



Universidad
del Cauca

Nota de Aceptación

Firma Del Presidente Del Jurado

Firma Del Jurado

Firma Del Jurado

A mi Madre: que con su humildad, esfuerzo y sudor diario, logró
concederme grandes cosas.

A mi Padre: por trasmitirme sus valores, su fuerza y alegría en cada una de
mis luchas.

A mis Dos Hermanos: por ser mis mentores de la vida y brindarme su
respaldo siempre.

A la vida: por permitirme disfrutarla.

“Para todas las almas perdidas que buscan libertad bajo la lumbre de la calle”

Chope.

VISIBLEMENTE INVISIBILIZADOS

“La otra cara de la Ciudad Blanca”

ROBERTO ORLANDO ACOSTA ARBOLEDA

UNIVERSIDAD DEL CAUCA
2019

- Facultad de Artes
- Departamento de Artes Plásticas
- Universidad del Cauca

ASESOR:

- Orlando Martínez Vesga.
- Popayán - Cauca
- 2019

La desolación humana [...] se cubre con cartón o mantas raídas y sucias, que la gente mira indiferente o (más bien) ajena al drama. Así, la ciudad muestra su más triste cara de desolación y de pobreza; la ciudad parece entonces una ciudad en guerra, o víctima de una rara enfermedad.

Estoy sentado en mi trozo de acera enfrentado a la muerte y a sus aterradores poderes, pero no tengo miedo. Resisto solo, desgajado de todo afecto que no sea el ramalazo de compasión de algún transeúnte. Resisto agarrado a mi piel que es bandera contra el desahucio. Piel mía, girón de piel, hermanita... ¿Qué hora será? Es raro que me interese por el tiempo. No lo necesito para nada. Yo no vivo con los días jueves o viernes, ni sobre ellos, ni por ellos. El tiempo ya no me interesa para nada. Lo que siento importante para mí son estos dos palmos de acera donde defiendo mi vida.

CARLOS SÁNCHEZ OCAMPO

CONTENIDO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUCCIÓN..... | 1 |
| HABITAR Y ENTORNO URBANO..... | 4 |
| CUERPO Y MEMORIA..... | 10 |
| SOBRE LA FOTOGRAFÍA..... | 16 |
| DECONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN..... | 26 |
| ° La Experiencia de Dibujar..... | 30 |
| SUDARIO..... | 36 |
| MONTAJE..... | 42 |
| ARCHIVO FOTOGRÁFICO..... | 49 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 48 |
| LISTA DE FOTOGRAFÍAS..... | 63 |

El espectador tiende a identificarse con el tema, a interpretar las imágenes por ellas mismas; frente a un dibujo, se identifica con el artista y utiliza las imágenes para adquirir la experiencia consciente de ver como si fuera a través de los ojos de este.

JOHN BERGER

INTRODUCCIÓN

El uso de la palabra *Indigente* en mi trabajo es muy importante, me interesa su sentido: *ser indigno, que no se lo puede considerar gente*, es así como la sociedad lo describe y como ellos se sienten; **Visiblemente Invisibilizados** trata de destacar esta imagen sumergida y olvidada en la *Ciudad Blanca* de Colombia, mi trabajo busca rescatar y mostrar al indigente desde su realidad, con esto me refiero a usar su memoria, sus olores, su indumentaria y suciedades como huellas de identidad de su cuerpo.

La imagen del indigente o del mendigo como también se le ha llamado, ha sido usada por varios artistas importantes en la Historia del Arte, este es el caso por ejemplo de: **Rembrandt Van Rijn** y su obra: *Un mendigo con una pierna de madera*. (1630), o **Bartolomé Esteban Murillo** y su obra: *Joven Mendigo*. (1645-1650), o **Francisco de Goya** con su obra: *Mendigo ciego con un perro*. (1801), o **Francesco Sasso** y su obra: *Reunión de mendigos*. (de mediados del siglo XVIII), por nombrar solo algunos. Siempre ha existido una visión del artista para representar esta imagen, que ha sobrevivido a la sociedad en el tiempo.

Para esta Investigación-Creación, el cuerpo del indigente es el punto de partida por donde se empieza una aproximación a este tema; iniciando por un trabajo etnográfico que sitúa el contexto, es decir la calle, como el lugar donde ellos transitan y habitan. A veces tiene lugar una interacción entre cuerpo y lugar,

como una construcción del espacio, de acoplamiento, o en otros casos ocurren rupturas en el lugar que se crean con su presencia.

En segunda instancia tiene lugar la descripción del cuerpo y la memoria, resaltando la fuerza de su imagen que se ha transformando por las experiencias vividas en la calle. Paso a identificar esas cicatrices, manchas, olores y demás aspectos personales que hablan de una memoria corporal de un cuerpo que se ha transformado en el tiempo y cómo esas transformaciones también se las encuentra en las vestiduras y los objetos que acompañan al indigente y que también hacen parte de su identidad. El poder de la indumentaria tiene la fuerza de un cuerpo ausente que considero cercano a como lo propuso **Christian Boltanski** en su obra *Personas*.

Algunas referencias me han ayudado a la construcción de mi trabajo, como la Historia de la Fotografía Colombiana, en el caso de: **Luis B Ramos** y su fotografía en la década de los treinta del siglo XX, así como también el caso alemán del archivo fotográfico usado por **August Sander** en la serie *Ciudadanos del Siglo XX*. Un caso más próximo a la indigencia es el de **Jaime Ávila** con su obra: *La vida es una pasarela* donde plantea la visión del indigente en las calles de Bogotá. Otro caso que me interesa es el de **Sebastião Salgado** en su serie *Éxodos* donde la experiencia etnográfica de usar la fotografía, es también un medio de diálogo con las personas vulnerables. Mi proceso metodológico para el encuentro con el indigente, se realiza con la fotografía, esa primera mirada que me

ayuda a pensar en la captura de la imagen. Este proceso me sirve para crear un diálogo, para sentirme cercano a ellos, para que mi presencia no les moleste, esto con el fin de realizar una especie de canje de su indumentaria, con ropa que yo les comparto, que se encuentra en mejores condiciones.

Me interesa la Deconstrucción de la Imagen, por medio del dibujo, una reelaboración de la imagen fotográfica, donde suelo usar el dibujo como medio de expresión que involucra un tiempo indeterminado con un cuerpo ausente que está en el soporte sobre el que se va a crear la imagen. Más adelante se presenta un estudio de caso donde se describe la experiencia de dibujar y todo lo que este proceso involucra.

Finalmente quiero referirme a la idea de *Sudario*, como un nombre asignado al soporte donde va a estar la imagen. Ese nombre de sudario es importante desde su definición por el hecho que es en ese soporte donde se encuentra el tiempo, la memoria, las huellas, manchas y olores que hablan de la identidad del cuerpo de un indigente y que algunos artistas como **Rosemberg Sandoval** han usado estas huellas como manifestación política y conceptual del cuerpo.

Se trata entonces de resaltar la imagen de la indigencia, pero usando la misma realidad de sus cuerpos y su memoria para que **Visiblemente Invisibilizados** destaque la cara oculta de la *Ciudad Blanca*.

HABITAR Y ENTORNO URBANO

Empecemos por definir un poco la palabra *habitar* con relación a la indigencia. Este término no necesariamente significa vivir en una zona o lugar determinado, pues desde el primer contacto del hombre con la tierra la empieza a habitar; a mi parecer, el término habitar está en nuestro cuerpo, “como una construcción constante en nosotros mismos”, el hombre habita en la medida que va creciendo, se va transformando, toma decisiones, se relaciona, adquiere experiencia en su vida, se construye a sí mismo; para Heidegger (1951) la palabra habitar es. “la manera en que los mortales son en la tierra” (p.2). Esto nos quiere decir que, el habitar es el resultado de lo que somos, de lo que hemos construido en nosotros mismos, de cómo hemos vivido; el habitar es el resultado simbólico de nuestros cuerpos.

Por otra parte, si hablamos de un lugar o espacio habitado, en ese sitio se debería dejar una huella, un recuerdo en la memoria que te lleve después a ese lugar donde ya estuviste en algún momento. La palabra habitar desde el campo de estudio etimológico es *habitare* que significa (tener) y ese tener puede obedecer a varios significados, por ejemplo: el de tener una experiencia, tener una apropiación de un lugar, tener un recorrido habitual, tener la capacidad para terminar de construir el lugar físico mediante las narraciones y acciones en un espacio ideológico y simbólico.

En ese sentido, pensando en el habitar de un indigente, diremos que más que habitar un lugar, el indigente se habita a sí mismo, es decir que su cuerpo es su territorio. Ahora bien, desde la modernidad al indigente se le empieza a llamar *Habitante de Calle*, por el hecho de que su territorio fijo y físico no existe, la calle es su escenario de vida; en ella pasan a la deriva siempre, deambulan de un lugar a otro, muchos de ellos transforman el lugar con su presencia, crean rupturas tanto en la gente como en el lugar mismo, esto se debe en cierta medida a sus comportamientos, a su indumentaria sucia y desgatada, a sus olores que se vuelven desagradables para los otros, los indigentes alteran el espacio con su pasar debido a la fuerza de su imagen.

También, existen lugares marcados por los indigentes, lugares de acoplamiento, de adhesión, donde ellos permanecen ahí por gusto, porque se identifican, se conectan y se funden con el espacio urbano. Certeau (1999) comenta.

[...] el habitar es la práctica cotidiana que se manifiesta en el espacio público, la calle, donde los comportamientos, señales y actitudes, tales como la indumentaria, los gestos, los patrones, los lenguajes o los ritmos son signos de representación de la escena de lo público. (p.170)

Es decir, el lugar como espejo de quien lo habita, el hombre es la representación del lugar donde se encuentra, es por eso que los indigentes por lo general se encuentran en espacios similares a su propia imagen; los lugares,

barrios, zonas más vulnerables y pobres de una ciudad se convierten en los espacios más transitados que dan albergue a los indigentes. Estos lugares se interconectan porque se parecen, comparten tanto la pobreza como también el olvido; esto es lo que Marc Augé (1996) llamaría los “No lugares” que son espacios físicos y urbanos de transitoriedad olvidados y sin importancia para la sociedad.

Durante años viví inmóvil a la sombra de un árbol de higo, hasta que me parecí tanto a él que la gente no me veía. Fui árbol en mi piel y en mi corazón y en mis barbas. [...] árbol y yo llegamos a parecernos tanto que más de un perro quiso orinar en mi costado. No fui yo quien lo impidiera, ese día hubiera sido grande, pero los perros terminaban desorientados con mi olor y se alejaban [...] finalmente me tendía aquí con mis tres trapos únicos. Uno para mi calva contra el sol, otro para mi cuerpo contra el frío y otro para tapete. No escogí este sitio. Estar aquí es simplemente el encuentro entre cansancio y lugar. El resultado es este trozo de acera por donde la gente cruza en todas direcciones a trabajar, a orar, a robar, a estudiar. [...] Varios años he vivido en esta acera y ahora me le parezco como era de esperarse. El viento, indiferente, me embiste con hojas de árbol y tarugos de papel. El polvo cambia el color de mis manos. En la intemperie, he aprendido de la calle a vivir de las arrugas. (Sánchez, 1993, p.123-125)



*Fotografía 1. Archivo Fotográfico “Indigentes de Popayán” 2019.
Tomada por: Roberto Acosta Arboleda.*

La corporalidad, los olores, son una especie de estrategia de territorialidad en los indigentes, mediante ella crean una esfera invisible que los separa, los hace *abyectos* frente a los demás; el concepto de abyecto es aquello que es físicamente asqueroso, que produce en los demás una inevitable convulsión nauseosa. Es por eso, que la mayoría de indigentes “por no encasillarlos a todos”, viven apartados, solos, en la basura misma si es posible, vivir en los desechos que la misma ciudad les arroja, es vivir en un lecho invisible que ha creado este sistema social inmoral, humillante e inhumano.

El entorno urbano de los indigentes, está situado en la calle, pero no es un lugar físico, más bien su territorio es abstracto, no hay una figuración

consolidada de su espacio, es un imaginario que ellos mismos construyen de cómo perciben ellos la ciudad y la calle donde están. Un andén puede ser para las demás personas, un espacio por donde transitan los peatones y se desplazan de un lugar a otro; mientras que para un indigente el significado de andén puede ser por ejemplo: su incomoda cama de su imaginada y desalojada casa; mientras para los transeúntes una bolsa de basura, es sola basura, para los indigentes esa puede ser su almohada o el receptor en donde hallar parte de su comida; mientras una caja de cartón vacía, para las demás personas es un recipiente donde se empaco un producto, para los indigentes ese cartón puede ser su colchón o su fría cobija.

El entorno urbano del indigente es un lugar indeterminado, un imaginario urbano, como diría Armando Silva (2006) que simboliza “pasar de vivir en ciudades físicas, a construir nosotros mismos en nuestro imaginario una idea abierta de ciudad”, que es lo que todas las personas deberían hacer, ver más allá de la arquitectura que forma la ciudad, para transformar ese espacio, que se termine de construir como lugar vibrante, de experiencias, de sucesos, un lugar para la memoria.

Para el artista el entorno urbano y el habitar se han convertido en un atractivo contemporáneo para unos pocos, donde adoptan nuevos roles para investigar al hombre en sus distintos modos de vida social y cultural, “el artista como etnógrafo”.

El arte, pues pasó al campo ampliado de la cultura del que la antropología se pensaba que había de ocuparse.

Estos desarrollos constituyen también una serie de deslizamientos en la *ubicación* del arte: de la superficie del medio al espacio del museo, de los marcos instituciones a las redes discursivas, hasta el punto de que no pocos artistas y críticos tratan estados como el deseo o la enfermedad, el sida o la carencia de hogar como lugares para el arte. (Foster, 2001, p.188)

Esta mirada sugiere el desborde investigativo del artista, donde se recorren otros territorios en busca de nuevas percepciones que puedan ser vinculadas al arte. El desborde investigativo en mi trabajo se sitúa en la calle, lugar donde se encuentran los indigentes; la importancia de este proceso es como se llega a esos sitios, como enfrente a esa otra realidad, como por medio del trabajo de campo me permite conocer las distintas historias de vida de los indigentes, tener un encuentro cara a cara con estas personas, brindar mi confianza para que las relaciones de diálogo sean más empáticas, para que al final, el resultado de mi trabajo no sea distante a la propia realidad que vive el indigente. Como lo menciona Foster (2001) “Este modo horizontal de trabajar demanda que artistas y críticos conozcan no solo la estructura de cada cultura lo bastante bien como mapearla, sino también su historia como para narrarla” (p.206)

CUERPO Y MEMORIA

Un cuerpo está destinado a significar; aquí la palabra significar obedece a una representación, a un resultado de una variedad de sucesos, cambios y hechos por los que atraviesa un cuerpo. El tiempo y el cuerpo se interconectan, el cuerpo existe en el tiempo, crece, cambia; un cuerpo debe pasar por distintos sucesos que lo llenan de experiencia, un cuerpo está destinado a transformarse; el tiempo es un abstracto. Almacenamos los sucesos, los recuerdos y esto nos ayuda de alguna manera a crear una memoria de lo vivido.

Un cuerpo adopta con el tiempo unas marcas, un cuerpo se degrada, envejece y muere, cada individuo hace uso de su cuerpo de maneras particulares y significativas en su vida. Mauss (1971) señala. “El cuerpo es el primer instrumento del hombre y el más natural, o más correctamente, sin hablar de instrumentos diremos que el objeto y medio técnico más normal del hombre es su cuerpo” (p. 342). Esta perspectiva nos plantea que, el humano usa el cuerpo para involucrarlo en varios ámbitos, donde se pueda transformarlo, alterarlo, modificarlo; hacer una reconfiguración de su estado natural.

El cuerpo no es una entidad fija, tiene que cambiar y es el humano quien direcciona esos cambios, donde el resultado de ese cuerpo es incierto, impredecible, nunca se sabe lo que va a pasar con él. Durante esos caminos, el cuerpo humano tiende a crear vínculos, a ocupar un rol social y cultural, para

interrelacionarse con otros cuerpos, es decir, toma un dominio en el lugar de ámbito donde se situó. Foucault (1998) sostiene:

[...] el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos. (p.32)

Esto es importante porque ese poder del cual nos habla Foucault, es el de manifestarse en diversos campos, por ejemplo: el cuerpo en el campo social, económico, político, religioso, cultural, etc... incluso, el cuerpo en el arte, que es precisamente el tema del cual nos vamos a ocupar.

El cuerpo en el arte, es objeto de manifestaciones múltiples; el cuerpo humano, es el soporte, el medio más inmediato y natural como una forma de expresión; “el cuerpo como objeto del arte”, como protagonista. Esto nos lleva a pensar en algo más; un cuerpo para que sea objeto de expresión, tiene que sufrir una variedad de cambios, tanto en su parte física, como también en la mental, que obliguen al artista a fijarse en esa imagen, por más tensa o violenta que ésta resulte ser.

Hablar del humano y su corporeidad es esencial para su manifestación, debido a que, es el cuerpo el resultado de lo vivido; la noción de corporalidad alude a la pluralidad de dimensiones que convergen en la vivencia de un cuerpo, tales

como las emociones, las relaciones, las significaciones y sensaciones por lo que el ser humano ha tenido que pasar.

El cuerpo es frágil y vulnerable pero no siempre ese es el estado natural de todos; la fragilidad de los cuerpos es latente cuando éste se involucra en una situación problemática, donde se pone en riesgo la vida misma. Claro que también, existen casos donde algunos cuerpos sobrepasan los límites extremos que los hacen objeto de estudio mucho más interesantes para el campo del arte, por su resistencia, por su fuerza. El cuerpo parece ya no subsistir más a la vida misma, por ejemplo: el cuerpo en la guerra, el cuerpo en la pobreza, el cuerpo sometido a las drogas, el cuerpo violentado, el cuerpo en la miseria, etc...

En ese sentido y bajo esa contextualización, mi trabajo me lleva a hablar del cuerpo en la indigencia; la escogencia de este tema se basa en la fuerza conceptual de su imagen, reflejada en los cambios por los que se ha sometido un cuerpo que habita en la calle. La potencialidad del cuerpo, se encuentra en sus marcas, en sus laceraciones, en sus vestiduras y sus olores, que implican una carga de memoria e identidad bastante fuerte, tanto para mí como productor de su imagen, como para el espectador que ciertamente es lejano a esa realidad.

La corporeidad de un indigente, sobrepasa los límites del cuerpo físico, su esencia se desborda y afecta sus vestiduras, las entinta, las mancha, la permea, las transforma de su estado natural a un estado con carga de memoria. La memoria del cuerpo del indigente se refleja en su ropa y en sus objetos que lo acompañan,

que se convierten en signos sensoriales de una identidad inseparable, sus olores son el perfume de sus cuerpos, que lo identifican con el otro.

Es importante pensar en su vestiduras y objetos como forma de identidad del cuerpo, pues su ropa es una representación ausente del cuerpo del indigente, un tipo de ausencia que determina una presencia en el pensamiento de los otros, por ejemplo, el artista francés **Christian Boltanski** con su obra *Personas* (2010), crea una visión y sensación de la ausencia de un cuerpo, la memoria y la individualidad en esta obra es tan fuerte que es como una gran montaña de personas muertas y aunque naturalmente las personas tengan que desaparecer con el tiempo, algo de ellas queda latente en sus pertenencias.



Fotografía 2. Personas (2010) Christian Boltanski.

Esta referencia de Boltanski plantea que la ropa usada es un objeto que pasó por tres fases: la primera es el uso, la segunda es el desecho y la tercera es transformar ese objeto en objeto para el arte, que el resultado habla de un sujeto ausente y en una presencia que evoca una ausencia.

Las vestimentas forman parte de nosotros, nos incluyen dentro un periodo histórico, de una jerarquía social, de un grupo u otro y en un nivel económico mayor o menor. Pero toda la ropa sufre la vida de quien la lleva, el desgaste y el paso del tiempo. Y, a pesar de todo ello, en el momento en el que el cuerpo se ausenta se detiene ese proceso. (Albar, 2016, p.9)

En mi trabajo hago uso significativo de algunas prendas como soporte para el arte, las prendas de los indigentes pasan a un estado de separación del cuerpo; pero a pesar de esa separación física, en las prendas quedarán rastros sinestésicos del cuerpo que lo portó. Es la memoria de un cuerpo ausente en el espacio, pero presente en el pensamiento de otra persona.

Existirá siempre una ausencia en sus vestiduras cuando el cuerpo las abandone, pero la suciedad, las manchas, las marcas y el olor segregado del cuerpo en particular, será un imaginario de un cuerpo abstracto que efectivamente estuvo ahí. Finalmente, ese vestigio, esa ausencia, de alguna manera pasa a otro estado cuando por medio del dibujo se compense ese cuerpo físico y se convierte en una presencia particular de quien la portó, como significado de uso individual. Con el peso sensorial de su vestidura, más el peso visual de la imagen, el trabajo es un

camino misterioso que le permite al espectador entrar en la intimidad del cuerpo del indigente, para crear una visión similar al cuerpo físico.

La corporeidad de un indigente es muy marcada, pero casi invisible para esta sociedad, pues muchos huelen a rechazo, saben a miseria, reflejan discriminación; su identidad es un gran nudo que resiste a todo, al tiempo, al ambiente, al miserable trato que les brinda este estado. La memoria del cuerpo del indigente conlleva una carga emocional muy imponente hacia un cuerpo normal, sus pieles heridas, cicatrizadas, inflamadas, son padecimientos reales de quien muchos guardan distancia.

SOBRE LA FOTOGRAFÍA

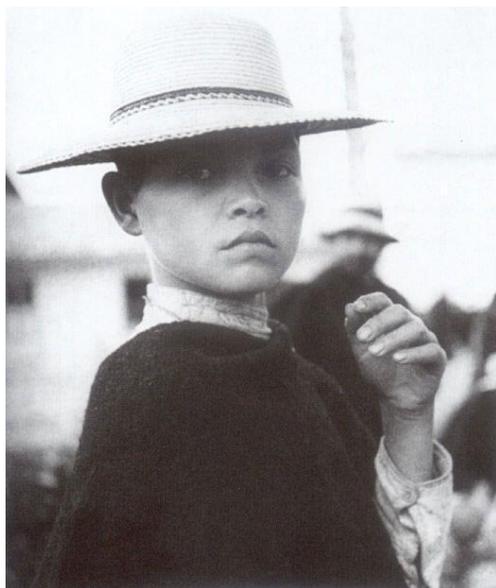
La fotografía es un testigo destacado de la historia de la humanidad. Desde sus inicios, no solo se han hecho fotos, sino que también se ha creado lenguajes, códigos y señales para poder entender y explicar este dispositivo como constructor y reproductor de una imagen inmediata. La fotografía en sus comienzos, es un testimonio, un registro de las cosas vistas, una elección humana de una determinada situación. En la historia, bastaba con mirar cualquier fotografía, para comprobar que ésta, en verdad fue tomada de la realidad.

Pensamos en las fotografías en cuanto obras de arte, en cuanto prueba de una verdad particular, en cuanto réplicas exactas o en cuanto nuevos objetos. Cada fotografía, es en realidad, un medio de comprobación, de confirmación y de contribución de una visión total de la realidad. (Berger, 2014, p20)

Durante la producción y reproducción de la imagen en el tiempo, se puede destacar el cuerpo y el retrato, como los primeros atractivos para el fotógrafo, en la creación sobresalen éstos, como los más interesantes por su fuerza visual, discursiva y por la posibilidad de crear distintas lecturas en su contenido; *sin menos preciar otros géneros.*

La fotografía nos ha enseñado a conocer incluso sobre nuestra historia y a dar cuenta de nuestra propia memoria; a notar como el cuerpo, en su distinta representación pictórica, ha alcanzado un valor social. Si pensamos, por ejemplo, en algunos hechos cotidianos captados en momentos de la historia, podemos subrayar como estos han adquirido, no solo un lugar en el arte, sino también en la historia.

Un caso que me interesa es el de **Luis B Ramos**, como referente no solo histórico, sino también como documentalista de sensibilidades de los años treinta en Colombia; sus imágenes son una representación de las tradiciones sociales de la época.



Fotografía 3. Niño campesino con sombrero de ala (1927) Luis B Ramos.

En el caso de Ramos, se destaca el poder del reportaje a través de su cámara, donde capta con un gran ingenio la expresión de la gente, la situación y por supuesto la veracidad de la imagen del momento, Medina, (2017) dijo algo muy interesante sobre Ramos: “El fotógrafo visitaba plazas de mercado, iglesias, cementerios y parques, donde le era fácil hacer saltar la chispa cotidiana de hombres y mujeres comunes y corrientes, anónimos y a menudo humildes”.

Ramos tenía una fuerza particular para retratar a personas humildes y de clase baja, cosa que no pasaba cuando tenía que trabajar retratando compromisos políticos y sociales con gente de clase alta y media. Pues la chispa de la cual nos habla Medina ya no aparecía en sus imágenes.

Ramos tenía grandes virtudes que aprovechó como fotógrafo, se destaca todo un juego de sensibilidades en sus retratos; porque no solo mostraba a una persona o varias personas, sino que además de ello mostraba los distintos contextos en el que se encontraba cada retratado; si nos detenemos a observar la gran parte de su archivo fotográfico, se podrá notar como es envidiable el poder y la fuerza de construcción de sus imágenes, sobretodo que todas sus tomas, son realmente bellas, por la expresión, por la naturalidad de la gente popular, campesina y hasta vulnerable que a él le interesó capturar con su cámara.

Si bien hemos apuntado el caso colombiano de la fotografía de Ramos, sobre las capturas de la cotidianidad, y la fuerza del retrato y sus retratados; también creo que es importante hablar sobre el archivo fotográfico, como elemento

de selección, clasificación y presencia que existe en la fotografía, pues el archivo fotográfico funciona como la memoria de una cultura, como también de testimonios del pasado, para Foucault, (1972) el archivo es: “el sistema de enunciabilidad a través del cual la cultura se pronuncia sobre el pasado” (p.129).

Esto nos habla de una narración abierta, una narración que uno puede encontrar en el archivo; esos distintos caminos que se puede leer en la fotografía, que no solo nos habla del pasado sino también del tiempo actual, en la existencia y la similitud de la gente en sus distintos contextos en los que incluso pueden encontrarse hoy día. Muchas imágenes se alternan y se mezclan en el tiempo, la gente, las costumbres y tradiciones del pasado, se las puede encontrar en la actualidad, o al menos se puede encontrar algún parecido; por eso reitero que “la fotografía es un dispositivo de tiempo”, que puede enmarcar no solo momentos pasados, sino también actuales, encontrando una gran cantidad de analogías, a pesar de que haya años de diferencia entre una fotografía antigua y una actual, puede existir una o más relaciones que se conecten o aparezcan entre ellas, eh ahí la importancia del archivo fotográfico como memoria cultural.

No obstante, el archivo fotográfico, tiene también la posibilidad de agrupar y clasificar, sin que exista una secuencialidad, como un portafolio que distinga el color, las formas o en algunos casos las mismas personas, por ejemplo: el fotógrafo alemán **August Sander**, creo un ambicioso e inconcluso proyecto denominado *Ciudadanos del siglo XX*, en su galería de retratos, existe una

importante estrategia de clasificación; su metodología es un modelo de archivo fotográfico con posibilidades de encontrar varias lecturas en sus retratados, Sontag (como se citó en Guasch, 2005) menciona sobre Sander: “La especie humana se repite constantemente y es dentro de esta repetición donde alcanzamos a descubrir las diferencias” (p.59).



Fotografía 4. Ciudadanos del Siglo XX (1912) August Sander.

Analizando la postura sobre Sander, creo que en mi trabajo la fotografía y el archivo, tienen mucha relación con lo que plantea Sontag, ya que se podrá resaltar la gran posibilidad de encontrar visualmente similitudes y diferencias en todo lo que corresponde a imagen y modelos, en este caso indigentes, al retratarlos, todos serán distintos; cada quien tendrá una particularidad que lo hará diferente; haciéndolo resaltar con el otro, en cosas como: el lugar, la ropa, la edad, el género, en fin... es ahí donde el archivo se fortalece.

Sander, en uno de sus escasos encuentros que tuvo con la tinta, escribió lo siguiente refiriéndose al proyecto *Ciudadanos del siglo XX*:

Sabemos que las personas están formadas por la luz y el aire, por sus rasgos heredados y por sus acciones. A través de su apariencia podemos deducir el trabajo que hace alguien y el que deja de hacer. Podemos leer en su rostro si es feliz o atormentado. (Sander, 1876-1964)

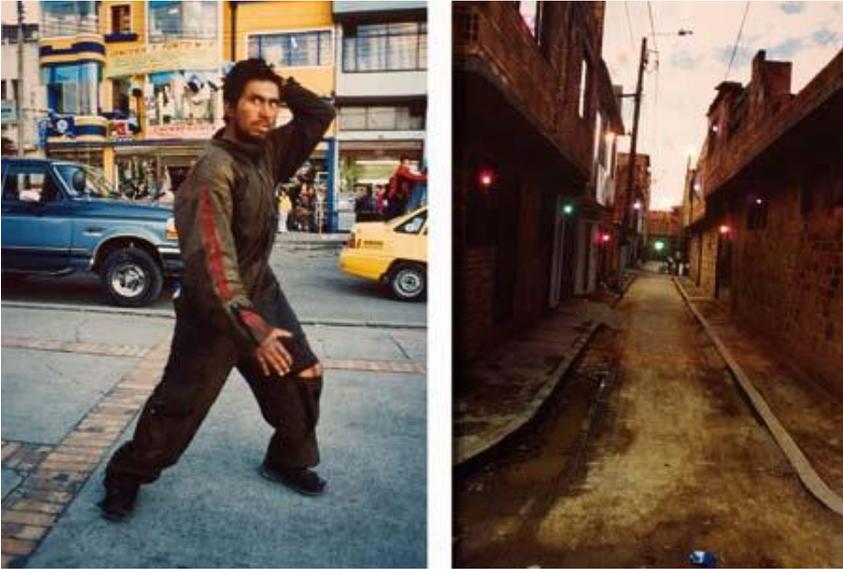
De esta manera, me gustaría dejar claro todo lo mencionado hasta aquí; ha sido de gran aporte, para la construcción de mi trabajo, la fotografía y el archivo, porque no solo se habla de una metodología de clasificación social, sino también de un archivo como memoria gráfica de personas de este tiempo, un álbum que narra la naturaleza de la gente en condiciones vulnerables y precarias de Popayán - Cauca.

La fotografía que yo realizo, es mi primera intencionalidad para pensar en la imagen, con esto me refiero que mi fotografía más que un resultado, un

producto, es una estrategia que me ayuda a pensar en la imagen, lo importante de mi fotografía no es el resultado sino el proceso que hay detrás de la obtención de una imagen, que implica por ejemplo: los varios recorridos que realizo en la ciudad, el encuentro físico con un indigente, realizar una dinámica de diálogo y pensamiento que me ayuda a sentirme cercano a estas personas, para que el resultado de la imagen sea natural, fiel a la propia realidad.

Complementando mi rastreo, sobre la fotografía, creo que con una relación más directa a mi tema y con una mirada más actual, debo hablar sobre el trabajo de **Jaime Ávila**, en su serie de fotografías: *La vida es una pasarela* (2002-2004), donde plantea que la fotografía es un instrumento que le sirvió para cuestionar y hablar de una realidad opacada en las calles y barrios populares de Bogotá - Colombia. Ávila crea un tipo de imagen inquieta, donde pone en juicio lo pasajero que puede llegar a ser la vida.

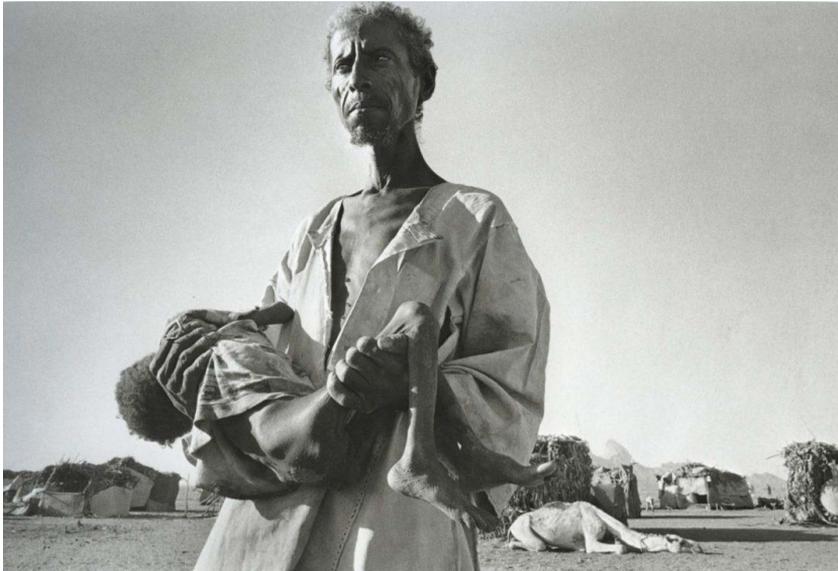
Ávila frecuenta lugares pobres donde los indigentes siempre están, pero pocos los ven; en algún momento los llamó *los radioactivos*, que es un término que funciona para aquello que sobrevive, pero que a nadie le interesa. Con este trabajo se busca recalcar tanto al indigente, como al sitio donde se encuentre, de modo que la pasarela es la calle y ellos quienes la modelan.



Fotografía 5. La vida es una pasarela (2002-2004) Jaime Ávila.

Al ser este un trabajo político, se pretende denunciar un problema con el uso de la imagen de la indigencia, que es extraída sin consentimientos, cosa que a mi parecer no debería ser así; ya que si mencionamos mi caso es todo lo contrario, porque se crea una relación con el indigente, el trabajo de campo con ellos me ayuda a que todo pase con naturalidad y que sean ellos la fortaleza del trabajo y no la del interés del artista. Por ejemplo, con el trabajo fotográfico de **Sebastião Salgado** en su serie *Éxodos* personalmente la puedo destacar, porque además de tener una gran reputación de retratista, tiene una aproximación más personal y física con los desfavorecidos de los países menos desarrollados, que le da un impacto social más interesante, su imagen resulta ser bella por su contenido a pesar de la situación de miseria. “Por eso siempre había pensado, que no se trata de solo

retratar gente o robar la imagen para nuestro beneficio”, sino por el contrario; “se trata de conocer a esta gente mediante el retrato, mediante la fotografía, se trata de saber sobre sus experiencias, de saber sobre su vida, de crear un encuentro que vaya más allá del simple momento de captura”.



Fotografía 6. Refugiado de Eritrea Sosteniendo a su Hijo Moribundo. (1985)

Sebastião Salgado.

Por último, me gustaría referirme en la clasificación de lugares, que uno encuentra en muchos de sus retratos, debido a que en mi trabajo también se involucra el lugar, ya que la indigencia no solo se percibe en el cuerpo, sino también que el territorio o en el lugar que está a sus espaldas, donde ellos se acoplan.

Finalmente, termino diciendo que en mi trabajo busco encontrar en la vida, lo que la vida misma suele a veces ocultar. Que la fotografía funciona como huella incuestionable de su referente, es decir, bajo el consiente existe un interés que lo marca a uno a hacer ese tipo de trabajos, muchas veces por gusto y otras como forma de denuncia; pues ahora entiendo que hablar de los indigentes, es hablar de mí mismo, porque al momento de crear esa captura, la fotografía se transforma en un acto performático, un encuentro con otra persona que es totalmente diferente a mí y que fácilmente me puedo convertir en ella; mi fotografía es pues, una experiencia de combinación de dos realidades que se unen para hablar de una sola, la de ellos.

DECONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN

La palabra deconstrucción tal como lo plantea Jacques Derrida (1997) “es la acción de desensamblar las partes de un todo” (p.4). De realizar mediante el estudio metódico una nueva configuración, tener un nuevo resultado, diferente y positivo a la vez. En ese sentido la palabra deconstrucción en la imagen, se entiende como una nueva práctica de lectura, hacer una reconfiguración de una forma.

En mi trabajo se habla de deconstruir una imagen, tomar el retrato de un indigente ya previamente obtenido de la fotografía y hacer de ella una reelaboración, una nueva construcción mediante el *dibujo*, se trata de tener un resultado diferente, no en el sentido que el modelo retratado cambie, sino que por medio del procedimiento del dibujo se hace una nueva lectura a la imagen de registro que es la fotografía.

Mediante el dibujo se pretende pensar más en la imagen, pensar en un nuevo resultado plástico; la práctica de dibujar, la experiencia de observar, me permite ir configurando una nueva imagen, donde se podrá obviar algunas partes del modelo que resulten livianas en su composición, así como también destacar otras zonas o partes del cuerpo que tengan mayor interés.

Deconstruir una imagen por medio del dibujo, resulta una nueva estrategia o procedimiento que implica un tiempo diferente, un tiempo que en la

práctica es más lento, más pensado, es una nueva fase donde se puede tomar un sinnúmero de decisiones, en ir pensando e ir colocando cada línea, cada tono, cada luz, hasta que el nuevo resultado vaya apareciendo.

Usar el dibujo como procedimiento plástico para mí es muy importante, debido a que en esta práctica tengo la posibilidad y capacidad de hacer visible las partes importantes del cuerpo de un indigente, reafirmar zonas que tengan un mayor peso en su identidad; pero para llegar a eso se debe aclarar que cada cuerpo de un indigente es diferente, su imagen es diferente y esas diferencias se las podrá encontrar en su rostro por su expresividad, en otros casos se las podrá notar en su indumentaria por su carga de memoria y en otros en los objetos que acompañan su figura y que también forman parte de su esencia.

Mi tarea con el dibujo es destacar esos elementos o zonas del cuerpo para reforzar la identidad de un indigente, también es importante pensar en el soporte donde la imagen se va a construir, debido a que este soporte ya carga con una memoria y un peso conceptual añadido por las manchas corporales que con el tiempo se han ido permeando en él; por eso mi práctica de dibujar es un pensamiento y un diálogo constante entre el soporte y el dibujo.

Berger (2012) dice. “Para el artista dibujar es descubrir” (p.3). Esta frase es totalmente aceptable para mí, debido a que en mi práctica se involucra la observación y mediante esa observación es como voy descubriendo las partes o

zonas del cuerpo de un indigente que más marque su figura y poderlas destacar en el resultado final.

También es importante manifestar que el resultado de cada práctica es un misterio, debido a que esa nueva construcción tiene un inicio, pero un final desconocido, ya que el resultado de cada dibujo es una fórmula diferente; no existe una manera ni un método exacto para dibujar, es la experiencia de dibujar y de observar la que determina un aparente final, aunque en el campo plástico muchas veces, se ha mencionado que el arte es un proceso sin final.

El proceso del dibujo, para mí es un proceso frágil, por una parte al crear una imagen de personas rotas, destrozadas, en el sentido que todos o en su gran mayoría, han perdido la fe, han perdido la ganas de luchar por sus sueños e incluso de luchar contra sus propias vidas, motivos suficientes para estar fragmentados emocional y corporalmente; y por otra parte, el de estar re-usando un material un soporte que ya tuvo una historia, esos mantos que sirvieron para algo y que ya cumplieron su ciclo, que muchos fueron desechados o botados a la misma basura, donde los indigentes los toman y les dan un uso o más bien un re-uso a este material a lo largo de un determinado tiempo.

Por otra parte, la experiencia de dibujar es un tiempo que implica estar casi igual a estar con el cuerpo de un indigente en persona, por el hecho de que el soporte usado donde se va a construir o reconstruir una imagen, es un cuerpo ausente, es decir, un soporte que contiene olores y manchas orgánicas del cuerpo

que el indigente lo uso, es como si por medio del dibujo se trajera ese cuerpo para que habite nuevamente ese soporte; Es por eso, que este nuevo proceso del dibujo, para mí es un encuentro con su realidad.

El resultado final de este proceso con el dibujo, puede aproximar al espectador a tener también un encuentro real con un indigente, algo que la mayoría no ha podido propiciar por varios factores, algunos de ellos son por miedo al encuentro con otra realidad, otros por su imagen que molesta y altera los sentidos y en otros casos por ser simplemente una imagen invisible y sin importancia. Mi trabajo es crear un impacto y hacer visible la imagen del indigente con el dibujo.

Usar el dibujo para mí es una experiencia que implica re levantar una presencia, traer hacia adelante un cuerpo con cada línea, construir su imagen, volver su imagen molesta y olvidada en una imagen bella y esa belleza de la cual hablo se refiere a una imagen sensible, armoniosa, simétrica, rítmica, es una belleza que siempre se va a destacar en mi dibujo, a pesar de la complejidad del tema que se trata.

La Experiencia de dibujar



Fotografía 7. Archivo Fotográfico “Indigentes de Popayán” (2019).

Tomada por: Roberto Acosta Arboleda.

Él es **El Tabla**, o como otros indigentes más lo llaman: **El Mudo**, una persona de quien no se sabe mucho, pues su dificultad para hablar, es la razón de saber muy poco sobre él y su vida. Se dedica a pedir monedas en los semáforos de Popayán, específicamente en el sector y alrededor del Barrio Bolívar, pero de una forma estratégica y particular a la vez: *“Golpea con su tabla, las llantas de los autos que se detienen, mientras el semáforo cambia; una forma de hacerles saber a los diferentes conductores, que sus vehículos se encuentran con la presión de aire normal en sus llantas y es así, como el recibe algunas monedas y billetes a cambio”*.

Habita, duerme y trabaja en este sector, agresivo a veces y noble en otras; una persona con quien tuve la fortuna de haberlo conocido mediante el encuentro con la fotografía. Este, como muchos de mis otros encuentros, inicio así:

Dirigiéndome desde mi casa, hacia las frías calles de Popayán, ambulando y deambulando, *caminado sin rumbo fijo*, igual como muchos de los indigentes lo hacen, en busca de historias escondidas, en busca de sus lugares de encuentro, en busca de las posibles rupturas en el espacio provocadas por sus presencias; siempre con mi temor de perder lo material, pero con la firmeza y disposición de conseguir un cruce con esa otra realidad.

Pues el encuentro con *el tabla* o mejor dicho cada encuentro que yo realizo, será como si fuese el primero; *improvisado y desconocido*, no importa la cantidad de veces que ya lo haya hecho; cada encuentro, cada momento es

tensionante, pues nunca sabes cómo pueden actuar frente a ti, en este caso la mirada del *tabla* lo decía todo, ¿qué será lo que quiere? pues mi presencia, en un primer momento, él la notó incomoda, pues debe ser raro que alguien se detenga a querer hablar contigo, sabiendo que casi nadie lo hace, por miedo, por detesto, o por des importancia.

Fue así, como tratamos de entablar un diálogo, de crear un horizontal intercambio de palabras y a la par, de empezar hacer el canje, de un retazo de tela medio cortada que tenía el aquel día, a recibir a cambio ropa limpia y un par de monedas; fue así, de esta manera, como yo obtuve un boleto exclusivo en primera fila para poder contemplar a esta persona por pequeños instantes, pues la experiencia es única, por ser un encuentro con el otro, ese encuentro que al final se vuelve imagen, una imagen que cuenta la experiencia de haber estado en el lugar donde esta persona conocida como *el tabla* se pasea por largos momentos, de semáforo en semáforo, goleando las llantas de los autos.

De ahí que, el dibujo que se pretende realizar de esta persona, hace propiciar a un encuentro con el otro, con el espectador, a observar, a concientizar, a sentir, a pensar en la imagen, pero sobre todo a que sea el espectador, quien también además de mí, tengan un encuentro con ésta y muchas más personas en la misma situación de la que se encuentra el llamado *tabla*. Ese encuentro solo sucedería, si de por medio se encuentra *El Arte*, pues es mediante el arte, como se enseña a los demás a ver, a juzgar, a analizar y sobre todo a ver frente a frente y

sin miedo, sin traumas, las tantas imágenes fuertes de la indigencia que nos brinda esta sociedad.

Ahora bien, la experiencia de enfrentarme al dibujo, siento que, por naturaleza del arte, debe ser única; ya que no precisamente el proceso del dibujo, inicia al momento de usar el lápiz, porque así, solo se estaría hablando del quehacer como práctica; por supuesto, es necesario tener una actitud, un carácter y una capacidad artística para hacerlo, pero la noción de dibujar o de enfrentarse a dibujar debe ir más allá.

Con la imagen extraída de mi modelo el del sobrenombre *tabla*, empecé a observar su cuerpo por completo y a indagar cada misterio que se escondía en él.

Pues este dibujo partió desde la observación, desde su encrucijante, hacendoso y disperso cabello, su mirada nublada, perdida y distraída, su sonrisa de recelo, falsa y temerosa, su quebrada e inentendible voz, su quemado, sucio rostro, su marcado, lacerado, desgastado y encorvado dorso, sus callosas, arrugadas y temblorosas manos, hasta sus cortas, flacas y torcidas piernas.

Es así, como mi proceso individual para dibujar se convierte en un virtuosismo, por el hecho de ser casi un reto, un encuentro que me posibilita a no fallar, debido a que mi experiencia se convierte en una sola, pues el error debe ser casi nulo, por usar un soporte único, un pedazo de tela o manto usado, un *Sudario* como yo lo llamo, un soporte, en el cual se deja poner, pero no quitar o borrar.

Además, en mi proceso es necesario tener una distancia y una rigurosidad, donde se valora la observación y precisión para poder captar la imagen y encontrar un equilibrio conjunto con el soporte. donde cada línea, cada sombra, cada trazo, compite con cada mancha, cada suciedad y cada roto. Y es aquí donde pensamos ¿Qué es más importante, el dibujo o el soporte? a esto respondo, que el soporte es una huella, algo que inicia con los indigentes, que se permea y se construye cada día en la calle, con cada sudoración del cuerpo producida por el sol, con cada mugre que te arroja la calle cuando pasas por ella o te acuestas a descansar, con cada lluvia que penetra tu cuerpo sin saber cómo y donde poderte refugiar, este soporte que de alguna manera es fortuito y que día a día va tomando la identidad de quien lo use. El soporte ya contará una historia, pero no una historia específica, será algo abstracto; por eso, en mi trabajo es necesario e importante la inserción de la imagen, la imagen específica de la persona de quien usó esa pieza, pues será mediante la aplicación del dibujo, como se potenciará y se podrá leer con mejor claridad, el soporte y el dibujo como una sola identidad. Además, se buscará una neutralidad en ese resultado, donde exista un equilibrio del dibujo y el soporte, que no compitan entre ellos, sino más bien, que dialoguen juntos.

Dibujar, me hace transportar con cada trazo que realizo, a un viaje dentro de la mente del indigente, donde a medida que avanza el dibujo, se va construyendo y voy reviviendo indeterminados sucesos que estas personas tuvieron que pasar en sus vidas; y esos sucesos, o la importancia de esos sucesos,

cada quien los podrá leer en el resultado de la imagen, en el resultado del dibujo, de acuerdo a la experiencia individual, que el espectador tenga frente a estas personas; pues el dibujo, es un encuentro, en el cual, cada quien es libre de crear una lectura particular a la que yo propongo; pero dejando siempre claro que todo parte desde mi intención, la de invitar al espectador a observar, cuestionar; y con ello, ya se está visibilizando de alguna manera, la imagen de la indigencia que la sociedad trata de negar.

El espectador tiende a identificarse con el tema, a interpretar las imágenes por ellas mismas; frente a un dibujo, se identifica con el artista y utiliza las imágenes para adquirir la experiencia consciente de ver como si fuera a través de los ojos de este. (Berger. 2014, p.4)

SUDARIO

Para mí, el sudario es una tela, manto o lienzo, en él se observan un conjunto de manchas, en superposición de sustancias orgánicas, ya que, por el tiempo, el carácter y la memoria, se lo considerará, como la existencia, huella o señal de un cuerpo; en este caso, será el cuerpo de los indigentes. Ya que, en mi trabajo con estas personas, por naturaleza, tienden a usar un *Sudario* en sus vidas; donde necesariamente su utilización, es para proveer cobijo, también como instrumento de higienización, donde sus residuos orgánicos se van permeando con el tiempo; pues carecerán de todo en sus vidas, pero casi nunca de un sudario o manto, como lo dice: Sloterdijk, (2003) “Quien no tiene amigos, siempre podrá tener una manta” (p.329).

De esta manera, bajo el desarrollo de mi trabajo, los llamados *Sudarios*, serán como una huella de los indigentes, que hacen, que de por sí, contengan una historia, contenga una memoria del cuerpo de quien fue usado, ese material impregnado de olores, de manchas, que se construyen para hablar de una identidad específica. Pues ese sudario, se convertirá en mi soporte, que, bajo una mirada artística, no solo será algo simplemente visual, sino que, frente al espectador, tiende a alterar sus sentidos, a crear gestos de detesto, de desagrado, tal y como pasa con los mismos indigentes y su imagen, pues es mediante este soporte como se transporta en lo más parecido a un indigente como tal, al campo del arte.

Mi trabajo necesariamente involucra observar al otro, crear un encuentro casi similar con un modelo real, ósea un indigente en vivo.

Bajo mi juicio, existirá una carga emocional y estética en este soporte; emocional en el sentido en que es construido bajo una variedad de vivencias en la calle, que hacen que ese soporte vaya cambiando su forma inicial, a convertirse en algo parecido al mismo dueño (sucio, desgastado y frágil); y estético, en el sentido, en el que ese soporte, se vuelve una imagen abstracta de la misma persona que la usó.

En la memoria de este soporte, se lo puede ver un cambio, en algo que va creciendo, que se va transformando, que con el tiempo se va permeando más y más de las distintas sudoraciones del cuerpo, como también del ambiente donde este se encuentre, ya que el tiempo hace que todo cambie. Pero ese cambio, en los indigentes se hace más notorio, que en el de cualquier otra persona; porque sus escasas necesidades de higienización, son empleadas en estas prendas, además que sus cuerpos, son inofensivos ante las fuertes condiciones de la calle.

También, es importante pensar por más tiempo, la relación que entablan los indigentes con un sudario, pues muchas veces se convierten en acompañantes humanoides, luego que, entre más tiempo pases con un determinado indigente, tomará la fuerza del mismo cuerpo que lo acompaña.

Al darle una reutilización a estos sudarios, en parte, serán empleados como forma de denuncia hacia la misma sociedad, como también de visibilizar

una memoria de una persona, que tiende a desatar un sin número de percepciones, emociones y sensaciones con el otro; ya que al ser de una persona de la calle, este soporte se convertirá en una metáfora de un cuerpo social en lucha; una lucha de una persona desfavorecida, versus una aberrante problemática social y política de esta sociedad.

Los trapos invadidos por la mugre y los orines de los indigentes están cargados de dramatismo e impregnados de realidad y sufrimiento. Las sábanas llenas de secreciones y suciedades del cuerpo ahora se manifiestan directamente, los fluidos descompuestos hieden pero conquistan, son detestables pero conmueven, la descomposición social que reflejan perturba y culpabiliza. (Sandoval, 2015, p.26)

Es interesante pensar en la posición de Sandoval en el campo del arte, ya que es una crítica directa a los estados políticos, sobre el sometimiento que se ejercen sobre los débiles. El potencial de la mayoría de las obras de Sandoval, hablan en forma de denuncia, sobre los atropellos que se someten en todos los estados sociales.

En ese sentido, se hace preciso citar algunas de sus obras que hablan de la indigencia, donde se podrá destacar la parte orgánica y la memoria de los cuerpos.



Fotografía 8. Obra: *Mugre* (1999) Rosenberg Sandoval.

En esta obra denominada *Mugre*, el artista colombiano **Rosenberg Sandoval**, quizás de una forma cruel, usa el cuerpo de una persona en condición de indigencia, como instrumento para crear una especie de dibujo que se realiza con la mugre, la suciedad y los olores; sobre las paredes y una base de madera del Museo de Arte Moderno de Cali, con la intención de hablar con la misma realidad de algunas personas en este caso, “la esencia corporal de un indigente”, tratando de manchar o cubrir ese poder político que ante el ojo de la sociedad, es impecable; pues es una forma muy particular de denunciar como el estado pisotea, atropella y vulnera la miseria humana.

Por otra parte, la obra *Dibujos Sucios*, se trata de un díptico en forma abstracta hecho con las manchas corpóreas de un indigente, la pieza es mucho más

interesante, por el hecho de que las manchas que uno encuentra ahí, son puestas inconscientemente por el mismo indigente que la uso; no es algo momentáneo, pensando para ser exhibido, sino que es algo que pasa en la realidad del indigente o de muchos por así decirlo, que usan estas telas o estos sudarios para cubrir sus necesidades corpóreas y ambientales.



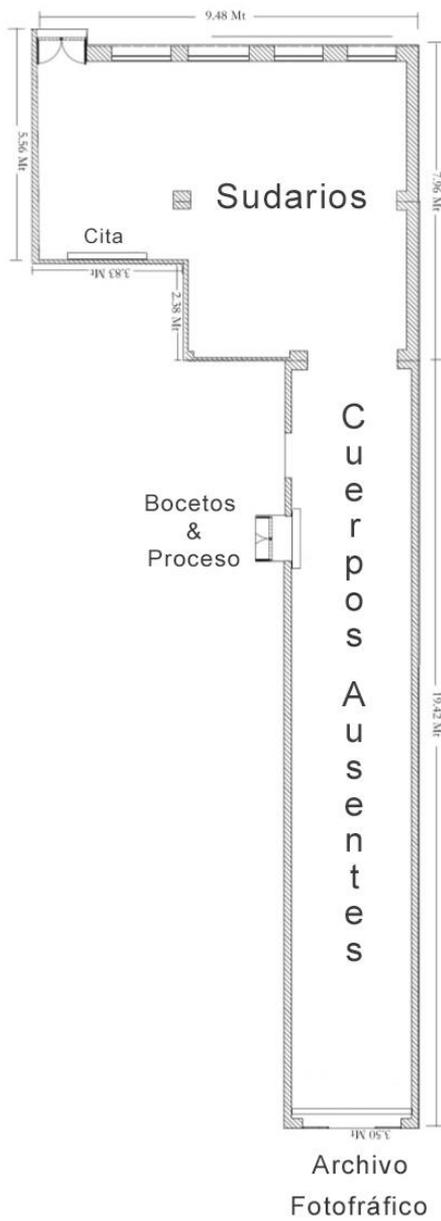
Fotografía 9. Obra: Dibujos Sucios 2002. Rosemberg Sandoval.

Tafur (2015) describe esta obra de Sandoval de la siguiente manera:

Los asuntos tratados en las piezas no son, ni más ni menos de lo que ve en el entorno inmediato, son simplemente reales. El drama, el dolor y la mugre se muestran descarnadamente, no solo porque el artista así lo decide, sino porque la realidad se presenta a los ojos de la gente, muchas veces de maneras descarnadas. (p.18)

Teniendo en cuenta esto, y volviendo a lo que respecta mi trabajo con el soporte, pues existen dos instancias que se deben nombrar, pues en un inicio bajo estos soportes, existirá una ausencia, una forma abstracta de la presencia de un cuerpo, algo conceptual si se quiere, por el hecho de que obliga al espectador a crear una imagen, “a pensar en un ocupante”, esto es importante, pero no será algo que pase en todos los resultados, porque pasarán de ser piezas únicas a ser un conjunto de lo mismo; es por eso que este soporte pasará a otra instancia, la de insertar una imagen, no como superposición, sino más bien que exista un balance entre el soporte que es importante, pero la imagen también, para darle una identificación puntual con el dueño de ella, un diálogo conjunto que refuerza el contenido en la obra.

Es así, como mi trabajo es un testimonio que pasa de ser visual, a un resultado que también es sensorial, una obra que afecta los sentidos del espectador, invitándolos a un enfrentamiento directo con esas otras personas, que bajo el estereotipo de esta ciudad y de muchas más, son desapercibidos, marginalizados e invisibilizados.

MONTAJE

SERIE UNO / SUDARIOS**Técnica:**

Lápiz de grafito sobre retazos de telas de Indigente

Año:

2019

Dimensiones:

400 x 200 cm Aprox.

**Técnica:**

Lápiz de grafito sobre tela de Indigente

Año:

2019

Dimensiones:

145 x 95 cm Aprox.

**Técnica:**

Lápiz de grafito sobre tela de Indigente

Año:

2018

Dimensiones:

230 x 120 cm Aprox.

**Técnica:**

Lápiz de grafito sobre tela de Indigente

Año:

2019

Dimensiones:

220 x 100 cm Aprox.

SERIE DOS / CUERPOS AUSENTES**Técnica:**

Cuerpo escultórico con tela de Indigente

Año:

2019

Dimensiones:

Variables



Técnica:
Cuerpos escultóricos con telas de Indigentes
Año:
2019
Dimensiones:
Variables

ARCHIVO FOTOGRÁFICO









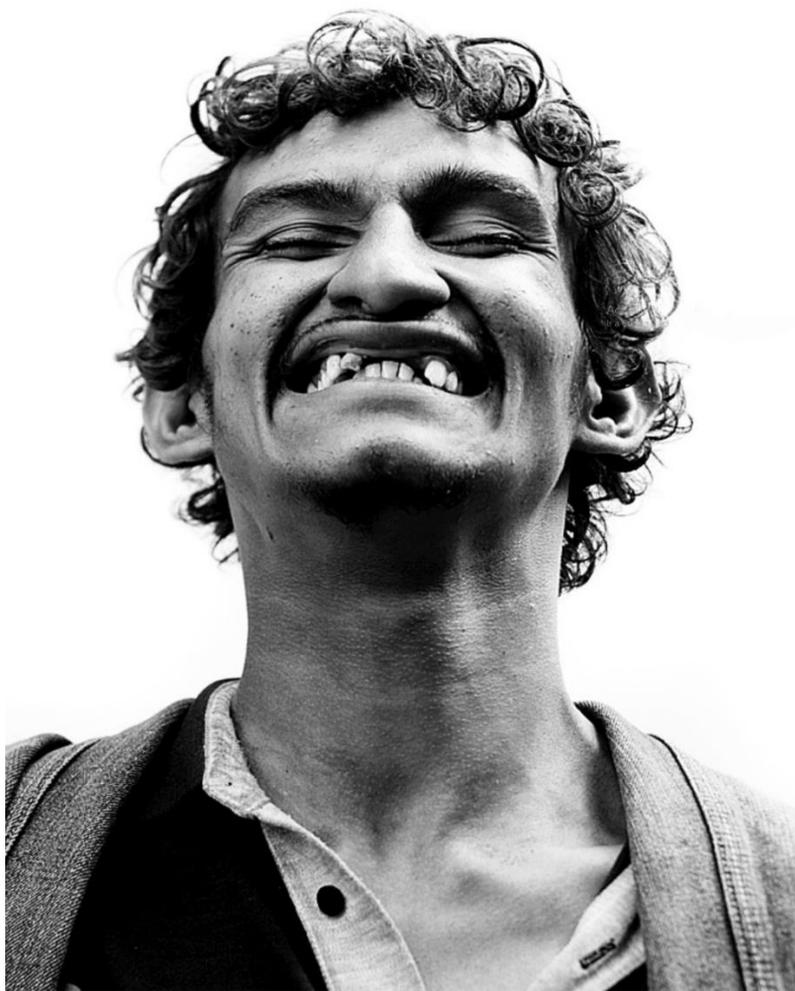


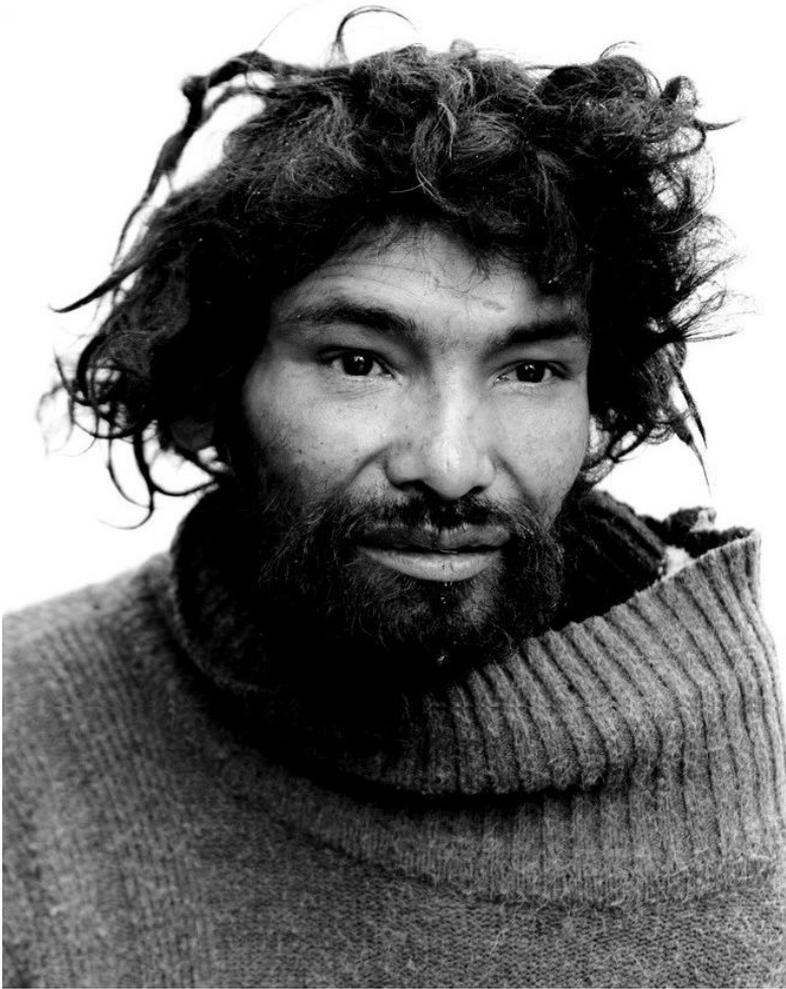














BIBLIOGRAFÍA

Albar, C. (2016). *Christian Boltanski y la memoria de los objetos*.

Recuperado de:

https://www.academia.edu/34455458/Christian_Boltanski_y_la_memoria_de_los_objetos

Augé, M. (1996). *Los No Lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.

Berger, J. (2014). *Para entender la Fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, SL.

Berger, J. (2011). *Sobre el Dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili.

Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.

Derrida, J. (1997). *Carta a un amigo japonés*. Recuperado de:

<https://elartedepreguntar.files.wordpress.com/2009/08/carta-a-un-amigo-japones.pdf>

Foster, H. (2001). *EL RETORNO DE LO REAL la vanguardia a finales de siglo*. Recuperado de: https://iedimagen.files.wordpress.com/2012/01/foster-hal_el-retorno-de-lo-real.pdf

Foucault, M. (1972). *La Arqueología del Saber*. New York: Pantheon.

Foucault M. (1998). *VIGILAR Y CASTIGAR. Nacimiento de la prisión*. México D.F.: Siglo veintiuno editores.

Guasch, A. M. (2005). *LOS LUGARES DE LA MEMORIA: EL ARTE DE ARCHIVAR Y RECORDAR*. Barcelona.

Heidegger, M. & Gebhardt, A. C. (2002). *Construir, habitar, pensar*. Alemania: Alción Ed.

Mauss, M. (1971). “*Técnicas y movimientos corporales*”. Madrid: Tecnos.

Medina, Á. (2017). *Banrepcultural*. [Fotografía antigua/Retrato]. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-81/luis-b-ramos-fotografo>

Sandoval, R. (2015). *ROSEMBERG SANDOVAL OBRA 1980 -2015*. Cali: Universidad del Valle.

Sánchez, C. (1993). *El contrasueño: historias de la vida desechable* (Vol. 8). Medellín: Editorial Universidad de Antioquia Departamento de Psico Lis.

Sloterdijk, P. (2003). *Esferas I, microesferología*. Madrid: Siruela.

Silva, A. (2006). *IMAGINARIOS URBANOS vol.5*. Recuperado de: <https://imaginariosyrepresentaciones.files.wordpress.com/2015/05/silva-armando-imaginarios-urbanos.pdf>

LISTA DE FOTOGRAFÍAS

[1. Fotografía de Roberto Acosta Arboleda]. (Popayán- Colombia. 2019). Archivo fotográfico “Indigentes de Popayán”.

[2. Fotografía de Traffic Magazine]. (Paris – Francia. 2010). Personas / Christian Boltanski. Gran Palacio de Paris.

[3. Fotografía de Luis Benito Ramos]. (Bogotá – Colombia. 1927). Historia de la fotografía en Colombia. Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.

[4. Fotografía de August Sander]. (Herdorf - Alemania. 1910). Ciudadanos del siglo XX. Alemania.

[5. Fotografía de Jaime Ávila]. (Bogotá – Colombia. 2004). La vida es una pasarela. COLECCIÓN DE ARTE DEL BANCO DE LA REPUBLICA.

[6. Fotografía de Sebastião Salgado]. (Sudan – África del norte. 1985). Éxodos. Wad Sherifai.

[7. Fotografía de Roberto Acosta Arboleda]. (Popayán-Colombia. 2019). Archivo fotográfico “Indigentes de Popayán”.

[8. Fotografía de Gerson Sandoval]. (Cali – Colombia. 1999). Mugre. Museo de Arte Moderno de Cali.

[9. Fotografía de Oscar Monsalve]. (Cali – Colombia. 2001). Dibujo Sucio (díptico). Museo Exteresa Arte Actual, México D.F.

