luces a mi investigación, ya que tienen en común la reconstrucción de la imagen de seres que ya no están y las situaciones dolorosas vividas para proyectarlas como hechos poéticos o estrategias narrativas que no enmiendan pero sí modifican las maneras de entender la pérdida o la muerte.

* Esta metáfora configura mi alter ego. Mi historia de vida ha sido construida a través de situaciones de pérdida y de muerte, situaciones que me han hecho más fuerte. Por esta razón, me identifico con la fragilidad que hay en la rosa, aún con sus espinas, pero también con el espíritu solitario y combativo del soldado.

Estas estrategias vinculadas a la intención de narrar memoria configuran un aporte significativo a mi investigación gracias a que me han llevado a tener una visión del recuerdo como unidad simbólica, una narración fragmentada que a través de mis recuerdos no busca la redención de la pérdida de mis seres queridos, víctimas algunos de la violencia, sino que recrea esta experiencia sin intentar resolverla.

Otro punto de anclaje es el concepto de la muerte como algo imposible de fijar: aquel instante inasible. Las propuestas plásticas cuestionan entonces, por tanto, la frontera entre lo ausente y lo presente, marcan la partida y presencia de alguien y hacen énfasis en esa tensión entre la realidad y la ficción. A este propósito, el cuerpo funciona como territorio en el que van quedando fijadas las huellas del tiempo, de lo vivido; al marchitarse, este no es más que un espacio en el que cohabitan la vida y la muerte.

En esta línea de sentido, las escenas creadas se prefiguran como signos hacia una percepción en un plano de doble referencia: la experiencia del artista y la experiencia del observador. De ahí que, atendiendo a los principios de conexión, heterogeneidad y multiplicidad del rizoma, mis recuerdos fluctúen como “eslabones semióticos” (Deleuze, 1977, p.17) que se alejan y se acercan estableciendo insospechadas conexiones y desconexiones, desbrozadas a través de la repetición de ese último momento y que irremediablemente, me llevan a una tensión entre el recuerdo y el olvido de aquellos que ya no están.

Así, en esta batalla constante contra lo inevitable, cada uno de esos ruidos, hiatos y silencios que reposan en mi memoria constituyen un punto de partida para que el soldado rosa resignifique sus recuerdos y deje de verlos como fantasmas, más bien como una oportunidad para crear, para escribir sobre esos límites, sobre ese carácter inexorable de la muerte. La obra de arte se erige, entonces, como una respuesta al mundo real, como “una necesidad de vencer al olvido” (Guasch, 2004, p. 2).

SOPLANDO EN EL VIENTO

Justificación

El pasado conserva su fuerza sólo en este lugar no revelado, no resuelto: permanece allí, resistiéndose al riesgo del olvido que trae consigo una pretensión de apropiarse enteramente de él en el presente. Esta es la posibilidad de resistencia, de excedencia, que se abre y tiene lugar en la narración [...] (Acosta, 2014, p.51).

Y vivieron felices por siempre... El final de los cuentos siempre me gustó. Me envolvía en esa atmósfera onírica, en sus colores, su fragancia, hasta tal punto de buscar en mi casa, en mis calles, aquellas alfombras verdes que llevan a castillos infinitos, ninfas y hadas. Sin un tiempo, sin un final. La ciudad era, entonces, el escenario para reescribir esas historias.

Ahora la ciudad ha cambiado para mí. Ya ha dejado de ser una calle de globos y golosinas para convertirse en un universo que se extiende con una ráfaga de sensaciones encontradas. Ya no queda tiempo para abrazarla, para que tus ojos se pierdan en sus calles; aquellas calles que soñaron contigo y ahora sientes tan extrañas, cubiertas por una nube gris que te envuelve y te ahoga. Un estallido de imágenes traspasa tu retina, pero sólo una logra filtrarla: el vacío, un paradójico silencio inmensurable que lo atrapa todo, en el que el recuerdo no es más que un grito ahogado.

La casa también ha cambiado: ahora es un lugar de cosas salvadas a modo de información, de recuerdos, espacios marcados para contrarrestar esa pulsión de muerte que empuja al olvido. Esa cajita de música que en momentos tengo que volver a abrir y escuchar. Ver a esa bailarina dando vueltas como ese último instante que no quiero perder, ese pedacito de recuerdo que lo es todo.

Esta tensión entre presencia y ausencia como topos¹ de mi proyecto artístico surge, pues, de una necesidad de encuentro con lo que me habita; retazos de recuerdos que coadyuvan a recrear experiencias en las que pervive una huella de aquello que estuvo, una resistencia al olvido.

* El término topos proviene del griego koinós que significa lugar común

Por esto, al propósito de narrar a través del arte estos recuerdos, el símbolo configura un elemento de experiencia y comprensión ya que posibilita una forma de representación que reconoce, en un objeto, otra más profunda y diferente. A este respecto, Gadamer explica que "lo simbólico no sólo remite al significado, sino que lo hace estar presente: representa el significado" (1984, p.95). Esa presencia de lo otro en el objeto es una comprensión que enmarca, en el símbolo, la necesidad de la construcción del sentido por parte del espectador.

Desde este punto de vista, en mi propuesta artística la imagen trasciende a ser más que una representación, se erige como un vehículo que transita entre medios patentes y latentes a través de una ausencia-presencia, en la medida en que ofrece la posibilidad de evocar estados de ánimo que, en la mayoría de las situaciones, se ubican en un lugar que no es visible ante los ojos. En este sentido afirma De Vivanco Roca Rey:

El hecho de que el símbolo remita a algo ausente e imposible de percibir quiere, también, decir que el mundo se amplía con dichos elementos ausentes o imposibles de percibir. Los límites de la realidad establecida experimentan, así, un retroceso para demarcar un universo vivencial más amplio, que dé cabida a todo el espectro imaginativo, que atraiga hacia sí originales y hasta insospechados planos de la existencia (2009, p. 223).

Así las cosas, mi trabajo ofrece una mirada desde el arte a la posibilidad de narrar memoria para acercarse a la dimensión de lo humano, es decir, para encontrar lugares comunes a una conciencia colectiva marcada por la aproximación que se hace, a través de la experiencia del artista y del espectador, como cómplices de recuerdos ficcionados en los que aquellos topos que se repiten y encapsulamos, se convierten en un motivo para crear, como en *El Gran Pez*¹, un mundo imbricado de fantasía y realidad. La obra de arte es pues un soplar en el viento. Esto es, en mi proceso artístico, un constante movimiento sin inicio ni fin.

* *El Gran Pez (Big Fish)* es un filme dirigido por Tim Burton y escrito por John August. Narra la reconciliación de un padre y su hijo a través de historias en las que convergen la fantasía y la realidad. Edward Bloom se ha pasado la vida relatando anécdotas fantásticas que parecen invenciones de alguien que se rehúsa a enfrentar la realidad. Su hijo Will, harto de sentir que su padre le miente, se distancia de él...Edward está llegando al final de su vida y Will vuelve a verlo. Comienza a hilvanar la vida de su padre a partir de las muchas historias que éste le contó y descubre que no son mentira, si no verdades llenas de magia.

MUDANZAS DE LA MEMORIA

Marco teórico

Te fuiste; te dejé ir...

Como se despiden las personas en los sueños

1. **Trazos de recuerdo**

La imagen del último instante compartido con mis seres queridos configura el elemento catalizador para reescribir esos recuerdos rotos que me han quedado. Así y partiendo de la idea del arte como un oficio libre de consideraciones acerca de los objetivos y fines con los que está creado, mi proyecto artístico se direcciona hacia el reconocimiento de los conceptos de ausencia-presencia y fragilidad-resistencia como elementos en tensión que cohabitan en un mismo espacio y tiempo; busca aproximar al espectador hacia la interpretación artística como un proceso que aborda, más que los campos conceptual y semántico, una búsqueda por la experiencia estética, entendida esta desde Dewey (2008) como “la consecuencia de la libre interacción de los elementos perceptibles que proporciona el medio con el material informativo del que dispone el intérprete” (p. 13). Desde la perspectiva de este autor, el punto de partida de una obra de arte es la experiencia completa y consciente del artista, la cual se vincula al público a partir del placer o el reconocimiento fenotípico o de contextos comunes compartidos entre artista y las experiencias previas del espectador. Asimismo, señala que los elementos formales del objeto pueden ser vehículos para la configuración de sentido, así:

Si bien es imposible prever cuáles serán los rasgos del objeto que serán tenidos en cuenta ni con qué elementos informativos del intérprete serán relacionados, la configuración física del objeto tiene total injerencia en la solución interpretativa. Cualesquiera que sean los rasgos que intervengan y el grado con que interactúen entre sí, proporcionarán las activaciones que serán combinadas con el material de la experiencia del intérprete. De este modo, el espectador tiene la posibilidad de resolver el problema del sentido del objeto estético a través de un proceso que involucra tanto la obra como su propia experiencia. Finalmente, lo que sucede en la recepción de la obra de arte es una nueva experiencia. (p. 94)

Mis propuestas artísticas ofrecen, en esta línea, un universo imaginario, una unidad simbólica en la que la experiencia se erige como un campo abierto sin límites entre lo simbólico y lo tangible. Por lo tanto, subyace un intento por desplazarme en la imagen para tatuar en la piel la intensidad de mis emociones. Y es precisamente la diversidad estilística que ofrece la experiencia estética lo que permite que sentimientos y/o conceptos como pérdida, recuerdo y olvido puedan exteriorizarse y proponer nuevas dimensiones de la imaginación y una nueva experiencia por parte del espectador. Así, “todo arte encierra toda una vida, toda una vida con muchos sufrimientos, dudas, horas de entusiasmo y de luz” (Kandinsky, 1992, p. 24).

En consecuencia, esta libertad que ofrecen la fotografía, el video y la instalación, por una extraña razón, me llevan a aquel bello poema “Ajedrez (1960)”¹ de Jorge Luis Borges. Imagino entonces otro escenario, un tablero en el que los colores dejan de ser sólo dos y se confunden; desaparece la rigidez de las formas (torre, caballo, reina, rey, alfil y peones); el artista en su rincón como el jugador que gobierna las fichas ya deja de estar fuera de la obra para fundirse en ella. Es así como las

¹ El poema Ajedrez está conformado por dos sonetos de versos endecasílabos enfáticos y melódicos que develan las isotopías del tiempo y de la muerte. El tablero de ajedrez tiene dos dimensiones en el texto: una física, sujeta al paso del tiempo y otra metafísica que remite a un juego infinito. El claroscuro presente en el ajedrez es aprovechado por Borges para hablar del carácter fugaz de la existencia humana.

identidades de forma y contenido son una unidad en la que la forma se reconoce a sí misma, confluyendo en una red de significados; el contenido no es más que una expresión, la del artista. A este respecto, es pertinente dejar resonando las palabras de Bourdieu: “El verdadero tema de la obra de arte no es otra cosa que el artista mismo” (2010, p. 70).

2. **Recuerdo • olvido = imagen**

Desde tiempo antiquísimo, diversos autores consideran al recuerdo como un elemento medular en el arte de hacer memoria. Este opera mediante imágenes colocadas estratégicamente en ciertos lugares de la mente dando lugar a la narración. El concepto de narración puede verse, por consiguiente, como un medio para representar la presencia-ausencia de la memoria en la medida en que la reconstrucción de las situaciones o de las experiencias nunca alcanza un total reconocimiento u olvido. En connivencia con esta borrosidad que se rescata en el proceso de recordar, María del Rosario Acosta López se acerca a la obra de Oscar Muñoz para señalar la memoria como “un mecanismo capaz de encontrar su fuerza justamente en su fragilidad [...] No se deja

clausurar ni cerrar en un único sentido” (Acosta, 2014, p. 44).

En este orden de ideas, las obras que conforman mi proyecto artístico proponen uno o varios planos diegéticos², donde tendrán lugar un conjunto de situaciones en las que se utiliza la fotografía, el video, el sonido y la palabra para reescribir memoria, manteniendo la tensión en el “secreto”, un antes que sólo se insinúa al espectador para que sea su experiencia la que construya o continúe la narración.

Ahora bien, la premisa expuesta por Belting según la cual: “A través de las imágenes representamos lo que no es posible copiar, sino que tiene que ser hecho visible por medio de un nuevo tipo de imágenes” (2007, p. 37), permite hacer un acercamiento al concepto de écfrasis³ para prefigurar la imagen, teniendo en cuenta la simetría entre los signos lingüísticos y visuales (p.18). Estos signos permiten una ausencia-presencia de la imagen en la medida en que el espectador tiene la posibilidad de evocar con palabras una imagen lejana y a través de la narración habitar el espacio

creado e imaginado. Siguiendo a Belting, “simultáneamente intercambiamos idealmente el lugar en el que nos encontramos por el lugar al que nos conducen las imágenes, el aquí y ahora se transforman en un allá y ahora” (p. 50).

3. **Imagen: cuerpo y recuerdo**

Este juego ecfrástico que se desvela posibilita, por parte del espectador, la reconstrucción de la escena observada, extrayéndola de su marco y provocando un encuentro inextricable entre imagen y espacio. En este caso se produce una disolución entre el sujeto perceptor y el objeto: “La experiencia modifica a quien la experimenta, el sujeto se pierde para sí mismo y la percepción de la temporalidad varía” (Gadamer, 1984, p. 337). Se trata pues, de crear una realidad para materializar la experiencia; el sujeto perceptor es entonces, un sujeto que contempla e imagina lo que le permite ubicarse en diversos planos de su existencia.

2 La Diégesis es una palabra que deriva del vocablo griego *διήγησις* (relato, exposición, explicación) y, de acuerdo con Gerald Prince remite al mundo (ficticio) en el que ocurren las situaciones y acontecimientos narrados. Un plano diegético corresponde, por consiguiente, al lugar desde donde se cuenta o recuerda.

3 La écfrasis es un proceso literario que tiene como finalidad trasladar a la escritura imágenes visuales o pictóricas. En este sentido, la descripción, a pesar de tener una temporalidad estática, permite que las acciones se representen paralizadas en un marco de simultaneidades que aportan movimiento entre el adentro y el afuera de la imagen. Según diversos estudios realizados por Michael Riffaterre (1924) y Gotthold Lessing (1914) se pueden reconocer diferentes tipos de écfrasis que permiten un diálogo disciplinar hacia la naturaleza y dominio de esta.

Es menester en este espacio, nombrar la película *Melancolía* (2012) del director Lars Von Trier como otro referente de mi proceso, gracias a la forma en que se presenta el concepto de Melancolía como un estado interior hacia la recta final, en el que, a partir de diferentes planos, el mundo creado coexiste con el real. Por lo tanto, el espectador rompe sus propios límites al participar de la visualidad prolongada de la imagen en sí misma, fusionándose como lector-narrador.

Con lo expuesto hasta aquí, si pensamos en la relación “medio-imagen-cuerpo”, podríamos pensar que la imagen supone una red de significados que confluye en el espacio social del espectador, permeada no sólo por los medios –cuerpos simbólicos o virtuales- sino también por las imágenes mentales que este crea a través de su experiencia estética. Así, los medios⁴ transforman la percepción corporal y dirigen la experiencia del cuerpo mediante el acto de la imaginación (Belting, 2007, p. 17). Esto permite que la percepción artística sea configurada por un movimiento espacio temporal que desde las exigencias de la ficción ofrece diferentes planos de lo real.

4 Este concepto es abordado por Belting en el libro *Antropología de la imagen* (2003) como elementos de corporización y manifestación de las imágenes.

5 El ejemplo más conocido de écfrasis y puesta en abismo es el escudo de Aquiles. Tetis espera en la forja de Hefesto las armas de su hijo Aquiles. Este es un fresco en yeso del tercer cuarto del siglo I Proveniente del triclinium de la casa IX, I, 7 en Pompeya.

4. **Ficciografías. Lo otro de lo real**

Como bien se ha dicho, la écfrasis es la representación verbal de una representación visual. Es un tipo de intermedialidad; puede ser real o ficticia y, a menudo, su descripción está insertada en una narración. El término écfrasis proviene de los vocablos griegos *ek* “afuera” y *phrasein* «decir, declamar, pronunciar». Riffaterre la señala como la “descripción extendida, detallada, vívida, que permite presentar el objeto ante los ojos”. (1994, p. 267). En esta línea, la écfrasis permite ver tres planos de referencia: el objeto representado o evocado, la traslación figurativa o plástica del objeto o concepto y la representación de este en el discurso verbal.

Este dominio de la écfrasis la ubica en el discurso de la metaficción en tanto constituye un recurso estilístico que posibilita también la puesta en abismo⁵. Basado en el estudio propuesto por Jean Ricardou, “Dällenbach, (...) distingue tres clases de puesta en abismo: duplicación simple, cuando un fragmento de la obra refleja la totalidad; duplicación al infinito, cuando el fragmento incluye otro fragmento, que incluye otro (...)

duplicación apriorística, fragmento en que se supone que está incluida la obra que lo incluye" (1991, p. 48).

La percepción artística es conformada, por tanto, por un movimiento espacio temporal que yuxtapone varios planos de la realidad. De acuerdo con esto, se reconoce en la écfrasis: "una tendencia a sustituir el análisis de cualquier pintura por el relato de lo que antecede o de lo que sigue al acontecimiento o la situación que ella está presentando" (Riffaterre, 1994, p. 166). De este modo, la écfrasis, como reproducción verbal del referente pictórico, es un ejercicio en movimiento en el cual la cooperación entre imagen y palabra transforma el sentido; la esencia del ejercicio ecfástico es aquello que queda invisible. A este respecto, el autor señala que:

Al fundirse en una sola realidad narrativa, cada situación aporta sus propias tensiones y emociones y de esta fusión surge una nueva vivencia que es la responsable de precipitar un elemento extraño, turbador que va a dar esa ilusión, esa apariencia de vida. Hay vasos comunicantes cuando la unidad es algo más que la suma de las partes integradas en ese episodio (p. 170).

Siguiendo a Riffaterre, el ejercicio ecfástico permite que el autor detenga la acción y, a través de esta pausa en la narración, el testigo ocular se deleite

o simplemente escrudiñe el objeto que tiene frente a él; los episodios suceden mediante fragmentación y dispersión de la secuencia narrativa⁶. El contrapunto se lleva a cabo a través de sutiles mudas temporales y espaciales en las que ambas realidades se acercan y se confunden y dan como resultado el conflicto entre apariencia y realidad.

Ahora bien, si consideramos que la experiencia estética se fundamenta en la sensibilidad del personaje receptor, se supone entonces, una transformación de ésta. El tiempo, como consecuencia también se verá afectado. Este universo imaginario abre la lectura a otras posibilidades que están en el terreno de lo impensado ya que estarán determinadas como se dijo antes, por las relaciones que el espectador realice con sus experiencias previas. En este contexto, "la écfrasis reafirma la idea de que los vínculos inextricables entre ficción y realidad funcionan como pretexto para la creación de un objeto artístico posible sólo en la imaginación: El sujeto receptor es de este modo, un sujeto que contempla e imagina, y al contemplar e imaginar crea mediante la écfrasis otra realidad (p. 175).

Con esto, se puede evidenciar el papel que tienen las artes plásticas y la literatura a través de los medios y objetos con que enfrentan la representación artística. Se

6 Es decir, cortando la historia en forma deliberada e interrelacionando historias.

pone de relieve, en consecuencia, un vínculo directo entre las finalidades y los medios que emplean dos artes específicas: la pintura y la poesía. La primera, opera en el espacio y la segunda, en el tiempo.⁷ Como ejemplo de esta complejidad de la expresión pictórico-literaria, se evidencian los paralelismos entre la representación de elementos en las fuentes pictóricas y la concordancia con la distribución de elementos gramaticales en los juegos ecfásticos, lo que permite la presencialidad de diferentes tropos que, como la metáfora, sirven para vehicular signos entre el lenguaje visual y su contexto semántico.

En este tránsito Ricoeur plantea, de acuerdo con la tropología de la retórica clásica, un desplazamiento desde la palabra hacia el enunciado; el lugar asignado a la metáfora entre las figuras de significación se define por la función que la relación de semejanza juega entre las ideas cuyos nombres son las palabras. En este proceso, el significado literal se anula y, con ello, la referencia cambia en función del nuevo sentido. (2001, p. 233). Se produce así un desvío en el que se nombra algo mediante una palabra que habitualmente denota otra cosa y la clave de esta inversión es la cualidad de semejanza, más allá de la sustitución; el

7 La distinción entre arte y poesía fue descrita por Gottfried Ephraim Lessing en el siglo XVIII en su libro *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y poesía* (1766).

8 Está relacionado con el uso vital de habitar.

9 Se relaciona con palabras como rondar y acechar.

desplazamiento se hace en el discurso y su valor metafórico está determinado por el contexto.

El desarrollo hasta aquí expuesto permite derivar algunas claves para repensar los procesos interpretativos que se producen frente a 'objetos estéticos' y confirmar que la estructura simbólica de un objeto es independiente de la consideración como obra de arte o de las características físicas del mismo. La interpretación aquí se relaciona más bien con la manera cómo funciona el estímulo al momento de ser percibido. Esto es, las diversas asociaciones, tensiones y traslaciones de sentido que realiza el intérprete y las circunstancias que lo rodean.

5. *Entre la bruma y el espacio*

Pensar en la casa para el *habiter*⁸ y no para *hanter*⁹ como sucede en el bosque en donde el espacio configura un territorio para acechar a la presa o protegerse, un lugar de paso, sin pertenencia, permite una aproximación a los espacios domésticos como territorio de memoria en cuanto son espacios que van adquiriendo una identidad con quienes los habitan. Bachelard aborda en su libro *La poética del espacio* (1965) la

casa como un cosmos antropológico en donde todo espacio habitado lleva como esencia de ser la casa (p. 47). En este sentido, no pueden pensarse la memoria y la imaginación como experiencias independientes, ya que ambas participan en un plano dual de recuerdo e imagen.

Asimismo, objetos inherentes al espacio doméstico tales como cajones, armarios, cofres y rincones también funcionan como dispositivos para el recuerdo ya que entrañan a su vez narraciones de intimidad a través de lo que simbolizan y sirven para ocultarse y ordenarse, tal como el artificio narrativo y visual de muñeca rusa o *el saco* en los términos de Serres (1984) en el que este no es más que cajas encajadas. Estos espacios nos invitan a estar en, a cobijarnos, a habitar nuestros pliegues, pero también los pliegues del otro, pues la imagen de “doble fondo” (p.115) opera en la imaginación a través de signos y correspondencias simbólicas que le damos a cada nicho.

Al abordar el simbolismo en el arte, Gadamer nos remite al significado original del término símbolo: “tablilla del recuerdo”, refiriéndose a aquel trozo de tablilla que -luego de ser dividida en dos partes- el anfitrión le obsequiaba a su huésped a fin de reconocerse con el

paso de los años mediante la unión de sus piezas. La *tessera hospitalis*¹⁰ es un resto de una vida vivida en otro tiempo, y atestigua con su existencia aquello a lo que se refiere, es decir, deja que el pasado se vuelva presente y se reconozca como válido (1984, p.204).”

En esta complementariedad, la del símbolo con lo que representa, el recuerdo se constituye como fragmento, como huella de lo que habitó. En este contexto, la herida que no sana se erige en mi proceso artístico como un medio para que la imagen prefigure una ausencia-presencia, en la medida en que ofrece la posibilidad de evocar un estado interior y busca develar la percepción de la realidad exterior como si se tratara de un lienzo, una visualidad prolongada de la imagen que se fusiona con el *afuera*. En esta medida, al confluir dos espacios, uno real y otro creado -siguiendo a Marc Augé (1992) - ese “no-lugar”, adquiere la embestidura de “lugar” en tanto posibilita un sentido que lo retorna a éste.

No se trata pues de lugares abandonados o vacíos, sino de lugares que no son identitarios en el sentido que Augé da al concepto de “no-lugar”; así: “no hay lugares y no lugares en el sentido absoluto de los términos; hay una

10 Dicha tablilla era denominada testigo de la hospitalidad. Símbolo del reconocimiento de la amistad.

diferencia radical entre las relaciones sociales simbolizadas y la comunicación real, tal como sucede en lo que llamamos ‘redes sociales.’” (p.37). El símbolo, por consiguiente, constituye un elemento de conexión para que el conocimiento que proviene del campo imaginario amplíe el sentido del tiempo en el que se narra, siendo el puente entre el mito y la historia.

La propuesta de Thomas Pavel representa, en cierta medida, puntos de encuentro con la perspectiva expuesta. Por un lado, desde un enfoque semántico, Pavel reconoce la existencia de dos niveles de mundos, el de la ficción y la no-ficción, aunque advierte sobre “la movilidad y la poca determinación” que perviven en sus fronteras (1995, p.105). Uno de ellos es percibido en tanto dominio de la realidad inmediata, mientras que el otro “(...) proporciona proyecciones míticas o ficticias y sólo es accesible por mediación cultural: leyendas, tradiciones, textos, representaciones, obras de arte” (p.175).

Según este autor, la permeabilidad de las fronteras entre la realidad y la ficción promueven no sólo la convivencia sino, también, la transferencia semántica entre ambos niveles. De este modo, mientras que acontecimientos históricos quedan en la memoria en forma de leyenda o mito, se convierten en ficción, los elementos accionales influyen de forma directa en la vida real. Señala Pavel que:

Las sociedades tienden a desarrollar espacios característicos imaginarios que dan forma tanto a la vida social como a la producción cultural. (...) Por otra parte, la ficción literaria contribuye en el desarrollo de lo imaginario, ya sea otorgándole una poderosa confirmación o bien ayudando en su transformación gradual (1995, pp.121-122).

6. *Habitar el pliegue del otro*

Michel Serres, en su texto *Atlas* (1995) señala un entrecruzamiento entre el lugar y el tiempo para referirse al concepto de casa; todo se reduce a los desplazamientos de fragilidades pequeñas y breves, asociadas mediante cercanías y lejanías “hogares modestos en lugares estrechos, conectados mediante caminos” (p.56). La casa (primera lámina del atlas de la vida) constituye para este pensador las fronteras que protegen la fragilidad de la vida y sus prolongaciones.

En sintonía con el mecanismo ficcional de puesta en abismo explicado antes, Serres establece relaciones entre estas prolongaciones mediante “cajitas singulares” (p.57). No obstante, va más allá para mostrar al lector esos encuentros entre la caja y el saco, el cual permite con mayor claridad, ver la multiplicidad del pliegue: “Adivine lo que hay en la caja. Respuesta mínima: una o más cajas más

pequeñas, en serie decreciente. Cuando decimos implicación ¿nos referimos a algo encajado o ensacado?" (p.44). El pliegue, por lo tanto, implica el volumen y es precisamente su multiplicidad la que da presencia al lugar, "su plegadura acabará llenando el espacio hacia lo pequeño o en lo grande, el pliegue permite pasar del lugar al espacio" (p.46). Conservando esta línea de sentido, Serres hace traslaciones entre casa, saco, pliegue y cuerpo vivo, en las cuales este último es constituido por la multiplicidad de sus pliegues:

(...) Se inventa sacos y membranas para salvaguardarse de las amenazas externas y aislarse, al menos transitoriamente, en un hábitat apropiado donde puede gestarse. Por ello, la vida parece ser de un material "plegable, desgarrable, extensible... topológico (...) Como si, dura y suave, resistente y blanda, la carne dudase entre lo fluido y lo sólido, los estudiosos de los seres vivos utilizan inteligentemente la palabra: tejido (p. 47).

Como bien lo explica el autor, la línea que garantiza la unidad es sólo en apariencia simple y lisa. En contraste y desde un punto de vista metaficcional, lo liso se desvanece en una multiplicidad de pliegues que determinan la curvatura de la línea. De ahí su conclusión de que "el pliegue es el elemento de la forma, el átomo de la forma, sí, su clinamen (p. 48).

Precisamente, Deleuze y Guattari, en su libro *Mil Mesetas*, señalan que la fuerza del libro de Michel Serres radica en haber mostrado esa relación de los movimientos de desviar e inclinar, "el clinamen como elemento diferencial generador, y la formación de los torbellinos y turbulencias como lo que ocupa un espacio liso engendrado" (1980, p.497). Con esto, el espacio liso no quiere decir homogéneo, al contrario: es un espacio amorfo e indefinido.

Deleuze y Guattari ofrecen, desde diferentes campos del conocimiento, ejemplos de los espacios liso y el estriado. El primero, irregular e indeterminado y el segundo, definido por patrones que se repiten. De esta manera, el espacio liso orienta hacia una percepción háptica, un desarrollo continuo de la forma, mientras que las cualidades visuales derivadas de lo estriado es lo que se entrecruza y hace suceder formas distintas.

Ahora bien, lo que nos interesa en este punto son los pasos y las combinaciones en las operaciones de estriaje y de alisado. Por consiguiente, lo liso y lo estriado se definen en sí mismos dentro de la concepción de espacio por multiplicación y lugar por implicación. En este sentido, Deleuze y Guattari se acercan a la teoría musical de Pierre Boulez para señalar que "un espacio tiempo liso se ocupa sin contar, y que un espacio-tiempo estriado

se cuenta para ocupar (p.483).

No obstante, estas oposiciones, el espacio no deja de ser estriado bajo la presión de fuerzas que se ejercen en él, pero también desarrolla otras fuerzas y genera otros nuevos estratos y también espacios lisos a través del plegado. Así, "los dos espacios sólo existen de hecho gracias a las combinaciones entre ambos: el espacio liso no cesa de ser traducido, transvasado a un espacio estriado; y el espacio estriado es constantemente

restituido, devuelto a un espacio liso" (p.484). A este propósito, señala Serres que el lugar que instaura un pliegue es tan abierto como cerrado, podríamos afirmar que se trata de un hábitat doble, cuyos intercambios garantizan la fecundidad (1995, p.48). El pliegue permite de esta manera, el estar en el adentro y el afuera, habitar. Para finalizar, dejemos resonando las palabras de Serres: "Solo habito en pliegues, soy pliegues" (1995, p.47).

REFERENTES ARTÍSTICOS

En el ámbito internacional, las obras de Sophie Calle (1953), Richard Avedon (1923) y Christian Boltanski (1944) han influido en la manera de aproximarme a mi propuesta artística, ya que mi propósito fundamental es emplear la narrativa como un dispositivo para hacer memoria a través de la creación de atmósferas visuales que, en espacios no originarios de la experiencia real, buscan proporcionar lecturas inagotables.



Sophie Calle, *Dolor exquisito*, instalación, dimensiones variables (2003)

En esta línea de sentido, la artista **Sophie Calle (1953)** toma como punto de partida experiencias personales de dolor y desolación con las que busca neutralizar su propio sufrimiento al hacer de sí misma un receptáculo de narrativas donde la muerte y el

abandono tienen un lugar imperante. Como primera parte de mi investigación, esta artista constituye un aporte fundamental en cuanto a la posibilidad de mirar el arte como sanación. Pensar entonces en una reconstrucción tridimensional de las escenas que marcan la partida de mis seres queridos me ha permitido no sólo evocar el instante sino también dejarlo partir.

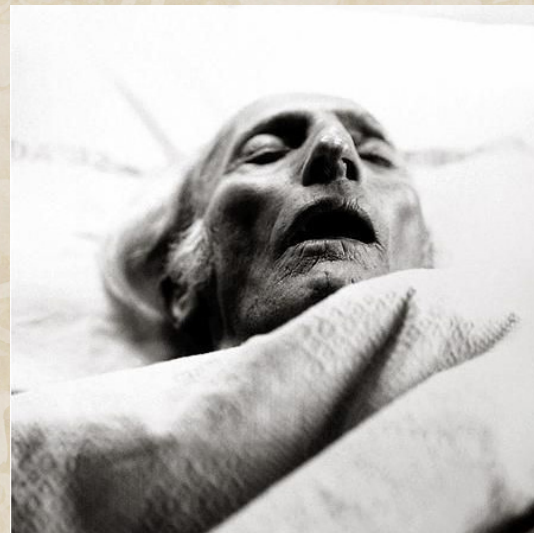
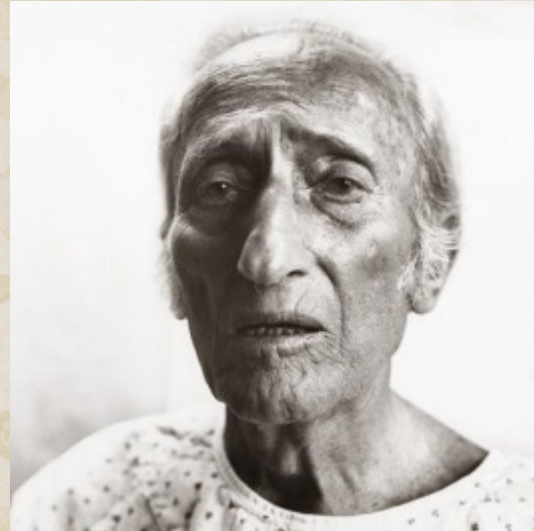


Sophie Calle - *"Pas pu saisir la mort"*, Venice, video (2007)

Así, la obra *Dolor Exquisito* (2008) trasciende el valor de la imagen como mera representación de la acción y vincula el texto para dar, más que un índice o descripción de la escena, un diálogo que amplía las coordenadas espaciotemporales, ya que el espectador se siente identificado con esa "verdad" desvelada en la obra. Por consiguiente, al desnudar Sophie su verdad, invita también al observador a reconocerse como parte de la obra, a sentir el mismo dolor, la misma pérdida.

Al revisar el registro que hizo de los últimos momentos con vida de su madre, reconozco una conexión con ese último instante al que me remito de manera constante, sitúa al espectador precisamente en esa tensión entre presencia y ausencia y fragilidad y resistencia.

Otro artista que ha aportado significativamente a mi proceso de investigación es **Richard Avedon (1923)**. Su obra fotográfica se centra principalmente en retratos, aparentemente sencillos, pero profundamente psicológicos, exponiendo rasgos inesperados de los rostros de estos personajes. El tiempo, la vejez y sus tensiones resultan ser el motivo fundamental en la obra de Avedon. El tópico que devela su trabajo es el paso del tiempo y su influencia en el ser humano; un camino hacia la muerte. Al retratar el deterioro de su padre en una serie de instantáneas, el artista no pretende ir más allá de mantener el recuerdo de los últimos momentos vividos con él. La repetición, en este caso, desvela el trauma del artista y permite ver en el arte una posibilidad de sanación. Lo que, a su vez, permite reconocer una posibilidad del recuerdo sin el intento por llenar la ausencia.



Richard Avedon, *Portraits*,
Fotografía (1973)



Christian Boltanski, *Migrantes*,
Instalación In Situ (1944)

Unido a lo anterior, la obra de **Christian Boltanski (1944)** cuestiona la frontera entre lo ausente y lo presente a través de instalaciones que sitúan al espectador en esas presencias y memorias recreadas por objetos que nunca pertenecieron a esa realidad. Su obra se vale de la fotografía y la instalación para contar historias extraídas, en gran medida, de recuerdos y pesadillas infantiles. Quizás sea esta la razón por la cual al acercarse a una obra suya se evoque un recuerdo familiar, ya que muchas personas hemos sentido la pérdida de un ser querido. El motivo temático no es simplemente la ausencia, sino que el artista trabaja más bien con las huellas de un alguien ausente, que corresponde precisamente a huellas de vida, las huellas que todo ser humano deja por el hecho de haber vivido; como si la ausencia fuese otra manera de estar

en el presente.



Christian Boltanski, *El caso*,
Fotoinstalación (1988)

En este orden, en **El caso (1988)**, parte de una selección de rostros tomados de los archivos de la revista de suceso española "El caso" para hacer una suerte de monumento en el que no se reconocen víctimas ni victimarios y el elemento central se configura en la luz que acompaña a las fotografías y sugiere, según el artista, la luz del alma.

Es así como sus obras desarrollan parte de su vida, en un intento por plantear preguntas a través de asociaciones visuales. Su mundo creativo parece ser un duelo en el que la muerte y el olvido siempre están presentes. En sus palabras: "A veces, para divertirme, digo que mi obra es un fracaso porque siempre traté de luchar contra el olvido y la muerte. Siempre perdí" (Citado por Sáenz, 2016).

Bill Viola (1951), considerado como una de las figuras más influyentes en la generación de artistas que utilizan los nuevos medios electrónicos audiovisuales, constituye un referente importante para direccionar mi metodología de trabajo en tanto muchas de sus obras engloban videoinstalaciones, ambientes auditivos y performance que reflexionan alrededor de las experiencias y preocupaciones de la condición humana, tales como el nacimiento, la muerte y la conciencia. En las obras *Tríptico Nantes* y *Entre el cielo y la tierra*, ambas realizadas en 1992, se observa una coexistencia entre la vida y la muerte, como si ambas se reflejaran y se contuvieran la una a la otra.



Bill Viola, *Heaven and earth*, video instalación (1992)



Bill Viola, *Tríptico Nantes*, Video (1992)

En esta línea, el trabajo de **Cornelia Parker (1956)** ha servido también en mi proceso, pese a que la artista tiene como objetivo central la indagación forense para sacar a la luz materiales ignorados u olvidados y transformarlos, reactualizando el sentido tanto de objetos antiguos como actuales y cotidianos. Muchas de sus obras reflexionan acerca de sentimientos como la angustia, la pérdida, el renacer. A este respecto, la instalación titulada *El Corazón de las tinieblas* (2004) se caracteriza por la suspensión de unos fragmentos con alambres cual si flotaran en el aire. Estos fragmentos -escrupulosamente tratados- son los restos carbonizados de un bosque incendiado; son los restos de algo que tuvo o que fue vida.



Cornelia Parker, *El corazón de las tinieblas*, Instalación (2004)



En lo que respecta a los referentes locales de los que he bebido, quiero citar en particular las obras de Oscar Muñoz (1951), Doris Salcedo (1958), Erika Dietes (1978) y Gloria Posada, cuyos trabajos tienen en común la utilización de diversos mecanismos narrativos para convertir las huellas del tiempo en parte de su obra. Precisamente, este interés particular por la memoria y el paso del tiempo han servido a mi búsqueda, ya que varias de sus obras se direccionan hacia una reconstrucción de la imagen de seres que ya no están y situaciones dolorosas vividas.

La obra *Fundido a blanco* (2010) en la cual el artista Oscar Muñoz hace un registro a su padre quien poco a poco se va quedando dormido, brinda un aporte relevante a mi proceso en tanto presenta una tensión entre sueño y vigilia que es coexistente con los conceptos de presencia-ausencia y fragilidad-resistencia que indago. Fundamentalmente, porque el artista hace este registro para evocar la presencia de su madre (retrato que aparece al fondo de la escena). La intensa luz con la que ilumina hace que los rasgos del padre sean imprecisos y etéreos. La pieza se convierte gracias a esto, en un retrato atemporal ya que no permite fijar al personaje fotografiado en un momento específico de su existencia.



Oscar Muñoz, *fundido en Blanco*, Video (2010)

Ambulatorio (1994-1995) confluye con una expresión melancólica: esta aerofotografía de la ciudad ampliada a gran escala. Cada fragmento de la foto está adherido a un vidrio de seguridad, el cual se quiebra en fragmentos cuando el espectador camina sobre la obra. Cada paso añade más quiebres a la pieza, generando otras miradas de una misma identidad. En un proceso más cercano a mi investigación, esta obra amplía las perspectivas de espacialidad, de plegamiento y presencia-ausencia que configuran ejes transversales de las propuestas plásticas que corresponden a la serie *Cajas de ficción*.



Oscar Muñoz, *Ambulatorio*, Fotoinstalación (1994-1995)

Por otro lado, y siguiendo con la misma exploración, el itinerario artístico de Doris Salcedo tiene como eje central la reivindicación de las víctimas de la violencia en Colombia. En numerosas ocasiones utiliza objetos domésticos que sugieren la presencia de personas que pasaron por difíciles situaciones y que se niegan al olvido. Quizás sea esta la razón por la que Salcedo constituya un referente en mi proceso. Si bien no intento centrarme en la búsqueda de una memoria colectiva, confluye un interés por el recuerdo de quienes ya no están, un estado de duelo como un vacío permanente. La artista acude al vacío para marcar la ausencia, para inscribir allí una imagen, que se opone a la imagen atroz de la inhumanidad de la violencia. Como ella lo refiere: “El arte no tiene la capacidad de redención, el arte es impotente frente a la muerte. Sin embargo, tiene una habilidad, y es traer al campo de lo humano la vida que ha sido desacralizada y darle una cierta continuidad en la vida del espectador” (Salcedo, 2016).

En *La casa viuda* (1992) el mobiliario y las prendas que usa hacen referencia a la íntima relación que guardaban con la vida cotidiana de aquel que los usó. En *Grieta* (2007) Salcedo aborda a través del arte el concepto de cicatriz. Es una grieta de 167 metros de largo y 70 centímetros de profundidad que atraviesa el suelo. Con

esta obra la escultora hace una metáfora a través de la leyenda bíblica de las exclusiones que sufren los habitantes de su tercer mundo frente a los del primer mundo. “Yo vengo de Colombia, un país en el que solo hay ruinas. Eso nos dejaron las guerras (...) Eso marca mi perspectiva. Soy una artista del tercer mundo; intento traer a nuestra presencia algo que ya no está aquí. En ese sentido es sutil” (Valcárcel, 2015).



Doris Salcedo, *La casa viuda*, Instalación, dimensiones variables (1992)



Doris Salcedo, *Grieta*, Shibboleth. Intervención en el Turbine Hall, Tate Modern Gallery, Londres, 167mt (2007)

A propósito de esa herida que no sana, *Erika Dietes (1978)* se ha convertido en un punto importante en el proceso avanzado de mi investigación gracias a esa profunda intención de su obra por establecer un diálogo íntimo entre el espectador y el objeto plástico. La obra *Sudarios* (2011) por ejemplo, corresponde a retratos en blanco y negro (sobre seda) de mujeres víctimas del conflicto armado en Antioquia (Colombia). Estas fotografías son tomadas mientras las mujeres narran las dramáticas experiencias del asesinato de sus seres queridos, situaciones que han tenido que presenciar y de las cuales son sobrevivientes. Las fotografías capturan un instante de profunda tristeza. La obra constituye una analogía con la reliquia cristiana del sudario.



Erika Dietes, *Sudarios*, Fotoinstalación, dimensiones variables (2008)



Gloria Posada, *Mapa*, Instalación (2000)

Finalmente, recorro a la artista **Gloria Posada (1957)** quien realiza una instalación como metáfora cartográfica en la que el espectador oye testimonios de campesinos desplazados de Sabanalarga Antioquia, mientras camina sobre fotografías ampliadas de las palmas de sus manos. Con la intención de relacionar las manos de los campesinos y el paisaje montañoso, lleno de líneas, marcas y volúmenes, Gloria Posada le propone al público recorrer – física y simbólicamente- la memoria de los habitantes del municipio antioqueño, quienes han tenido que desplazarse debido a la confrontación de diversos grupos armados en la región y los intereses sobre la construcción de la represa Ituango-Pescadero. Es un caminar en la vida de los campesinos.



Gloria Posada, *Mapa* (2000)

MEMORIA VISUAL

Antecedentes



Mnemosine (2015). Video instalación. Dimensiones variables

Se aprecia una habitación cuya longitud de ancho y largo es 3mts. En su composición se observa a la derecha un cuadro un poco deteriorado que conserva una fotografía de dos niños, una vieja cama y una mesa de noche acompañada de una lámpara encendida y, a la izquierda se observa a través de una proyección de video, una puerta que es cerrada por la silueta de un hombre. Esta acción se repite de forma circular. Asimismo, la composición es acompañada por un audio que se repite constantemente al cerrar la puerta.

Al confluir dos espacios uno real (una vieja habitación) y otro creado (una puerta cerrada por alguien que se aleja) ese no-lugar adquiere una identidad. Así pues, al desbrozar mis recuerdos, me encuentro con imágenes y silencios que se repiten sin una continuidad definida. Siempre queda la última vez, que salta de un lugar a otro pero que regresa a ser la última vez, inicio y fin.

Se presenta una ventana ensamblada en la pared que ofrece una vista desde afuera. Al lado derecho una cortina que sale y al lado izquierdo la misma cortina pintada. Sin embargo, el patrón de flores que se repite es menor y se ve afectado por una luz que se insinúa al interior de la ventana.

Con esta obra pretendo mostrar la tensión entre presencia ausencia. Utilizo la ventana como símbolo de ausencia, pero al pintarla y vincularle elementos como la cortina y la luz llamo la atención sobre una presencia de alguien que está dentro.



Mudanzas de la memoria I (2016). Instalación (Ensamble). Dimensiones: 100cm x 71 cm



Mudanzas de la memoria I (2017). Pintura expandida. Dimensiones: 4 m x 3 m

Se aprecia un rincón decorado con un papel de colgadura artesanal intervenido con tinta y flores pintadas en acrílico. Hay presencia también de un cajón (falso) que conserva la misma decoración del fondo. De igual forma, la artista luce un vestido decorado con las mismas flores del fondo, lo que la hace parte de la obra. Para esta instalación tuve como referencia una de las telas que usaba mi madre para sus vestidos y quise fijar la atención sobre un rincón de su habitación.

Por lo tanto, la presencia del cajón cobra relevancia en el hecho de que configura ese espacio íntimo y cargado de memoria. La artista como parte de la obra configura un vestirse del otro. Se busca, por tanto, presentar aquí una identidad a través de tres elementos distintos que, a través de la repetición de la flor, permiten la unidad en la multiplicidad

Se propone un plano diegético en el que una identidad real se vincula con una creada. Así, sobre una mesa con un mantel de flores reposa una carta, la cual corresponde a un dibujo en grafito sobre un mantel pintado al óleo. La propuesta corresponde a una carta que escribí días después de perder a mi madre. En ella, le cuento de mi recorrido por la ciudad y el encuentro con rostros marchitos que me conectan con la soledad. Esta carta se encuentra arrugada y marchita sobre una mesa.



La última Carta (2017). Pintura expandida. Dimensiones: 45 x 35 cm x 50 cm

Teniendo en cuenta el hilo conductor que he venido trabajando, la tensión entre presencia y ausencia, esta instalación tiene el propósito de vincular un objeto doméstico (el cajón) como ese espacio de memoria, un volver a la casa, el espacio íntimo que sugiere ese estar del ser que se ha ido. Dos de los cajones dejan ver objetos (mantel y collar pintados). El primer cajón es pintado, no es real.



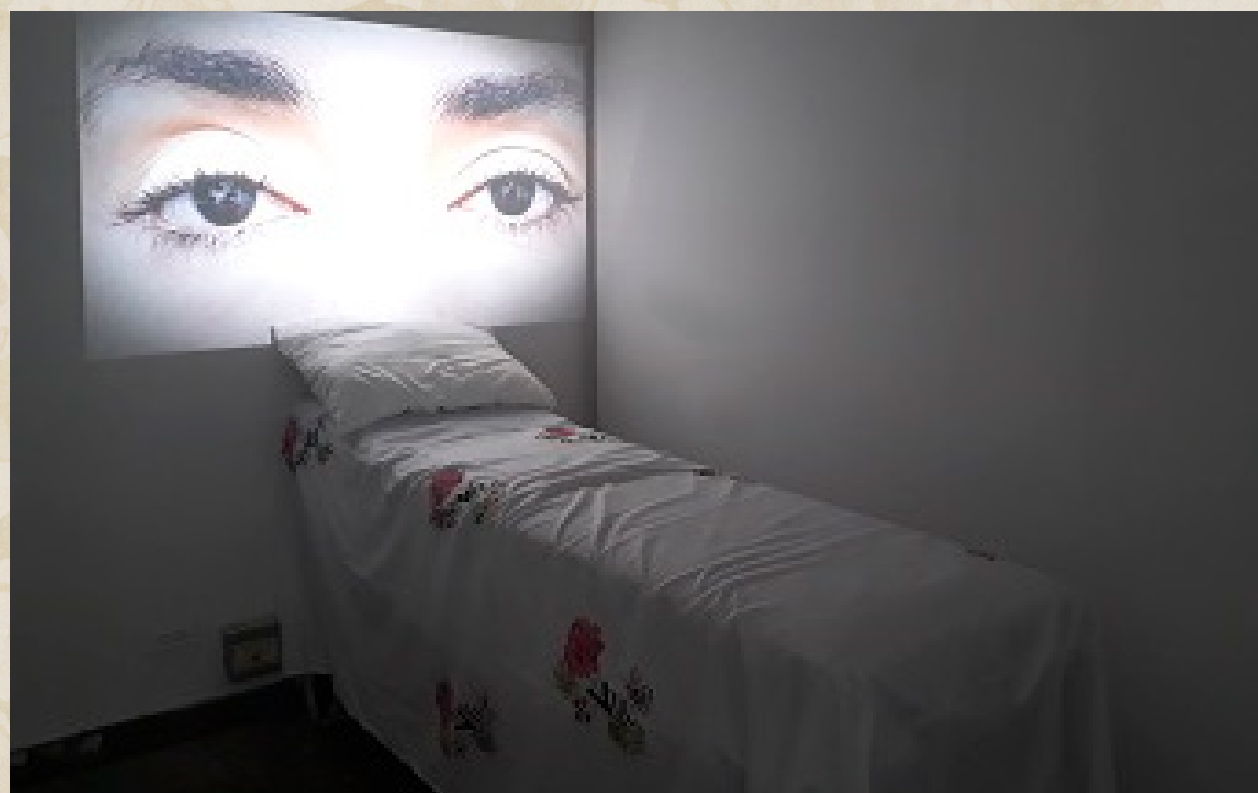
Ausencia II (2016). Emplazamiento de objeto en el espacio. Dimensiones: 45cm ancho x 90cm largo



Camilla con sábana intervenida con flores pintadas en acrílico. Proyección de unos ojos que se abren y cierran (la acción se repite). De la almohada se escucha un jadeo (a través de una grabación parlante). Esta instalación hace una metáfora de la camilla como cama y vincula el espacio de habitación con el espacio de rincón de hospital. El objetivo es transmitir ese último instante en que estuve con mi madre y, después de experimentar la mirada con otros ojos, encontré en los míos más cercana la experiencia.



En los ojos de mi madre (2017). Video instalación. Dimensiones: variables



Fragilidad y Resistencia (2019). Video. Dimensiones: variables

Esta obra centra su interés en la tensión presentada en un cuello viejo, débil pero que resiste. Hace una reflexión al sinclinal, el plegamiento que se da sobre la corteza terrestre, el cual genera concavidades infinitas.



Mudanzas de la memoria II (2018). Video instalación. Dimensiones: variables

La obra ofrece un recorrido al espectador a través de un túnel en el cual debe atravesar diferentes telas intervenidas con flores, encontrándose al final con una proyección que da continuidad al recorrido con el caminar de una mujer anciana hasta perderse en la luz, al final del túnel. De esta manera, se presenta la tensión entre presencia y ausencia.

Cajas de ficción

Proyecto de grado



Bosque (2019). Foto instalación. Dimensiones variables.

Instalación fotográfica y sonora que ofrece un recorrido a través de fragmentos de extremidades que develan un cuerpo viejo, cansado, enfermo, pero a la vez vital y fuerte. El sonido corresponde a una respiración tenue, que, complementado con la iluminación, dan mayor profundidad al recorrido. La obra está enmarcada en el recurso literario de écfrasis. En esta obra el espectador participa en una cooperación entre imagen, espacio y palabra. Así, esta propuesta pretende permear la mirada del observador a través de la atmósfera de un bosque de extremidades que se aferran a la vida, en las que cohabitan la fragilidad y la resistencia.



Como en el rizoma, cada elemento que habita Bosque ofrece, de árbol a árbol sus propios flujos, crea sus propias conexiones. La unidad es algo más que la suma de las partes, unos vasos comunicantes mediados por desplazamientos de fragilidades asociadas mediante prolongaciones de la presencia-ausencia de quienes estuvieron y están. Se aborda de este modo, la metáfora de bosque desde los campos semánticos de acción, movimiento y renacer; en el que coexisten la vida y la muerte: la última vez para algunos, una vez más para otros, vida para este, muerte para aquel. Una cadena sin comienzo ni fin.



Fotografía In situ del proyecto Bosque, 2019. Ruth Guerrero



Pájaro (2019). Video performance. Loop 5min. Dimensiones variables

Es un video en tres fases¹¹: un cielo de fondo en el que se escucha una parte del poema pájaro a través de la voz de una mujer anciana. Seguidamente, el fragmento de un cuerpo viejo que mueve los brazos (vuelo) en el cual la voz retoma la parte final del poema. El video central tiene de fondo una respiración pausada. El cuerpo en tensión con las manos abiertas y sostenidas en el aire (en señal de vuelo) muestra la coexistencia de la fragilidad y resistencia de ese cuerpo vivo.

El video es una écfrasis del poema Pájaro de Giovanni Quessep (1939). Corresponde al proyecto *Cajas de Ficción*. Esta obra configura una puesta en abismo en tanto los tres momentos pertenecen a una unidad. Este movimiento del cuerpo en el espacio pretende manipular la realidad en un solo cuerpo y espacio. De esta manera, el ejercicio performático sitúa al espectador, a través de la metáfora, frente a un pájaro suspendido en el cielo.

11 <https://youtu.be/f99Y-o4B0x4>



En el aire
hay un pájaro
muerto;
quién sabe
adónde iba
ni de dónde ha venido.
¿Qué bosques traía,
qué músicas deja,
qué dolores
envuelven
su cuerpo?
¿En cuál memoria
quedará
como diamante,
como pequeña hoja
de una selva
desconocida?
Pero en el aire
hay un patio
y una pradera,
hay una torre
y una ventana
que no quieren morir
y están prendidos
de su cola
larga de norte a sur.
En el aire
hay un pájaro muerto.
No sabrá de la tierra
ni de esta mancha
que todos llevamos,
de las máscaras
que lapidan,
de los bufones
que hacen del Rey
un arlequín perdido.
¿Quién lo guarda,
quién lo protege
como si fuera
la mariposa angélica?
Pájaro muerto
entre el cielo y la tierra.

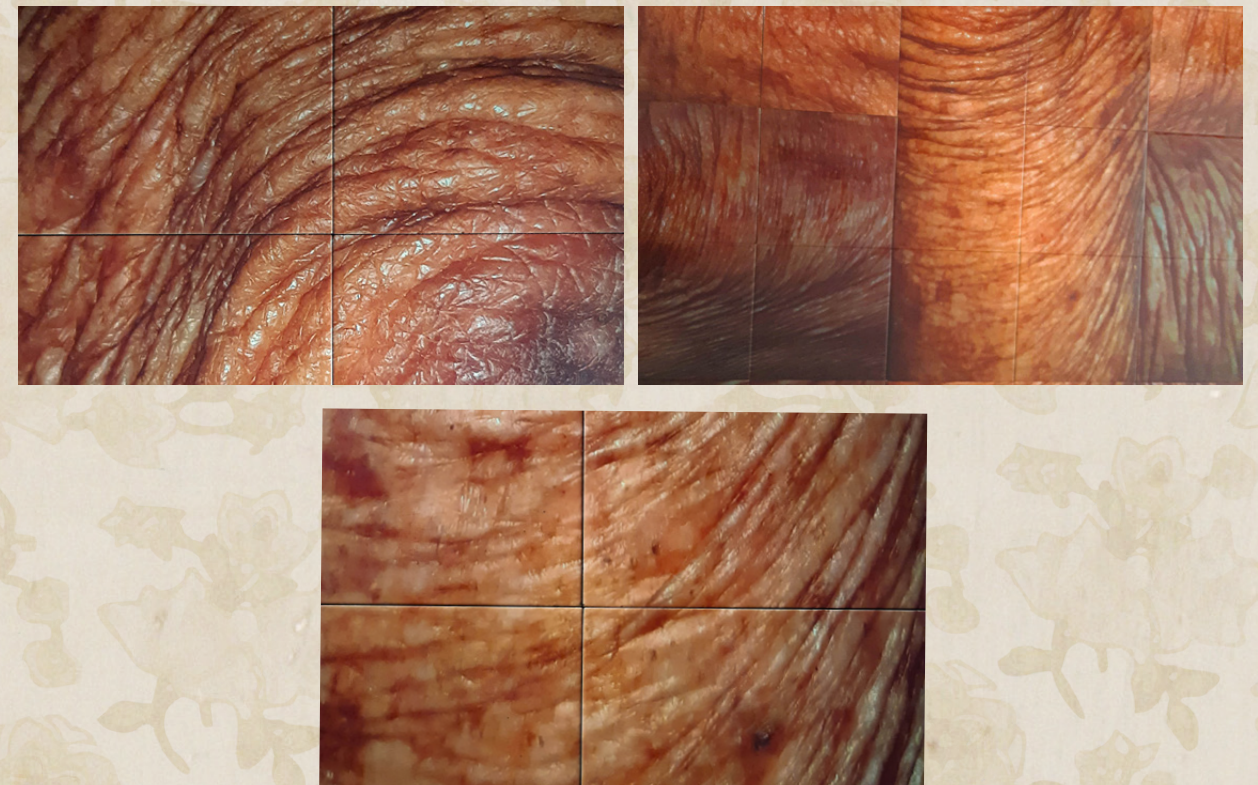
Pájaro (1961) Giovanni Quessep

Es una propuesta concebida para un espacio cerrado con un área de 9m². Está formada por una pieza fotográfica que comprende 7 fotografías de piel plegada impresas y distribuidas en 90 baldosas de cerámica Pizarra 30x30. La iluminación está definida con una luz discontinua, que devela los pliegues registrados en las fotografías, la propuesta está acompañada de una respiración tenue y continua. Se propone el espacio para que el espectador pueda recorrerlo descalzo, ya que las baldosas ofrecen también una textura háptica.

Partiendo del concepto de écfrasis como ejercicio en movimiento entre imagen y texto, Ficciografías es el pliegue que se fija a esa piel para escribir en ella, para ser una unidad. Así, la baldosa como piel es, a través del pliegue que la habita y la recorre, otra en sí misma. La instalación ofrece entonces, una experiencia estética fundamentada en los conceptos de habitar, pliegue y sinclinal para invitar al espectador a 'Estar en'. En esta línea de sentido, la aproximación que se busca hacer mediante la écfrasis reafirma la idea de que los vínculos inextricables entre ficción y realidad ofrecen, mediante la cooperación entre imagen y palabra, otra realidad.



Ficciografías, 2019. Instalación Fotográfica. 9m²



CANTO A LA VIDA

Epílogo

Sólo habito en pliegues, sólo soy pliegues.

Michel Serres¹²

Ana Marta Salcedo le canta a la vida a través de la mirada sensible y respetuosa que hace del cuerpo, al propiciar el acercamiento a una mujer mayor a quien reta a una exploración corporal que se configura como experiencia performativa. A través de foto instalaciones inmersivas, apropiándose del video, de la sonoridad, de la fotografía y de soportes no tradicionales, capta, de forma intimista, ese cuerpo maduro que se atreve a posar para ella, a mostrarse, casi a danzar, manifestando su fragilidad y su trajinar. Reflexiones del cuerpo como territorio, como lugar que condensa la vida en un proceso ampliado de conocimiento, de sabiduría inscrito en cada pliegue, en cada huella, en cada marca que el tiempo implacable suma en la piel, en los ojos, en el alma, como registro indeleble de sucesos, de encuentros y desencuentros, de amores, desamores, luchas, retos, sufrimientos.

Así, la producción artística de Ana Marta interroga el habitar, el paso del tiempo y la realidad del cuerpo como suma de experiencias: territorio frágil pero resiliente, frágil pero en resistencia, perviviendo en su ser y estar en el mundo, distinguiéndose en su construcción de subjetividad por la valía que cada existencia constituye en sí misma y que exige aceptación, tributo, reconocimiento. Reto para el espectador que ha de confrontar sus propios prejuicios y temores sobre la vejez y el envejecimiento, sobre el sentido del trasegar humano y la profundidad que se aloja en esa superficie estriada de la piel.

Julio César Salazar Zapata

12 *Atlas*, Serres, Michel, Colección Teorema, Madrid 1995, p. 47

SOLDADO ROSA

Currículum

Siempre me he interesado por las líneas que se trazan sobre las superficies y desde las relaciones. Gracias a mi formación como Licenciada en Humanidades y Lengua Castellana de la Universidad de Antioquia (2007) y Magister en Hermenéutica Literaria en la Universidad Eafit (2013) he podido comprender en el lenguaje y en mi quehacer ese juego de las palabras en las imágenes y las imágenes que son palabra. Así, el arte y la docencia coinciden en el tiempo, producto de una necesidad de encuentro con lo que me habita; retazos de recuerdos que recrean experiencias en las que pervive una huella de aquello que estuvo, una resistencia al olvido.

En mi experiencia como estudiante de Artes Plásticas he buscado volver sobre este ejercicio en movimiento entre imagen y texto a través del recurso literario de *écfrasis*, con el fin de proponer otros planos estéticos a partir de la relación de los opuestos ausencia-presencia, fragilidad-resistencia y la configuración de instalaciones en las que medios como la pintura, la fotografía y el video permiten exponer las huellas de la ausencia de alguien y la insistencia de su recuerdo.

Las piezas que conforman mi proyecto artístico *Cajas de Ficción* prefiguran una estrategia narrativa que pretende permear la mirada del observador por la atmósfera creada; el espectador participa entonces de un cruce entre imagen y espacio que subjetiva la realidad para acomodarla a los requerimientos de la ficción. En este *‘estar en’* mi travesía de artista comienza con la participación en las exposiciones colectivas: *Melancolía de la ausencia*, Biblioteca Carlos Gaviria Díaz, Universidad de Antioquia (2019), *Plantas*, Galería Urbana de la Biblioteca EPM (2019), *Mujer artista*, Centro de Innovación del maestro (2019), *Hipervículos: encuentros, aciertos y conexiones*, Muestra de grado virtual con dos derivas autogestionadas y presenciales. Las cuales son: Casa de la cultura Pedregal. 2021, *Territorios experimentales*. Parque Biblioteca San Javier. 2021 y *Pasos y trazos*. Galería Punto CIEM. Ceja. 2021. Actualmente, hago parte del grupo de investigación Hipertrópico: convergencia entre arte y tecnología. Proyecto Ecologías Digitales. Universidad de Antioquia.

PUBLICACIONES LITERARIAS:

“Unificación de la Gran Colombia: arcadia de auto-expresión e identidad suramericana” . En: Estudios de Literatura Colombiana ISSN: 0123-4412 ed:Editorial Universidad de Antioquia v.35 fasc. p.1 - 23 ,2014.

“Mise en abyme y autoconciencia narrativa en basura de hécctor abad facioline” . En: Estudios de Literatura Colombiana ISSN: 0123-4412 ed:Editorial Universidad de Antioquia v.45 fasc. p.1 - 17 ,2019.

REFERENCIAS

Acosta, L. M (2014). Arte y memoria de lo inolvidable: fragilidad y resistencia En El arte y la fragilidad de la Memoria. (pp 41-61) Artes y Letras S.A: Medellín.

Augé, M. (1998) Los no lugares. Espacios del anonimato. Editorial: Gedisa En el cuerpo del texto refieres a Las formas del olvido 1998.

Bachelard, G. (1965). La poética del espacio. Fondo de Cultura Económica: México.

Bourdieu, P (2010) El sentido social del gusto. Siglo veintiuno editores: Argentina.

Belting, H. (2007) “Medio- Imagen-Cuerpo” En: Antropología de la imagen. Madrid.

Dällembach, L. (1991). El relato especular. Madrid: Visor.

Deleuze, G. & Guatari. F. (1980). Mil Mesetas. Lo liso y lo estriado. Valencia: Pre-textos, pp. 483-510.

De Vivanco Roca Rey, L. (2009). El saber de los fantasmas. ALPHA N° 29. (pp. 217-232)

Deleuze, G (1977) “El Rizoma”. En: Revista de la Universidad de México.

Dewey Jhon. El arte como experiencia,

Barcelona: Paidós, 2008.

Gadamer, H.G. (1984) Verdad y método. España: Sígueme

Guasch, A. M. (2004). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar.

Kandinsky. (1992). De lo espiritual en el arte. Berna: LUAL.

Lessing, G. E. (1984) Laocoön. An Essay on the Limits of Painting and Poetry, traducción de Edwar A. McCormick, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Pavel, T. (1997). “Las fronteras de la ficción”. En: Teorías de la ficción literaria. Comp. Antonio Garrido. Madrid: Arco/ Libros. Pp.171-179.

Riffaterre, Michael. (1994). La ilusión de écfrasis. Literatura y pintura. Madrid: ArcoLibros, Pp.161-183.

Ricoeur, P. (2001): La metáfora viva, trad. de A. Neira. Madrid: Trotta.

Serres, M. (1995). Atlas. Madrid: Teorema

Von Trier, L., Louise, M. (2012) Melancolía . Dinamarca.

CIBERGRAFÍA

Recuperado de: <https://www.avedonfoundation.org/portraits-1976-essay-by-harold-rosenberg> [20.04.2020].

Recuperado de: https://elpais.com/diario/1988/05/25/cultura/580514408_850215.html [12.01.2020].

Recuperado de: <https://co.pinterest.com/pin/566116615654175452/> [05.10.2019]. Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/christian-boltanski-caso> [12.01.2020].

Recuperado de: <https://brooklynrail.org/2007/07/art/death-in-venice> [12.01.2020].

Recuperado de: <http://antevuestrosojos.blogspot.com/2012/03/sophie-calle-dolor-exquisito.html> [12.01.2020].

Recuperado de: <https://www.poemas-del-alma.com/ajedrez.htm>. [20.04.2020].

Recuperado de: <https://www.erikadiettes.com/sudarios> [12.01.2020].

Recuperado de: <https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/fundido-blanco.html> [05.10.2019].

Recuperado de: <https://www.alamy.es/foto-cornelia-parker-charcoal-instalacion-corazon-de-las-tinieblas>

[en-la-royal-academy-of-arts-de-londres-29540512.html](https://www.en-la-royal-academy-of-arts-de-londres-29540512.html) [12.01.2020].

Recuperado de: <http://www.crearensalamanca.com/poemas-de-la-colombiana-gloria-posada-presentacion-y-glosas-de-jaime-garcia-maffla/> [05.10.2019].

Recuperado de: <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz> [12.01.2020].

Recuperado de: <https://www.cromacultura.com/doris-salcedo/> [05.10.2019].

Recuperado de: <http://catalogo.artium.eus/dossieres/1/bill-viola/obra/sus-obras/heaven-and-earth> [05.10.2019].

Recuperado de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/viola-nantes-triptych-t06854>


Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=_v207rpIwSM [05.10.2019].

Recuperado de: <https://www.poemasde.net/pajaro-giovanni-quessep/> [05.10.2019].

Cajas de Ficción

Memoria de Grado

Ana Marta Salcedo



Agradecimientos especiales: a
Ruth Guerrero por prestarnos su
piel para habitarla.

