

BIOLOGÍA DE LAS IMÁGENES

Memoria de grado

Johan Salazar



Facultad de Artes

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales
Medellín – Colombia
2023

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
Diego León Gómez Pérez

Jefe del Departamento de Artes Visuales
Julio César Salazar Zapata

Coordinador Área de Investigación y Propuestas
Fredy Alzate Gómez

Asesor de Memorias de grado
Edwin Monsalve

Docente del departamento de artes visuales

Imágenes
Johan Salazar

Corrección de Estilo
Melissa Hincapié

BIOLOGÍA DE LAS IMÁGENES

Johan Salazar

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

*A la familia Cano, Salazar e Hincapié Ochoa
por su fé sin esperanza, a ellos y ellas mi memoria*

A mi mentor César del Valle, toda mi gratitud

Agradecimientos especiales a la Universidad de Antioquia y al Museo MUUA, precisamente a la colección de Ciencias Naturales y su coordinadora Eliana Yepes, por hacer de su lugar de conocimiento una posibilidad siempre abierta.

Oh tiempo, tus pirámides

-Jorge Luis Borges

Quiero mirar las cosas, pero solo veo a través de ellas

-Juan Ramón Jiménez

Resumen

Un compendio no es siempre la recopilación de una serie de documentos con una o varias similitudes que los reúne y los emparenta, un compendio es la formulación de un orden, que el lector y quien lo ejecuta pactan una vez se establece y es llevado a cabo, de esta manera, las siguiente información acá contenida es si acaso la base de algo mayor no dicho todavía, es apenas la reunión de aproximaciones que tratan de bordear la palabra imagen desde sus múltiples y si acaso indeterminables, aristas. Es por ello que los ensayos: *La imagen circular*, *Sobre el archivo* y *La imagen y su condición universal*, sitúan el complemento de los proyectos académicos y artísticos que le siguen posteriormente a modo de ensayo visual.

Palabras clave

| | | | |
|-----------------|----------------|------------------------|-----------------------|
| Información. | Fragilidad. | <i>Information.</i> | <i>Fragility.</i> |
| Imagen. | Contrarrestar. | <i>Image.</i> | <i>Counter.</i> |
| Memoria. | Descartar. | <i>Memory.</i> | <i>Rule out.</i> |
| Recuerdo. | Mirar. | <i>Memory.</i> | <i>Look.</i> |
| Dibujo. | Develar. | <i>Drawing.</i> | <i>unveil.</i> |
| Representación. | Evocar. | <i>Representation.</i> | <i>To evoke.</i> |
| Estética. | Citar. | <i>Esthetic.</i> | <i>Quote.</i> |
| Semántica. | Reflexión. | <i>Semantics.</i> | <i>Reflection.</i> |
| Símbolo. | Discurso. | <i>Symbol.</i> | <i>Speech.</i> |
| Epistemología. | Manifiesto. | <i>Epistemology.</i> | <i>Manifest.</i> |
| Verdad. | Proceso. | <i>True.</i> | <i>Process.</i> |
| Ficción. | Literatura. | <i>Fiction.</i> | <i>Literature.</i> |
| Método. | Metáfora. | <i>Method.</i> | <i>Metaphor.</i> |
| Fotografía. | Sentido. | <i>Photography.</i> | <i>Sense.</i> |
| Instrumento. | Imposibilidad. | <i>Instrument.</i> | <i>Impossibility.</i> |
| Lugar. | Justificación. | <i>Place.</i> | <i>Justification.</i> |
| Sujeto. | Ética. | <i>Subject.</i> | <i>Ethics.</i> |
| Identidad | Nombrar | <i>Identity</i> | <i>To name</i> |
| Simulacro. | Parentesco. | <i>Simulacrum.</i> | <i>Relationship.</i> |
| Apariencia. | Agenciar. | <i>Appearance.</i> | <i>Negotiate.</i> |
| Temperamento. | Secuencia. | <i>Temper.</i> | <i>Sequence.</i> |
| Compensar | Narrativa. | <i>Make up for</i> | <i>Narrative.</i> |
| Materia. | Experiencia. | <i>Subject.</i> | <i>Experience.</i> |
| Papel. | Sensibilidad. | <i>Paper.</i> | <i>Sensitivity.</i> |
| Residuos. | Mirada. | <i>Waste.</i> | <i>Look.</i> |
| Arte. | Percepción. | <i>Art.</i> | <i>Perception.</i> |
| Artificio. | Situar. | <i>Artifice.</i> | <i>Place.</i> |
| Transparencia. | Encontrar. | <i>Transparency.</i> | <i>Find.</i> |
| Equilibrio. | Olvidar. | <i>Balance.</i> | <i>Forget.</i> |

I n d i c e

| | |
|--|----|
| Preliminar | 1 |
| Consideraciones | 3 |
| Imagen circular | 5 |
| Sobre el archivo | 7 |
| La imagen y su condición universal | 9 |
| Referentes | 11 |
| Proyecto artístico | 26 |
| Bibliografía y cibergrafía | 82 |

P r e l i m i n a r

Ha sido una premisa instaurada desde tiempos verdaderamente remotos lo de querer ser poseedores de todo aquello que permanece delante nuestro, y que por la perplejidad que confiere el desconocimiento y que garantiza a su vez el deseo de postergar toda contemplación devenida en novedad, abogemos por conservar, apropiarse y retener las cosas que componen el mundo, de esta manera se puede destacar, como un ejemplo temprano, pero significativo, las tareas clasificatorias emprendidas por la humanidad, por la urgencia de los incontables compendios como un resultado del pensamiento enciclopédico y reductivista, ejemplificado fielmente por crónicas que narran vastas expediciones; todas contadas y representadas a través de los sistemas empleados por sociedades que, contemporáneamente, leyeron en sus múltiples formas, una manera eficaz de documentar y agrupar bajo el único interés de inscribir su mirada y su patrimonio en un relato de intereses universales¹, es entonces que nuestra historia y todas las demás, tienen espacios y tiempos que, a modo de intersticios, concentran todas las dichas y desgracias, lo glorioso y deleznable² que nos singulariza como humanidad, por lo cual dar cuenta e inscribirse biográficamente en los hechos, es lo que ha posibilitado la aparición de la imagen como receptáculo de la experiencia humana, de sus tránsitos y señalamientos. La fijación de la mirada, por ejemplo, trascendió hasta ahora su cualidad descriptiva y documental, haciendo que su función de aparente verdad haya quedado rebasada, demostrando qué tan evidente es el agenciamiento que tenemos sobre ella, la imagen es manipulable, pero también es un vehículo que garantiza la fácil decodificación de lo que retiene, es el lenguaje que, en términos generales, nos ha servido para comunicarnos e incomunicarnos.

Mi interés reside en pensar cómo nuestra interacción y formas de acceder al conocimiento, se traducen mediante la imagen en sus distintos estadios: sociales, comunicativos y simbólicos. Quiero pues, pensar que no solo lo mediático, al cual ha estado relegada su existencia, es el único factor para pensar su cercanía con el pensamiento y los estudios visuales, esto último por ejemplo, me lleva a un lugar importante, que sería el territorio virtual, ese lugar por el que transitamos cotidianamente y que aparece como el sitio en el que se cruzan un sinnúmero de prácticas sociales distribuidas en diversas categorías, y que así mismo adoptan el nombre de *plataformas*. Es entonces importante establecer en el marco de esta investigación preguntas fundamentales, como ¿por qué buscamos los signos de lo real en lo virtual? Y ¿a qué debemos la urgencia de digitalizar la realidad? Para esto, he indagado en una constelación de conceptos que se han distribuido entre imagen, memoria, tiempo e interfaz, los cuales buscan tener luces sobre cómo estos factores puestos en discusión condicionan nuestra lectura del pasado y el presente, y cómo también en el contexto de lo físico, pueden existir analogías directas con estos términos.

¹ Al proponer versiones distintas (con diversa focalización o distinto énfasis) de historias, básicamente idénticas, se sugiere que toda ficción literaria es una variante entre todas las infinitas posibilidades de las mismas historias que la humanidad viene narrándose a sí misma desde el fondo de los siglos. Graciela Tomassini. Borges La opción por la brevedad.

² Expresión bíblica singularizada en el libre albedrío que refiere, de esta manera un contraste entre el prestigio y el desprestigio.

Es entonces que en los procesos académicos relacionados a las artes plásticas, se evidencia y generaliza un factor común en las distintas facultades de Medellín, el cómo enseñar y aprender sobre las artes plásticas, y cómo esto se ve atravesado por la producción de obras de carácter artístico y reflexiones basadas en dichas producciones, este proceso da cuenta de un interés por el conocimiento transdisciplinar, el cual se traduce como el aprendizaje mediado por distintas áreas del conocimiento, las cuales convergen bajo un interés particular que garantiza herramientas para un conocimiento puesto en diálogo con otros. Con base a este modelo, he querido traducir el proceso académico como una manera de aprender y no necesariamente producir o que las materialidades resultantes de esto, tengan un lugar activo o de enunciación desde el lenguaje y la práctica artística, y, cómo a través de esta decisión, me incorporo desde las posibilidades que sugiere el arte a otros territorios; decantando información y haciendo paralelos, para, así, generar nuevas formas en las que el aprendizaje pueda subvertir el acceso algún modo de conocimiento. Si bien es importante establecer un territorio que posibilite una disciplina y el conocimiento sobre esta, considero el pensamiento que se detiene en el contenido visual como el lugar del cual parto y adquiero las referencias principales, entendiendo la estrecha relación con los procesos cognitivos que reposan allí y que son materia para mi estudio.

Por ejemplo, cuando las traducciones de las experiencias humanas, toman caras o formas concretas, es cuando se puede hablar de las figuraciones del conocimiento, muchas veces desplegadas en arquitecturas, objetos o instrumentos. Es preciso pensar en las instituciones, en la cultura material y simbólica, y también en sus sistemas, los cuales reviso seguidamente al ver que dan una sensación de estar aparentemente acabados, pero que el tiempo los logra desmentir cada vez que le es posible, y en esto subyace mi curiosidad; por la manera de presentar información, conocimiento o hacer trascendente el inquieto concepto de realidad. Entre este interés, es preciso detenerme en elementos que me son próximos y conocidos, como las palabras y las imágenes, tal vez porque los encuentro como una metáfora de la producción humana, que ha sido la más eficaz para conservar y contener, lo que el cuerpo limitado ante el tiempo y la existencia no puede: el pensamiento.

C o n s i d e r a c i o n e s

Históricamente los *contenedores de información* (si es posible llamarlos así todavía) han tenido formas diversas, sea el caso del museo con su práctica inicialmente de conservación y ahora de activación de sus contenidos y las bibliotecas, que, por razones abiertas, han estado relegadas al aforismo de ser templos del conocimiento, los anteriores aspectos han dado lugar a que sean estas categorías las que doten de una fuerte carga simbólica a estos y otros espacios, precisando las maneras monumentales en las que se hace hincapié en la forma por la cual se perpetúan las intenciones humanas de hacer, circular y conservar el conocimiento.

Algunos de mis procesos, por ejemplo, han revisado estos niveles semióticos y su incidencia, primeramente, en mí, y luego en el espectro de lo social, aspecto que también me interesa cuando la producción artística posibilita, a partir de su función indexical, la movilización del conocimiento. Sea necesario entonces destacar el proceso académico de *Compendio progresivo*³ y su interés en los sistemas clasificatorios e imposibles del pensamiento enciclopédico, o también los *Capitulares*⁴, que delimitan territorios poéticos narrados desde un lugar personal, ya que toda experiencia que parte de la recordación es individual e intransferible.

Uno de los despliegues que puede sintetizar la comunión entre el conocimiento situado especialmente en la memoria y por consiguiente en el campo visual o en el pensamiento visual, aparece en mis inquietudes de una manera importante, para delimitar las conexiones entre aprendizaje y acceso a la información. La conocida frase de ‘‘en casa siempre hubo libros’’ a manera personal, puede ser contrastada con ‘‘en casa siempre hubo imágenes’’ esto representa la manera en cómo el acercamiento al mundo se ve siempre mediado por otros elementos e instancias, ya sea el libro o la televisión, puesto que es allí, donde la información ha estado de alguna manera cumpliendo siempre, desde lo narrativo, una idea transformativa o conductivista. En la actualidad, el internet encierra estos tres aspectos, al mencionar dos en el contraste de libros y tv (palabras e imágenes) da espacio para hablar de un tercero, que es la interacción directa con lo virtual, concepto que también comparte la literatura, pero, que en el factor delimitado por la internet, ha representado en mi trabajo un punto focal y significativo, puesto que con base a este, se considera la infinidad de posibilidades que ahora son ejercidas desde: la edición, la proliferación, y consumo de todo aquello que ha sido vano opreciado, es decir por ejemplo que la información es tanta, que hasta lo que fue relevante puede estar en un plano inferior con base a otras comparaciones, pero que en sus mismas lógicas, vemos cómo se logra desmontar todo capital simbólico que esté dispuesto allí.

Agregado a lo anterior, está la vinculación de ciertos signos que subyacen de la bibliotecología, la archivística y en las estrategias museográficas que son investigados e implementados en mis búsquedas, también se dan bajo las maneras de hacer evidente las inmensas posibilidades plásticas que se pueden desprender de estas materias de estudio.

³ Proyecto realizado en 2020. Intervención de enciclopedias, libros y documentos físicos.

⁴ Proyecto realizado en 2020. Páginas de libro intervenido.

Esto representa para mí, muchas veces, una posibilidad de entender sistemas que contienen, conservan o trabajan con datos e información de toda clase. El hecho de que los lenguajes plásticos permitan desfigurar toda práctica desde sus orígenes, permite también entenderlas a profundidad, al igual que utilizar sus contenidos directamente, esto en mi caso puntual más que generar un evidente o llamativo cuerpo de obra, me permite considerar los modelos hegemónicos en los que ha recaído, por una parte, la idea de conocimiento como lugar de instrumentalización social, y por otra, como la única manera en la que se puede acceder a algo.

Es así que he considerado que el hacer arte implica una cuota importante de educarse en el arte, y esto principalmente representa una pregunta por cómo se aprende, es entonces que, en mi proceso, ha sido significativo destacar la manera evidente de cómo traduzco mi relación con estos contenidos, pero también, mi relación con el mundo, con lo que me afecta de él, y de cómo la revisión, la mirada crítica, aparecen como requisitos menores para que esta experiencia pueda movilizar aspectos creativos, pero que, ante todo, asuman una posición clara. Las prácticas artísticas, cada vez más, toman distancia con los intereses sólo formales, también con las propuestas que recaen en aspectos informativos y superficiales, entonces ¿cómo determinar entonces una manera en que el hacer tenga una relación prudente con las problemáticas actuales, sin dejar valores poéticos y discretos.

Si bien el tránsito por distintos lenguajes que, interconectados por la práctica del dibujo, proveen herramientas importantes para un afianzamiento plástico, demuestran también las dificultades que se tiene cuando la gramática de ese lenguaje se articula para una reflexión que requiere desprenderse de allí. *Formas de compensación*, serie que realizo con base a mi interés por esta práctica y la comprensión que la misma me facilita a la hora de tejer relaciones visuales y simbólicas, es también mi ruta para entender otros procesos.

Algunos proyectos han tenido como casos de estudios obras muy puntuales, sea el ejemplo de Límites y continuidad⁵, del artista y docente César del Valle (Pereira 1985), proyecto centrado en la gramática elemental y propositiva del dibujo, caracterizada por el retrato, el espacio vacío y los accidentes en el soporte, me permitió entender cómo el lenguaje se desprende de su materialidad, contradiciendo sus orígenes y estableciendo lógicas comprender una disciplina que pensamos como acabada por su condena de ‘medios tradicionales’ potencia siempre la reivindicación del mismo, siendo tan actuales como las otras propuestas plásticas.

Mi trabajo hasta la actualidad ha sido apenas una herramienta para traducir mi experiencia más próxima con el mundo, para determinar cómo mi tránsito por él se ha visto puesto en crisis al preguntarse por el lugar de la institución como agente que posibilita, o no, el acceso a la información o al conocimiento, y así mismo cómo la memoria se vincula directa o indirectamente con los dis

tintos procesos cognitivos y de sistematización que brindan cualquier posibilidad de entender y reconocer las formas básicas en las que este se hace comprensible.

⁵ Límites y continuidad César del Valle. 2010, 2014

Imagen circular

Bastan 8 minutos para que mi ordenador encienda de la manera correcta. Hace un par de meses calibré la función de colores de la pantalla, pues el azul en ella predominaba de manera descomunal, admito que como dibujante ha sido una tarea compleja pretender una visualización fidedigna, si se quiere, del lápiz sobre el papel, o de las diferentes técnicas empleadas sobre este material a la hora de *digitalizarlo*. No pretendo generalizar sobre los dibujantes o aquellos que trabajan sobre soportes “físicos” y que luego deben posibilitar la circulación de su resultado de manera virtual, para decir que la sensación de extrañamiento, empieza una vez está resuelto el dispendioso registro con su abarrotada edición, y así poder, después de mucho, evidenciar las significativas distancias entre el objeto físico y el archivo digital.

En esos 8 minutos, permanece en frente mío la interfaz de Windows 10 y una imagen del fotógrafo Shoji Ueda⁶ (1913) de 14 x 9 cm que ocupa el espacio central del “escritorio” con medidas externas de 9,5 x 34,5 cm. El motivo de la imagen es el follaje de un árbol en primer plano y una nube detrás que parece imitar su forma con una leve sensación de movimiento¹. Por otros datos, que no vale nombrar, se entiende que es una fotografía de características “analógicas”^{*} de mediados del siglo XX y que la misma aparece presionada por un paspartú que ocupa su contorno, ahora bien, el paspartú me indica que la calibración de colores en la pantalla del ordenador estuvo inicialmente mal, ya que en la “vida real” este material es de un color pálido o blanco hueso, donde a su vez, se insinúan texturas visualmente menores a la celulosa de la fotografía. Ya lograda en su momento (la respectiva calibración de colores) me conmuevo y visualizo, exclusiva y diariamente, 8 apacibles minutos de una obra del artista y fotógrafo Japones Shoji Ueda.

En 2016 el artista Bernardo Ortiz (1972) fue invitado en el marco de la exposición *Periplo* del artista Luis Roldán en el Banco de la República de Bogotá⁷, para reflexionar a propósito de la muestra, la relación que se presenta entre texto, tiempo e imagen “como estrategia de producción y pensamiento en el arte conceptual” (Ortiz, 2016). A mediados de la conferencia, el artista se detiene en uno de los ejes de la charla, la imagen, para hablar de manera anecdótica, pero también reflexiva, sobre los distintos elementos que confluyen y afectan la lectura de la obra de arte, para esto, se remitió a su tiempo de estudiante, donde le fue asignado un ejercicio que consistía en escribir 100 palabras sobre una obra abstracta. Es necesario situarse temporalmente para subrayar las condiciones de ese momento enmarcado en la década de 1980, allí cuenta el artista, se estudiaba con base a textos y reproducciones de obras de la historia del arte, de las cuales la mayoría eran láminas monocromo, y en ese ejercicio de las 100 palabras conocido como écfrasis, resultaba estar ante una tarea verdaderamente incomprensible, ya que la información necesaria para hablar de dichas pinturas, también recaía sobre su colorido e información gráfica. Ortiz enfatiza al decir que la historia del arte se estudiaba para entonces, con base a *representaciones*⁸, y que las mismas

⁶ Shoji Ueda, Polaroid 35m. 1986

⁷ Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 16 de julio de 2020, Exposición colectiva

⁸ En la década de 1980 la reprografía era el medio por el cual se lograba una copia con características visualmente deficientes.

debían ser comprendidas a cabalidad en sus distintos planos (representativos y materiales): la página, la matriz fotomecánica y por consiguiente en su efecto ilusorio⁹, para explicar esto, el artista toma como ejemplo una reprografía de la obra de Ellsworth Kelly y la obra blanco sobre blanco de Kazimir Malévich¹⁰, en la primera menciona que había un recuadro de color cian y que en la segunda, solo se avistaba un espacio en blanco en mitad de la página del libro, ambas geometrías tenían en la parte inferior su leyenda correspondiente con el nombre del artista, la técnica, el año y el título de la pintura, Ortiz se preguntaba frente a esto ¿qué es lo que verdaderamente se ve ante una representación? ¿la obra de arte? ¿la decisión del laboratorio encargado de la realización del libro? Ante esta serie de preguntas que suscitó aquel, en principio vago ejercicio de écfrasis, fue necesario señalar que hay una serie de consideraciones importantes de cara a lo que se está viendo en toda imagen, y es que inicialmente en ellas permanece una cualidad *indexical* inseparable; desde el inicio en que impacta la luz con la superficie sensible, hasta los elementos que la componen, en el caso de la obra de arte, esos elementos que posibilitan su entendimiento van más allá de sus cualidades físicas y de una necesidad de experimentarla de forma presencial, ya que los medios por los cuales es reproducida, cobran una importante relevancia, y es allí, en el libro, en el texto que describe la obra y en los sistemas de circulación, donde se ven afectadas fundamentalmente las múltiples lecturas y propiedades de un objeto artístico.

Al igual que la fotografía de Shoji Ueda en el escritorio de mi ordenador y las pinturas abstractas monocromo del libro de historia del arte de Bernardo Ortiz, se presenta claramente una pregunta por los niveles de representación, decodificación, acceso y lectura de las imágenes, y cómo estos niveles negocian y resignifican nuestra relación con la información que contienen la totalidad de imágenes con las que nos encontramos.

⁹ George Didi Huberman en su texto *Lo que vemos lo que nos mira*. Pág 28-32, señala que toda imagen representativa, sea pintura, fotografía y demás recurso óptico, sintetiza tan solo infinitas variaciones de una misma ilusión alternativa ante la mirada.

¹⁰ Ellsworth Kelly Blue from the series Line Form Color 19517 1/2 x 8" (19 x 20.3 cm) MOMMA
Kazimir Malevich. Suprematist Composition: White on White. 1918. (79.4 cm x 79.4 cm) MOMMA

Sobre el archivo

Como se ha visto, las anteriores consideraciones han girado en torno a la relación y el comportamiento que tenemos con la información y las imágenes en la actualidad, su empleabilidad como vehículo práctico y comunicativo, las cuales señalan las estrechas relaciones con las artes visuales. El archivo en este caso, se manifiesta a modo de estrategia para poder agrupar, evidenciar y promover las producciones y reflexiones culturales bajo el interés de preservar, pero también de buscar y consultar aquello que ha sucedido, y cómo en ese proceso, mediado por dicotomías sociales y económicas, se sugieren nuevas formas de comprender nuestra experiencia en el mundo.

Las plataformas virtuales, que contienen así mismo, a las redes sociales, los blogs y los sitios web pueden presentarse como un archivo por si acaso doméstico, cultural y mediático de libre acceso, demostrando cómo “nuestras formas de socialización a través de la tecnología digital, terminan develando la propia noción de tiempo y memoria” (Guardiola, 2019)

La apropiación del archivo toma lugar como una herramienta en contra de toda idolatría y genera distancias sustanciales con ideas monumentales para que el archivo pueda ser interrogado como una manera de reescribir la historia. Para la ensayista Ingrid Guardiola, existen cuatro límites importantes en los que la apropiación no es posible, y menciona en un primer caso a la *experiencia*, para esta autora, todo es apropiable menos esta, ya que “todo recuerdo es individual e intransferible y muere con nosotros” (Museo Reina Sofía, 2019) a su vez, el *poder* del archivo también es inapropiable, ya que *su valor lo conserva su propietario y no su autor*, en un tercer límite, está el régimen de visibilidad de los archivos, para lo cual expresa como ejemplo, que la mayoría de las obras de arte permanecen archivadas, enclaustradas, señalando que el arte y el público deben entenderse como una zona de actividad. Como último límite, se detiene en algo bastante interesante y encierra en gran medida las reflexiones tratadas en este texto, que sería las imágenes y la capitalización de sus representaciones, aquí la autora habla de cambios instantáneos, propagandas sobre las relaciones ilimitadas y muchas “oportunidades” “posibilitando pensar en la cuantificación de la experiencia como indicador de una vida plena y de una “devaluación del tiempo como resultado de una vida digital conectada “ todo esto, en el marco de las plataformas virtuales.

La apropiación de los archivos, como es sabido siempre parte de un amor por el conocimiento, en el caso de nuestra relación con lo virtual, aquella apropiación está mediada, no solo por el acceso sino por la visualización, la cual se comprende mediante el interfaz que utilizamos para estas tareas de apropiación y utilización de la imagen, ya que los formatos en los que se distribuyen los *metadatos*, son traducidos por una pantalla y comprendidos como imágenes interactivas y en movimiento, permitiéndonos establecer un diálogo abierto y permanente con ellas. Estas apropiaciones en el uso libre de la internet, establecen, a modo de virtud, dos aspectos importantes, como lo son el “desmontar el capital simbólico dominante y dignificar el contrato civil que no está en sus orígenes” (Guardiola, 2019) ya que las imágenes a través de la historia, se presentan como algo que no es continuo y no responde a un solo tiempo, bien sea mediático, presente y de mercancía, debido

a que en el presente, las imágenes en el cotidiano sirven como un alfabeto con el que nos comunicamos o incomunicamos reiteradamente, al igual que el lenguaje como “un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten” (Borges, 1945) estamos abismados a un sentido estrictamente visual. El archivo y sus nuevas formas nos invita entonces a preguntarnos frente a las herramientas digitales en qué condiciones una imagen significó algo y cómo este significado se puede deshacer en la historia.

L a i m a g e n y s u c o n d i ó n
u n i v e r s a l

Toda relación asistida por imágenes, independiente de sus distintos contextos, presupone el contrato por el cual aceptamos aquello que retienen, señalan u objetivan. La particularidad del momento en el que se generan consensos cognitivos o sociales con las imágenes, hablan de la impronta histórica a la que han estado relegadas por su condición documental y también ilustrativa, donde la tarea que ejerce es aquella que deviene en las lógicas por las cuales, hoy día podemos considerarla parte de la comunicación global en sus múltiples formas, siendo su condición virtual¹¹ una categoría predominante y comunicativa con gran alcance y eficacia, así mismo, este sentido de virtualidad, con precedentes históricos como la literatura, por ejemplo, ha permitido ver el desarrollo descriptivo de eventos, personajes y objetos que prescinden o carecen de visualidad, esa connotación justamente, es la razón por la cual su condición permite reconocer mediante sus representaciones más evidentes, los elementos puntuales que permiten identificar la condición universal y de parentesco que tiene con las distintas formas del lenguaje.

Por lo tanto, situarse en una fotografía; ajena, cercana, desconocida; en la descripción de un relato difuso; en un fotograma o en una recopilación de escenas de una película; en los libros tomados al azar de historia o geografía, exponen, no un abanico de decisiones estéticas o meramente espontaneas y subjetivas de quién las avista, sino que a su escogencia aparentemente aleatoria, le corresponde también múltiples formas aprendidas y reconocibles, una genealogía quizá instintiva que se ve representada en las más singulares decisiones categóricas. La escogencia o detención sobre un objeto específico, es también una forma de *almacenar*, para Erick Beltrán (México 1974), por ejemplo, esta condición de *retentiva* y selección, obedece a un orden preestablecido en el marco de una serie de convenciones intelectuales, teológicas o propiamente culturales, que orbitan en al menos dos sentidos, el primero, el mundo como algo incoherente donde las cosas no significan nada, y el segundo, donde las cosas ya significan. En el primer aspecto, el lugar del ser humano es hacer que las cosas carentes de significado, signifiquen, y en lo segundo, las cosas que ya significan y para las que tan solo basta con reconocer su *orden*. Es así que las imágenes, entendidas como *cosas*, como formas concretas del lenguaje, sugieren o estipulan lógicas en las que se ordenan los discursos y se establecen *unidades*, para el artista Beltrán, las unidades son entonces un eje transversal de su intensión investigativa y de su cauce artístico, pues en ellas, hay una serie de consideraciones que pueden ser entendidas a partir de verbos como “agrupar, dividir, coleccionar, clasificar y crear categorías” las cuales de manera explícita se posicionan como regla general de la conformación progresiva del pensamiento o pulsión enciclopédica.

De otro modo, el concepto de atlas visto en el contexto académico, ha posibilitado la extensión de su definición y la reformulación de sus sentidos básicos de operatividad, para considerar nuevas y sugerentes prácticas que lo incluyen para saber cómo encontrar puntos de referencia en un “mundo, global, que parece sustituir al antiguo y que por consecuencia cambia y exige nuevos mapa mundis” (Serres, 1994). Esta traducción, del sentido del atlas, ha sido un recurso metodológico,

11 *Virtual*: Existencia aparente y not real

que, en mi caso personal, he llevado a cabo bajo el estricto propósito de entender las convenciones, relaciones y longitudes, pero también la distribución y jerarquía y muchas veces límites de la mayoría de prácticas socioculturales en las que, como estudiante y artista, desarrollo un papel activo; en las discusiones, la producción artística y la divulgación de conocimiento.

En consecuencia, resta señalar la imposibilidad de desligar el contenido que retiene y acoge toda forma representativa, a una piedra, por ejemplo, le es inseparable su condición sólida y a una planta, su levedad, pero ambos, mineral y vegetal, convergen en la capacidad de incorporar en sus múltiples diferencias, sentidos y significados, contextos y referencias históricas. En ese desprendimiento y exhalación de antecedentes e improntas, es donde permanece mi interés por conocer, explayar e interiorizar formas donde está presente la experimentación como práctica consecuente con la diversidad de saberes que se detienen y precisan, tal vez de manera divulgativa o transitoria, las formas más complejas del mundo, lo que ha sido de él y cómo se ha contado.

R e f e r e n t e s

Los proyectos y sus realizadores a continuación, están emparentados por una gramática que se sitúa en el uso de las palabras y las imágenes como factor determinante para la elaboración de sus apuestas, discursos y aproximaciones a problemas de una amplia diversidad como lo son: la política, la historia y sus diacronías, el tiempo y la memoria, estos aspectos, de una fuerte línea humanística, posibilitan adentrarse en cada una de las propuestas plásticas y a sus estéticas, a partir del factor estratégico de la obra como *estudio*; desde su montaje y desarrollo, pues allí la evidencia del proceso es fundamental para entender la producción artística como un cuerpo desplegado en constante crecimiento y transformación.

Luis Camitzer

Erick Beltrán

Jose Antonio Suarez Londóño

Jorge Luis Borges

William Kentridge

Mónica Naranjo

Oscar Muñoz



Luis Camnitzer (Uruguay 1937)

Luis Camnitzer, artista plástico, docente y teórico de arte, con base a revisar la pregunta por la fotografía, esta aparece en lo que cabe de sus posibilidades, como una formulación que le permite apenas considerar y replantear dos cosas, la primera: que los niveles de recepción de una obra se dan por la claridad y efectividad que tenga el mensaje con base a sus públicos y su propósito, y la segunda, que esto pueda permitir un cambio significativo en sociedades que lo requieren, de esta manera, la imagen fotográfica no le interesa en su función de almacenar, documentar o registrar la realidad, sino como desprendimiento para pensarla como “una manera de administrar y representar la infinidad de datos que componen la realidad visual” (Cdf montevideo, 2015). Para este autor, el infinito como ejemplo dentro del problema de la imagen, representa la imposibilidad o el límite, puesto que solo lo interpretamos mediante “prótesis” “aproximaciones”, el término *prótesis* lo utiliza para referirse a los aparatos que negocian todo contacto con lo real; aparatos como lentes, microscopios, cámaras, pantallas etc. Para Camnitzer, que descrea de la función documental de esta técnica, ve en ella una manera “para conocer cosas” considerando que aquel que opera este *instrumento* (cámara fotográfica), lo pueda lograr con la intención de ser más que un técnico competente, un buen identificador, administrador y comunicador de la información que se le presenta.

En este caso, el lugar crítico que destaca en sus desarrollos plásticos, queda de manera evidente a la hora de realizar su ejercicio como crítico y pensador, puesto que su interés general *de contribuir a una sociedad más justa*, hace que el ejercicio escritural desemboque en procesos plásticos y participativos, donde la pedagogía cumple un rol determinante y eficaz. Un ejemplo de esto, podría ser la *Escuela perturbable* (Museo Reina Sofía, 17 de octubre de 2018 - 4 de marzo de 2019) que presenta una bifurcación importante a la hora de cuestionar y distinguir la creación individual de la colectiva; el mercado de la educación; la galería del museo, y se enfoca puntualmente en visibilizar la importancia de “la educación artística como práctica emancipadora en las sociedades contemporáneas”. (Museo Reina Sofía, 2018), es entonces que la práctica artística como posibles repuestas a problemas puntuales, representa un claro posicionamiento por una ética sólida en el contexto cultural de las artes plásticas.

Desgraciadamente yo tengo la guta
(el dinero) y vos trabajás
Desgraciadamente yo como bien y vos no
Desgraciadamente yo me divierto y vos te jodés
Desgraciadamente yo tengo las balas aunque no debiera
Desgraciadamente lo único que te queda
Es la ética.

Vos tenés la guta y yo trabajo
Vos comés y yo miro
Vos te divertís y yo espero
Vos tenés las balas y yo muero
Vos explicás y yo no entiendo
Tu dogma.



Luis Camnitzer. Memorial. 1969. Listas de directorios telefónicos intervenidas. 195 piezas

Erick Beltrán (México 1974)

Como si fuese un gran libro, el mundo que se nos presenta está plagado de un sinnúmero de significados y significantes; de nombres y términos, pero de límites todo el tiempo perceptibles. Estas tensiones, quizá apenas imaginadas, cumplen en lo cotidiano la razón fundamental por la cual nos comunicamos (o si acaso lo hacemos) con aquello con lo que convivimos.

La diversa obra de Erick Beltrán, puede pensarse bajo un despliegue de conceptos que van desde la reinterpretación, revisión, edición y reorganización de productos, discursos y contenidos de la cultura o la historia universal, hasta los sistemas concretos de pensamiento y sus representaciones políticas, simbólicas y estructurales, los cuales desde su interés por desdoblar de múltiples maneras la realidad, lo llevan a cuestionarse por las formas en las que el mundo tiene un sentido indefinible. Su obra parte así mismo, de metáforas que incluyen la enciclopedia, los mapas mentales y cartográficos.

La obra Atlas Eidolón (2014) situada en el contexto mexicano, adquiere una connotación también por fuera de este lugar geográfico, quizá por la similitud de casos a nivel político del continente americano, es entonces que esta obra se sitúa bajo las referencias de los sistemas enciclopédicos a la vez que en los sistemas de memoria medievales. Allí en la propuesta de Beltrán, la participación de la imagen de archivo de castas y genealogías familiares, aparecen de manera reiterada en la historia reciente mexicana, permitiendo una especie de eterno retorno de las prácticas corruptas de aquel país. Atlas Eidolón es también una referencia al proyecto último de Aby Barbug, el cual tuvo un compendio direccionado propiamente a las clases políticas.





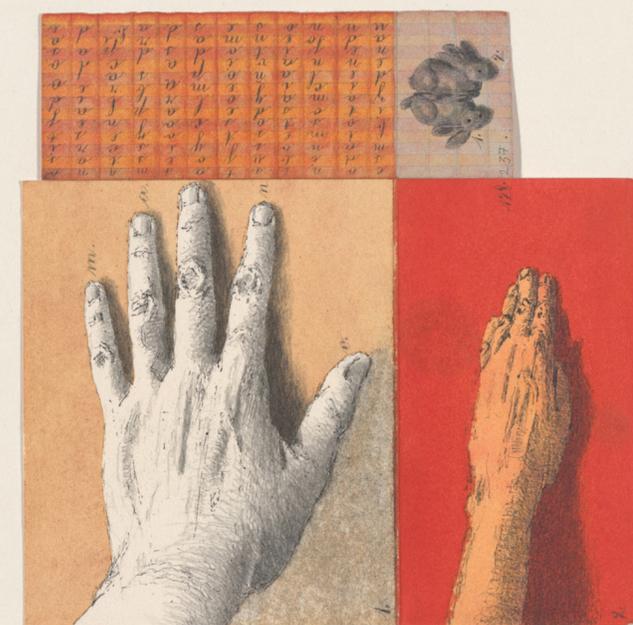
Érick Beltrán. Atlas Eidolon. 2014. Instalación. 1100 fotografías en PVC, estructura esférica de metal, 14 diagramas en fotocopias

Jorge Luis Borges (1899) - Jose Antonio Suarez Londoño (1952)

En la edición crítica y conmemorativa de la obra de Jorge Luis Borges (1899), se encuentra el capítulo *Los manuscritos de Borges*, particularmente el único apartado que habla de manera objetual y visual de los vestigios procesuales de la literatura de este autor, allí Víctor Aeizenman de manera descriptiva se refiere a lo que hoy día es considerado un elemento de colección, debido a su claro valor histórico, documental y cultural. La precisión que hace quien escribe este capítulo, se posa sobre las páginas; el cuaderno al cual pertenecen; la tinta dispuesta en ellas; la presión que ejerció o no para terminar el caligrama y desde luego, las formas codificadas por las cuales se puede conocer la multiplicidad de decisiones antes de la culminación oficial de un texto, que en el caso de Borges, se hace evidente en la corrección vista en sus páginas manuscritas que ‘‘parecen contener el universo en su microscópica letra’’.

Así mismo, ‘‘El universo en una libreta’’ título que acompaña el artículo sobre el dibujante Jose Antonio Suarez Londoño (1952) en el marco de su exposición individual en el MAMM (2015) proporciona, bajo esta acertada, pero inverosímil declaración astronómica, la semejanza involuntaria por la cual se puede relacionar parcialmente con Jorge Luis Borges, relación dispuesta quizá, en grandes rasgos distintivos que comparten ambos autores por los mitos, la geometría, el tiempo y los sentidos laberínticos de la experiencia humana, articulados en ambas obras con singularidades extensas y de un carácter voluminoso con parentescos sintácticos y esenciales, que en el caso del segundo autor, el dibujante, es claramente una preocupación que se manifiesta a la vista, pues sus *infinitos* motivos gráficos, proceden en gran medida de lecturas, y dónde el primero por declaraciones autobiográficas, su consideración de sí es más la de un comprometido lector, que la de un escritor. En todo caso, para ambos la referencia y el sistema de ejecución formal (escritura y grafismo) tiene un sentido compartido que subyace en el tejer relaciones simbólicas y narrativas, muchas veces sin mayores pretensiones para una clara invención y posibilidad creativa, pues ambos autores generan mediante su obra la posibilidad de indexar a partir de conexiones implícitas, citas reconocibles y formulaciones dialógicas, logrando de este modo, una manera de nombrar y dotar de características universales aquello que han conocido mediante *representaciones*, de este modo, literatura y arte, determinan el mundo mismo, el cual solo tiene sentido para que sus obras existan¹²

¹² La exposición en Galería Continua en 2016, tomó por nombre *A new Larousse*, un título acertado que reúne buena parte de la obra de Jose Antonio Suarez Londoño, de esta manera, el carácter enciclopédico se trae a colación para hablar de nuevas, pero a su vez distintas, definiciones de lo posible, pero dejando en claro la extensa bifurcación y diversidad en la que el dibujo e imagen puede tener cabida, al igual que en el cuento *La biblioteca de Babel*, el cual se resuelve en un lugar laberíntico y *tal vez infinito*, de *galerías hexagonales*, donde no hay libro repetido y del que solo hay mínimas variaciones, ejemplificando así, la inconmensurable tarea de representación y condensación de cualquier tipo de información a través de la historia humana y universal.



f.g 1. Mano derecha de Borges sobre escultura de piedra. National Gallery. f.g2, Manos. Acuarela, tinta, lápiz y lápiz de color sobre papel

Jorge Luis Borges. 1984

Jose Antonio Suarez Londoño

Mónica Naranjo (Berlín 1980)

El trabajo de la artista Mónica Naranjo permite evidenciar formas del *conocimiento sensible*, como también la capacidad elemental para hallar y desplegar maneras insospechadas de algo en su carácter más preciso y esencial.

El territorio, lo que lo conforma y la definición anexa de naturaleza y ecosistema, permite que las obras de esta artista desplieguen más que información y representaciones sobre su objeto de estudio, esto le permite generar posibilidades narrativas que ficcionan y sugieren nuevos acercamientos que tienen un lugar significativo en el contexto de las artes plásticas, pero también por fuera de ellas.

De la piedra a la cueva, título que reunió varias de sus piezas en la pasada muestra colectiva en el MUUA, materializan formas visualmente interesantes, para las cuales la piedra, como morfología, pero también como palabra, generan la capacidad de anexar a la geología otras formas de ver y experimentar material y visualmente a este elemento.



Oscar Muñoz (1951)

¿Quiénes están retratados y ¿a qué obedece la selección y caracterización de las imágenes?

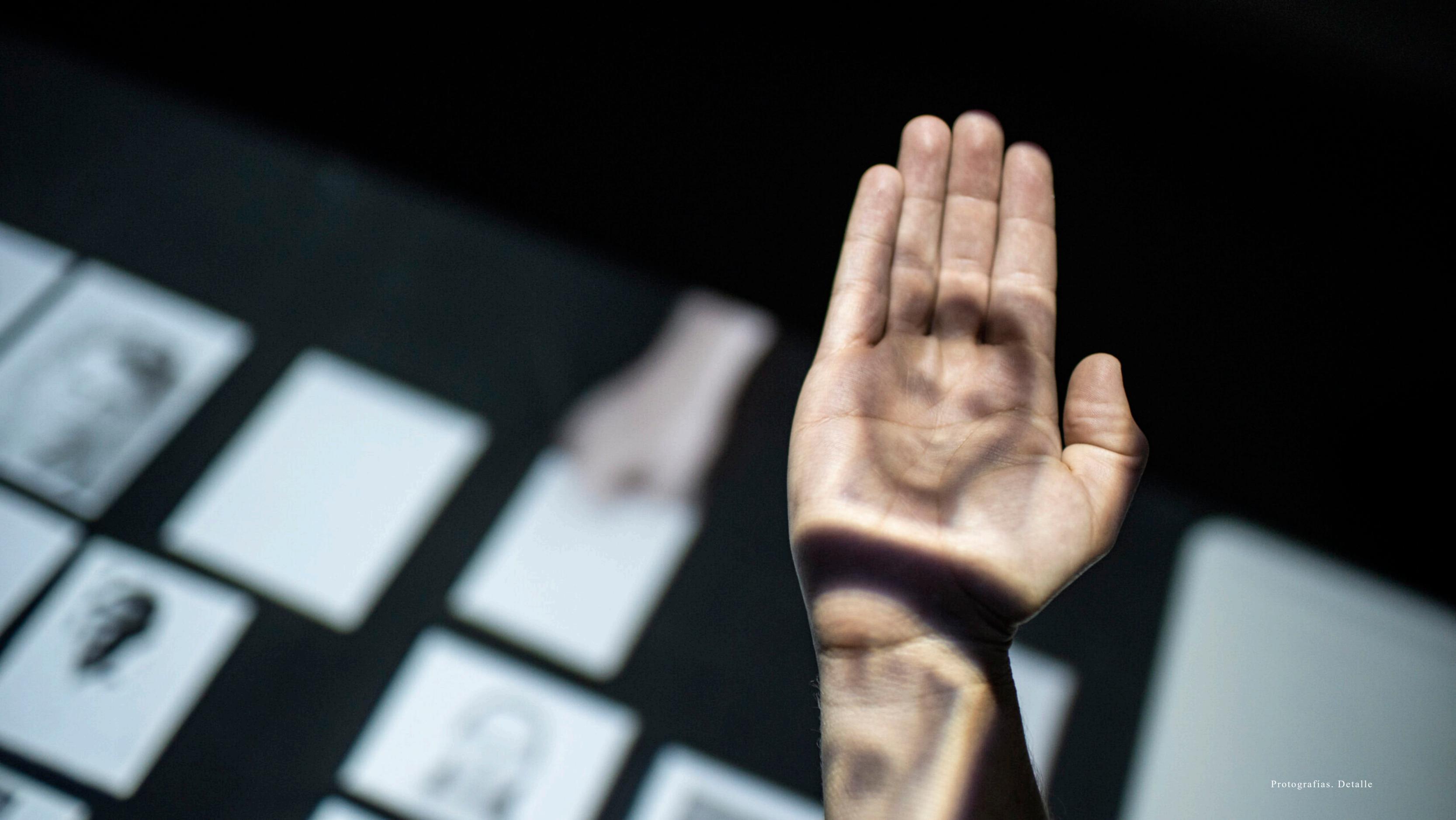
Las imágenes en la obra del artista Oscar Muñoz “oscilan en un laboratorio de experimentación de signos y significados cargados de expresividad y simbolismo” pues la presencia de un sujeto reconocible o no, subyace en la utilización de material histórico donde su retrato y los retratados, aparecen como formas en las que su desfiguración-desmaterialización propone la importancia del olvido para los procesos fundamentales de la memoria, llevados a cabo bajo la forma sucinta de gestos evocativos y atmosféricos.

La cotidianidad está plagada de imágenes que al igual que un cauce, van sucediendo en una constancia casi infinita, pues lo perdurable es apenas lo mínimo a considerar bajo esta caracterización, ya que “los rostros pasan como el agua” (Borges, 1960) y como si fuese una sentencia ineludible, la obra visual de Oscar Muñoz nos sitúa en un plano volátil, efímero y contundente, que permite preguntarse dónde se sitúa y de qué manera se puede intuir como propia nuestra imagen. Es de esta manera que el uso y tratamiento que tiene el archivo, encontrado o personal, genera evidentes posibilidades para hablar de la ambigüedad en la que un rostro son todos los rostros y la patina del tiempo, que es característica en la obra de Muñoz, garantiza esta premisa, pues hay una mirada en el caso de la pieza de Narcisos¹³ o Línea del destino, que se nos devuelve en lo que vemos y en lo que nos mira¹⁴, encausando de manera extendida en su obra, un comentario retórico sobre la fijación como fin primario de la fotografía y donde su reflexión radica en contradecirlo bajo la condición evanescente que da a origen a su basta producción artística y donde la condición y concepto de desaparición integra y expande estos intereses. Así mismo, el reordenamiento y los materiales que emplea con y para las imágenes que utiliza y anexa, son la razón elemental para entender que nuestra interacción primaria con la imagen es orgánica y “un retrato fotográfico también puede parecerse más a la vida misma bajo la posibilidad de verse afectado por el tiempo” (Muñoz, 2021)

¹³ Su cara se refleja en una mano de agua. El agua se ha derramado en la mano. Él se ha asomado ahí. La cara se le aparece a la mano. La palma estaba mirando hacia arriba, y una mano con la palma hacia arriba, ahuecada, es para pedir. Entonces llegó el agua de arriba (el agua del cielo respondió con agua), la cara se posó sobre el agua que cayó. Y el reflejo selló el recibimiento. Milagro por Carolina Sanin. 2006

¹⁴ Significativo título del libro de George Didi Huberman *Lo que vemos lo que nos mira*. 1997







William Kentridge (Sudafrica 1955)

La obra de William Kentridge, abarca múltiples medios que incluyen el dibujo, la escritura, la animación, el cine, la escultura y el performance. Así mismo, su trabajo se caracteriza por su expresividad técnica, el alcance de sus despliegues en el contexto museográfico y por aspectos de orden social, político e histórico, lo cual está estrechamente relacionado con la historia de Sudáfrica y el mundo en general, por lo cual sus proyectos a menudo involucran una combinación de imágenes y sonidos, creando narrativas visuales y auditivas complejas que sugieren nuevas reflexiones. Kentridge, por ejemplo, utiliza la metáfora y la alegoría en sus obras para abordar problemas universales y trascendentes, al tiempo que resalta la complejidad de la condición humana.

El desarrollo formal de las propuestas de este artista consiste en generar un despliegue significativo con características escenográficas de una gran capacidad abarcativa, al mismo tiempo, que tienen un carácter flexible que le permite transitar por distintos formatos, medios y soportes, también, algo que es fundamental es la utilización del recurso visual como la génesis de grandes proyectos, por ejemplo, *The refusal of time*, una instalación artística multidisciplinar, compleja y conceptual que aborda temas como el tiempo, la historia, la ciencia y la existencia humana. La instalación incluye elementos visuales, sonoros y performativos para explorar la naturaleza del tiempo y su influencia en nuestras vidas, la pieza central de la instalación es una película en blanco y negro proyectada en varias pantallas, donde Kentridge utiliza su distintivo estilo de dibujo a mano alzada y animación. El proyecto aparece bajo una narrativa no lineal yuxtapuesta con imágenes históricas y científicas relacionadas con la medición y percepción del tiempo, así mismo incluye una estructura de materiales como máquinas de sonido y otros objetos que interactúan con la proyección para crear una gran constelación de citas históricas.





William Kentridge. Canal de video con audio, 4 megáfonos de aluminio y respirador. 2012

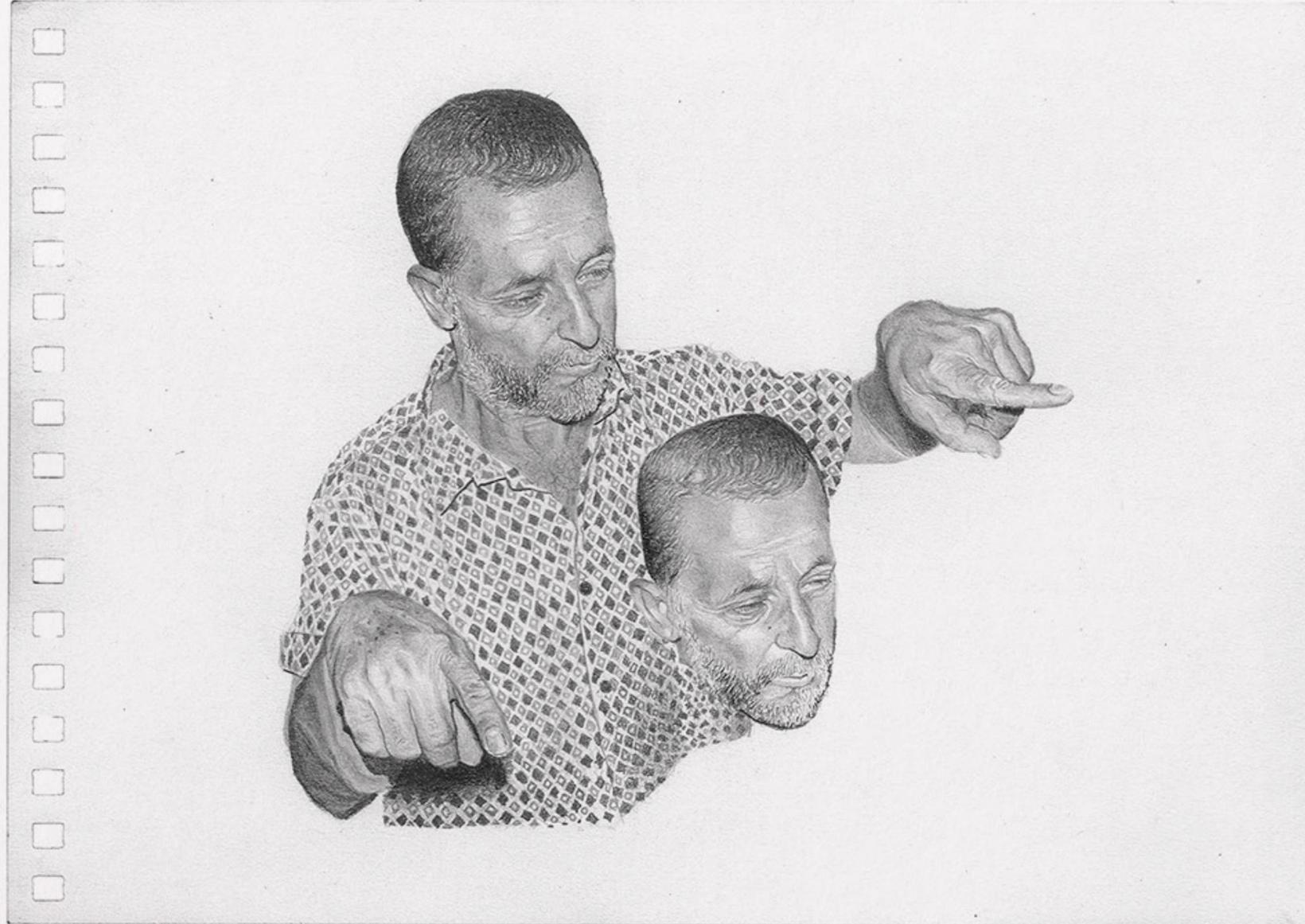
P r o y e c t o a r t í s t i c o

Declaración

La imagen, su conformación e incidencia en los procesos cognitivos, sociales y culturales del ser humano, determinan en mi búsqueda creativa un lugar importante, el cual se focaliza en el pensamiento visual y cómo a través del tiempo este conocimiento se ha materializado de distintas maneras, problematizando las múltiples lecturas que se tienen de la realidad.

Mi interés por la imagen, también se bifurca en cómo se administran, se presentan y generan diálogos delimitados por su contenido, semejanza, información e importancia, es por esto que el museo, la biblioteca y el archivo se encuentran en mis referencias principales, al igual que los sistemas personales y colectivos que se detienen en memorizar, acumular y ordenar información.

El dibujo como método y lenguaje, me permite un acercamiento sistematizado que acompaño de otros elementos que le son cercanos: la fotografía y la escritura, ya que en estos ha reposado desde entonces, la gran responsabilidad histórica de qué es lo que verdaderamente se ve, cuando se está ante una representación.



Lo masivo

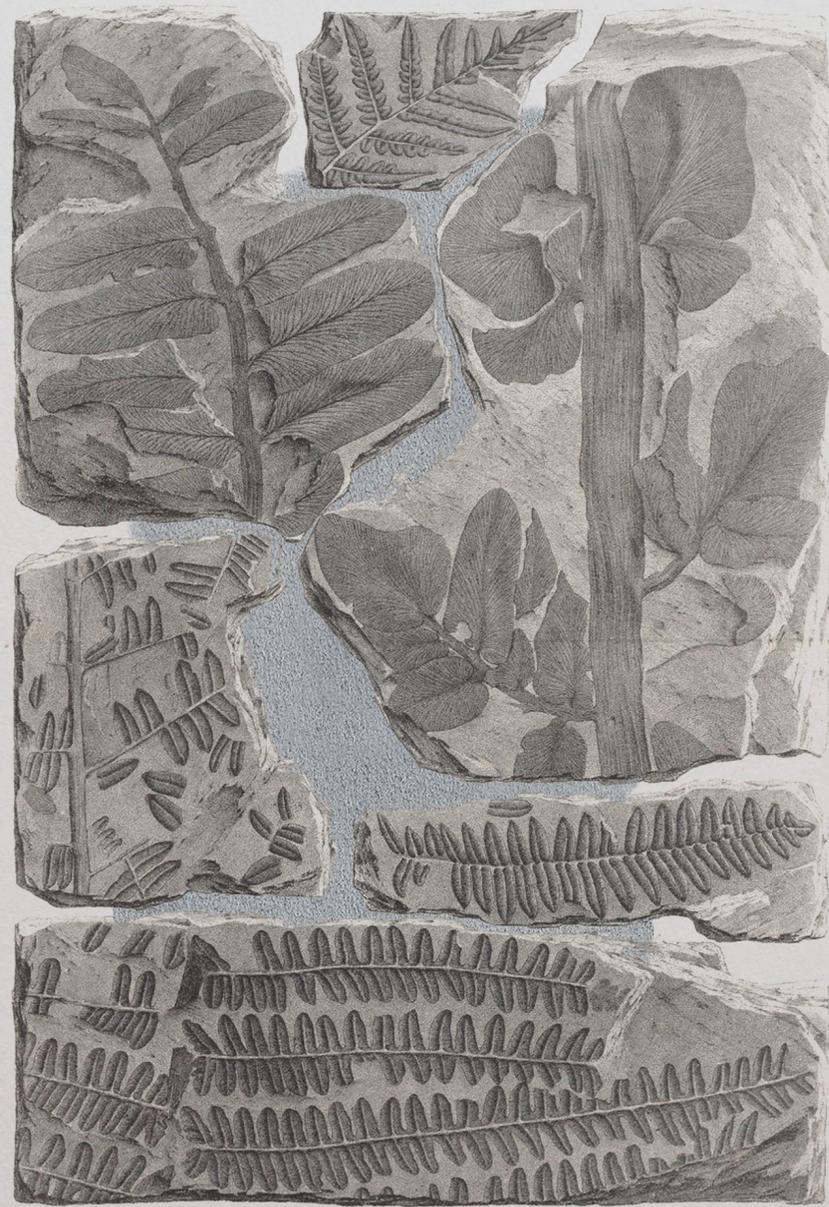
“Johan destaca la palabra reprografía que aparece como una manera de señalar el proceder que permite aquel gesto, como también el que él adopta de manera manual para elaborar sus imágenes a través del dibujo e indagar de manera plástica su interés general: las formas simbólicas, que sirven de soporte a la cultura, en las que se materializan las representaciones sociales”

César del Valle, 2017.

Formas de compensación

Las formas y objetos que se encuentran en la naturaleza permanecen de manera evidente afectados e intervenidos por el tiempo, una de estas formas, por si acaso aquella que me interesa destacar, es el proceso de sedimentación como registro y traducción de su inmanente paso, es por ello, que en Formas de compensación, los dibujos aparecen como *imágenes solidificadas* en función con aquello que representan.



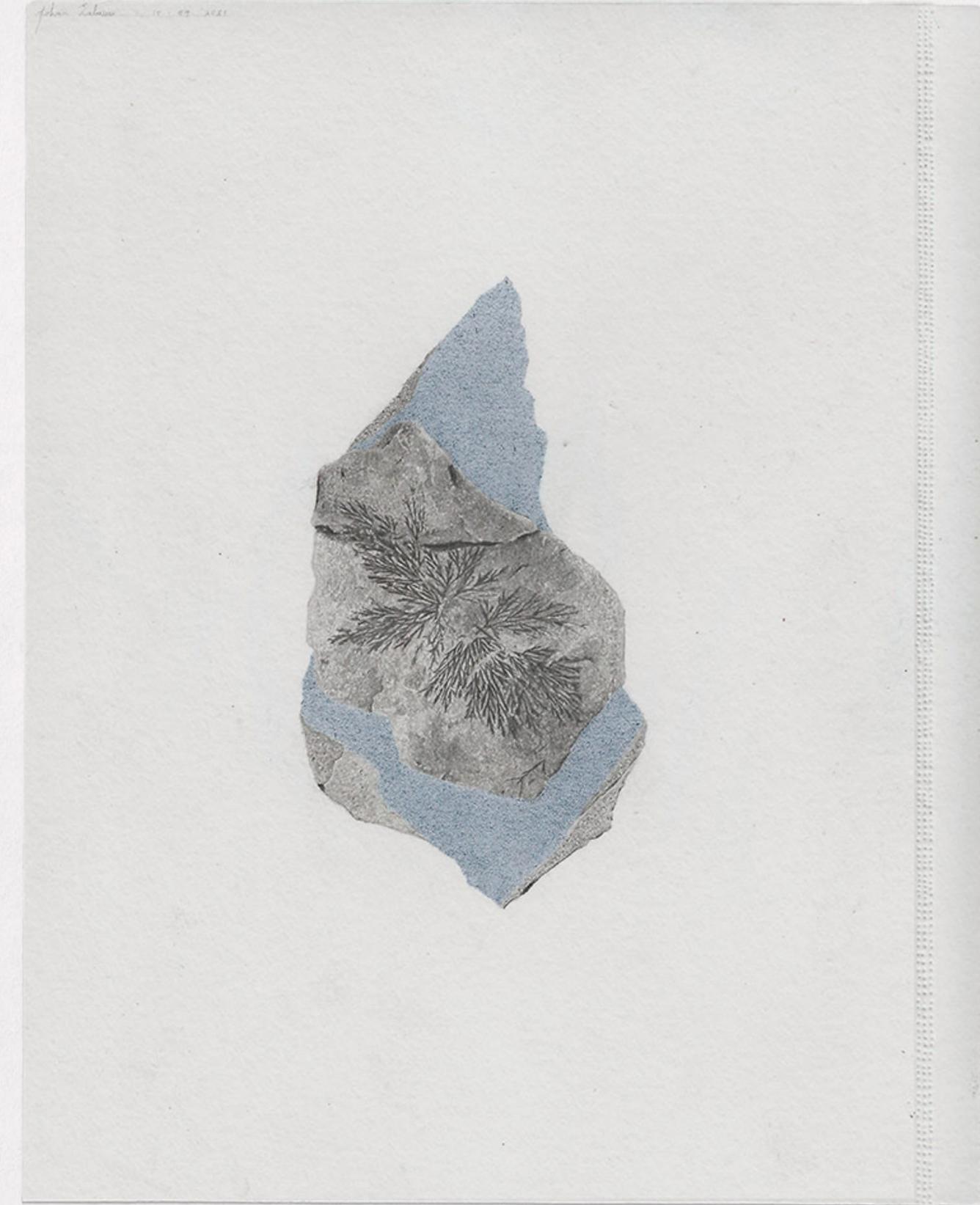


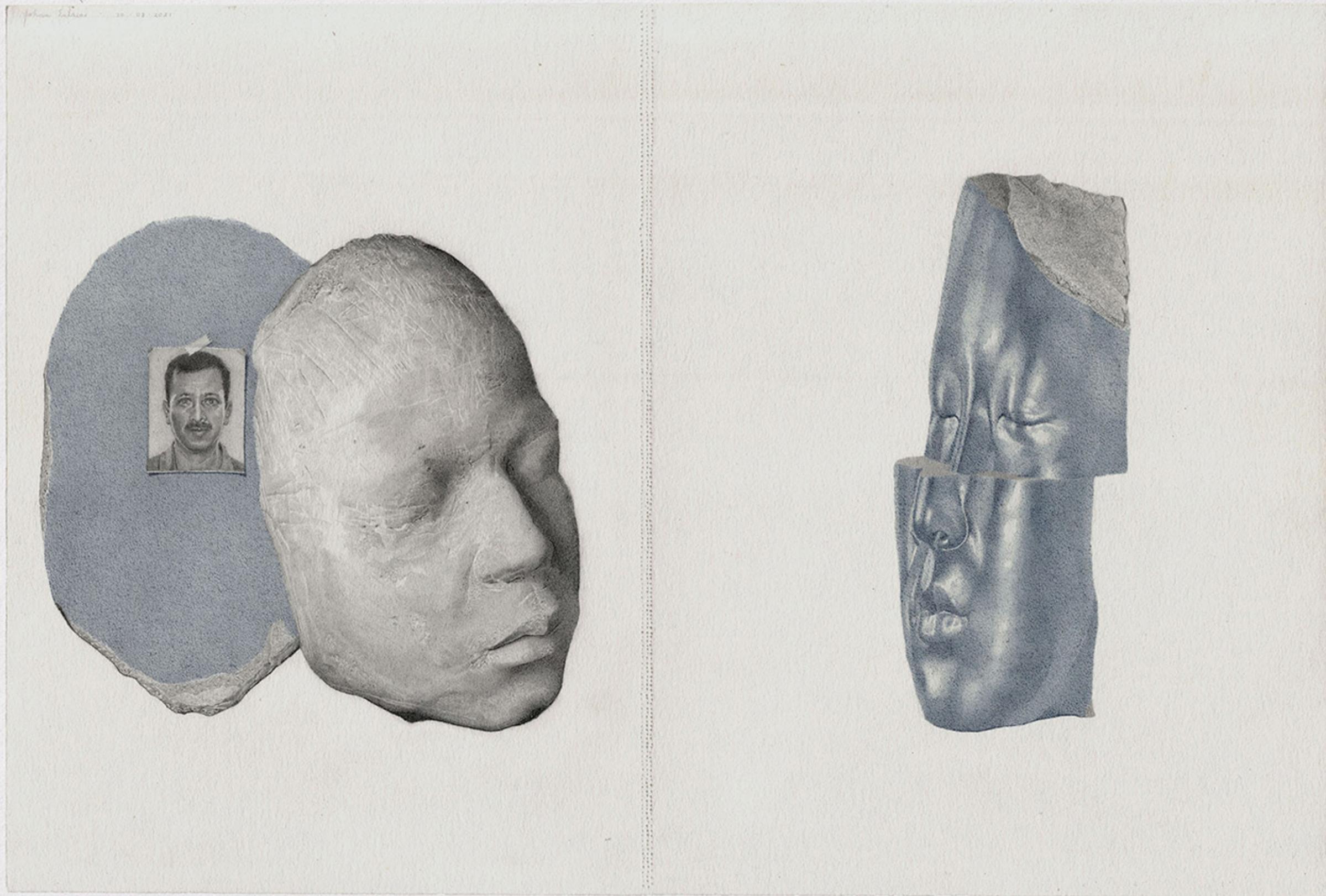
Estos dibujos toman como un antecedente potencial, las inscripciones vegetales en la paleobotánica, la cual ha servido como un innegable documento científico e histórico, pero también, como el momento en que la naturaleza, de manera autónoma, permitió discernir entre naturaleza e imágenes.

frm. 4



frm. 5

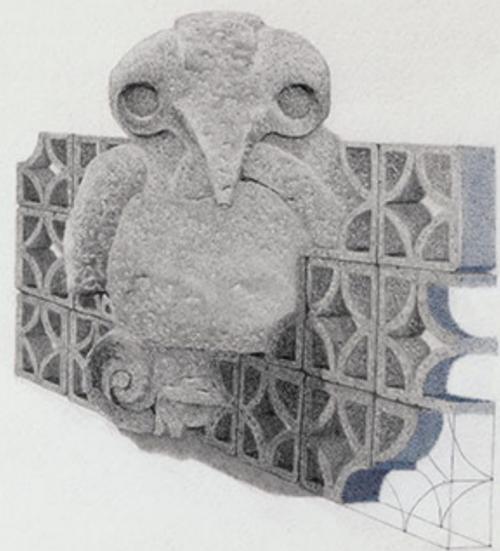




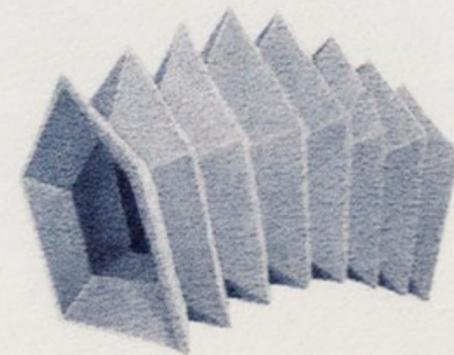
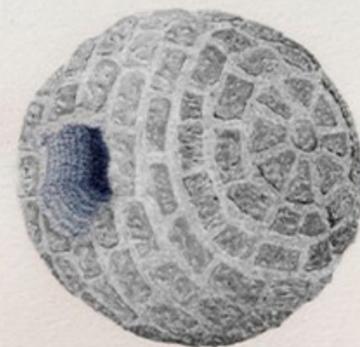
Hago hincapié en que el gesto de toda imagen yace en la morfología que permite evidenciar un despliegue de referencias a otras imágenes, en las cuales este fenómeno también puede explicarse bajo la impronta de una genealogía visual y previsible, orientada por la cultura visual y la historia del arte

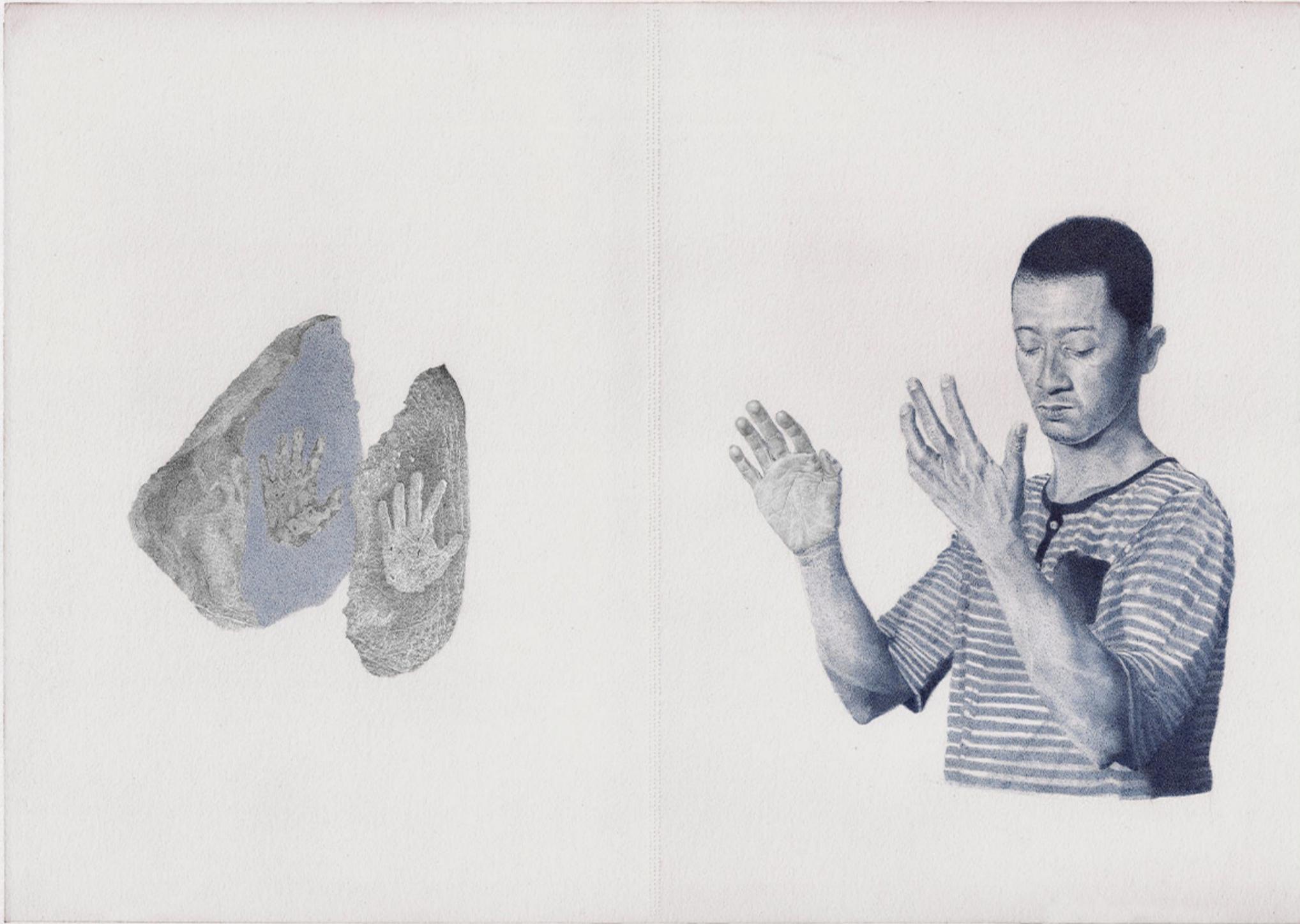


frm. 8



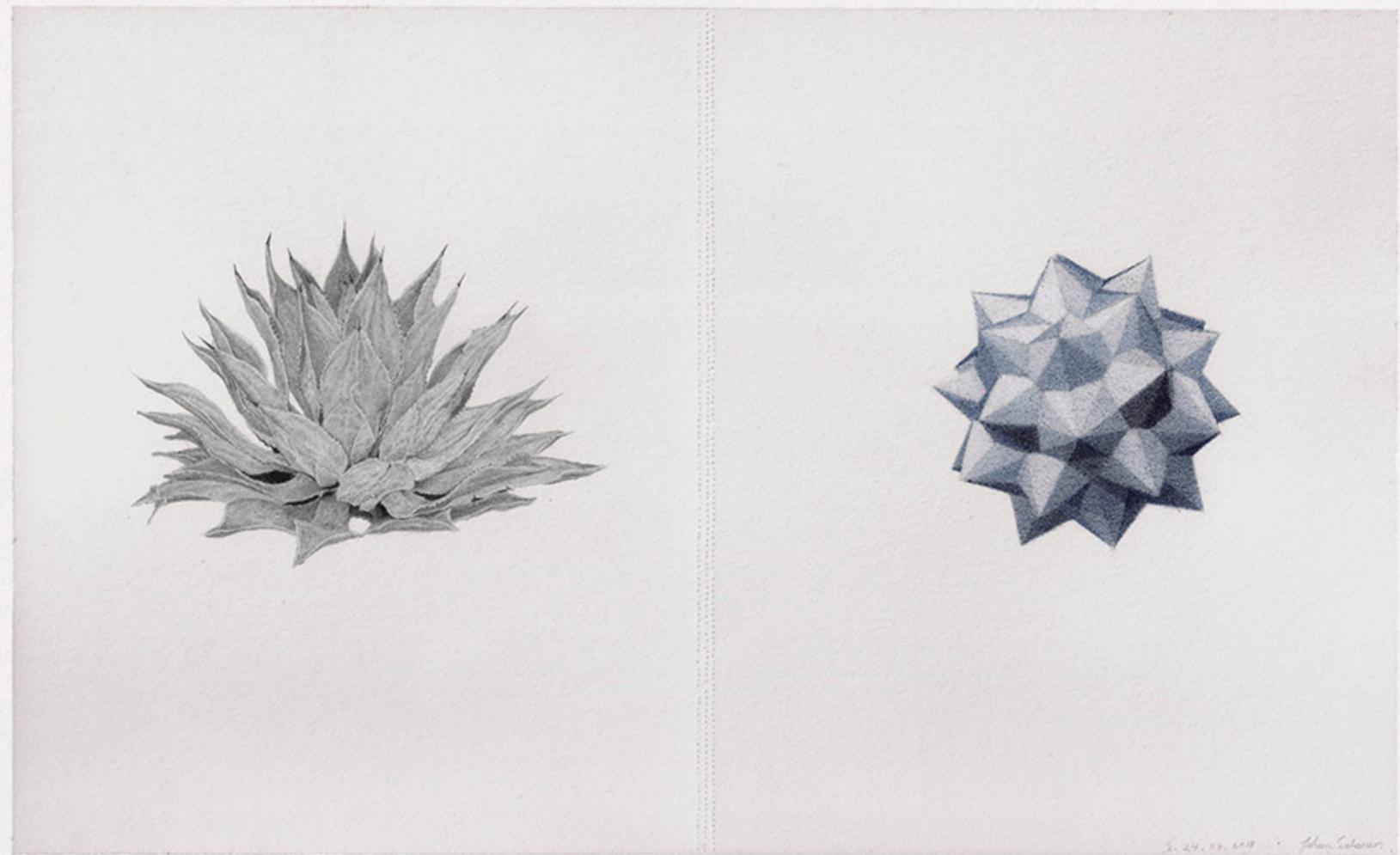
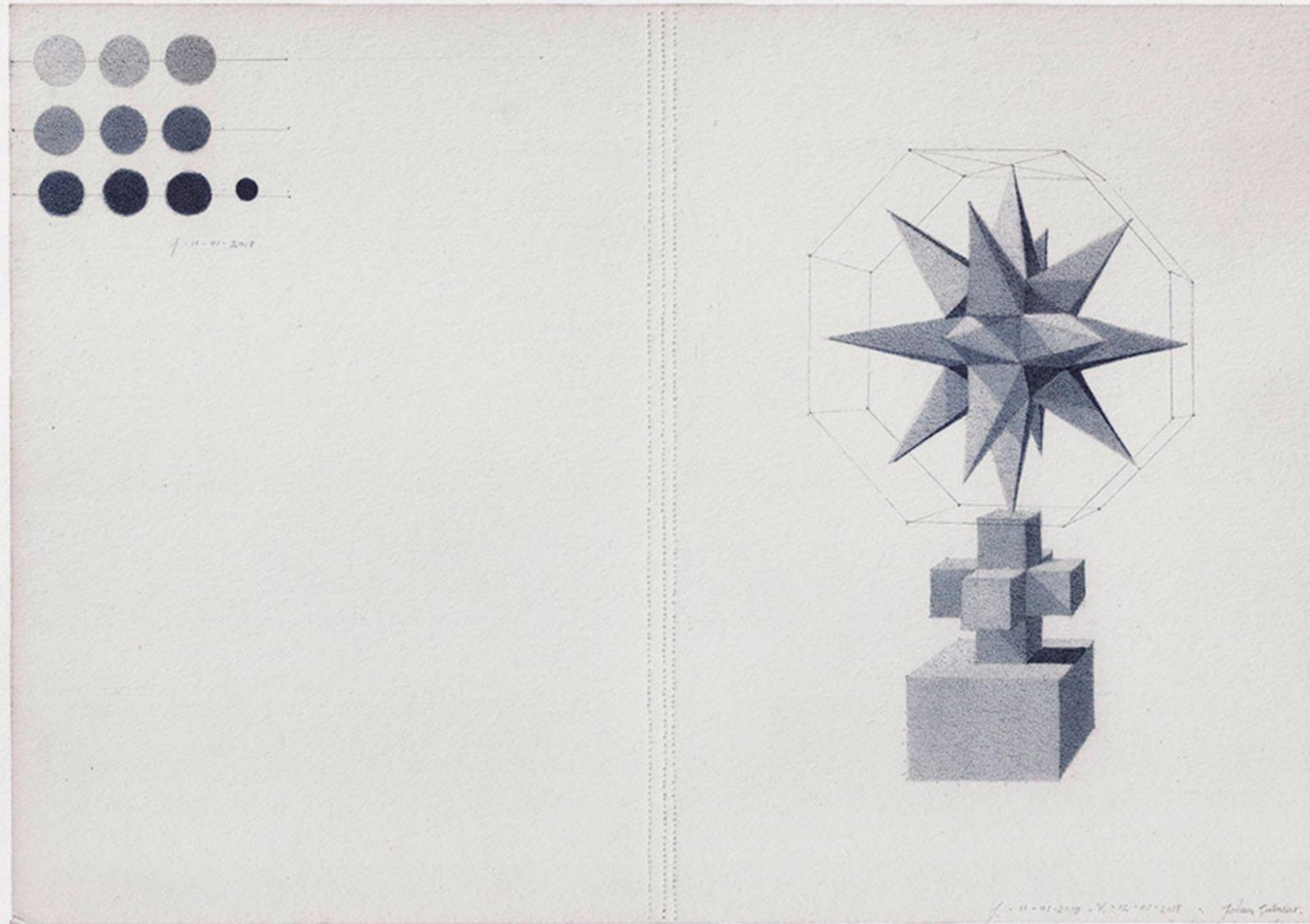
frm. 9











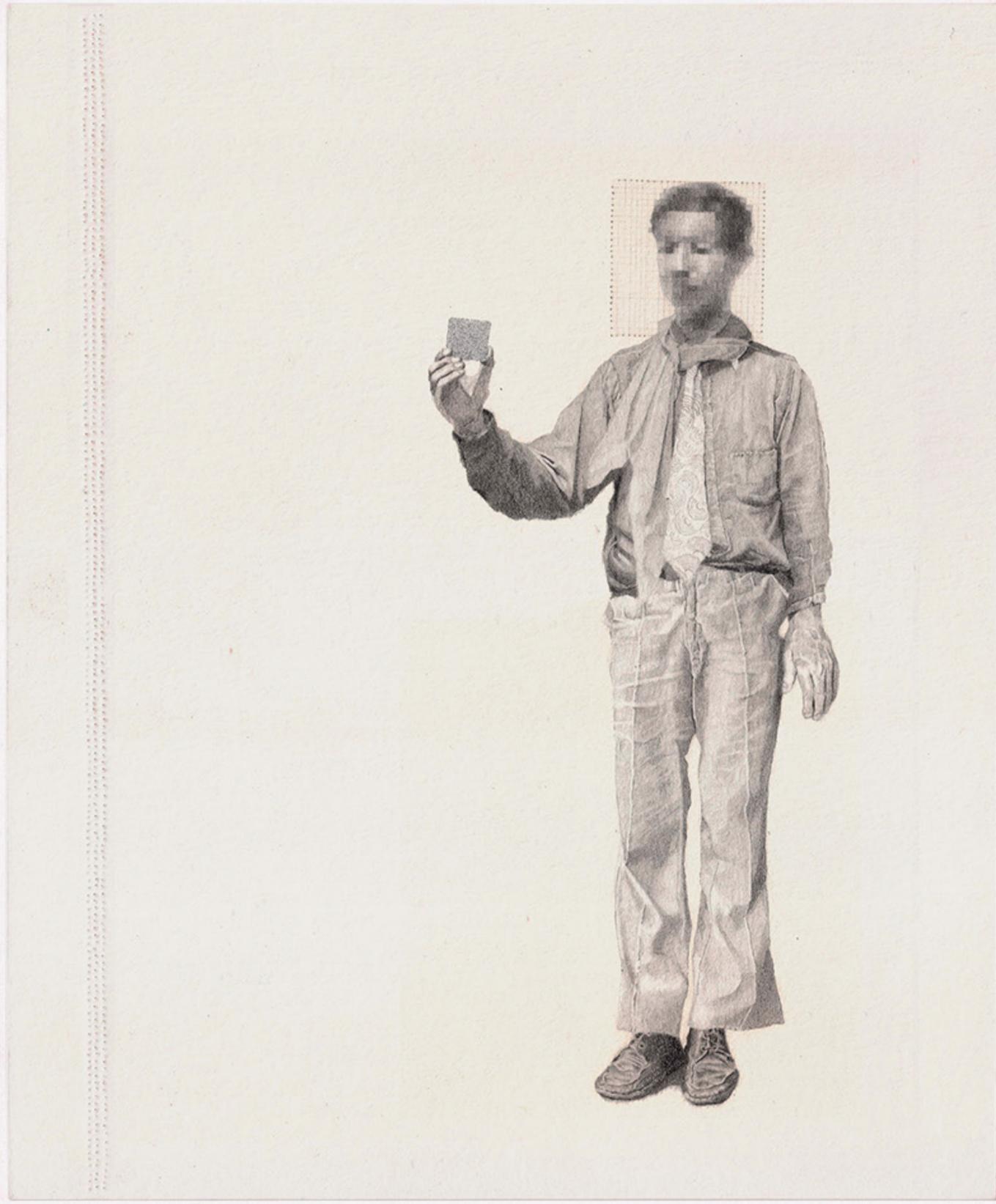
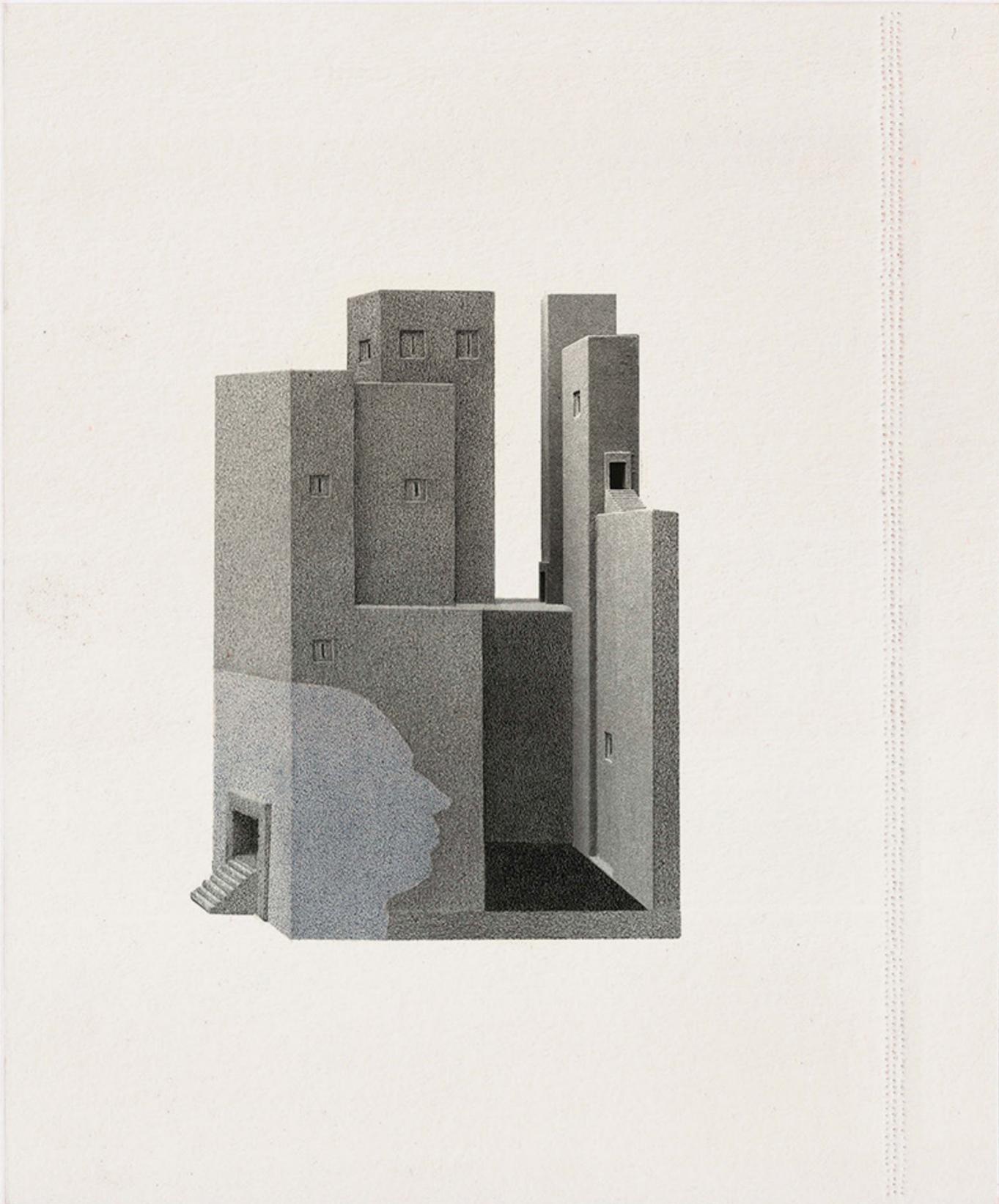


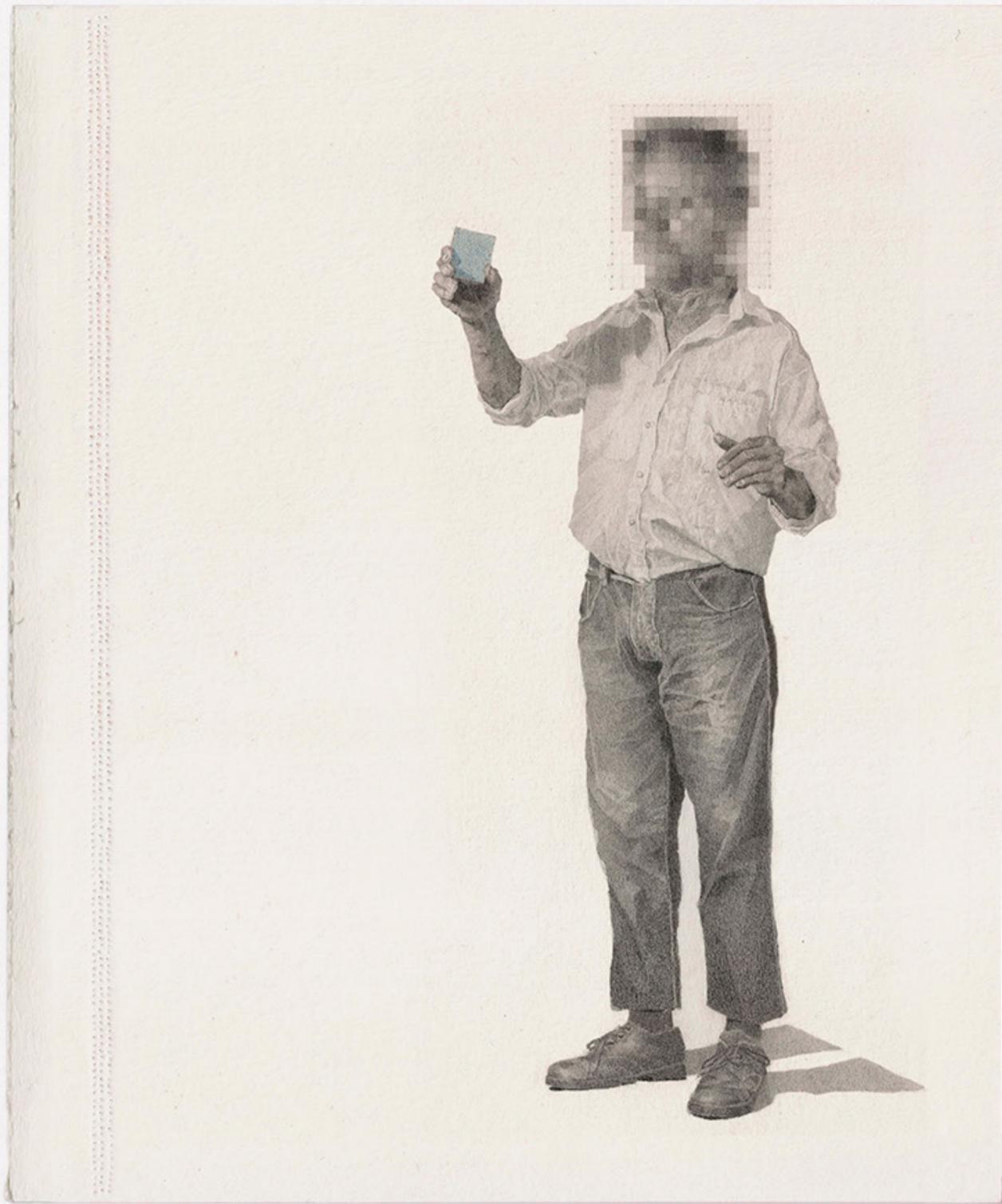


frm. 18



frm. 19





Biología de las imágenes

Biología de las imágenes es una búsqueda por los signos de lo real, que toma como premisa todo aquello que nos recuerda lo vivo y lo que requiere inicialmente de presencia e interacción. Esta búsqueda nace en contraposición a lo que las instituciones, obligadas por las actuales condiciones sanitarias, nos han suministrado como estrategias intangibles de acceso al conocimiento, y que, tan solo a modo de contención, nos han permitido visualizar sus contenidos a partir de diversas maneras, siendo la imagen uno de sus recursos principales



Este proyecto se detiene en los procesos taxonómicos empleados a lo largo del tiempo, en la distribución jerárquica, la clasificación y la diagramación de los espacios y sus contenidos, los cuales investigo a partir de la biblioteca, el museo o los distintos centros de documentación, y especialmente profundizo en cuáles están siendo las propuestas de consulta o divulgación que estos implementan en la actualidad, o si, por inaceptable que parezca, estamos presenciando la cristalización de las instituciones en aquella ambigua metáfora de ser solo templos del conocimiento, y que, como en todo templo, lo sagrado nos exija una real distancia como forma única y adecuada de veneración.





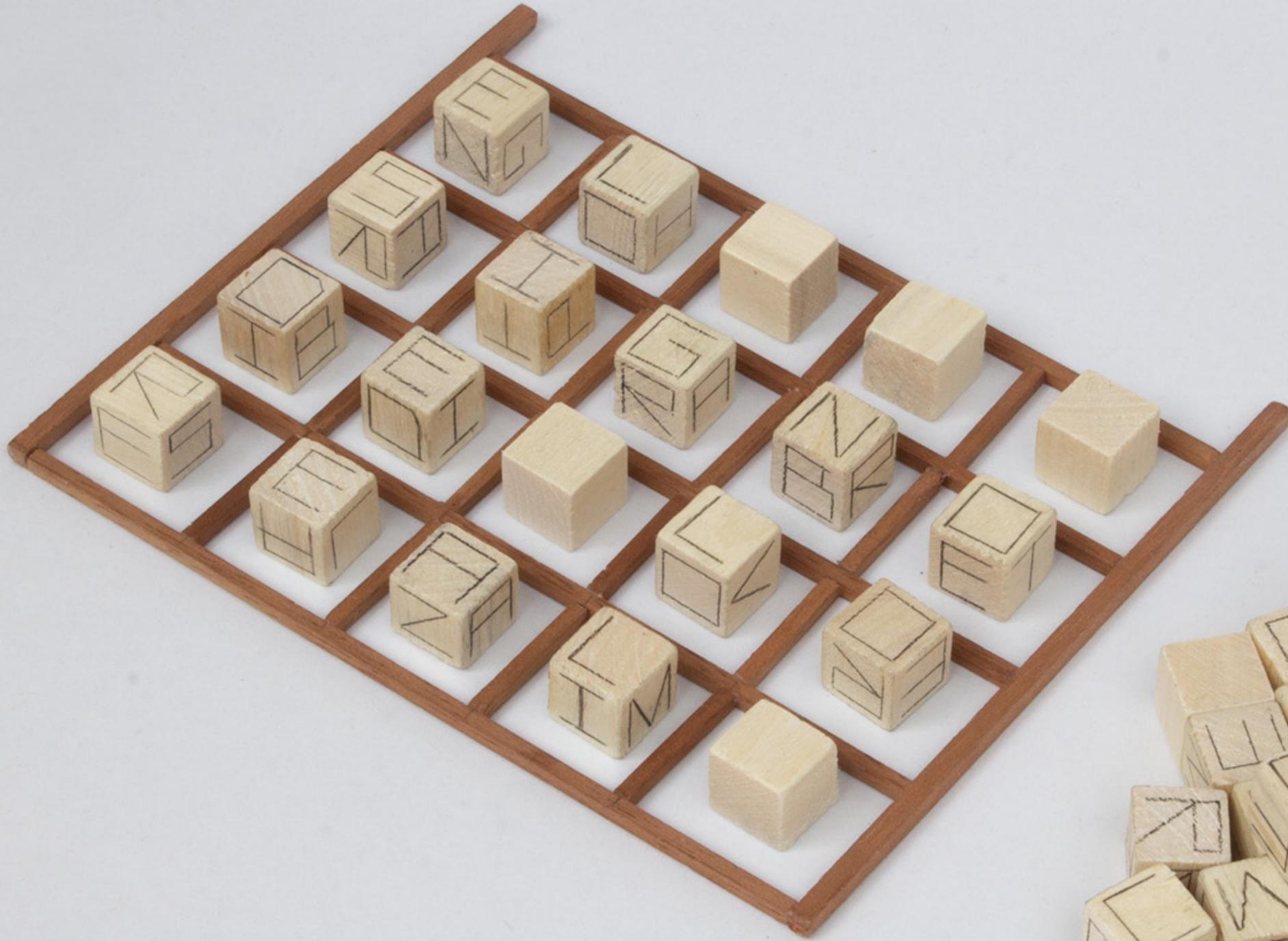
a



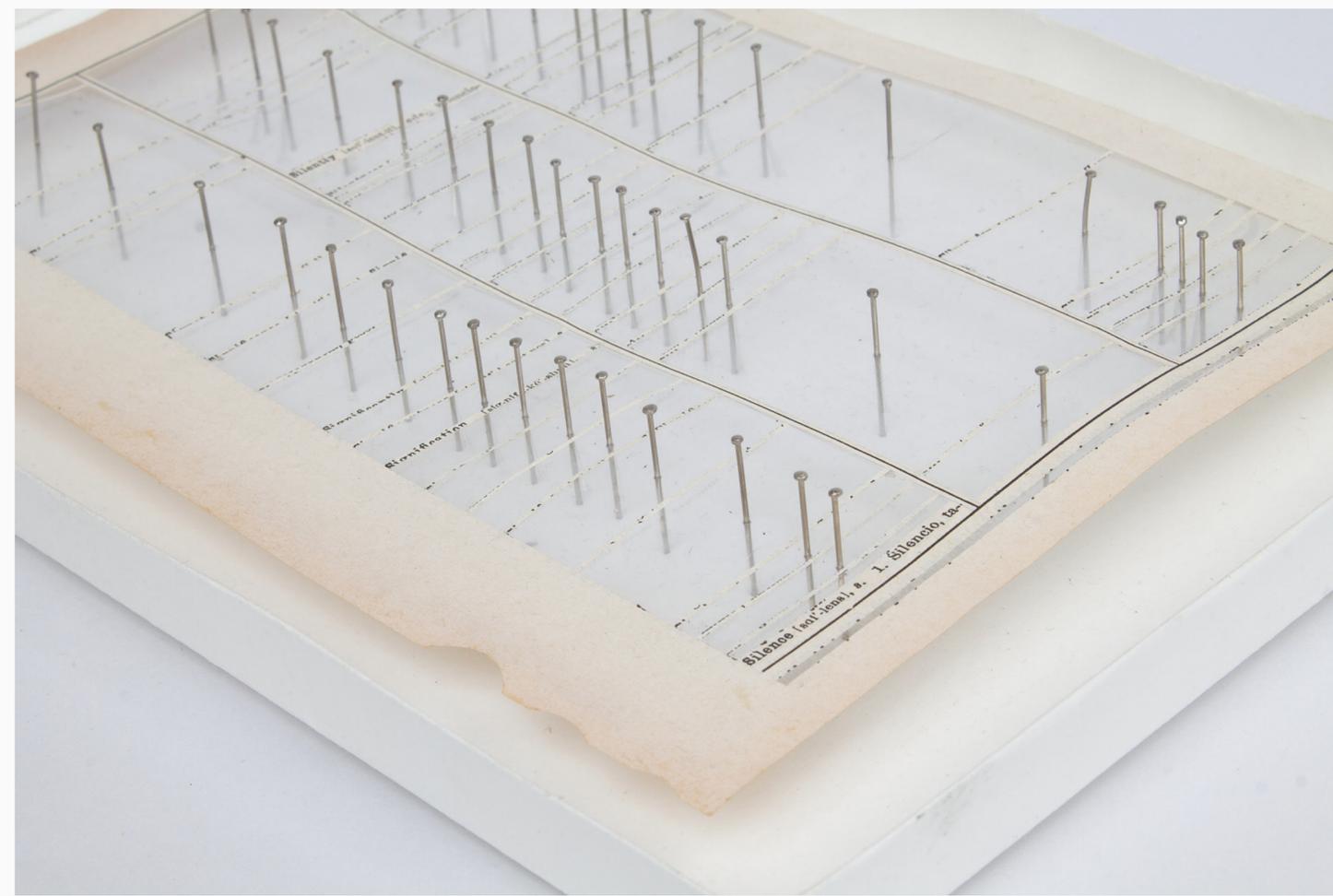
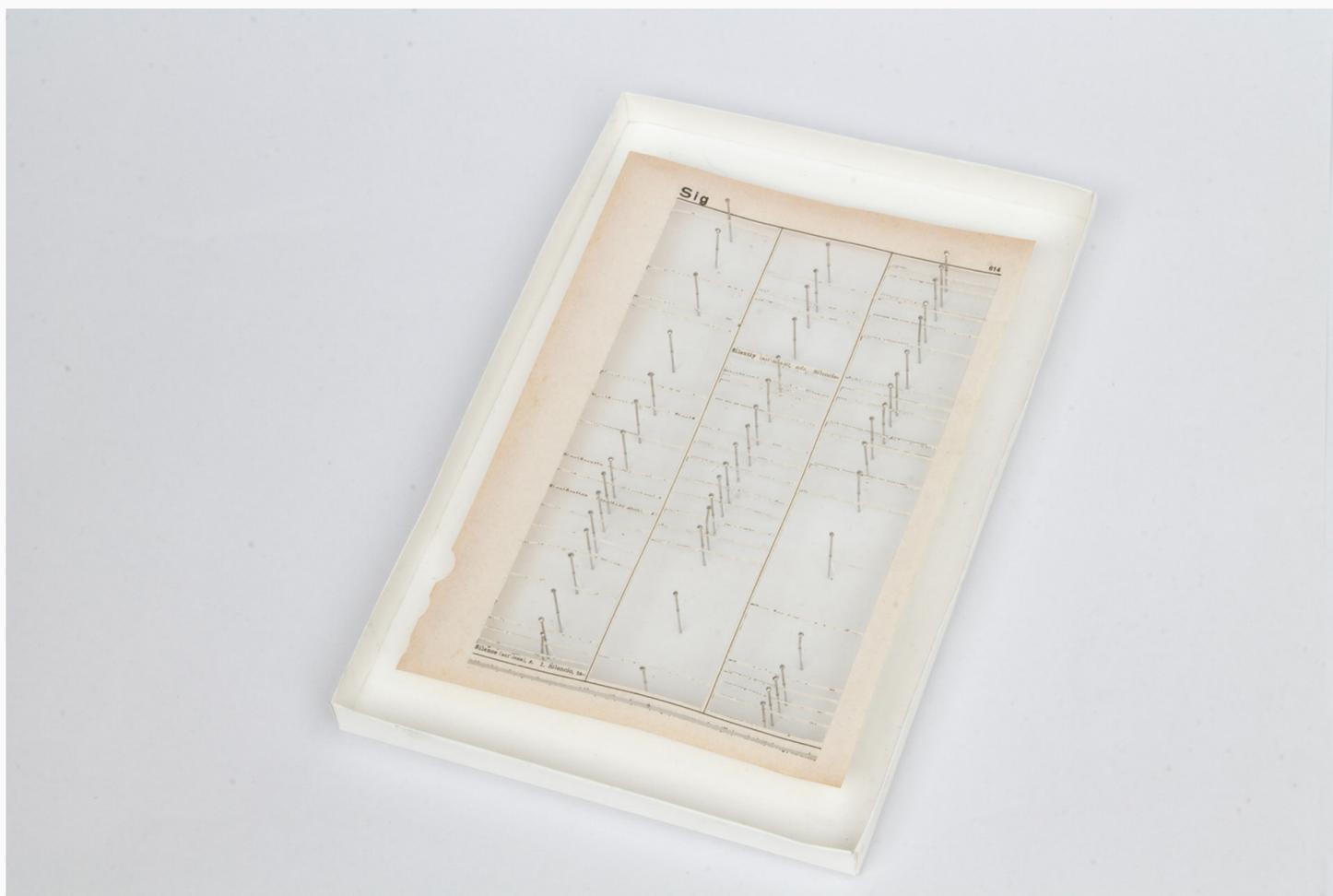
Entomología para un glosario

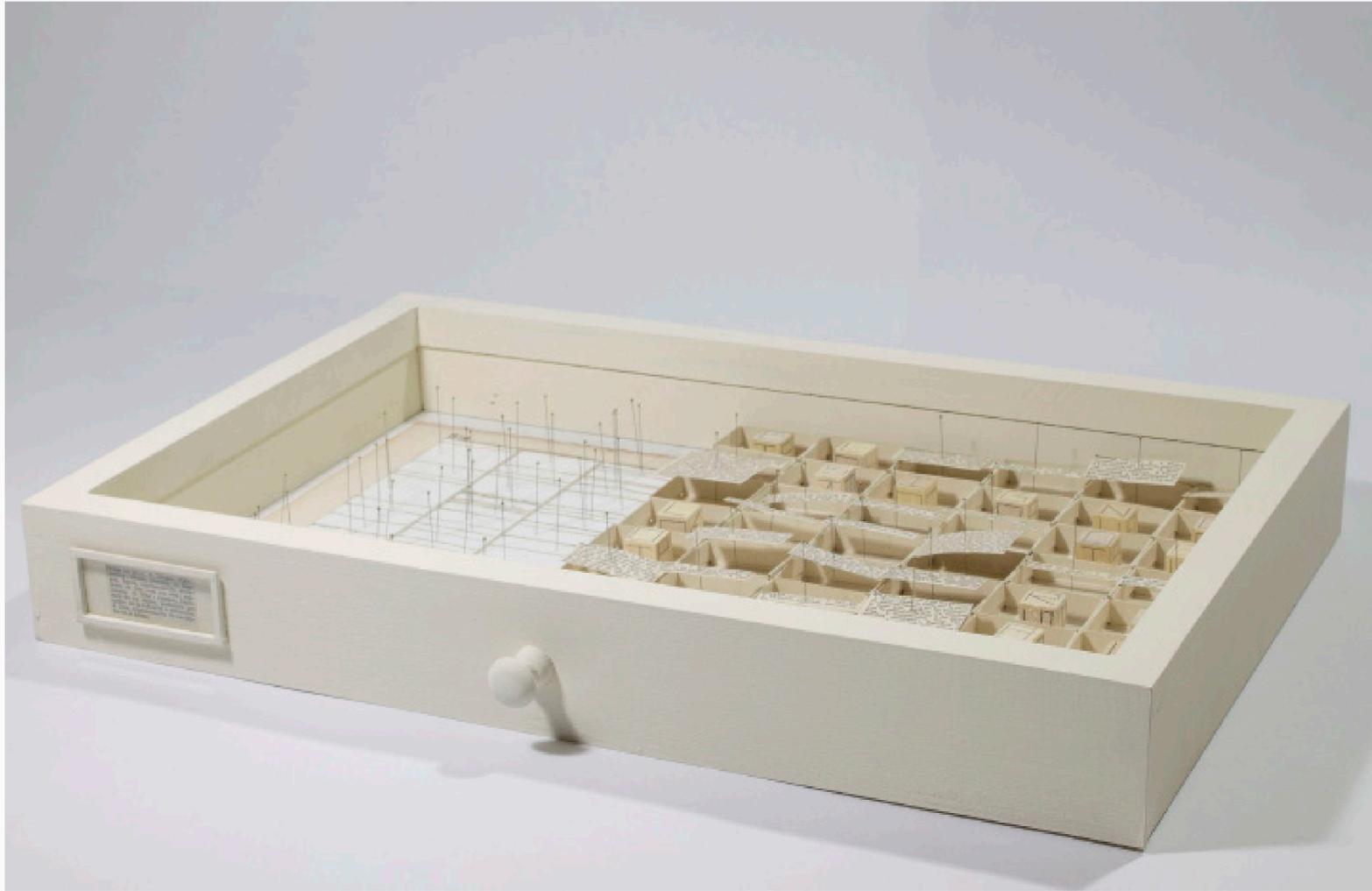
Esta intervención consiste en la separación de distintas definiciones, las cuales se desprenden de una palabra a modo de núcleo, como una ramificación apenas perceptible, pero importante. Este ejercicio sugiere entonces, la multiplicidad de relaciones y posibilidades para una comprensión del pensamiento visual y del estudio de la imagen a partir de su gramática.





Conceptos móviles: Imagen, Tiempo, Mirada, Muerte, Pasado, Difuso, Restos, Captar, Situar, Suceso, Palpar, Pensar, Físico, Eterno, Piedra, Grafía, Nombre, Título, Olvido, Utopía, Azares, Límite, Medida, Narrar, Editar, Portar, Cerrar, Ceniza, Cámara, Marcar, Margen, Releer, Volver, Cosmos, Propio, Poseer, Huella, Poesía, Variar, índice Léxico, Piezas, Verdad, Formar, Objeto, Sentir.





Entomología para un glosario. Contenedor.

Compendio progresivo

El diccionario como un modelo de información -ahora rebasado- es tal vez la metáfora de su tarea incumplida: describir o catalogar el mundo. En este caso, cualquier intento por establecer o pautar lo que entendemos como realidad se ve claramente afectado por las implicaciones que el lenguaje, una especie de mapa del universo, trae consigo.

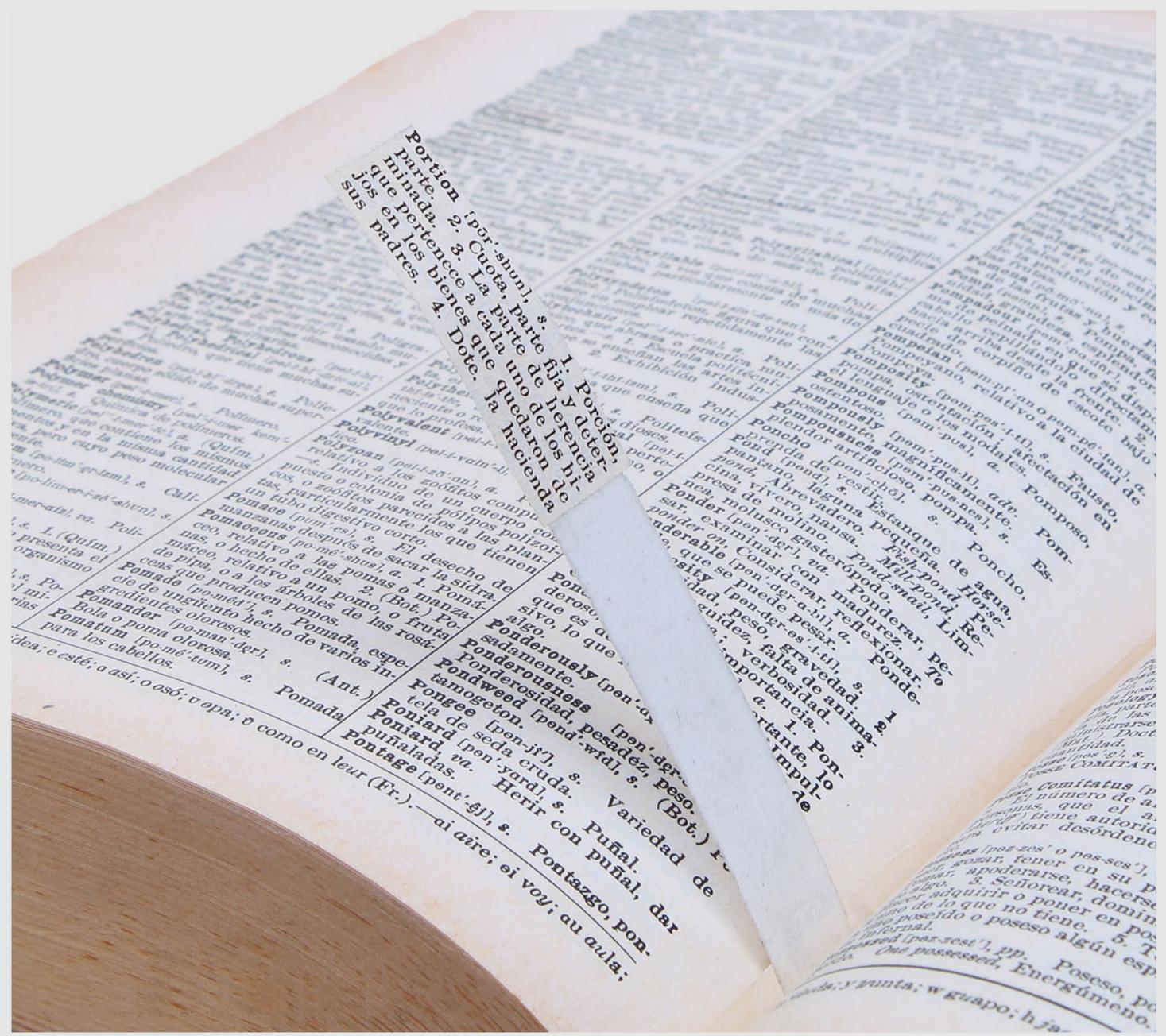
Este compendio cumple una función de índice, el cual sustrae las pequeñas definiciones y de un modo sinonímico presenta nuevas posibilidades, en este caso definiciones visuales, tomando como punto de referencia una estructura predefinida como el atlas, las fichas de contenido y los infográficos.

Pág :
Indice : *Reservorio Imagen y palabra - Palabrario visual.*
Johan Salazar © caja negra

Pág 447. **Notion** [no'-shun], s. 1. Noción; concepción mental, idea, pensamiento. 2. Parecer, voto, dictamen, opinión. 3. Entendimiento, sentido. 4. (Fam.) Intención, inclinación, designio. 5. (Fam.) Novedad, artículo vendible de poca monta.

Pág 157.

45 m
62 m
102 m
66 m
18 m
32 m
20 m
40 m
65 m
63 m



Porción [pór'shun], s. 1. Porción, parte fija y determinada. 2. Cuota, parte de herencia que pertenece a cada uno de los hijos en los bienes que quedaron de sus padres. 3. La parte de herencia que pertenece a cada uno de los hijos en los bienes que quedaron de sus padres. 4. Dote. La hacienda

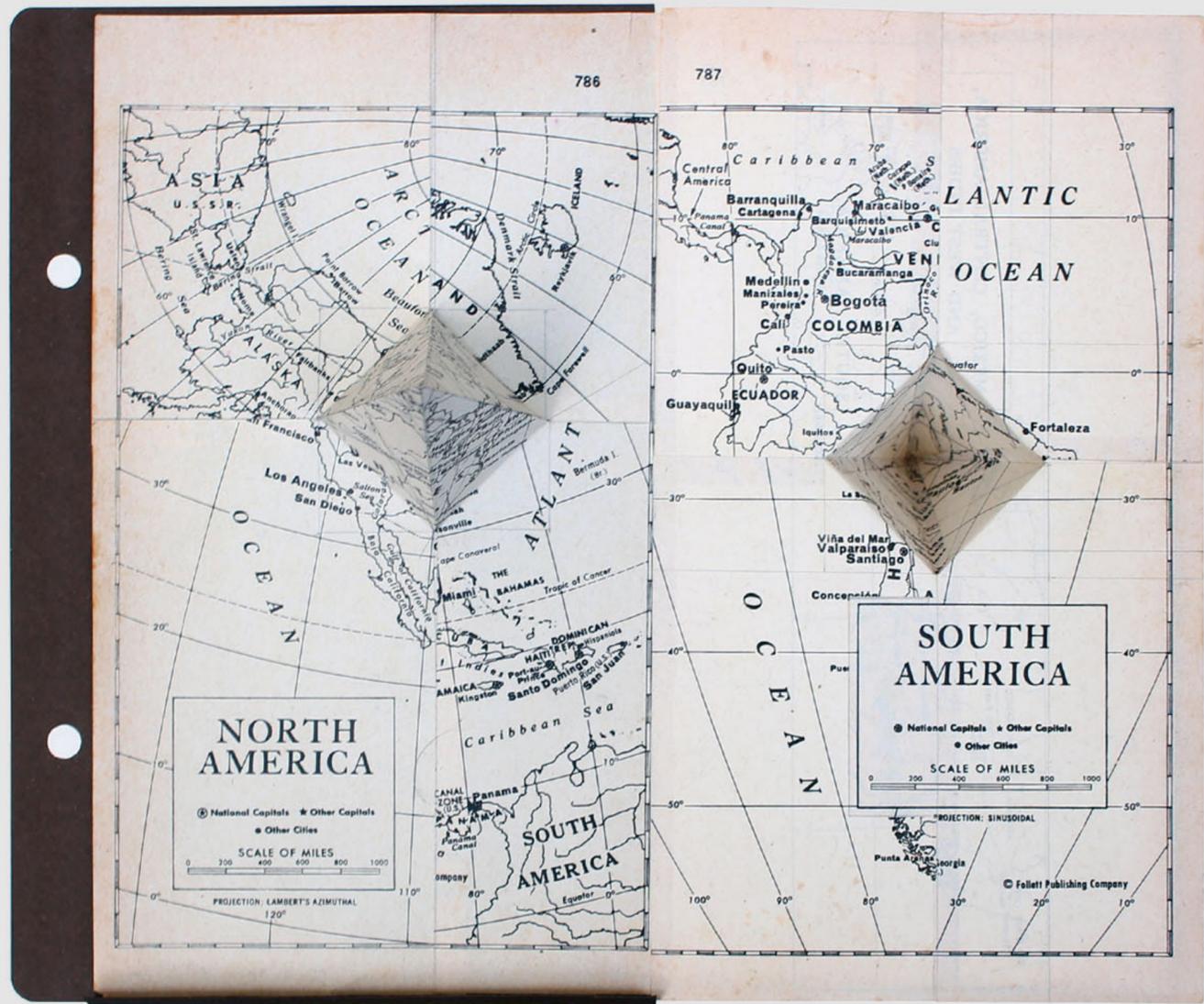
16.04.2020

Por

Porcine [pór'sin], a. Porcino, puerco del puerco.
Porcupine [pór'ku-pain], s. Puerco espin, erizo grande, animal.
Porc [pór], s. Puerco.
Porc, *va.* Ojear, mirar con atención, tener los ojos fijos en algo.
Poriness [pór't-nes], s. Porosidad.
Pork [pór], s. 1. Carne de puerco. *Fresh pork*, Tocino fresco. *Sapin*, Tocino salado. 2. (Ant.) Cerdo, puerco, cerdo. *Pork-chop*, Chuletón, costilla de cerdo. *Corned pork*, Carne de puerco salada.
Pork-eater [pór't-er], s. Comedor de carne de puerco.
Porker [pór'gr], s. Puerco, cerdo, cerdo, marrano.
Pornographic [pór-no-gráf'ic], a. Pornográfico, obsceno.
Pornography [pór-neg'ra-fí], s. Pornografía, obscenidad.
Porosity [pó-res'í-ti], s. Porosidad, porosidad o calidad de poroso. 2. *Porosity*, *va.* Poro, abertura, agujero, que permite la entrada y salida para las embarcaciones. *To touch at a port*, tocar en un puerto.
Porphyry [pór'firí], s. Pórfido, piedra preciosa, que se usa para el pavimento de las entradas y salidas para las embarcaciones. *To touch at a port*, tocar en un puerto.
Port, *va.* y *vn.* 1. Poner, o mandar babor. 2. (Mil.) Llevar un cañón diagonalmente con relación al buque. *Port the helm*, A babor el timón.
Portable [pór't-á-bl], a. 1. Manual, portátil. *Portable typewriter*, Ma-

quina de escribir portátil. 2. Sufrido, llevadero.
Portliness [pór't-á-bl-nes], s. La propiedad de ser manual, portátil o llevadero.
Portage [pór't-éj], s. 1. Porte, lo que se paga por llevar alguna cosa de un lugar a otro. 2. Conducción, transporte, acarreo, porte de barquichuelos y víveres desde un cuerpo navegante de agua a otro. 3. Carga, carga, lo que se transporta o lleva.
Port [pór't-ál], s. (Arq.) 1. Portal, puerta, particularmente si es grande e imponente. 2. Construcción arquitectónica que incluye las entradas y portadas de una gran iglesia, etc.
Port-austic [pór-t-és'tic], s. Portacauterío, cajita en que se lleva el cautero o que sirve para aplicarlo.
Port-trayon [pór-tré'yon], s. Lapicero, tubo metálico en que se pone el lápiz común o el de pastel. (Fort.)
Portallis [pór't-ál'is], s. (Fort.) Rastillo formado por una reja fuerte y rápida, que se sube y baja.
Port (The) [pór], s. La Puerta otomana; el gobierno del imperio turco.
Portmanteau [pór-man'to], s. Portamanteo, maleta ligera.
Portrait [pór'tré't], s. Retrato, pintura, efigie o fotografía que representa la imagen de alguna persona; figuradamente, descripción exacta de una persona.
Portrait-painter [pór-tré't-péint'gr], s. Retratista.
Portraiture [pór-tré'tí-túr ó chur], s. 1. Retrato, pintura, bosquejo. 2. Representación de un objeto.
Portray [pór-tré't], *va.* Retratar, formar la imagen de alguna cosa; representar natural y vivamente, ya sea en pintura o en escritura. *To portray*, afirmar una proposición. — *vn.* Ponerse o colocarse en actitud o postura dadas.
Pose [póz], *va.* Parar, confundir, dejar a uno parado sin que sepa qué hacer; acorralar a uno o dejarle sin salida o respuesta.
Pose [póz], s. Postura, posición del cuerpo entero, o de una parte de él; particularmente, actitud o postura que ha de reproducirse en un retrato o estatua.
Poser [póz'gr], s. 1. Cuestión o problema difícil; argumento perentorio que reduce al silencio. 2. En algunas escuelas inglesas, examinador; el que confunde o acorrala.
Posit [pez'tí], *va.* 1. En lógica, afirmar, proponer como principio o hecho. 2. Disponer, colocar, poner con relación a otros cuerpos.
Position [pó-zish'un], s. 1. Posición, el modo en que está colocada alguna cosa; postura, postura, situación. 2. Postura, actitud, disposición de las partes del cuerpo. 3. Esfera o radio de influencia, trabajo, o deber; situación elevada. 4. El acto de afirmar un principio o proposi-

1. ida; é hé; á ala; a por; ó oro; uaa—idea; e esté; a así; o osó; u opa; ó como en leur (Fr.).—ai aire; ei voy; au aula;



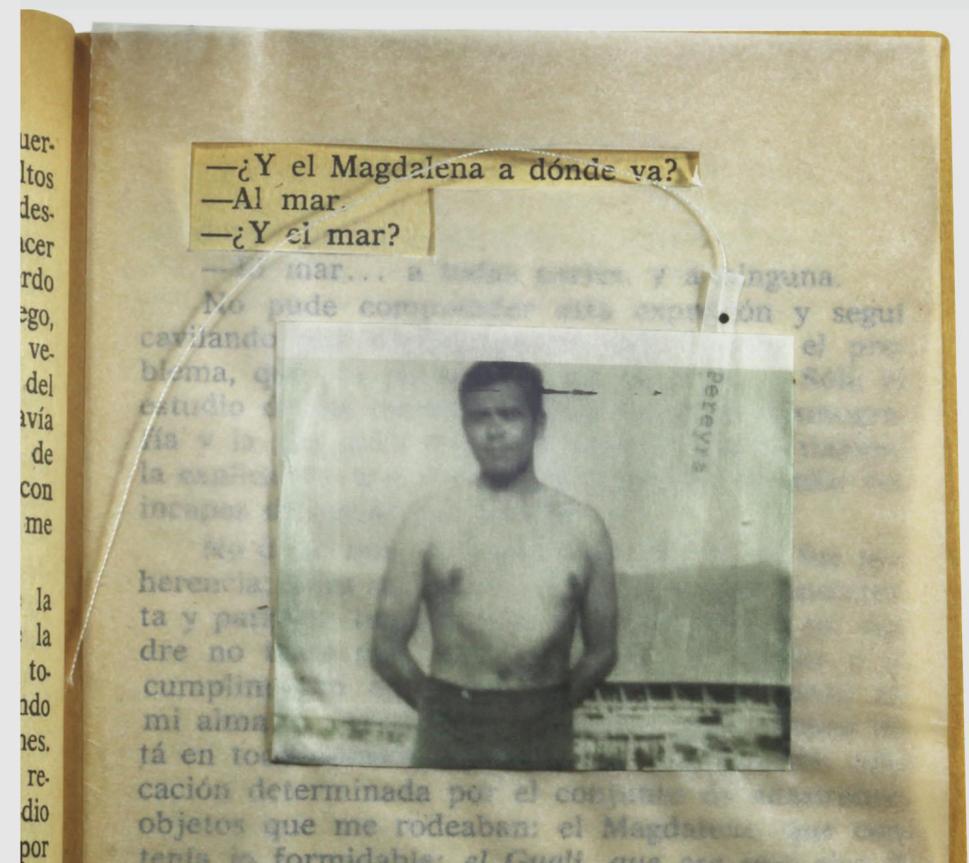
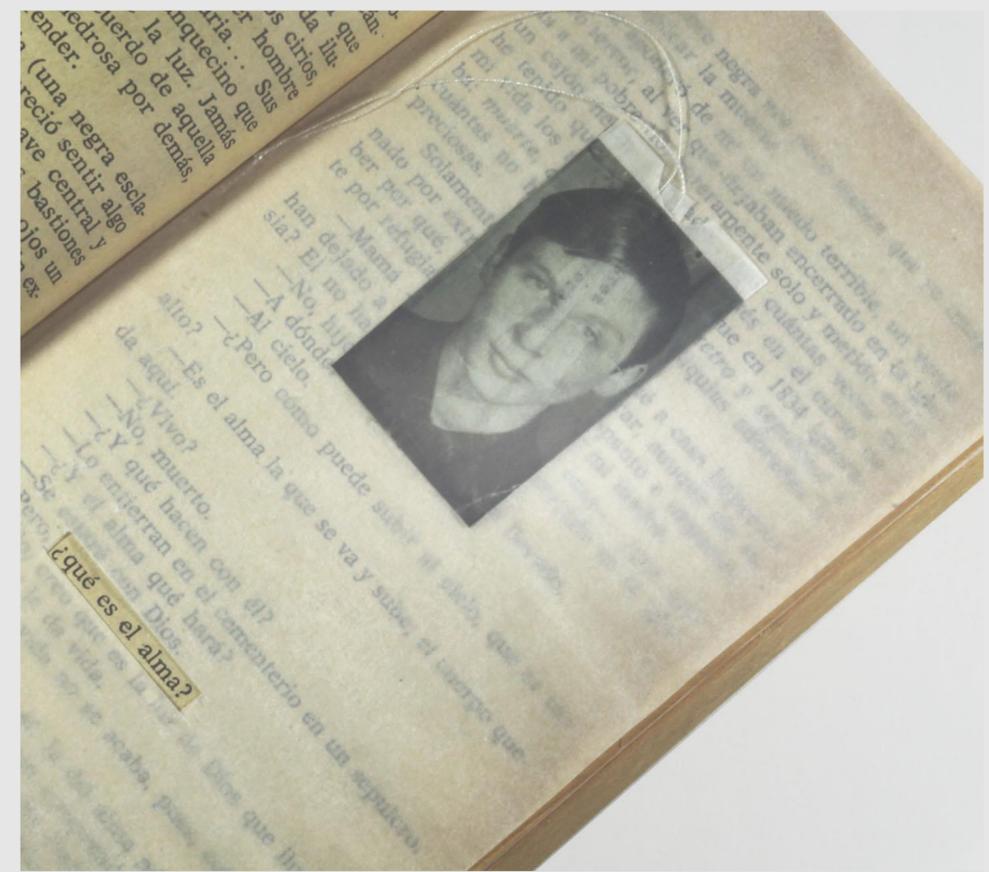
Esta intervención de las últimas hojas del diccionario Velásquez que se resume en una creciente y en una depresión, articula la concepción generalizada que se tiene de la distribución geográfica, por una parte, y el imaginario colectivo de esa concepción por otra. Los lugares que reciben este gesto son Estados Unidos y la Amazonia Colombiana, en el primer caso, la connotación piramidal y lo segundo a modo negativo, una absorción, que paradójicamente se lleva consigo el 90 % de la distribución gráfica de Suramérica

Definición visual: Mundo. Plegado sobre las últimas hojas del diccionario Velásquez.

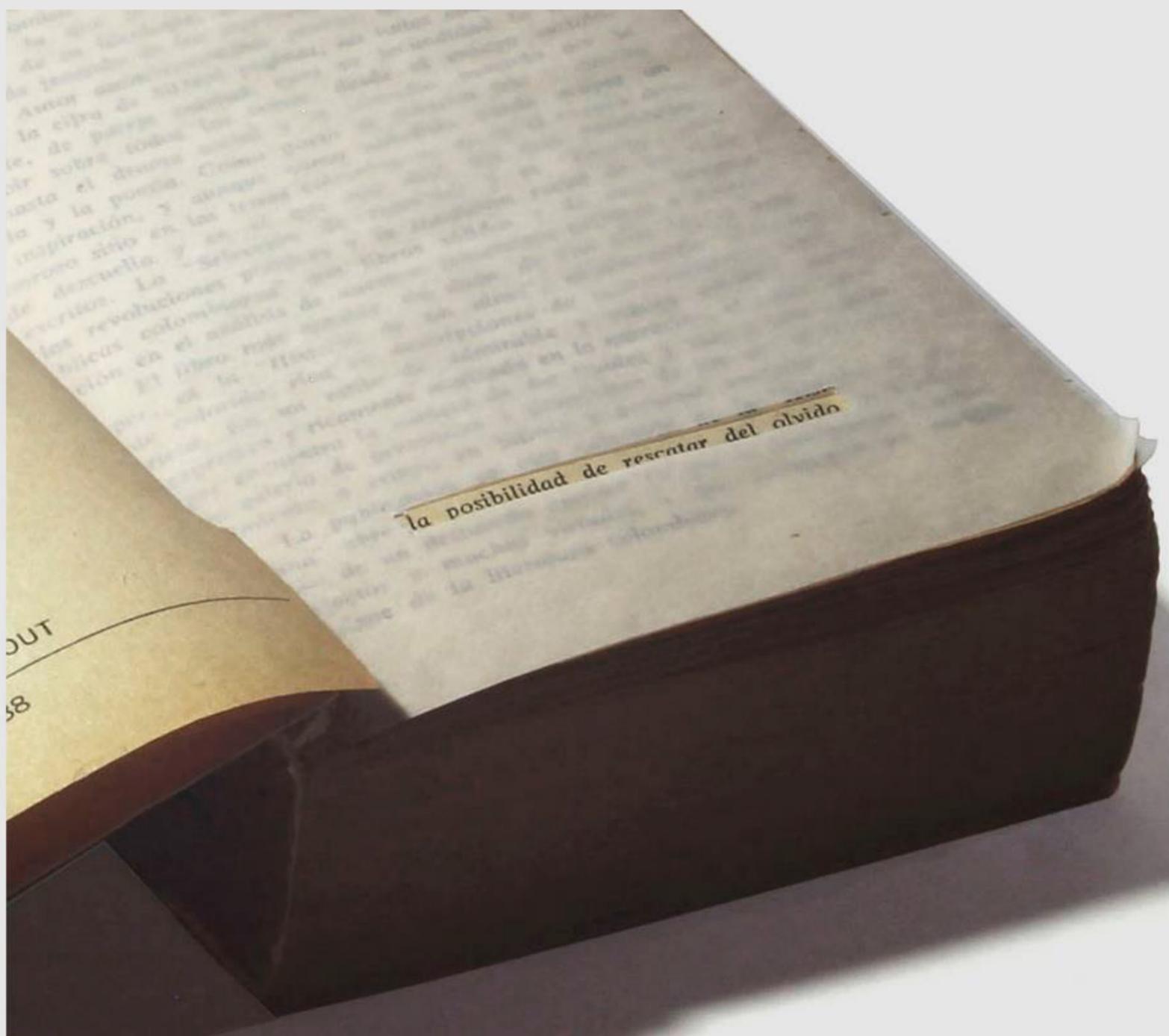
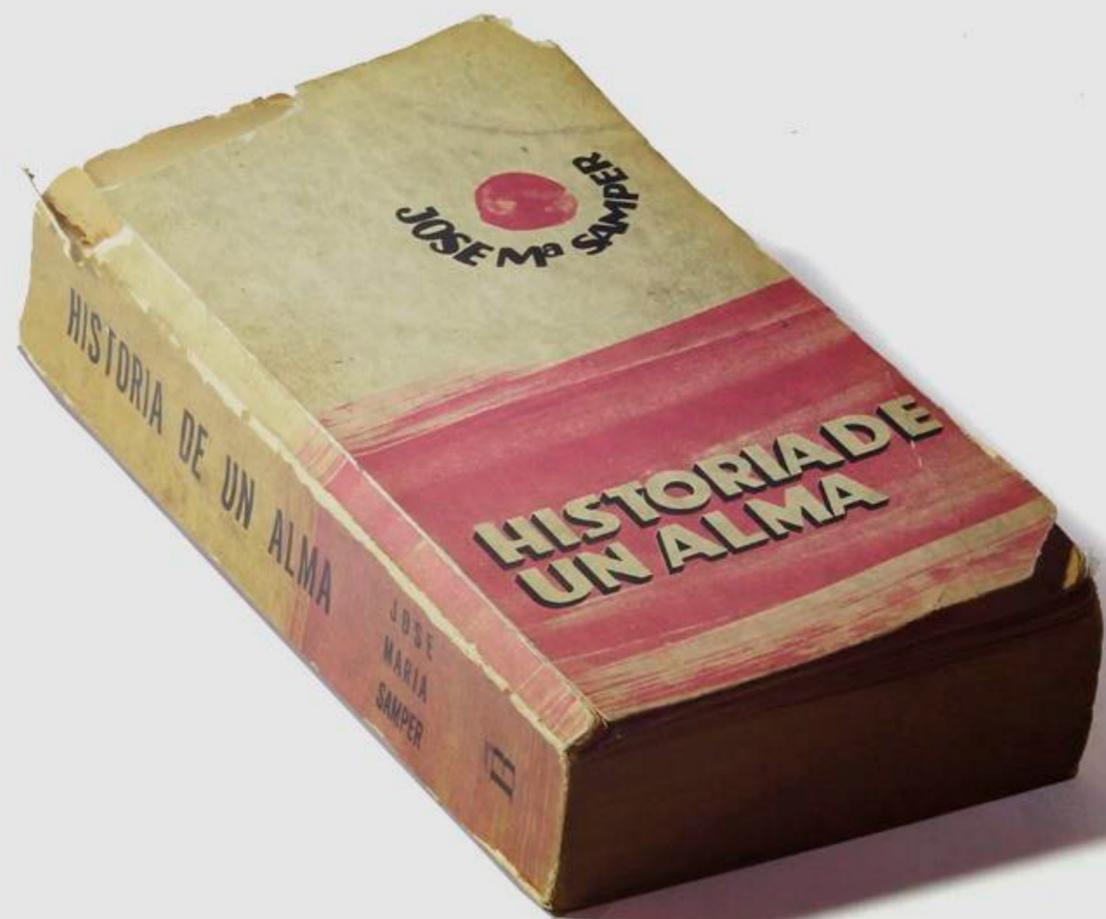
Historia de un alma

Recurro a la impresión en papel pergamino de una parte del archivo Memoria viva, el cual es un banco extenso de imágenes formato documento de personas desaparecidas en la década de 1970 y 1980, la mayoría presentadas ante las siglas N.N.

Reviso los nombres más comunes de las personas para esta fecha y hago una impresión por igual de una lista extensa de nombres y apellidos. La identidad que puede formar la persona cuando abre el libro, está ligada a que los nombres aparecen introducidos en una especie de bolsillo que forma la fotografía, a su vez las páginas están opacadas por la traslucida apariencia que permite el material, dejando entrever pequeñas líneas que tienen por consecuencia palabras o frases sobre la existencia.



Detalle. Papel pergamino e impresión de fotografía formato documento. Bolsillo.



Detalle. Papel pergamino e impresión de fotografía formato documento. Bolsillo.

Identidad de una ausencia

Trato de generar a partir de la imagen asociaciones semánticas de lo que entendemos como la identidad de una ausencia. En este ejercicio es evidente que la desaparición, como experiencia compartida en Latinoamérica, nos direcciona a estas herramientas de denuncia utilizadas a lo largo del tiempo: una imagen formato cédula, y un sinnúmero de nombres que se hacen ilegibles. La impresión en película acetato permite la superposición, seguido esto la aglomeración da como resultado, en palabras de Italo Calvino "el claroscuro de un estado de ánimo" y por consiguiente, lo ilegible en el oscuro resultado.

"Quisieron hacerle un retrato a Plotino y se negó: "Yo mismo soy una sombra, una sombra del arquetipo que está en el cielo. A qué hacer una sombra de esa sombra." (Borges, 7 noches, 1977)



Detalle. Impresión sobre película acetato





Detalle. Impresión sobre película acetato

Fotografía en soporte no convencional: Elementos didácticos



Sobre Identidad de una ausencia

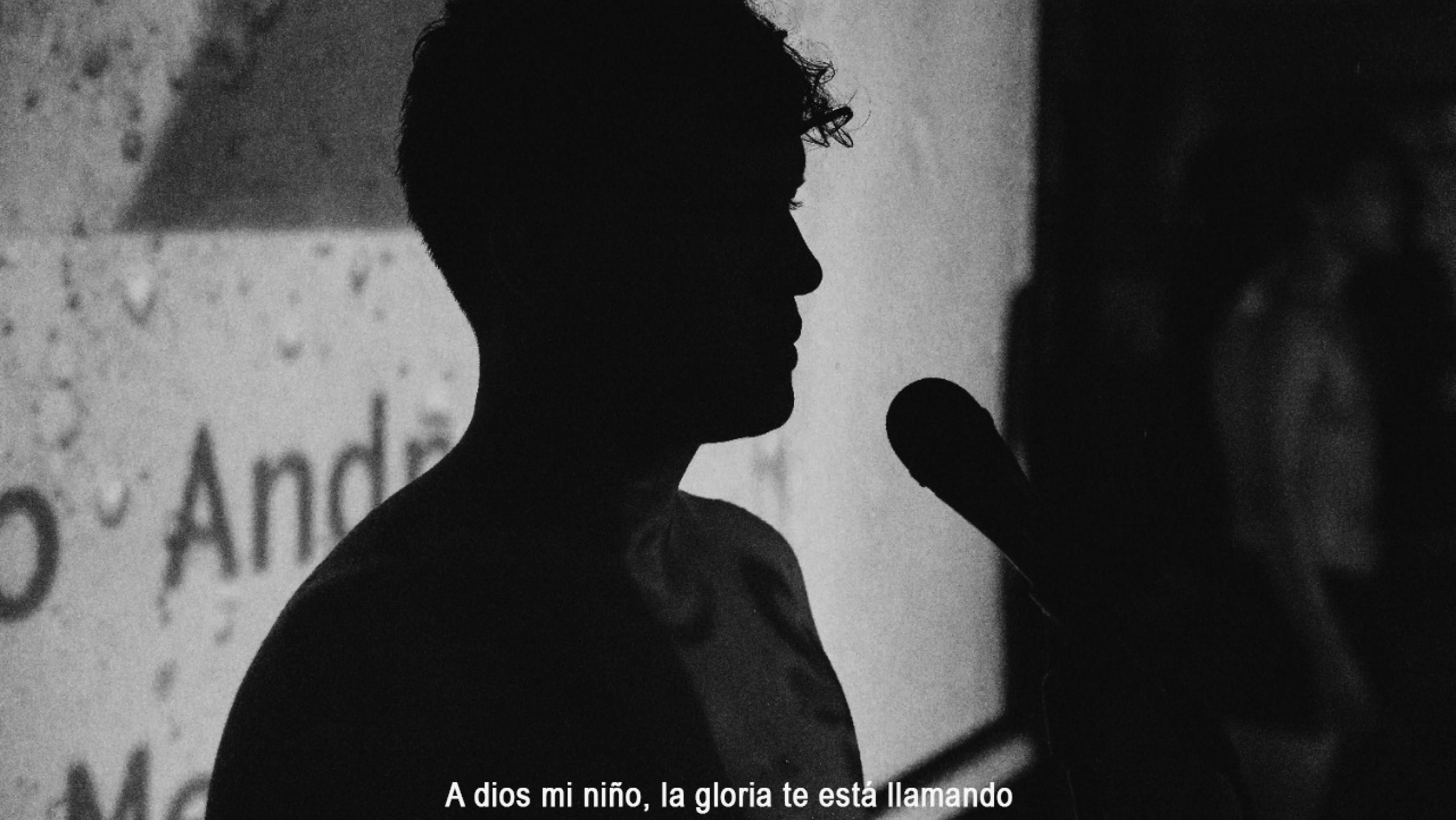
Performance. 35:00 min. 2021

El propósito de interactuar con el material fotográfico, posibilitó la acción física directa mediante un performance llevado a cabo en uno de los corregimientos de Medellín llamado San Antonio de Prado, esta intervención consistió en la formación de una sala de oficina en el espacio público, en la cual se hacían evidentes elementos como maquinas de escribir, proyectores y unos micrófonos que en todo momento estaban siendo activados bajo un circuito repetitivo de movimientos por los y las performer.

La acción tuvo un factor predominante, este fue la voz de cada participante de la acción que pasaba al micrófono e interpretaba una serie de chagualos o alabados* en voz en off, así mismo, ocurría un desprendimiento de sus vestuarios a la vez que cada cuerpo reposaba luego de caer por su propio peso sobre la mesa de quien interactuaba insistentemente con la máquina de escribir.

Es allí entre la interacción de cuerpos e imágenes donde se hace significativo establecer un dialogo entre el cuerpo y los objetos con una relevante carga simbólica, en este caso los despachos de recepción de denuncias en la fiscalía, allí los cuerpos y las proyecciones de un basto archivo de desaparecidos y personas presentadas bajo las siglas N.N, representaban la evidencia de algo imposible de velar, como lo es la alta cifra de personas registradas como ni vivas, ni muertas, que es ni más ni menos que otra figura retórica en el contexto sociopolito de este país para darle un grado mínimo de identidad a algo que no está.

* Cantos tradicionales del Chocó, Nariño y Ecuador, los cuales narran la despedida a causa del fallecimiento de un infante, al cual se le canta para celebrar su partida al cielo, pero también, para contar su libertad de pecados en el mundo.



A dios mi niño, la gloria te está llamando







Elefante blanco

En inmediaciones de marzo y abril del 2020 se restringe el ingreso y la movilidad para el país en materia de salubridad por la decretada pandemia del Covid 19, de la que su control y flexibilidad en la actualidad no exime las maneras en las que seguimos conviviendo con ella. Es particularmente en este contexto, donde las prácticas o labores presenciales reducen su operatividad y ocurren las masivas y estrictas limitaciones.

Muchas instituciones, como la universidad de Antioquia y algunas del sector público en el cerco artístico y cultural de la ciudad, cerraron físicamente de manera parcial y luego por completo, lo cual condujo a nuevas y arriesgadas apuestas para continuar sus agendas y movilizar sus contenidos, esta manera se lleva a cabo por medio de la migración a las plataformas virtuales, en las que el cauce de lo académico también desembocó. Los congresos y seminarios se impartieron tras las pantallas de los ordenadores, al igual que algunos conciertos y diversas manifestaciones artísticas y culturales, sin embargo, todo esto empezaba a gestar lo que sería en la actualidad una sobrecarga de información y, ante todo, una aglomeración de archivos traducidos como una memoria deliberadamente saturada.

En mis intenciones para ese momento, realicé una gestión con el MUUA (museo universitario), que mantuvo por los meses de agosto y septiembre, un ingreso constante debido al cuidado y atención de sus zonas de almacenamiento, aquellas que conservan las colecciones, para así, generar una serie de entrevistas y realizar una inmersión en aquello que permanecía reservado previo y en pandemia, pues las zonas de almacenamiento o de conservación, son aquellos sitios que reciben contenidos que al no estar expuestos, permanecen en una suerte de offline cuando no están siendo activados bajo un contexto museográfico, pero, en el caso del área de ciencias naturales, la zona está puesta como un permanente espacio para la investigación y la consulta en sala.

Es importante destacar la división del museo: Ciencias naturales, Historia, Artes plásticas y Antropología, para mencionar el lugar de mi interés por adentrarme en un primer momento de manera general y en un segundo, poder precisar mi exploración en los espacios de Ciencias y Artes, para implementar paralelos, diferencias y cruces epistemológicos con aquello que preservan, por lo cual, bajo una mirada formal, pude constatar que estos espacios deben su existencia, su arquitectura, sistemas y lugares de enunciación a cosas e imágenes, pero, puntualmente a la información puesta en ellos.

Es de esta manera que la propuesta plástica que realizo recoge la expresión *elefante blanco* como aquellos aspectos o empresas insostenibles, pero que refiere, propiamente, a lo que ocasiona más *problemas que beneficios*, es entonces que mi interés se inscribe en uno de los resultados de la educación en pandemia que fueron las innumerables grabaciones de las clases, estas, han significado las irreversibles decisiones tomadas por parte de la división informática de la universidad de Antioquia, por depurar todo aquello que ha quedado represado en las plataformas digitales utilizadas por la universidad.

Un Elefante blanco es lo que ha significado para mí la contención de las grabaciones en las que estuve o no presente, y en las que puedo concebirlas como documentos históricos para comprender las formas y tránsitos contemporáneos a un mundo radicalmente distinto en las formas en las que tenemos acceso a él y a sus representaciones.

Apoyo visual









METS UIT
DELLAE
PICEA
RAPTULET
MAYTAKKI
MAYTAKKI

LYMPHALAE
15

1 MINERALES SEMIPRECIOSOS



Elefante blanco, Grabaciones monocanal video 1:56 m. Performance: Melissa Hincapié. 2022. Universidad de Antioquia.



Proyección

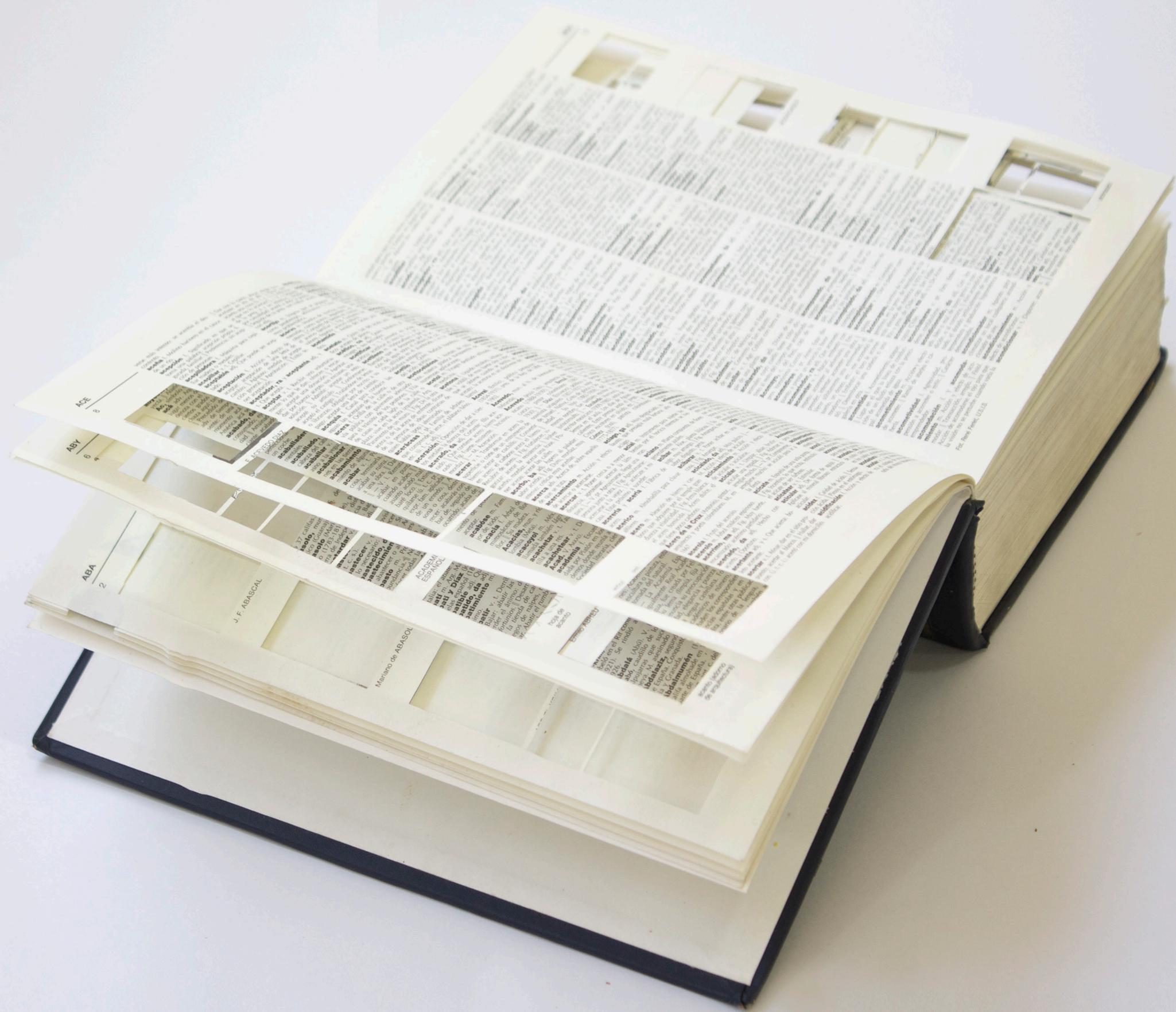
El rol del archivo y las diversas formas en las que se deposita o se formalizan maneras distintas del conocimiento, también son un lugar activo y en potencia; de significados y reflexiones que todo el tiempo pueden estar en una actualización conjunta y progresiva. Trabajar mediante construcciones históricas y socialmente elaboradas, permiten que el campo interdisciplinar en las artes sea más propenso a ser consultado y debatido por otras áreas del conocimiento, es por ello que mi interés se da en posibilitar estos puentes desde mi qué hacer y lugar de enunciación artístico.



Detalle. Moviliario e imágenes extraídas del diccionario Larousse. Medidas variables. 2022.







ACE

ABY

ABA

J. F. ABASCAL

Mariano de ABASOL

ACUBEN

B i b l i o g r a f í a

- Camnitzer, L. (2009). Ni arte ni educación. Obtenido de <http://www.niartenieduacion.com>
- Camnitzer, L. (10 de Agosto de 2012). Universes in universe. Obtenido de <http://universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/s-camnitzer.htm>
- Camnitzer, L. (2012). Universes in universe. Obtenido de <http://universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/s-camnitzer.htm>
- Camnitzer, L. (14 de 11 de 2016). LalululaTv. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=dEGYQoZ-5JDw>
- Camnitzer, L. (14 de 02 de 2017). Hacia un socialismo de la creatividad. (F. d. Uniandes, Entrevistador) Bogotá.
- Canclini, N. G. (1977). Arte popular y sociedad en América Latina. México : Grijalbo .
- Canclini, N. G. (1990). Culturas Híbridas . Buenos Aires: Grijalbo.
- Guasch, A. M. (11 de 02 de 2005). www.annamariaguasch.com. Obtenido de http://annamariaguasch.com/es/archive_events
- L.C. (2012). La enseñanza del arte como fraude. Esfera pública, 0.
- Sofía, M. R. (14 de Marzo de 2018). Museo Reina Sofía. Obtenido de <https://www.museoreinasofia.es>
- Benjamin, W. (1936). La obra de arte en la época de su reproductividad técnica. En W. Benjamin, Abada editores .
- Borges, J. L. (1942). Funes el memorioso . En J. L. Borges, Ficciones (pág. 83). Bue nos aires : Real Academia Española.
- Borges, J. L. (1980). 7 noches ¿Qué es la poesía? . En J. L. Borges, 7 noches ¿Qué es la poesía? (pág.38). Buenos Aires: Tierra firme .
- Camnitzer, L. (2 de 12 de 2015). Cdf montevideo. Obtenido de [http://cdf.montevideo.gub.uy/actividad/laboratorio de reflexión](http://cdf.montevideo.gub.uy/actividad/laboratorio-de-reflexion) Gonzáles, A. (s.f.). www.praxeologia.org. Obtenido de www.praxeologia.org: <http://www.praxeologia.org/memoria.html> Kreimer, R. (s.f.). www.Geocities.com. Obtenido de http://users.clas.ufl.edu/burt/spaceshotsairheads/Borgesfunes_el_memorioso.pdf
- Nietzsche, F. (2018). De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida . Madrid: Biblioteca Nietzsche.
- Sontag, S. (2003). Ante el dolor de los demás . En S. Sontag, Ante el dolor de los demás. Madrid: De bolsillo.
- Mesa, J. A. (1986). El eterno retorno en Borges. El eterno retorno en Borges. Medellín : Biblioteca pública piloto.

CV

JOHAN SALAZAR

1995. Medellín – Colombia

johan.salazarc@udea.edu.co

321 665 90 75

www.behance.net/JohanSalazar

2023 Maestro en Artes Plásticas. Universidad de Antioquia. Medellín. Colombia

Residencias

2022-2023 RAN. Edificio Antioquia. Universidad de Antioquia. Medellín. Colombia.

Exposiciones individuales

2017 Lo masivo. Sala Eladio Vélez. Medellín. Colombia

Exposiciones colectivas

2023 La belleza será convulsa o no será. MAMM (Museo de arte moderno de Medellín). Colombia

2023 El lugar de las otras importancias. Muestra de grado UdeA. Palacio de la Cultura Rafael U. Uribe. Medellín Colombia

2022 De lo emergente a. Matelssa. Galería Jose Amar. Medellín. Colombia

2021 Feria del Millón. Hospital San Juan de Dios. Bogotá. Colombia

2020 Taller la Castellana. Convergencias. Medellín. Colombia

2019 Galería El Museo. Lenguajes en papel. Bogotá. Colombia

Contenedores Art. Amor y Arte Fundación. Homenaje a Débora Arango. Envigado Colombia

2018 Drawing in gallery. Galería ALB. París — Francia

Variaciones en dibujo. Galería Tal cual. Medellín. Colombia

2017 Heartist. Colombo Americano. Medellín. Colombia

Subastando ando. Crealab Universidad de Antioquia. Medellín. Colombia

2016 XX Salón de estudiantes. Fundación Universitaria Bellas Artes. Mención. Medellín. Colombia

ANTOLOGÍA. Fundación Universitaria Bellas Artes. Medellín. Colombia

Imagen Palabra. Salón de ilustración. Crealab Universidad de Antioquia. Colombia

Ciudad cambiante. Sede el concejo de Medellín. Colombia

MDE 15, Historias Locales — Prácticas Globales. Ecologías artísticas y culturales. Medellín. Colombia

2015 Contenedores Art. Amor y Arte Fundación. Envigado. Colombia

Salón de pequeño formato. Galería Taller. Primer puesto. Medellín. Colombia

2014 XVIII Salón de estudiantes. Fundación Universitaria Bellas Artes. Mención. Medellín. Colombia

Experiencia laboralv

2021 Docente en COSMOS school. Comfama. Medellín. Colombia

Ilustración editorial

2020 Un bosque dormido Luciano Pelaez. Editorial Atarraya

2019 Ilustraciones para la novela gráfica Arañar la tierra. Universidad de Antioquía. Medellín. Colombia

2018 Hustraciones para el libro Fundamentos anatómicos y fisiológicos. Editorial CES. Universidad CES. Medellín. Colombia

2017 Portada del libro Tres faros. Carlos Mario Garcés Toro. Medellín. Colombia

2016 Ilustración para la revista de poesía +2 Gris. Editores: Lina María Parra y Santiago Rodas. Medellín. Colombia

2015 Portada e interior del libro San Alejo Medellín. Editores: Alcaldía de Medellín. Bellas Artes. Medellín. Colombia

Proyectos

2022 Desarrollo de mural para la campaña No copio. Bellas artes. Medellín. Colombia.

2022 MUTATIS MUTANDIS. Proyecto de muralismo a gran formato. Estímulos para el arte y la cultura.

Distrito cultural Perpetuo Socorro Medellín. Colombia

2021 Desarrollo de producción audiovisual para Creación en Contextos. UVA. Medellín. Colombia

2020 Participación en el proyecto Creación en contextos. UVA. Medellín. Colombia

2019 Dirección, restauración, intervención y adecuación del proyecto de investigación Participación y empoderamiento comunitario en procesos de reparación en zonas de disputa territorial del oriente antioqueño. Universidad de Antioquia. Medellín. Colombia

2015 Asistente de producción del artista Miler lagos en el proyecto de intervención de los Bustos de la avenida La playa. Medellín. Colombia

