

**¿QUIÉN SOY?
UNA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD PROPIA
A PARTIR DEL OTRO.
MI MADRE.**

ADEMIR CAMPO GUTIÉRREZ

Código: 100915011579

Trabajo de grado para optar al título de maestro en Artes Plásticas

Director:

Luis Eduardo Cruz Mondragón

Magister

Modalidad Investigación - Creación



UNIVERSIDAD
DEL CAUCA

Universidad del Cauca
Facultad de Artes
Departamento de Artes Plásticas
Programa Artes Plásticas
Popayán, agosto de 2022

Nota de aceptación:

El director y los jurados del proyecto de grado ¿Quién soy? Una búsqueda de la identidad propia a partir del otro. Mi madre. Elaborado por: Ademir Campo Gutiérrez, una vez revisado el escrito final, la representación y aprobado la sustentación del mismo, autorizan al autor para que realice las gestiones administrativas correspondientes a su título profesional.

Director _____

Jurado _____

Jurado _____

Jurado _____

Tabla de contenido

Presentación	7
Capítulo 1. <i>Acercamiento al retrato</i>	11
Capítulo 2. <i>Tres estados del retrato</i>	17
I. Retrato del natural	19
II. Retrato desde la fotografía	25
III. Retrato literario	32
La imaginación, un preámbulo al retrato literario	32
La literatura y los antecedentes del retrato literario	34
Retratos literarios de mi madre	39
Capítulo 3. <i>Una ciencia del sujeto</i>	49
I. Aproximación a una ciencia del sujeto	51
II. El retrato en la ciencia del sujeto	54
Capítulo 4. <i>La cartografía del material</i>	59
Agradecimientos	73
Anexos	75
Madres que fueron retratadas por sus hijos	75
Plano de montaje	79
Bibliografía	81
Montaje en Sala de Exposiciones Contemporánea	83

Presentación

¿Quién soy? una búsqueda de la identidad propia a partir del otro, mi madre.

R*ecoge una serie de ideas, anécdotas y experiencias, a modo de ensayos, sobre tres aspectos del retrato que he trabajado junto a mi madre: retrato del natural, retrato fotográfico y retrato literario que en principio fue abordado como un retrato desde la imaginación.* Para aclarar este cambio de concepto es importante advertir que el retrato que hacía de mi madre usando como recurso la imaginación, resultaba muy semejante al retrato del natural, al retrato fotográfico y al retrato reproducido de la foto, el parecido me lleva a cuestionarme ¿Cómo tener un mejor acercamiento al retrato que imagino? La literatura fue la respuesta. La literatura permitió que el retrato imaginado de mi madre, que no es una serie de rasgos faciales sino un conjunto de acciones concebidas por ella pudiesen ser escritas creando así un retrato literario donde implícitamente me encuentro yo.

El estilo de escritura que contiene el texto esta influenciado por la literatura de José Saramago, José Luis Borges, Gabriel García Márquez, John Berger y especialmente Juan Rulfo. Los autores a partir de su discurso literario se acercan a la experiencia [concepto que estará inmerso a lo largo del documento] del hombre en su entorno y a llevar a la palabra escrita los retratos de sus seres queridos y próximos. Sus propuestas literarias ponen en escena herramientas para pensar todo lo que involucra el retrato literario y, por consiguiente, construir un retrato literario de mi madre. El documento está conformado por cuatro capítulos que son escritos en tiempos y modos diferentes cargados de situaciones emocionales que al final dan forma al texto y permiten pensar sobre el retrato.

El primer capítulo es un acercamiento al retrato desde autores que han reflexionado sobre él y responde a cuestionamientos que se plantean en la medida que se va desarrollando el texto. Pone en juicio que el retrato ya no es un elemento de poder ni la imagen fiel del modelo y abre la posibilidad a pensar cómo la evocación y la memoria son necesarias para elaborar un retrato. Aborda el reconocimiento, la identidad y hay un acercamiento al retrato literario a partir de los apuntes de John e Yvis Berger. “*Miramos atrás y tenemos la sensación de que estás con nosotros en el momento de mirar*” (Berger J. e., 2015)

El segundo capítulo está conformado por tres apartes, cada uno aborda una inquietud específica sobre el retrato. Retrato del Natural. Retrato desde la fotografía. Retrato literario.

El retrato del natural. Expone cómo el retrato dibujado de mi madre se torna en un objeto de contemplación y pensamiento que aborda el poder de la línea y el espacio. Describe la experiencia del dibujo in situ y enumera algunas características importantes a la hora de dibujar a mi madre; las historias que nacen con preguntas, situaciones de silencio que generan tensión y me obligan a preguntar dónde está mi madre espiritualmente cuando posa. Propone una definición propia a lo que considero qué es el retrato. Asimismo, aborda cómo el retrato es una cartografía y cómo nos permite dialogar con espacios y personas que están lejos de nuestro alcance.

Retrato desde la fotografía. Son observaciones de la experiencia de revisar el álbum fotográfico familiar especialmente las fotografías donde se encuentra mi madre. Enuncia el tiempo, la muerte, el reconocimiento y la confrontación de mi madre con su imagen. A su vez, responde a preguntas sobre la pose y la gestualidad en la foto. Dentro del aparte, hay un apunte a la experiencia que se encuentra en una imagen fotográfica que señala “*Este no soy yo. No se parece nada al de ahora.*” La cual permite adentrarnos al mito de la caverna y desde allí abordar el concepto de experiencia. Asimismo, a entender que la foto se compone no solamente por lo que contiene la imagen, sino por todo lo que está fuera de ella.

Retrato literario. Relata los retratos literarios de mi madre y concibe una reflexión sobre la importancia de la historia oral y la microhistoria en los procesos creativos en artes y en la construcción de la imagen. Explica la importancia de la imaginación y su relación estrecha con la literatura. Explora los textos literarios de Juan Rulfo, José Saramago, José Luis Borges y extrae de ellos algunos ejemplos que sirven para entender a qué se refiere el retrato literario y qué ofrece éste en la medida que se piensa en él y se escribe. Además, se relaciona con el cine especialmente con el documental *Del olvido al no me acuerdo*, producido y dirigido por Juan Carlos Rulfo cuyo objeto es encontrar un retrato de Juan Rulfo, su padre, a partir de la historia oral y narraciones que hacen los habitantes del pueblo donde nació Rulfo.

El tercer capítulo. Propone el concepto de *ciencia del sujeto*, este concepto nace a partir de las reflexiones que se hicieron previamente sobre el retrato. La ciencia del sujeto aborda la experiencia del hombre con su entorno y se soporta en la producción intelectual de los últimos años de teóricos como: Roland Barthes, Walter Benjamín, Wilhelm Dilthey quienes dentro de su literatura se acercan a la experiencia de vivir y a reflexionar sobre el mundo circundante. A pesar de que en el documento se propone el retrato literario antes de la ciencia del sujeto, la ciencia del sujeto sirve como herramienta al retrato literario.

Finalmente. El capítulo cuarto. Explora la imagen expandida. Comenta los ejercicios de búsqueda sobre el uso de la proyección de imagen fija e imagen en movimiento. Enuncia los descubrimientos sobre cómo expandir el lugar fuera de su espacio geográfico y la importancia del sentido del lugar.

¿Quién soy? Una búsqueda de la identidad propia a partir del otro. Mi madre

Capítulo 1

Acercamiento al retrato

- *¿Cuál es su gracia?*¹

Le pregunta el anciano al niño mientras con su mano abierta reconoce la geografía de su rostro.

- *Ademir.*

Le responde. Y en ese instante, dado por una sonrisa, queda al descubierto la identidad y la esencia del retrato del infante.

¹ La gracia hace referencia a la *Gracia del bautizo*. Por la *Gracia de Dios* toda persona al ser bautizada recibe un nombre ante su familia y ante la iglesia. ¿Cuál es su gracia? Es una expresión que usan los mayores para preguntar el nombre de una persona. Quien conoce sobre el origen de la expresión y está familiarizado con ella, obligadamente deberá responder: Mi gracia o mi nombre es: _____, y seguidamente deberá adjuntar: *para servirle a Dios y a usted*.

¿Quién soy? Una búsqueda de la identidad propia a partir del otro. Mi madre

S*i partimos de El retrato del año 1978, escrito por Galiene y Pierre Francastel. Y haciendo una mirada amplia sobre el texto, encontramos que en principio el retrato ha sido considerado como un elemento de poder, marcando en efecto, una relación de verticalidad donde quien lo ve se siente intimidado.*

Sin embargo, es necesario apuntar que los autores, a pesar de llevar un estudio temporal, es decir, una reflexión del retrato desde el tercer milenio antes de nuestra era hasta el siglo XIX. Se permiten desmitificar el termino y lo ponen en otros escenarios distintos a las relaciones de poder. Por ejemplo. Hacen uso de la definición de la *Enciclopedia británica*, donde “*El retrato es una evocación de ciertos aspectos de un ser humano visto por otro*”.

Esta enunciación abre la posibilidad de dejar a un lado la idea primaria de que el retrato es la imagen fiel del modelo. Es más, es válido pensar en la construcción del retrato del otro a partir del recuerdo. A su vez, el retrato pasa de ser un elemento objetivo a ser subjetivo. Pero surge la pregunta ¿El retrato que imagino, que evoco, puede causar la misma impresión a quien se lo describo? ¿Se genera la misma imagen en el oyente cuando el retrato imaginado en mi cabeza pasa de imagen a voz, y finalmente, a imagen en la cabeza de quien escucha? Posiblemente exista un punto en común entre quien describe y quien escucha. Pero cada cual construye la imagen del otro a partir de su experiencia. Ahora bien, ¿Qué sucede cuando solamente uno de los participantes tiene conocimiento del retratado?

Por ejemplo: *Y si mis pinturas vienen de algún lado, creo que ese sitio podría estar entre tú y yo, entre entonces y ahora.* (Berger J. e., 2015). Si por algún motivo mientras leemos la prensa encontramos la anterior cita de Yves Berger, y nos preguntamos quién es Tú [persona a quien hace reseña la cita], de inmediato recurrimos a la imagen que acompaña el texto, parece un poco descabellado, pero si encontramos la persona a quién hace referencia le otorgamos voz y un carácter. Le sumergimos en una serie de situaciones con el objeto de descubrir más de ella, pero lo cierto es que todo aquello que hemos pensado es una imagen distorsionada. Si consideramos que la persona es amable su realidad puede ser contraria. Necesariamente para entender el retrato, en este caso, se debe saber de antemano a quién hace referencia tú.

¿Son la misma imagen o más bien el mismo retrato que se propone en la sentencia, entre *entonces* y *ahora*? ¿Cuánto tiempo ha transcurrido entre *entonces* y *ahora*? ¿Se es consciente que el entonces es estático y el ahora flexible? ¿Son iguales el ahora de ayer al ahora de hoy? Parece ser que entramos en un escenario complejo, y lo importante dentro de este juego de cuestionamientos es que nos deja ver claramente que el retrato de verdad existe con ciertos personajes anónimos. Cuando Yves Berger quiera regresar al retrato de su madre, no tendrá necesidad de pintarlo o dibujarlo, solo bastará con que lo reconozca. A pesar de que ninguna persona permanece fija.

El reconocimiento va más allá de apreciar los rasgos faciales e identificar al modelo, éste se centra en desfigurar de alguna manera el rostro y abstraerlo al punto de introducir a quien posa en una serie de acciones que vienen a la memoria, por ejemplo:

Los huesos de sus manos estaban forrados por un pellejo lúcido y tenso, manchado de carate como la piel del cuello. Antes de ponerse los botines de charol raspó el barro incrustado en la costura. Su esposa lo vio en ese instante, vestido como el día de su matrimonio. Sólo entonces advirtió cuánto había envejecido su esposo.

-Estás como para un acontecimiento -dijo. (Marquez, 2012)

Con el ejemplo anterior, podemos construir el retrato del coronel, si se tomase el puesto de su esposa en la cama se advertiría los movimientos del viejo, y se repara en ver al anciano alto, delgado, de piel saturada por el tiempo, con los ojos casi apagados y luchando con el último suspiro de la vida. La actitud del anciano rosa con los personajes de *March of the Weavers* (Marcha de los tejedores) de la artista Käthe Kollwitz.

Rondó para Beverly, escrito por padre e hijo luego de la muerte de su ser querido. Para John, esposa y para Yves madre. Señala una definición de identidad, que por supuesto, está alejada de las enunciaciones dadas por disciplinas como: la sociología, la antropología, la historia, entre otras. Que desde su campo de acción han determinado qué es y qué no es la identidad. John e Yves Berger, dan un salto sobre las definiciones de identidad y proponen una definición más natural, alejada del campo teórico. A partir de las reflexiones hechas en el texto, exponen que la identidad -de una persona- se da a partir de la relación entre un individuo y un objeto en particular. Este último da carácter al portador convirtiéndolo en “único e irrepetible”. Por ejemplo: un juego de gafas.

A su vez, esta definición, se relaciona intrínsecamente con el retrato y es importante anotar que los autores en este caso no los desligan. Por esto señalan que la identidad y el retrato del otro, se construye a partir de un ejercicio de memoria, donde se traen al presente por medio de pensamiento, las acciones, las palabras, los sonidos, el vestido y los objetos. El evocar se emplea como un ejercicio de construcción de identidad del otro y como la elaboración del retrato del otro, en este caso, un retrato mediado por la palabra escrita. Un retrato literario.

Cuando te duchabas y te lavabas la cabeza, entrabas luego en la cocina y te sentabas en una silla al lado de la hornilla para que yo te secara el pelo con un secador que enchufábamos a la derecha de los fogones; cuando yo había terminado mi tarea, tú te tocabas el pelo y luego te lo cepillabas con energía, echándotelo hacía atrás, nunca alrededor de la cara o para abajo (Berger J. e., 2015).

El rostro ha sido considerado importante dentro de las sociedades occidentales como un elemento de identidad, y ha estado sometido a dos clases de juicio, el primero, de admiración y amor, y el segundo, de deshumanización dando paso a la burla y a la degradación de los valores humanos. *Escribir acerca del rostro, es movilizar numerosas emociones, desprenderse de cierta tranquilidad de la vida cotidiana para hacer frente a momentos que amplían la mirada sobre el mundo, es exponerse a encuentros que dejan huella.* (Breton, 2009).

Antes del retrato está el rostro y al igual que el alma, tiene algo de sagrado totalmente alejado de lo religioso. El rostro desde que somos niños ha sido entendido como un templo del cuerpo, en él se condensan valores importantes de la identidad. Una herida cualquiera en el rostro pone en desequilibrio aquellos valores y surge el drama que saca a flote el juicio de lo bello y lo feo. La herida más pequeña, la manifestación de los cambios hormonales genera que exista un ocultamiento y con él aparece la máscara. *Máscara es la palabra que emplea Calvino para designar lo que convierte un rostro en producto de una sociedad y su historia* (Barthes, 1990).

¿Qué máscara me pongo hoy para escribir? ¿Se es consciente del número de máscaras que tenemos y usamos en diversos círculos sociales? ¿Es posible mostrar nuestro rostro real? Ya lo expresa Calvino, somos producto de la sociedad y aunque somos individualmente conscientes y poseedores de un pensamiento propio

son los otros quienes nos asignan una identidad. Por ejemplo, cuando se desconoce el nombre de alguien se suele describirlo por el rasgo más característico: sus ojos achinados, la cicatriz en la mejilla, el tamaño de la nariz y sucesivamente. Pero lo anterior despierta el siguiente cuestionamiento ¿La sociedad pone una máscara sobre la máscara que he decidido usar? ¿Quién soy realmente?

Desde niños somos conscientes de nuestra imagen y nos reconocemos en el espejo donde tenemos una *imagen instantánea* (Lacan, 2009) de nosotros mismos. Cuando nos vemos en el espejo a pesar de encontramos fragmentados por las dimensiones del dispositivo reflejante, la imagen es asumida como la totalidad del cuerpo. ¿Cómo llegamos a ser consciente de nuestra imagen en el espejo siendo niños? Cuando empezamos a descubrir nuestra imagen reflejada hay alguien tras nosotros -una madre- encantada por la mimesis y los gestos que hacemos frente al espejo, señalará la imagen y sentenciará: Eres tú. Identificarse en el reflejo del espejo es la consolidación del yo. Yo soy.

El retrato es un hecho propio de las civilizaciones evolucionadas porque es el resultado de una meditación elevada. Un primitivo no deja “captar” su imagen, sea esta fiel o no. La imagen posee a sus ojos un carácter de realidad: no representa, existe por sí misma y es tan capaz de actuar como de sufrir una acción precedente de otro. (Francastel, 1978).

El bárbaro se ríe a carcajadas; el civilizado sonríe temerosamente².

Los bárbaros invasores del imperio romano se desenvolvían en un completo caos con una idea social desordenada y tiránica. Y tal vez, eran conscientes de su fealdad, les costaba llevar en sus hombros la realidad de su rostro y apariencia en comparación a los preceptos de belleza del imperio grecorromano. ¿Qué hace que un primitivo rechace toda representación de sí mismo? Que el artista *se ocupa esencialmente de lo que se oculta detrás de la envoltura carnal [...] se dedica a descifrar el fondo íntimo de su modelo y que hace pensar en una verdadera lucha con lo que tiene enfrente.* (Francastel, 1978). En definitiva, lo confronta consigo mismo, y el primitivo no está preparado para dicho encuentro.

² *El tonto se ríe a carcajadas; el sabio, cuando mucho, sonríe suavemente. Eclesiástico 21*

Capítulo 2

Tres estados del retrato



*1. Dibujo de mi madre. Sanguina sobre papel
21 cm. x 29 cm.
2021*

I Retrato del natural

A veces quiero regresar al único retrato que siento que hice bien y no por el hecho de que sea una imagen pulcra, ni porque tenga la mejor destreza en la técnica del dibujo. Es una imagen serena con algunos rasgos de torpeza, podría parecer casi un accidente, pero tiene su nobleza. Soy consciente de que nunca llegará a estar exhibida en los salones de arte ni mucho menos en las exposiciones independientes y, tampoco estará referenciada en la historia local del arte. ¿Por qué quiero regresar a ella? Por una razón que a primera vista puede parecer simple, porque hace pensar. Son incontables las veces que me he parado frente a ella, y como si fuese Sherlock Holmes me he paseado de aquí para allá pensando la pregunta justa para hacerle.

La imagen me es propia y sin embargo me cuesta identificar el trazo inicial. A veces le pregunto ¿Cómo una línea puede convertirse en imagen? ¿Cómo un rostro de carne y piel, con órganos y gestos puede transformarse en línea? ¿Cómo capturar el alma de la persona retratada en el dibujo? ¿El alma es solo un privilegio que puede tener el cuerpo? Las imágenes no están muertas y cada una tiene su certificado de nacimiento. Yo mismo he visto nacer la imagen de mi madre. Sin importar con qué material se haya hecho el dibujo, la línea tiene una fuerza, una espiritualidad. A propósito de la espiritualidad de la línea, Ricardo Rendón explica a su amigo Luis Tejada lo siguiente:

La materia al transformarse en espíritu, adopta cuatro aspectos geométricos, cada uno más espiritual que el anterior, y que son, en su orden ascendente: el ángulo, el círculo, la espiral y la línea recta. El ángulo es lo más primitivo, lo común, lo primero que traza un niño en una pizarra. El círculo es el principio de la purificación, la materia en movimiento. Y cuando el círculo quiere subir, ascender, ahí está la espiral. Su nombre dulce y ligero dice algo de lo que hay en ella de aéreo. El corazón de un hombre es una espiral, pero al revés, pero si el corazón tuviera su vértice hacia arriba, como todas las espirales, estoy seguro de que el hombre sería siempre bueno. La línea recta es la espiral que se endereza por completo; es el límite entre la materia y el infinito; es la espiritualidad absoluta (Ronderos, 2007).

La línea configura el espacio, construye un lenguaje visual independiente de la lengua que debe ser leído de otras formas. Asimismo, es contenedora de sensaciones y emociones que se despiertan en el acto de observar a quien posa.

¡Mamá! ¿Qué miras?

Pienso mientras en el espacio nos abraza el silencio. Trato de seguir con mis ojos la dirección de tu mirada y no encuentro el punto, el objeto o la marca en la pared que ha llamado tu atención. Tal vez, lo que ves está fuera de este entorno, en un mundo ya vivido. ¿Y si el retrato es más humilde de lo que pensamos? Podría darse, por ejemplo, en el instante en el que contemplé perder tu mirada tal vez en el infinito y enseñaste en tu rostro una impresión de nostalgia que te aisló de mí, del entorno y te obligó a confrontarte contigo misma.

Me gusta tu retrato, aunque, *“El retrato justo nunca fue el retrato hecho”* (Saramago, Manual de pintura y caligrafía, 1999). ¿Estoy preparado para pintar el retrato justo? El modelo siempre se sienta frente a nosotros indefenso, despojado.

-Ya estoy lista. Dijiste.

Y noté un aire de seguridad en ti, hoy creo que tal vez esa seguridad proyectada o aquel desenvolvimiento en el espacio donde trabajamos, tuvo algo de falso, lo intuía porque tu respiración era un poco acelerada, sentí que tenías miedo a tu imagen, miedo a que yo, descubriera algo. Estabas de perfil, y de vez en cuando tomabas licencia para mirarme. Seguías el camino del pincel como intentando descubrir qué parte de ti estaba dejando sobre el papel.

De qué hablaba Tiziano, el hombre de los ojos cenicientos consigo mismo cuando pintaba su autorretrato. Qué temas trataron Van Gogh y el Dr. Gachet mientras nacía la imagen. Las conversaciones y el cruce de miradas hacen parte del retrato porque de uno u otro modo dejan latente la presencia del otro. No recuerdo cuánto tiempo pasó hasta el momento que rompiste el silencio.

- “¿Recuerdas cuando fuimos a la ciudad y no querías caminar?”

Me gustan tus historias, siempre nacen con una pregunta. De inmediato empezaste a dar cada detalle del viaje y de nosotros. Soy honesto, no recuerdo nada, es más, siempre le tuve miedo a las ciudades, tal vez por eso no quería gastar mis pasos en ellas.

Cuando veo los trazos que forman tu imagen, este retrato que me gusta de ti, pienso en la historia que contaste y cómo este retrato tiene dentro de sí otras tres imágenes, la tuya, la de mi hermana y la mía. ¿Qué ojos afortunados vieron nuestro retrato rodar por las calles? ¿Quién vea este retrato entenderá todo lo que pensé de él? Nunca te interesaste en ver el resultado de tu imagen, como si fueras consciente de que no eres tú, no es una foto, pero huyes de ella. O tal vez entiendes que el dibujo, a pesar de su torpeza, es sagrado, *No puede ser mirado sin licencia, y no siempre la licencia es suficiente para mirarlo* (Saramago, Manual de pintura y caligrafía, 1999).

El único retrato que siento hice bien, me hace pensar. Me ha hecho entender que cuando retrato me dibujo a mí mismo, y aunque el tiempo pasa, y en un momento dado la muerte acudirá a nosotros, lo importante no soy yo como “artista” ni tú como modelo. Porque si hay algo destinado a la eternidad - no somos nosotros- es el dibujo.



2. Dibujo de mi madre. Zumo de limón sobre papel.
90 cm. x 86 cm.
2020

Dibujar es descubrir. En el acto de dibujar a mi madre *in situ*, del natural, encuentro elementos que hasta el momento no habían sido considerados importantes para pensar. En el hecho de dibujar descubro que el rostro de mi madre se torna geográfico, que la forma de su nariz se asemeja a la de su padre y sus ojos pequeños son característicos de la familia de su madre. Al indagar de manera verbal sobre la historia de mis abuelos y revisando las imágenes fotográficas que existen de ellos, encuentro que cada uno hace parte de un territorio geográfico distinto. Todo ser se convierte en un territorio intangible, en un punto de encuentro de dos geografías diferentes que es capaz de rebasar fronteras.

¿Qué llevo de mi madre en la geografía de mi rostro? ¿El territorio geográfico se marca en los pliegues de nuestro rostro? Dibujar no es simplemente una acción que conecta al ojo con la mano, es un ejercicio que nos lleva a pensar sobre nosotros mismos, que nos obliga a interpretar el momento, el evento; dibujar es descubrir lo impresentable, se acerca a mostrar mediante la línea las emociones que se despiertan en el momento de observar a quien posa. Todo es autobiográfico, el dibujo es una biografía y por tanto se torna privado, [...] *solo guarda relación con las propias necesidades del artista.* (Berger J. , 2011).

Cuando dibujamos imaginamos, traemos a nuestra memoria una serie de sucesos que se escriben con la intensidad de la línea. ¿Qué esconde una línea entrecortada en el retrato de mi madre? ¿Por qué son más intensas las líneas del retrato cuando pienso en la tierra que besó mis primeros pasos? Dibujar hace que inmediatamente aparezca lo ausente. Y como un acto de escritura encriptada empiezo a escribir una carta que solamente como novicio del arte podré comprender, tal vez queden algunas señales que despierten la curiosidad de quien lee la imagen y es entonces donde el espectador verá algunos vestigios a través de mis ojos.

Todo dibujo se conecta implícitamente con algo que tenemos dentro. El modelo sirve como pretexto para abordar todo lo que añoramos, en mi caso, volver a un lugar físico que ya no existe pero que lo encuentro intangiblemente en la mujer quien posa para mí: mi madre. *El modelo te recuerda unas experiencias que solo puedes formular y, por consiguiente, recordar dibujando.* (Berger J. , 2011). He pensado que todo retrato de mi madre es la cartografía del lugar donde viví mis primeros años. El espacio al igual que el rostro de mi madre ha sufrido cambios. A los cambios en el territorio geográfico se le conoce como hechos geográficos, estos pueden ser naturales o consumados por la mano del hombre.

Los cambios en el hombre, especialmente en el rostro, se les determina cambios fisonómicos. Pero, considero que los hechos geográficos son más justos para ser usados y pensados en las marcas que sufre una persona en su rostro. Si el rostro es cartográfico el dibujo del retrato debe por necesidad mostrar aquellos cambios

que ha dejado el tiempo y las heridas en él. El dibujo nos pone en escena la experiencia de mirar, nos obliga entrar a otros tiempos y espacios, a buscar los vestigios de huellas que dejamos; nos obliga a lanzar interrogantes para descubrir aún más a quien tenemos frente a nuestros ojos y a nosotros mismos. Cuando recorremos con el lápiz la cartografía del rostro, sacamos de nuestra mente imágenes alternas que deben ser invocadas con el objeto de sentir alivio con ellas.

En muchos casos las imágenes alternas son palabras dichas, relatos e historia que deben ser escritas para que permanezcan por más tiempo vigentes, porque la memoria en ciertas ocasiones da pasos en falso y olvida por mucho tiempo. He experimentado en el acto de dibujar que el dibujo se torna palabra escrita, palabra pronunciada; el dibujo es una *antigrafía*, concepto que nos permite explorar en el escenario de la escritura y el dibujo, implícitamente cobija a la experiencia como una poesía del silencio que no pronunciamos, pero de la cual creamos escenas en nuestra mente con el fin de exorcizar la imagen recurrente en nosotros. El exorcizar no significa que las imágenes sean desfavorables o espantosas, por el contrario, tiene que ver con llevar al papel el dibujo o texto que declare: yo vi esto.

“De ahí que toda representación sea proceso en el alma real; las sensaciones mismas enlazadas en una imagen, y las relaciones que existen entre ellas, están sujetas a modificaciones interiores; también la percepción y la imagen son procesos vivos y variables.” (Dilthey, 2007)

El material del cual nos servimos son las imágenes encontradas a partir de la experiencia de la vida propia y de los momentos íntimos de un círculo familiar relativamente pequeño. Dibujar es descubrir y dar por sentado que el dibujo va de la mano con lo que Walter Benjamín sentenció en su texto *Infancia en Berlín*. Dibujar es encontrar el “Breve instante que conceden los dioses a los mortales”. Dibujar facilita poder ver y dialogar con las imágenes que se despiertan en nuestra memoria que en efecto son esencialmente recuerdos de nuestra infancia.

¿Quién soy? Una búsqueda de la identidad propia a partir del otro. Mi madre



*3 Retrato de mi madre. Fotografía digital.
Ejercicios de exploración sobre fotografía estereoscópica. 10 cm. x 15 cm.
2021*

II Retrato desde la fotografía

A diferencia del dibujo que me gusta de ti y al que siempre quiero ir con una pregunta, debo advertir que no encuentro en nuestro archivo fotográfico una foto de tu imagen que me atrape y me haga pensar, sobre la vida, el tiempo y la muerte. Siento miedo al ver fotos porque existen algunas que abren nuevamente heridas y despiertan la nostalgia. ¿Cuánto tiempo son capaces las fotografías de permanecer en silencio? ¿Nos dicen las mismas cosas cada vez que las vemos? Las fotografías son contenedoras de memoria, sin embargo, no siempre despiertan remembranza en nosotros. ¿Por qué no nos dice nada una foto? Tal vez porque hay imágenes que necesariamente deben verse en compañía de otro o porque en la fotografía hay un lugar el cual no recordamos.

Sé que no te gustan las fotos, me lo dijiste en una ocasión en la cual te pedí información sobre una persona que estaba junto a ti en la fotografía.

- Mamá ¿Quién es ella?

Y de inmediato señalaste lo malo de tu apariencia

- “Parece que estuviera muerta”. Dijiste -.

A diferencia del ejercicio de dibujar tu retrato del natural, hacer un retrato fotográfico tuyo se tornaba un poco complejo. El posar te costaba. Al mirarte asumías la existencia del parecido que había con la foto, sin embargo, era claro que aquel gesto capturado solo era una simulación dada en el momento. Cuando posabas para el dibujo del natural reías sinceramente y noble al contar una historia. Al disponer de la cámara, tu expresión cambiaba, tu sonrisa se reducía, se desconectaba por completo tu interior del exterior.

Nunca hasta ahora he meditado sobre el paso del tiempo en la fotografía. Me cuesta aceptarlo, pero siento llegar la vejez y con ella implícitamente la muerte. La única persona que conozco desde mi nacimiento, mi madre, ha sufrido un sinnúmero de cambios fisionómicos dados a partir del paso del tiempo y por una serie de eventualidades que reposan en la memoria de mi familia. Son acontecimientos de un pasado no lejano que se remueven por medio de olores, sabores, sonidos, lugares, objetos, palabras, sueños, del silencio y de nosotros mismos. Las fotografías que reposan de mi madre en el álbum familiar, a pesar de reconocer en ellas algunos rasgos que la identifican, no tienen su esencia. En las fotografías no es ella quien está.

*La fotografía conserva para siempre el mismo rostro.
Las fotografías son injustas, terriblemente limitadas, esclavas de
un instante perpetuamente quieto.
Una fotografía es como un engaño. Consuelo del tiempo.
Cada vez que veo la fotografía me digo: no es ella.
Ella es mucho más.
Así, todas las cosas me la recuerden para decirme que ella es
muchas cosas más.³*



*4. Retrato de mi madre.
El segundo yo. Materiales para un autorretrato. 20 cm. x 25 cm.
2021*

³ Sabines Jaime. Poema: Doña Luz III.

Cuando contemplo las fotografías que existen de mi madre, doy por sentado que hace falta el brillo de sus ojos cuando habla, el mismo brillo que toma el río de la casa de los abuelos cuando la luz de las cinco de la tarde cae sobre él. Falta lo etéreo de sí misma que la convierte en ave y que hace que sus palabras se trasmuten al canto de las mirlas, pájaro que ella tenía cuando yo era niño y al cual le enseñó a silbar. Su verdadero retrato, no se encuentra en la fotografía, está en el olor del café que se cola en la mañana, en las hojas y frutos de los árboles que una vez la vi sembrar, en los viajes a lugares desconocidos, sentada frente a una mesa con sus codos apoyados, en algunos versos de los libros y de vez en cuando como un rayo de luz en la ventana atravesando el cristal. Su rostro se desfigura y su retrato adquiere más sentido cuando aparece en mi cabeza en acciones, en juegos, en conversaciones o en viajes en bicicleta de la casa a la escuela y viceversa.

Una fotografía, como el verso de un poema, no tiene significado fijo. [...] Una fotografía nos dice algo, pero nunca lo suficiente: casi todo su poder reside precisamente en que nos brinda una impresión indefinible de su asunto mientras nos impulsa a que imaginemos lo que falta, el mundo fuera del marco literal. (Weinberger, 2012).

Es claro, que juzgo que las fotografías del álbum de familia carecen de una presencia que nos haga pensar que definitivamente los que están retratados en la imagen, son quienes tenemos a nuestro lado por el momento. Por ejemplo, yo, desconozco la imagen de mi madre, y tal vez, esto se deba a las dos siguientes cuestiones. La primera, tiene que ver con el vestido. El ropaje de las fotografías no me es familiar, hay un embellecimiento del momento y ese embellecimiento oculta la espontaneidad y los gestos de una familia campesina, de una madre del campo. Segundo, la sonrisa parece estar destinada para los segundos que dura la toma. A pesar de ser joven, conozco a mi madre y cuando sonrío de manera noble sus ojos se cierran casi completamente cuando su boca forma su sonrisa.

Sin embargo, aunque señalo que desconozco a mi madre en la foto. La fotografía me permite extraer su presencia y al mismo tiempo su retorno como *ser* al pasado, se despierta la nostalgia y la fotografía pasa a un segundo plano dando paso a las preguntas e historias. Implícitamente se empieza a gestar un ejercicio semiótico con el cual vamos descomponiendo la imagen con el objeto de conocer y comprender cada elemento de la foto y su relación entre sí, estableciendo un discurso visual. El ver fotografías genera un ejercicio ontológico que permite adentrarnos en la naturaleza del ser y, a su vez, señalar las categorías fundamentales de la existencia y la realidad propia, y cómo éstas se relacionan entre sí para dar más sentido a la experiencia de existir. Porque en efecto, la fotografía al final de cuentas no pertenece al objeto sino al tiempo.

**Este no soy yo.
No se parece nada al de ahora.**



5. Fotografía de Archivo del álbum de familia.
13 cm. x 18 cm.
1977

Parece ser que el problema de la identidad y la pregunta existencial ¿Quién soy? No ha sido tema exclusivo de las escuelas historiográficas y de las disciplinas que se albergan en las ciencias sociales que han reflexionado sobre el hombre, ni de la poesía y el cine. Tampoco es un tema exclusivo de la antigua Grecia que inscribió en el pronaos del Templo de Apolo, la sentencia, “*Conócete a ti mismo*”. Desde el preciso instante en el cual pronunciamos la primera palabra, cuando empezamos a reconocer a los otros y pensamos sobre nuestro entorno, se va concibiendo nuestra identidad. Pero ¿Qué sucede aun cuando hay vestigios de que la imagen fotográfica es la nuestra y no nos reconocemos en ella? ¿Por qué huir de nuestra naturaleza? ¿Por qué renunciar a la raíz, a la identidad?

La fotografía anterior fue hecha en el año de 1977, en la vereda Pueblo Nuevo del municipio El Tambo, Cauca. El infante retratado tiene ocho años de edad y cursa el grado tercero de primaria. El texto hecho con lapicera azul fue escrito nueve años después. A mediados de los años ochenta, a la edad de 15 años, migra a la ciudad de Cali, tal cual lo hicieron cientos de jóvenes y familias de la población rural. Quienes no se desplazaron a Cali, lo hicieron a la ciudad de Popayán la cual estaba necesitando mano de obra para reconstruirse luego del terremoto de 1983. Al regresar con 17 años a su origen y ver su retrato de escuela, se niega a sí mismo. Si sentencia “*Este no soy yo*” entonces ¿Quién es el retratado? Si no tiene parecido al de ahora ¿Ha renunciado a su identidad?

Podría parecer un poco fantástico pero el desplazamiento hecho a otro lugar distinto al de su origen y regresar a su raíz, es el encuentro de dos mundos que me lleva a pensar en algunas dimensiones del mito de la caverna de Platón. La experiencia de desplazarse a un lugar distinto a su lugar de origen saca a flote su naturaleza humana, su dimensión del ser lo llevan a hacer una valoración de los dos polos de la sociedad que ha vivido, lo rural y lo urbano. Su experiencia primera, empieza a rezagarse al ir adquiriendo conocimiento de su nuevo mundo, entra a una dimensión ontológica cuyo objeto es la naturaleza de la realidad, y, asimismo, se va desarrollando en una dimensión epistemológica dirigida hacia la adquisición de nuevo conocimiento desarrollado en su desconocido entorno; comprende las estructuras generales de la ciudad, principalmente la económica y posteriormente, la social, cultural y política.

El pequeño hijo de la tierra “*ha venido a instruirse entre nosotros en las ciencias naturales. ¡Qué digo! En la ciencia de vivir, cuyo primer problema consiste en ganarse la vida*” (Cheng, 1942)⁴. Ganarse la vida es el juego eterno que retozan quienes por circunstancias de la existencia se ven obligados a optar por renunciar a lo propio y por más que lo quisieren no logran regresar a su origen en su totalidad. En raras ocasiones regresan de manera intermitente pero la intermitencia no es necesaria para volverse a abrazar a la raíz y florecer en el territorio que los vio nacer.

Este no soy yo. No se parece nada al de ahora.

Es una reflexión qué parte de un aquí y ahora estableciendo un diálogo en tres dimensiones de tiempo. La primera, cuando se obtura y se realiza el proceso de revelado que descubre la imagen. La segunda, en el momento que el retratado revisa su foto y decide dejar constancia escrita de que no es él. Y la tercera, cuando el observador ajeno a la escena, decide pensar sobre la foto y el texto. Ahora bien, en la primera hay una participación que involucra al modelo y fotógrafo. Éste último ha pensado la composición poniendo de fondo un telón con patrones uniformes, ha dispuesto de artículos familiares al entorno en el que se encuentra y como constancia ha dejado a la vista lo siguiente: *RECUERDO DE LA ESCUELA RURAL MIXTA PUEBLO NUEVO – AÑO 1977*. Lo anterior determina espacio y tiempo, un lugar geográfico.

La disposición de la mano derecha sosteniendo el lapicero señala que hay una pose anticipada. *Lo que fundamenta la naturaleza de la fotografía es la pose* (Barthes, 1990). La pose no está completamente ligada al tiempo que esta dura, tiene una intención, debe ser leída en contexto y asimismo obliga a pensar sobre el instante de la foto y cómo esta ha sido capturada por el dispositivo fotográfico. Por otro lado, la segunda dimensión de tiempo, confronta al personaje retratado en dos tiempos distintos, podría decirse que lo enfrenta consigo mismo, no obstante, se debe tener presente que en mencionado enfrentamiento salen a flote dos tipos de experiencia, una natural, que le da tierra y su lugar de origen, y la otra, una experiencia secundaria que no es adoptada y que florece conforme a las circunstancias de la vida.

En otras palabras, se enfrentan una experiencia dada a partir de nacer y vivir conforme a las demandas del campo, la vida campesina, y una experiencia acorde a su nuevo entorno, la ciudad. Finalmente, la tercera dimensión de tiempo no es ajena por completo a las dos anteriores. Esta dimensión obliga necesariamente a encontrar los hilos escondidos del entramado. Antes de entrar a pensar sobre la foto y el texto, es preciso indagar sobre lo que está fuera del marco literal de la fotografía. ¿Quién es el fotógrafo? ¿Qué busca el fotógrafo formalizando el lugar con el telón? ¿Cuál fue la primera fotografía que se hizo en la historia sobre un recuerdo escolar? ¿El modelo está completamente desarmado al mostrarse tímido? ¿Qué puede llegar a decirnos el vestido?

⁴ La señalada frase fue escrita por Paul Valéry. Escritor, poeta y filósofo francés. Dentro del campo de la poesía fue señalado como el máximo representante de la poesía pura, cuyo objeto es reaccionar al nuevo romanticismo que pretendía introducir a la sociedad europea el movimiento artístico denominado Decadentismo durante el periodo de 1918 y 1935, también conocido como el periodo entreguerras. La oración es un fragmento del prólogo escrito por Valéry del libro titulado “Mi madre” del autor Cheng Tcheng. Este último es uno de los mayores exponentes de la literatura china. Cuando Paul Valéry escribe la oración subrayada, señala la importancia y la necesidad del choque de culturas, asimismo, señala como el lenguaje predominante, en este caso el occidental, limita el diálogo con otros pensamientos gestados fuera de occidente.

Para encontrar respuesta a algunas de las anteriores preguntas la historia oral y la etnografía contribuyen a conocer un poco el lugar, al modelo y el contexto. Lamentablemente no hay huellas de quién era del fotógrafo, qué cámara usaba, qué tipo de fotografía ofrecía y cuál era su lugar de origen. Sin embargo, con la información obtenida a partir de preguntas hechas a cercanos y familia me apropio de la sentencia escrita sobre la foto con el fin de aplicarla a mi búsqueda y encontrar una respuesta a ¿Quién soy? A diferencia de lo expresado en el texto de la foto resulta curioso sentir que cuando encuentro un retrato del niño que fui, inmediatamente me siento identificado, reconozco que soy yo, revelo mi verdadera esencia.

Buscando los vestigios ofrecidos por la oralidad encuentro la escuela donde estudió el infante en el año 1977. Ya no es la misma, sus muros de bareque construidos por iniciativa de la comunidad propia han sido derrumbados y dejados bajo los pisos de cemento. ¡Qué capricho tiene la innovación con la sencillez de las cosas! Ahora tiene cinco salones y el conocimiento se divide. En sus inicios la escuela hecha de bareque con un único salón impartía junto a su maestro cátedra de primero a tercer grado. Percibo que la escuela era una hoguera que daba calor por igual a cada miembro, ¿Por qué se iluminan los ojos de quienes me hablan sobre ella? La nostalgia es bella sobre todo cuando entiendo que ese lugar construido con las manos y la tierra que pisan es una puerta que conduce a ver las cosas de otra manera.

Recorro la vereda esperando a que el lugar me diga algo, sin embargo, solo hay silencio. ¿Quién soy? ¿Por qué no me parezco en nada al de antes? Visitar y volver a visitar los lugares que siento familiares se vuelve un acertijo, un día encuentro una señal que despierta la imaginación y me hace sentir en casa, otros, por el contrario, no sucede nada. La tierra pide mis pasos, miro atrás y he escrito sobre ella. Mi andar deja huella y pienso en las caminatas de Richard Long, su infancia tuvo un río, la mía tuvo caminos. Ambos compartimos la idea de libertad, de libertad para redescubrir los lugares. Todo espacio que ha sido habitado por nosotros y con el cual tenemos un vínculo esconde algo misterioso que nos llama. Ningún espacio a pesar de su soledad está vacío.

A pesar de haber dejado mi lugar de origen muy temprano siento que me llama constantemente.

La nostalgia es el gran mal de los emigrados. No se trata de un sentimiento general, metafísico; es un mal muy particular, muy localizado. En un exilio, lo primero que el emigrado echa de menos es su patria chica, la hermosa región donde nació. [...] El corazón del hombre es el lugar donde nació, está encadenado por un secreto encanto. (Ariès, 1995)

III. Retrato literario

La imaginación, un preámbulo al retrato literario

¿Qué es la imaginación? ¿Qué tanto de real tiene lo que imaginamos? Estas son algunas de las preguntas que me he formulado cuando me propongo elaborar un retrato de mi madre que compromete a la imaginación. Además, en dicha indagación, he pensado en por qué hacer uso de ella cuando mi madre aún existe y puedo retratarla directamente *in situ*. ¿Qué no me ofrece un retrato fotográfico o un retrato a partir del dibujo que efectivamente me ofrece un retrato elaborado desde la imaginación? ¿Por qué insistir en la construcción de otro tipo de retrato, aun cuando la historia del arte, ha sido enfática en señalar qué es el retrato y cuáles son los más sobresalientes en la historia de la humanidad?

Debo advertir, que las investigaciones acerca de la *imaginación*⁵ han sido mal encaminadas, y en una mirada primaria se orientan a explicar y a desarrollar lo que la etimología de la palabra compromete. Con base en el significado etimológico, entendemos que la imaginación es la facultad humana para crear imágenes. No obstante, la imaginación compromete otro proceso de creación:

Y es más bien la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante.
(Bachelard, 2017).

⁵ En la antigua Grecia la imaginación fue abordada por Platón y Aristóteles, dos representantes de la filosofía griega. Para Platón, la imaginación permitía el desarrollo de la idea, y para Aristóteles, la imaginación era el camino para llegar a la razón. Con el surgimiento del cristianismo, toda expresión fuera de la lógica humana fue señalada como delito. El imaginar era un acto del diablo y por tal motivo el acto de imaginar debía tener un control o castigo por parte de la iglesia, máxima representante de Dios en la tierra. Con el surgimiento del Renacimiento y posteriormente la Ilustración, se pone en tela de juicio lo convenido por la iglesia, la imaginación ya no es un conjunto de aberraciones de la conducta humana sino la capacidad del hombre de entender y reconocer a partir de la experiencia su mundo circundante.

Para que en efecto exista la imaginación debe haber una explosión de imágenes que se detonan a partir de una imagen primaria, esta puede surgir de un ejercicio de memoria con el cual se pretende traer al presente una imagen del pasado. Es necesario señalar que las imágenes imaginadas y que recordamos no son imágenes estáticas, están en continuo cambio, podríamos decir también, que están en continuo movimiento. Para que en efecto haya imaginación se deben tener en consideración tres aspectos fundamentales. El primero, tiene que ver con el sujeto que imagina. El sujeto es un espectador de sí mismo, su cuerpo y mente son el espejo que refleja con exactitud su entorno. Está siempre pasivo recibiendo indirectamente información de su lugar de enunciación. Su pasividad desaparece en el momento en que los sentidos de su cuerpo reciben estímulos, en la mayoría de casos, dados a partir de los olores, sabores y sonidos, que dan paso a la construcción de imágenes, a la acción de imaginar.

El segundo aspecto, está relacionado con el objeto, el lugar, la persona o acción a recordar. La ausencia, o en un caso más extremo, la desaparición del objeto, el lugar etc., priva al sujeto de estimular imágenes. Las imágenes creadas, en este aspecto, están por fuera de lo real y en lugar de dar paso a la imaginación se desencadena la fantasía. Para que haya imaginación, el objeto debe estar presente -no necesariamente en su aspecto físico- la presencia del objeto facilita la actualización de la realidad, sin el objeto no es posible la explosión de imágenes que nos propone Bachelard, no hay sustitución de imágenes. Finalmente, el tercer aspecto, corresponde a las *impresiones sensibles* que envían los sentidos al sujeto, las impresiones o imágenes activadas no se yuxtaponen dentro de un campo perceptivo del individuo, sino, que se organizan una seguida de otra como imágenes solitarias y autónomas, pero que al final forman el todo.

La acción de imaginar no se restringe al campo intelectual del individuo que imagina, la imaginación se forja con la relación que se establece con los objetos, personas y lugares, esta relación puede prolongarse fuera de la corporalidad humana dando paso a escenarios intangibles. Los estudios contemporáneos en torno a la imaginación elaborados por José Ramón San Miguel Hevia, Julián Pérez Porto y Ana Gardey, determinan que el individuo posee etapas de imaginación durante el desarrollo de la vida. De las etapas de la imaginación propuestas por los autores mencionados anteriormente, rescato dos fases que a mi juicio son las más importantes: la infancia y la adolescencia.

En la primera infancia, el infante es poseedor de una imaginación inagotable, deslumbrante, en esta etapa el niño se apasiona dando cuenta de los relatos imaginados y, es más, existe la posibilidad del surgimiento de lenguajes que sólo el infante comprende y que desea dar a conocer a los otros mediante el relato. En lo que respecta a la adolescencia la imaginación adopta otra figura, ya no tiene un aspecto fascinante, ahora es

mayoritariamente controlada, sin embargo, esta etapa posee algo encantador a mi modo de ver, y es que la imaginación se adopta completamente al mundo del yo. La imaginación nace a partir de la experiencia y es entonces donde en lugar de crear escenarios fantásticos, nos decidimos por imaginar todo aquello que nos conmueve. La imaginación es la propia existencia humana.

Imaginar es una apertura al mundo. Reestablece en quien imagina el feliz sentimiento de su existencia. Lo sumerge en una forma activa de meditación plena. Siempre que imaginamos volvemos a nuestro mundo transformados, más perfilados a disfrutar del tiempo presente y los tiempos imaginados. Imaginar es adoptar indefinidamente otro cuerpo que no es ajeno a nosotros. Es una facultad propia del ser humano para reencontrarse, para comprender el mundo y la existencia propia de otra manera. La imaginación no tiene raíz y su uso es una forma de nostalgia, es la resistencia a que lo nuestro, lo propio desaparezca.

La literatura y los antecedentes del retrato literario

La literatura hace uso de la imaginación como una herramienta invaluable, permite acercarse de una manera única a lo más profundo del yo. Los actos más importantes no son los vistos de fuera, sino los de dentro, es por ello que todo se torna biográfico. Todo es autobiográfico pero la experiencia, las emociones, las vivencias propias no se revelan de manera tácita, están implícitamente en el accionar del ser humano. La literatura en cierta medida contribuye para que la experiencia humana, la experiencia de vivir se convierta en una *ciencia del sujeto*. La imaginación traducida al texto escrito permite la elaboración de retratos literarios, de lugares literarios, de objetos literarios, de territorios literarios, de traducir la propia vida y la experiencia a palabras escritas.

La imagen literaria, el retrato literario esta siempre naciendo y cada vez que se dibuja con palabras escritas se precisa el mérito de la originalidad. Un mismo retrato literario a pesar de dibujarse en diferentes periodos de tiempo y espacios, no es el mismo, el retrato literario necesariamente debe enriquecerse con palabras nuevas, con todo aquello que no fue posible describir en un primer acto. El retrato literario se torna onírico, nos hace soñar de otro modo. La escritura expresa un sinnúmero de acciones que no son para nada extraños a quien escribe. La palabra escrita es pura, el retrato escrito es puro, es lo más fiel a lo que imaginamos, tiene una voz, aunque no hable y, a su vez, es poseedor de un crisol de sonidos, de olores y demás. En este caso, retratar a mi madre literariamente me obliga a no olvidarla.

Usar la literatura como una fuente primaria de investigación y como herramienta para la elaboración de un retrato literario de mi madre me ha obligado a pensar en la importancia de ésta para la producción plástica. Los literatos sin importar su nacionalidad o su lugar de enunciación constantemente dibujan con palabras, dibujan y redibujan a sus seres próximos y queridos como personajes de sus obras con el objeto de que no desaparezcan y así puedan permanecer eternos. Los personajes duermen durante mucho tiempo hasta el momento en el que un lector cualquiera abra el libro, lea una página y encuentre la imagen escrita, el retrato literario del autor y de sus seres queridos. Algunos tienen la facilidad de sumergirnos en las letras como si fuera una escena cinematográfica.

[...] escribiendo por primera vez sobre éste mi abuelo Jerónimo y ésta mi abuela Josefa, tuve conciencia de que estaba transformando las personas comunes que habían sido en personajes literarios y que esa era, probablemente, la manera de no olvidarlos, dibujando y volviendo a dibujar sus rostros con el lápiz siempre cambiante del recuerdo, coloreando e iluminando la monotonía de un cotidiano opaco y sin horizontes, como quien va recreando sobre el inestable mapa de la memoria la irrealidad sobrenatural del país en que decidió pasar a vivir. (Saramago, Discurso en la entrega del Nobel. Saramago, 1998).

Leer en este caso a José Saramago, especialmente su discurso de aceptación del premio Nobel de literatura que le fue otorgado en el año 1998, me abrió la puerta para considerar, por un lado, la importancia que tiene la microhistoria en la investigación en artes. La microhistoria tiene como objeto profundizar en todo aquello que está fuera de los cánones de la historia universal de la humanidad, permite adentrarnos en la historia mínimas de personajes anónimos, permite en este caso acercarme a mi historia y a la historia de mi familia para buscar una respuesta a la pregunta ¿Quién soy? Por otro lado, Saramago me señala la importancia de la historia oral como herramienta para la recolección de información que no reposa en libros de texto, sino que por el contrario están en el imaginario del círculo social al que pertenecemos.

¿Qué me ofrece un retrato literario? Me ofrece una imagen poética, una ensoñación, un universo de frases escritas. Me ofrece la posibilidad de pensar el territorio no como un espacio geográfico sino como algo intangible, me permite considerar que los territorios son personas, que mi madre es mi lugar de enunciación, mi identidad, el lugar al que siempre quiero volver. Me ofrece el espacio para pensar que mi verdadero lugar de nacimiento, mi

madre, me obliga a lanzar una mirada penetrante sobre mí mismo, me ofrece escribir y sobrescribir las historias que he visto y escuchado de mi madre. Me ofrece la oportunidad de organizar mis memorias del mismo modo que lo hizo Marguerite Yourcenar en las *Memorias de Adriano*. Me acerca al libro de los pasajes de Walter Benjamín.

*¿Qué es? -me dijo.
¿Qué es qué? - le pregunté.
Eso, el ruido ese.*

Es el silencio. Duérmete. Descansa, aunque sea un poquito, que ya va a amanecer.

Pero al rato oí yo también. Era como un aletear de murciélagos en la oscuridad, muy cerca de nosotros. De murciélagos de grandes alas que rozaban el suelo. Me levanté y se oyó el aletear más fuerte, como si la parvada de murciélagos se hubiera espantado y volara hacia los agujeros de las puertas y las vi. Vi a todas las mujeres de Luvina con su cántaro al hombro, con el rebozo colgado de su cabeza y sus figuras negras sobre el negro fondo de la noche.

*¿Qué quieren? - les pregunté - ¿Qué buscan a estas horas?
Una de ellas respondió:
Vamos por agua.*

Las vi paradas frente a mí, mirándome. Luego como si fueran sombras, echaron a caminar calle abajo con sus negros cántaros. (Rulfo J. , 2016)

Juan Rulfo me presenta un retrato mágico y aunque hace parte de un lugar ajeno al mío encuentro unos hilos que se tejen con algunas escenas que imagino cuando de vez en cuando regreso a los años que viví en el campo. Aquí estoy, en un tiempo lejano al de ahora, y a pesar de tener unos cuantos años más puedo ver con claridad sucesos que me facilitan retratos literarios de las personas que compartieron conmigo, mi madre, mi padre y mi hermana. Sin embargo, lo que el fragmento anterior despierta en mí es algo siniestro.

Por alguna extraña razón los perros de la casa y los perros vecinos no ladraban en la noche. Como si fueran cristianos luego de la cena de las 5:30 de la tarde marchaban lentamente por el corredor, parecía que llevaban una carga encima. Ocultaban su cola entre las piernas, agachaban su cabeza y sus orejas se iban abajo, su caminar era lento, se sentían pesados como si cargaran en su lomo el peso de los desdenes del mundo. Olían sus nidos y

devolvían su mirada atrás. Después de descansar su paso lento y dejar su hálito en los trapos viejos dispuesto en el corredor donde debían dormir, continuaron adelante. Se metían bajo la cama gigante hecha de guadua y nunca se supo cuántas vueltas dan los perros antes de acostarse.

La noche cobijaba las montañas con una frazada tejida por hilos finos de lluvia y brisa, una colcha blanca se iba extendiendo sobre las cumbres que ven nacer al día, al otro extremo del cielo se iba apagando el último soplo de sol, ya solo quedaba la luz justa, la luz de los venados. Parecía que estaba permitido vivir hasta cierta hora del día. La cocina perdía su calor. Los rostros se tornaban tristes y empezaba la marcha de silencio rumbo al lecho. Como un ritual inalterable se trancaban las puertas y ventanas de madera, era extraño ver un tronco de palo casi enterrado al piso sostener las puertas gemelas talladas a mano de color azul claro y alegre, pero la noche no era alegre.

Nunca se supo quién prohibió lanzar palabra alguna al aire en la noche, solo quedaba sentir el silencio del entorno oscuro con la estridulación de los grillos que se sentían estar sentados en la ventana. La lluvia era cada vez más fuerte pero aun así había silencio.

-Duerman niños.

Dice un susurro fraternal acompañado por un beso mudo en las frentes y como si fuera un secreto en coro los niños responden:

-La bendición mamá. La bendición papá.

-Dios los bendiga.

Los párpados se iban haciendo pesados, el sueño cobijaba a los niños. Quién sabe si los mayores también podían conciliar el sueño.

-Mamá. Ya vienen.

Y a lo lejos se escuchan pasos aproximarse, pero ningún perro se atrevió a latir. Los pasos eran fuertes se sentía como si el piso fuera el cielo y estuviera tronando, ¡qué trágicas son las tormentas cuando no vienen del cielo! Los gritos desesperados de las casas vecinas rompen la eufonía de la noche. Los perros siguen mudos, se puede sentir su miedo bajo la cama. Todo es silencio. En raros momentos se escuchan llantos leves que juzgan al destino.

-Papá ¿Qué está pasando?

Y antes de lanzar una respuesta llega la tormenta. Trueno una, dos, tres, cuatro, cinco veces y el aire mantiene el eco. Una cruz impalpable dibujada con la mano se posa sobre los cuerpos de los infantes, ya solo queda esperar a que llegue el día. Un grito desesperado, familiar, desgarrador, obliga a levantar las trancas de la puerta; el miedo se mete entre las ruanas y con pasos tímidos no queda más que caminar a la luz de la linterna que se agita en la distancia. Allí estaban los cuerpos.

Apeado en los hombros de mi padre no pude reconocer a ninguno de los hombres que ya no estaban con nosotros en este mundo. ¡Qué falta le hace el alma al cuerpo! Ahora entiendo las palabras de mi abuela cuando decía que los animales sentían las desgracias. Y también entiendo el por qué me acostumbre a dormir al lado contrario de la cama, solo es una prevención por si la tormenta entra a casa sus truenos caigan en los pies y no en el pecho.

- Ey, ey.

¿Quién eres tú?

- Tu amigo

- Ah, serás el diablo

- Ah pues tu amigo

- Ah, entonces ya te conozco, ahí nos vimos⁶

- Ey, ey

¿Quién eres tú? Ah, tú eres el diablo

- ¿Qué traes de nuevo?

- Pos nada

- ¿Como ves el mundo?

- Le dije: como siempre lo he visto

- Pos este no, ya no es el mismo que viste ayer

- ¿Cómo no ha de ser el mismo? Luego ¿Qué tiene de nuevo?

Dijo: mira cada día que pasa vas dando un paso a la sepultura, por eso no es el mismo.⁷

⁶ 0:16 - 0:29. Fragmento del documental: *Del olvido al no me acuerdo*. 1999. Dirigido por Juan Carlos Rulfo.

⁷ *Ibid.* 45:30 – 46:01

Del mismo modo que Jorge Luis Borges bajó al sótano de los Viterbo, se recostó en el piso y contó una a una las gradas para encontrar el decimonono escalón y así ver el Aleph, sitio donde se aprecian todos los lugares del orbe vistos desde los diversos ángulos. La cocina de la casa de mis abuelos maternos me permite viajar a los tiempos que viví y me pertenecen. En efecto, no puedo conocer todos los lugares del mundo, pero sí evocar tiempos precisos que me consienten poco a poco ir encontrando una respuesta cercana a la pregunta ¿Quién soy? y el por qué es preciso enunciar que mi retrato se encuentra en mi madre quien estuvo en los diversos tiempos conmigo en la cocina de mis abuelos que hoy reconozco como mi Aleph.

Retratos literarios de mi madre

Te busco porque en tu retrato está la respuesta a quién soy sin esconder nada.

¿Recuerdas cuando debía ir disfrazado a la escuela?

No recuerdo cómo era tu rostro en aquel entonces, pero, viene a mi cabeza el momento en el que con un pliego de cartulina hiciste un sombrero de copa (cono) y cuidadosamente pintaste círculos perfectos en él. No recuerdo cómo se veía tu rostro, ni siquiera recuerdo el mío.

A veces veo fotografías, y, los que están ahí no somos nosotros. ¿Puedo ser el mismo, o puedes ser tú en ese momento dado, aun cuando ese espacio y tiempo no coinciden en nuestra memoria?

Me desconozco y te desconozco. En ocasiones pienso que aquellos personajes inmóviles en la fotografía son personas que se parecen a nosotros, no somos ellos, les hace falta aura y la esencia que compartimos.

A veces te veo venir enredada en los olores.

Aún hoy en día nos reclamamos a mi hermana y a mí, el libro de español que perdimos. La verdad, no recordamos haberlo extraviado en la escuela ni mucho menos haberlo prestado. Ahora comprendemos el valor que tuvo para ti, fue tu tesoro. Con él mi hermana hizo sus primeros ejercicios para aprender a leer y conocer los verbos, asimismo yo, aprendí de él. Cada vez que una de tus sobrinas pregunta una tarea, no dudas en señalar la falta que hace el libro. ¿Recuerdas su color? ¿Recuerdas su nombre? Por mi parte, no tengo nada presente de su cuerpo, de su estructura. Temo hacerte las anteriores preguntas porque

me di cuenta que lo usaste de niña. Me siento y nos sentimos culpables porque perdimos parte de tu historia, extraviamos un tiempo tuyo al que siempre quieres volver, tu niñez.

En sus hojas encontrabas siempre una respuesta, una forma de llevarnos a otros mundos por medio de la imaginación. Con él nos despertaste el amor por la poesía y la sensibilidad por nuestro entorno. Aunque a veces me falla la memoria, recuerdo a Mario Benedetti y su poema “Es tan poco”. Lo recuerdo porque nuestra casa tenía ventanas con postigos. Lo recuerdo, porque lo leías con pausas y la entonación perfecta en cada una de sus frases que parecía tuyo.

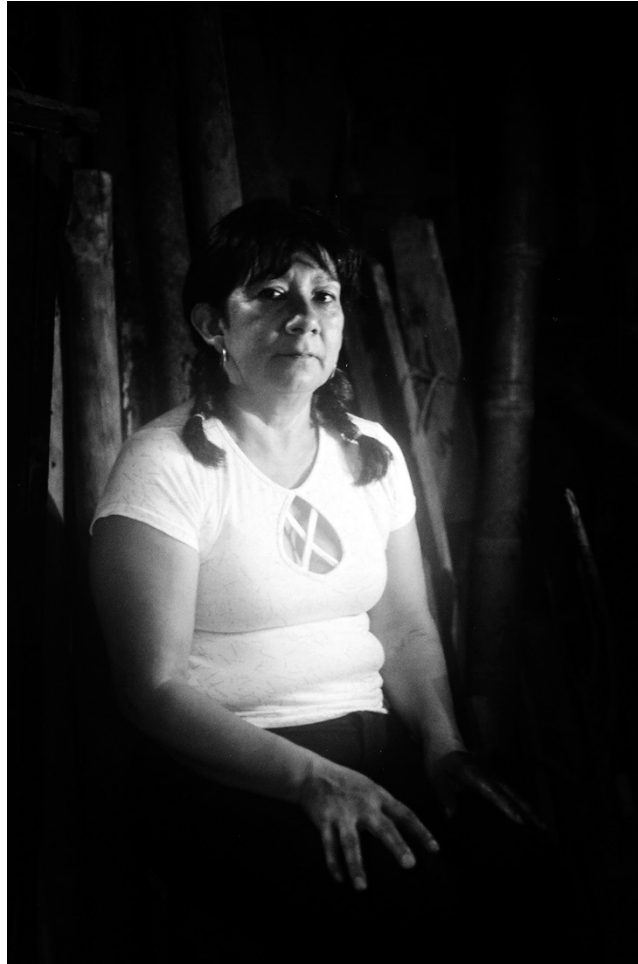
Es tan poco. Es tan poco lo que conozco de ti. Mamá.

El espejo no da cuenta de lo que somos, sólo es un reflejo inmediato. El que está en el espejo no soy yo. A veces me encuentro en ti. Por ejemplo: cuando pierdes tu mirada en el infinito.

A veces tiemblo cuando veo las fotos que existen de ti. Las comparo, y, aún no recuerdo cuándo el tiempo se empezó a notar en tu rostro.



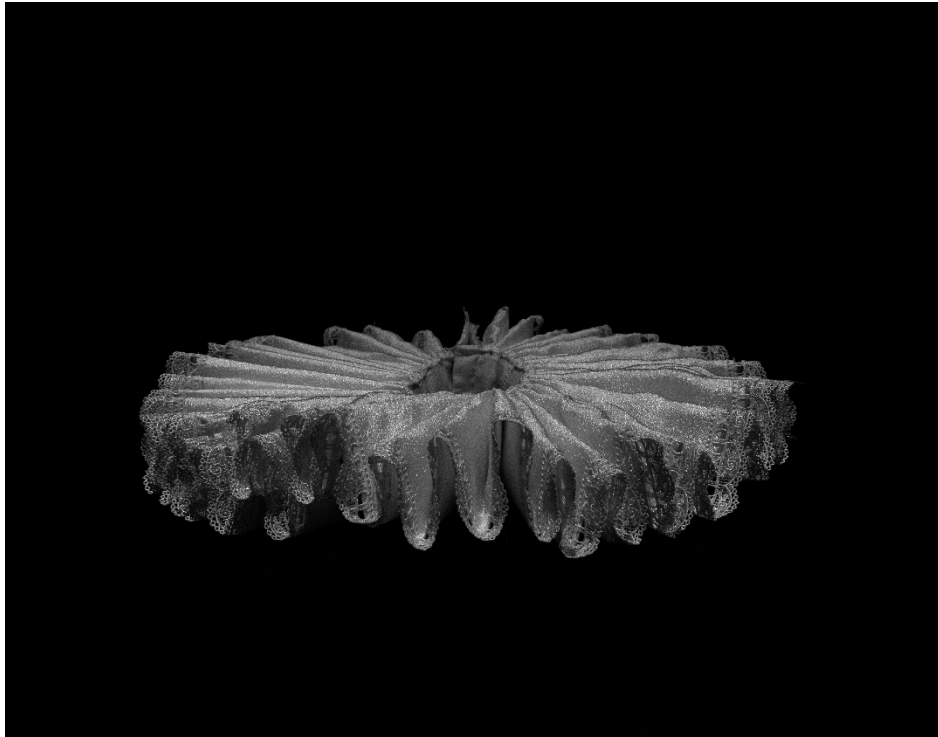
6 Retrato de mi madre. El segundo yo. Materiales para un autorretrato.
20 cm. x 20 cm.
2021



*7. Retrato de mi madre. El segundo yo. Materiales para un autorretrato.
6 cm. x 9 cm.
2022*

Existen retratos que son literarios, pero por alguna razón, inexplicable, no se pueden llevar a la palabra escrita. Son retratos que necesitan de la oralidad para que existan. Sin embargo, intentaré hacer una descripción para que haya un acercamiento al retrato literario que se esconde en la imagen anterior. La fotografía surge como excusa de materializar una imagen recurrente en mi cabeza sobre un evento de mi niñez. En primera instancia podría pensarse que la imagen se relaciona intrínsecamente con la historia del arte, pero es la memoria de un conjunto de tardes donde junto a mi madre pensábamos sobre cómo elaborar una gorguera o cuello isabelino. Anotar medidas y revisar libros de texto y elaborar prototipos en papel periódico para determinar el tamaño y qué tanto de tela se necesitaría. ¿Por qué hacer un cuello isabelino en esta época de la vida? Al estar en tercero de primaria fui seleccionado por la profesora de español y literatura para interpretar en la una obra de teatro de la escuela a un conquistador español.

La asignación de dicho papel motivó a mi madre para elaborar un traje que al yo usarlo daría carácter al personaje. Sin embargo, al estar el prototipo justo, listo para pasar las medidas a la tela, la profesora de español me notifica que ha decidido cambiar mi papel en la obra, ya no sería un conquistador español, sino que por el contrario interpretaría a un indígena. El conquistador pasó a ser conquistado. Con la noticia, las tardes de trabajo junto a mi madre terminaron. Desde aquel día siempre me pregunto ¿Cómo habría quedado el cuello gorguera que pensó mi madre? Es por ello que hoy hago el cuello con el objeto de terminar trabajo que quedó pendiente y, a la vez, para ver mi propio retrato en la imagen de mi madre que posa para la cámara usando el cuello gorguera.



*8. Cuello gorguera. Materiales para un autorretrato.
13 cm. x 18 cm.
2021*



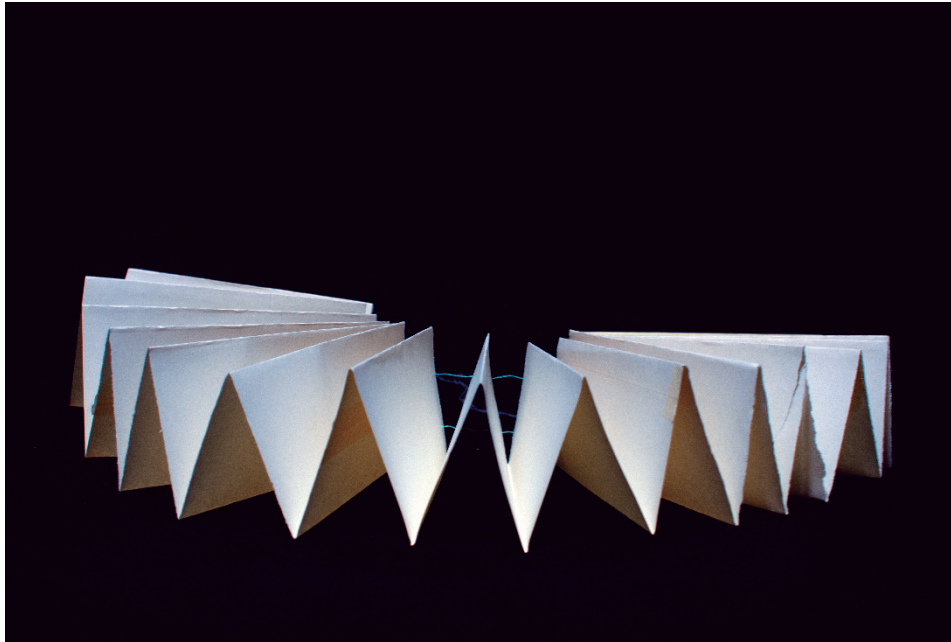
9. *El segundo yo. Materiales para un autorretrato.*
13 cm. x 18 cm.
2021



*10. El segundo yo. Materiales para un autorretrato.
13 cm. x 18 cm.
2021*



11. *El segundo yo. Retrato de mi madre. Fotografía digital.*
Ejercicios de exploración sobre fotografía estereoscópica. 10 cm. x 15 cm.
2021



*12. Cuello gorguera en papel. Materiales para un autorretrato.
2021*

Capítulo 3

*Una ciencia
del sujeto*

¿Quién soy? Una búsqueda de la identidad propia a partir del otro. Mi madre

I. Aproximación a una ciencia del sujeto

Una vez escuché a mi padre decir:

*No somos hijos de un hombre y una mujer. Somos hijos de nuestra experiencia.*⁸

⁸ La apreciación de mi padre no se distancia del ejercicio del arte, una composición fuerte, débil o humildemente vacía es el resultado de la experimentación de la vida en la práctica del arte. Cuando nos enfrentamos ingenuamente, por ejemplo, a la pintura sin pensar siquiera en nosotros mismos, de a poco y lentamente, caemos en la oscuridad del abismo que hemos creado sin ser conscientes de ello. Habitamos un lugar sin salida donde los bocetos y pensamientos puestos sobre el papel siempre llegan al mismo punto. Hacer pintura, dibujo, escultura o cualquier otro tipo de manifestación plástica, es una experiencia que nos lleva a explorar lo más profundo de lo que nos compone como seres humanos pensantes, con sentimientos y pasiones, es una búsqueda de lo propio, de nuestra identidad, territorio, territorios y familia, el arte es un ejercicio de memoria.

¿Quién soy? Una búsqueda de la identidad propia a partir del otro. Mi madre



*13. Materiales para un autorretrato. Fotografía digital
Ejercicios de exploración sobre fotografía estereoscópica.
10 cm. x 15 cm.
2021*

“Los tiempos de ahora no son como los de antes”. Dice mi abuelo mientras reposa sus codos en la mesa, y sorbiendo su café empieza a reflexionar sobre el tiempo de sus padres, el propio y el tiempo de la tierra. Al oírlo pueden parecer banales sus apreciaciones, debido a que no se fundamentan en un modelo teórico contemporáneo, sin embargo, es un discurso sencillo que se fundamenta en una filosofía de la vida misma y que en ocasiones son la base para consolidar una utopía del aquí y del ahora. Tras oír con atención sus apreciaciones sobre el pasado y su relación con el presente, se empieza a configurar un discurso que compromete una añoranza a las prácticas pretéritas, asimismo, él, señala la desaparición de algunas y el surgimiento de otras, pero es claro que la experimentación del tiempo en el cuerpo tanto a nivel físico como mental han nutrido y solidificado la comprensión del presente siempre haciendo preguntas al pasado. La narración de mi abuelo continúa y sale a flote la memoria de un tiempo que existe en el imaginario.

El concepto *Ciencia del sujeto*, aparece en el instante en el cual pretendo desbordar la definición natural del retrato y adentrarme en un terreno más orgánico, alejado de los cánones que compromete el término. Debo advertir, que en un principio el concepto, *Ciencia del sujeto*, fue tomado por mí, como una idea propia y original. Sin embargo, tras una reflexión exhaustiva y búsqueda bibliográfica en varias áreas del conocimiento la originalidad del mismo está en duda. Con ello no quiero decir que las ideas originales no existan, pero en la actualidad podemos tener acceso a pensamientos gestados en otros espacios ajenos a occidente. Tal vez, el término haya sido prestado de una traducción hecha de la literatura china, del francés, del portugués, y por qué no, de un vocablo nativo.

¿Qué busca la Ciencia del sujeto? Todo ser humano está inmerso dentro un universo personal, en él, se apodera de sus afectos y de acuerdo a ellos se sumerge en sus propios pensamientos y acciones. El universo personal, es una hoja en blanco inagotable, no permite enmiendas, pero sí la posibilidad de escribir y reflexionar sobre el mismo error, y es claro, que la escritura permite ir y venir cuantas veces sea necesario, permite, perderse y encontrarse en una sola palabra o en silencio que oculta un punto aparte. Somos autores y coautores de nuestra

propia vida. En cada paso dado hacía delante, a un costado o atrás escribimos sin palabras nuestra biografía que se traduce a la experiencia. La Ciencia del sujeto, es la experiencia individual abordada como una novela personal. Un retrato de nosotros que nace con cada historia.



14. *Diálogos en la cocina. Materiales para un autorretrato.*
Fotografía instantánea
6 cm. x 9 cm.
2021

II. El retrato en la ciencia del sujeto

Hemos recorrido un largo camino y solo hasta ahora me detengo a pensar sobre la necesidad de reconocernos. Existen vínculos con personas y lugares que aún están intactos, otros, por el contrario, han cambiado completamente o ya no existen. “*Las cosas no son como antes*”, dijo en una ocasión mi abuelo materno mientras sorbía su café caliente sentado frente a la mesa redonda de madera que ya no existe. Allí estaba yo, en un rincón de la cocina escuchando y viendo con atención cada uno de los gestos de los presentes. [Porque los niños no deben meterse en los asuntos de los mayores]. Debo confesar, que a pesar de haber escuchado la sentencia de

mi abuelo hace mucho tiempo, solo hasta ahora ha hecho eco en mí. ¿Podría recordarme o llevar a cabo un retrato de mí en ese preciso instante?

Si tan solo hubiese pasado por mi cabeza la idea de que años más tarde me preguntaría ¿Quién soy? Doy por sentado que habría prestado más atención a cada uno de mis rasgos. Sin embargo, ese ejercicio de almacenar características propias en mi memoria, no son fuentes confiables, ni suficientes para elaborar un retrato de quien fui en ese momento dado. ¿Cómo verme de manera objetiva? ¿Cómo no disfrazar lo que me disgusta de mí? ¿Cómo no idealizarme? Y sobre todo ¿Cómo no renunciar a mi esencia propia? Resulta demasiado complejo verse a uno mismo cuando tus propios ojos van en dirección al otro, los otros. Por más que lo intento en este momento no logro dar con una imagen del niño sentado en la cocina. Y este mismo ejercicio lo he repetido en varias ocasiones sin el mayor éxito.

Inquietas son mis manos al igual que yo, ahora que las veo son distintas, hoy son casi finas, suaves y limpias, han perdido la callosidad y la dureza que les da la tierra, en definitiva, han perdido experiencia. Podría sonar descabellado decir que éste que se mira y se refleja en el espejo no soy yo, sonrío porque me disgusta mi seriedad, no me reconozco. El espejo y el reflejo no dan cuenta de quién soy, ni siquiera de qué somos, la imagen proyectada es inmediata, efímera y cambiante con cada parpadeo, responde a una infinidad de emociones y pensamientos que aíslan al hombre y ni siquiera lo llevan a confrontarse consigo mismo. Si en este momento hiciese un autorretrato fotográfico, otro dibujado y otro desde la palabra, tendría tres imágenes distintas de mí, pero consanguíneas.

La consanguineidad de las tres imágenes hechas hipotéticamente radica en el reconocimiento del modelo ^[yo] por parte de un observador externo. Pero ¿Qué sucede cuando en este preciso instante, aunque exista un parecido con las imágenes, no me reconozca en ellas? En efecto, es clara la semejanza existente, pero carecen de un factor elemental que las haga justas de ser observadas por tiempo prolongado y que, en este caso, pueda ^[yo] verme sin estar frente a un espejo, pueda apreciar los rasgos aún tiernos y sin definir de un niño que dentro de su universo nunca se cuestionó sobre su retrato y que sin proponérselo responde a la pregunta de un adulto ¿Quién soy? Una vez más apunto lo difícil que es verse a uno mismo con sus propios ojos, y precisamente en esta dificultad hay una luz.

Se preguntarán sobre la insistencia de definir el retrato a partir de las características del infante que una vez fuimos. Y es precisamente porque a mi criterio la infancia contiene todos los elementos justos para definir la identidad y a su vez, encontrar pistas que nos señalen nuestra esencia. ¿Cómo viajar a nuestra infancia? ¿Cómo

recrear y apreciar la imagen fiel que fuimos de niños? Existen dos maneras de hacerlo. La primera, a partir de un dispositivo tangible y máquina del tiempo que reposa en los anaqueles de cada casa, el álbum familiar. Este dispositivo acumulador de fragmentos de tiempo contiene una serie de vestigios que nos permiten encontrar respuestas y le permiten a un observador intrépido hallar temas de estudio como el vestido, la arquitectura, la familia, el territorio, el mismo retrato y otros.

El álbum de familia es entonces un archivo, sin duda. Lo es porque guarda imágenes (no sólo fotos) y las clasifica de manera singular, y quizá única. (Silva, 1998). Y aunque esté organizado temporalmente por épocas no tiene un orden de lectura y su actuar va unido al ejercicio de generar memoria, lo que podríamos señalar como evocar. Es necesario advertir que la memoria estimulada a partir de la observación de fotos del álbum, no es una memoria individual, es una memoria colectiva pero reducida a la colectividad de la familia o en su defecto a los cercanos. El álbum “*es un archivo de memoria*” (Sontag, 2005) y esta memoria no solo está dada por la relación entre la fotografía y el observador, sino con los vínculos del núcleo familiar al que pertenece. Además, contiene huellas y cicatrices que avivan la herida o despiertan la nostalgia.

La segunda forma de viajar a nuestra infancia es por medio de un archivo intangible que se nutre en determinados tiempos, la narración. La narración a la que me refiero se distancia un poco al ejercicio hecho por cuenteros que relatan historias, novelas, fábulas, cuentos y leyendas. Esta se da en un lugar y contexto determinado, los personajes son comunes, cuando se nombran pareciese que vuelven a nacer. Pero ¿En qué se diferencia esta narración a la que me refiero de las otras? Por el hecho de pertenecer a un círculo íntimo al igual que el álbum de familia. Y si por algún motivo se escapa un detalle relevante a quien narra la historia los interlocutores presentes reparan en señalar la información faltante. La narración se alimenta por lo observado por cada uno de los presentes y el lenguaje es tan natural que se cree estar escuchando un cuento de la voz de Juan Rulfo.

“Resulta fácil ver las cosas desde aquí, meramente traídas por el recuerdo, donde no tienen parecido ninguno.” (Rulfo J. , 2016). De nuevo me veo sentado en el rincón de la cocina, sobre un baúl de madera hecho por mi abuelo materno, casi puedo percibir el olor dulce del zurrón de huevo de toro colgado en la ventana con el cual se coge café. Al otro extremo la hornilla aviva el fuego, la leña cruje y mientras la tina hierve el agua, como si fuera una escena del *coronel no tiene quien le escriba*, mi abuela raspa las paredes del tarro de café molido. Mientras los cuyes comen hierba y gorjean bajo el calor de la hornilla, los grandes hablan. Tal vez, lo que recuerdo ahora no tenga parecido alguno con lo vivido, pero me ponen en escena herramientas para evaluar cómo me veía, cómo me veo a ahora y cómo me veré en el futuro.

“Antes de irnos a la escuela debíamos dejar ordeñando las vacas, traer agua del pozo, cambiar la hierba a los cuyes, preparar el desayuno y el avío que llevaríamos a la escuela. Recuerdo que esa vaca pinta era muy brava, no se dejaba manear luego de apartarle el ternero”.
Apunta mi madre.

La historia se vuelve una espiral, se va nutriendo a partir de otras narraciones de los presentes.

“No usábamos zapatos, no nos dejaban. Sólo los podíamos usar los domingos junto con la ropa buena para ir al pueblo”.



15. Diálogos en la cocina. Materiales para un autorretrato.
Fotografía instantánea. 6 cm. x 9 cm.
2021

Así se va trenzando la historia. Siempre recuerdo a mi madre y a los demás con una alegría indescriptible, como si disfrutaran haber sido niños. Ahora que traigo al presente parte de esos diálogos en la cocina me pregunto ¿Cómo acercarme al retrato de los niños que fueron estos adultos que disfrutaban contar su historia?

Tratar de dibujar en mi mente el rostro infantil de los que participaron en la tertulia, resulta complejo, me es más fácil verlos en acciones que compartieron conmigo ya adultos. Sin embargo, la respuesta a la pregunta planteada con anterioridad la tiene un hombre ya entrado en años que mientras afila el azadón en la piedra hace una pausa, saca una jigra pequeña de su bolsillo, toma una manotada de hoja de coca seca y acto seguido la lanza a su boca para mambear: mi abuelo. Comprendo que el retrato de los niños que fueron estos adultos, está en los ojos de mi abuelo, y a su vez encuentro que la respuesta a la pregunta ¿Quién soy? Está en los ojos de mi madre, aquella mujer joven que vigilaba en la cocina como yo veía mis manos y al mismo tiempo seguir con mis ojos a quien tomaba la palabra.

Capítulo 4

La cartografía del material

¿Quién soy? Una búsqueda de la identidad propia a partir del otro. Mi madre

Cuando me enfrento a una imagen suelo cuestionarme sobre cómo ha nacido dicha imagen. ¿Cómo nacen mis imágenes y cómo llego a la proyección? El uso del proyector de acetato empieza con una exploración sobre cómo el dispositivo puede generarme un ambiente luminoso que se asemeje a las luces del día que se filtran por la ventana y generan un espacio geométrico de luz que se proyecta en las paredes y el piso. En un principio, antes de proyectar imágenes, el proyector de acetato fue una fuente de iluminación para las propuestas visuales que planteaba en los ejercicios de mi formación en artes. Su particularidad a nivel de calidez y textura de la proyección misma daban un aspecto neutro, la interacción con la proyección de luz generaba siluetas, algunas definidas y otras difusas, que en varios casos se tornaban amigables con toda la escena, sin embargo, faltaba algo por desarrollar. El proyector no necesariamente debe limitarse a proyectar formas planas de luz.



16. Ejercicios de proyección de luz. Fotografía estereoscópica de mi madre junto a pintura de hoja de cuaderno y dibujos de retratos de mi madre.
90 cm. x 40 cm.
2019

En la exploración sobre el uso de la proyección y la búsqueda de artistas que hagan uso de ella encuentro a *Marcel Broodtharers*, cineasta y artista nacido en Bélgica que se forma dentro de la corriente del arte conceptual y el surrealismo. Hace uso de objetos encontrados dentro de su cotidianidad y produce textos críticos que le llevan a cuestionar la idea museo, pues su propuesta visual de gran formato lo obligan a exponer su trabajo en espacios abiertos fuera de toda institucionalidad del arte.

Ceal Floyer, artista británica con origen en Pakistán cuyo interés se centra en el minimalismo y el arte conceptual propuesto por Marcel Duchamp. El objetivo de su trabajo está en la búsqueda de los límites del arte y la representación.

Josef Svoboda, dramaturgo de República Checa y fundador del teatro no verbal en Praga, como propósito une el performance y el cine. El proyecto *Lantern Magika*, (*Linterna mágica*) armonizaba actores, músicos y bailarines en vivo junto a una serie de películas que habían sido grabadas con anterioridad y que servían de fondo a la escena.

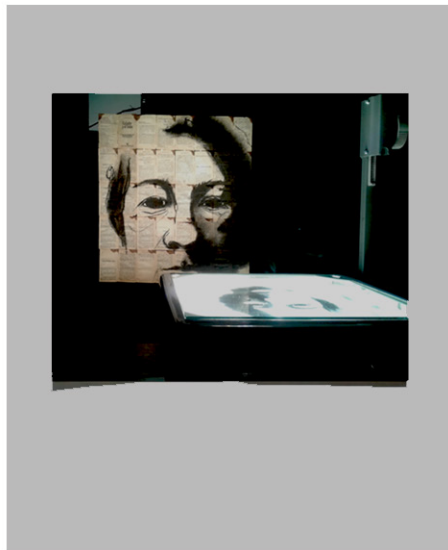
Krzysztof Wodiczko, artista de Varsovia y director del *Centro de estudios visuales avanzados* de Massachusetts, Estados Unidos. Su propuesta visual ha sido altamente polémica debido a las proyecciones de diapositivas y videos sobre monumentos y espacios públicos donde pone en tensión las contradicciones del poder y la estructura social del capitalismo. Revela problemas latentes como la inmigración, la explotación del hombre por el hombre y las familias e individuos sin techo.

Lee Kit, artista nacido en Hong Kong. Es un artista transdisciplinario que incorpora dentro su propuesta creativa la pintura, imágenes en movimiento, objetos cotidianos y contruidos, la luz y el sonido con el objetivo de transformar el espacio en un sinfín de experiencias que rasgan con la poesía. El atractivo de su propuesta que me engancha son las instalaciones que propone, en especial “We used to be more sensitive” 2018, y “Hold you breath, dance slowly” 2016. Y aunque son instalaciones que he visto en catálogos y algunos videos que existen de ellas logro percibir una experiencia estética que me obliga a pensar sobre el espacio en el cual se proyectan: Hara Museum of Contemporary Art.

Sí en efecto, Lee Kit usa al Hara Museum of Contemporary Art de Tokio como tema y lugar de trabajo ¿Cómo llevar el espacio, un espacio cargado de emociones, memoria e historias, fuera de sí mismo sin que pierda su esencia? Antes de entrar a pensar sobre los espacios que me competen debo señalar que el ejercicio de Kit, se torna importante en el sentido que pone en tensión al mismo espacio usado y por supuesto, a quien recorre y

aprecia la instalación. La historia del museo está cargada de tintes políticos como fue el uso del espacio por parte de los Estados Unidos durante un largo periodo de posguerra. Las proyecciones dispuestas en la instalación “*We used to be more sensitive*” son imágenes que complementan al mismo museo, pues están pensadas a la misma escala arquitectónica del espacio, a su vez utiliza materiales mínimos que se potencian en la medida en que el visitante entra en interacción con ellos. Lee Kit, nace en Hong Kong en la época de la influencia inglesa y durante su formación aprecia cómo la alta sociedad de su país y regiones cercanas gustan de los ideales occidentales. El intervenir el museo de arte moderno de Tokio, le permite, por un lado, hacer una crítica a la sociedad vigente con intereses en el pensamiento extranjero, y, por otro lado, le permite señalar como hoy en día la lengua sigue siendo un elemento de poder. Con esto me refiero a cómo el idioma inglés sigue siendo el lenguaje universal del arte. Es por ello que los textos involucrados en las proyecciones están en mencionado idioma.

¿Cómo poner en equilibrio un espacio natural, una cocina rural, dentro de una sala de exposiciones?
¿Existe la posibilidad de desestructurar el espacio y hacer que adopte una nueva forma sin perder nada de su aura? ¿Los objetos de un espacio dado pierden su magia cuando se presentan en un espacio ajeno al que pertenecen? ¿Un objeto nos despierta las mismas sensaciones cuando están fuera de su contexto? ¿Cómo un objeto puede cargarse simbólicamente de contenido? La primera aproximación a la proyección y a encontrar una respuesta a las anteriores preguntas surge con el dibujo, y con el uso de algunos objetos cargados de contenido simbólico y emocional que sirven como soporte de la imagen proyectada.

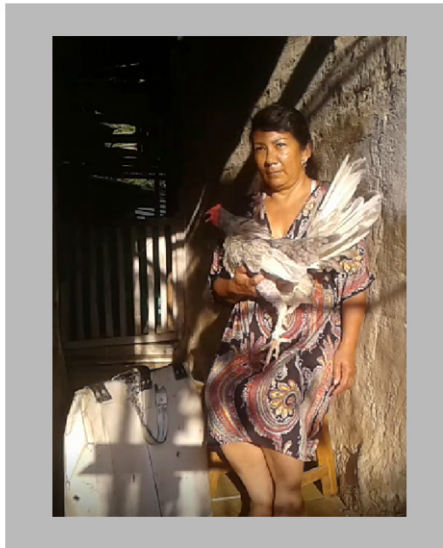


*17. Ejercicios de proyección de dibujo. Dibujo de mi madre proyectado sobre soporte hecho con hojas de libro de libros descuadernado.
110 cm. x 120 cm.
2019*

El primer objeto que sirve como soporte fue el libro titulado: *El cazador y el sabio*⁹. Este libro de texto pertenece a mi madre y dado a las múltiples condiciones de viajes, humedad y el tiempo, su caratula junto con sus costuras se desintegraron dejando las hojas sueltas. El texto se descuaderna completamente disponiendo de cada una de las hojas en el orden numérico de imprenta dando forma a un soporte de 110 x 120 cm. La proyección que es un retrato en grafito de mi madre cubre la totalidad del formato, y su disposición en el espacio permite tener la sensación de que el soporte de hojas junto a la imagen flota, no solamente por estar sostenido desde el techo, sino por las pequeñas corrientes de aire que mueven tímidamente todo el conjunto de hojas.

En el ejercicio, la imagen que viaja a través de la luz y se proyecta traspasa el formato y el retrato puede percibirse por los dos lados, es más, pareciese que la imagen necesitara espacio como si quisiera escapar a las dimensiones dados por la disposición del formato, la imagen quiere respirar. Se debe señalar que algunas hojas del texto, además de estar afectadas por el tiempo, han sido intervenidas con garabatos de dos niños (mis hermanas y yo) que en su debido tiempo anotaban las lecciones de matemáticas, dibujaban y escribían cuentos cortos junto a sus ilustraciones. En definitiva, el ejercicio es un diálogo de la memoria propia con herramientas tecnológicas que tienden a desaparecer por el paso del tiempo.

⁹ Texto de literatura hindú escrito por: A.C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada



18. Fotograma. Exploración sobre el retrato de mi madre en video.
2019

El segundo ejercicio apuesta a la proyección en movimiento, en este caso se deja de lado el proyector de acetatos y se recurre al videoprojector. Como soporte se usa un juego de dos maletas en cuero sintético para llevar los gallos a la gallera para su posterior pelea. La imagen proyectada es un retrato de mi madre que está sentada en una silla de madera y a sus pies reposa una de las maletas, en sus manos sostiene un gallo de pelea que se mueve constantemente y en algunos intervalos de tiempo canta. Al disponer de los objetos, las maletas y la silla en un espacio ajeno a ellos como lo es la sala de exposiciones sucede algo extraño. La luz del videoprojector es fría y la escena se siente forzada. Durante este ejercicio suceden una serie de cuestionamientos que me obligan a pensar sobre los espacios y especialmente en los objetos.

Cuando trabajamos con objetos solemos saturarlos de contenidos sin ser conscientes de la potencia que tienen por sí solos. Una práctica común es escribir sobre ellos de manera directa. Los forzamos para que digan lo que queremos, olvidamos que los objetos sin importar su naturaleza son bellos. No los observamos en su contexto y tampoco nos preguntamos por qué razón están en el lugar que los encontramos. Obviamos parcialmente la relación íntima que existe con su propio amo e inmediatamente los asumimos como propios, como si estuvieran cargados de nuestra historia. Cada objeto despierta una serie de emociones y evoca historias dentro de su contexto. ¿Por qué no sucede lo mismo en un espacio ajeno al que pertenecen? Los objetos tienen memoria, pero solamente dentro del círculo que pertenecen.

Ahora bien, ¿Cómo disponer de un objeto en un lugar extraño al suyo y que despierte interés en quien lo mira? Basta con ver la serie de bodegones de *Giorgio Morandi* para tener un acercamiento a la respuesta. En principio los objetos deben ser de nuestra admiración, deben ser observados, dibujados constantemente para entender y apreciar cómo afecta la luz y el tiempo en ellos, pues ninguna luz es igual a la misma hora todos los días. Debemos entender la poética de los objetos, ver lo que nos proponen, imágenes bañadas por iluminaciones sutiles que evocan silencio. Cuando entiendo la complejidad de usar objetos recorro a entenderlos desde otra dimensión, en principio a partir de la fotografía y posteriormente el dibujo.

La relación con el objeto es distinta, se empieza a generar un diálogo interminable y a la vez un valse entre dibujante y el objeto, un vaivén que obliga necesariamente a acercarse y alejarse con la intención de siempre descubrir algo. El dibujar el objeto se convierte en un ejercicio de pensamiento. La fotografía y el dibujo sirven de antesala para llegar al objeto, para descubrirlo, para presentarlo a quien lo ve. Es necesario señalar que una de las herramientas fuertes que encuentro para llevar el objeto a un lugar expositivo sin que pierda sus propiedades es la fotografía estereoscópica, que nace con las investigaciones sobre óptica de Charles Wheatstone en 1838. Wheatstone define el término *stereopsis* y junto a ópticos experimentados londinenses logra crear un dispositivo

que mediante espejos permite ver dos imágenes simultáneamente con el objeto de percibir una sola imagen, pero en tercera dimensión.

Llego a la fotografía estereoscópica por medio de *The poor man's picture gallery* de Denis Pellerin y Brian May, a su vez me veo obligado a conocer todos los antecedentes que tiene este tipo de fotografía partiendo de los estudios realizados por Galeno, Euclides y Ptolomeo en la antigua Grecia, posteriormente encuentro como el tema llega al periodo del Renacimiento donde Roger Bacon, el mismo Da Vinci e Isaac Newton reflexionan, experimentan y escriben sobre la estereopsis. Con la lectura sobre el material encontrado empiezo a conocer los diversos visores estereoscópicos que existen y cómo funcionan, entiendo la distancia focal y empiezo a experimentar haciendo fotografías con el fin de lograr el efecto. Con la información acumulada y teniendo como referencia visores ingleses y franceses construyo en madera un visor estereoscópico que me facilita mostrar los objetos y paisajes de mi cotidianidad.

La fotografía estereoscópica me permite mostrar y en cierto sentido, sumergir a quien ve la foto en el espacio natural donde se encuentra el objeto o el modelo, a su vez, enseñar los volúmenes de los paisajes dando la sensación de estar dentro de la escena. Es una realidad pequeña pero que ha muerto en el instante en cual se presionó el obturador. La fotografía estereoscópica es un acercamiento a la imagen expandida pero entendida no por las proporciones gigantes de la imagen sino por la sensación de asombro que se siente en el momento que los ojos del mirante recorren la composición distinguiendo los objetos y los espacios que existen entre ellos, además, a pesar de sumergir al mirante dentro de escena, el observador no está de un lado ni del otro, está a la mitad del camino con un pie en la realidad y otro en la fantasía.

*

Toda obra nace de un ejercicio de observación del espacio que nos circunda, de nuestros afectos y a partir de las preguntas que formulamos y que nos obligan a confrontarnos. La obra es un proceso de largo aliento que a mí parecer nunca termina. Con la exploración sobre la proyección de la imagen fija e imagen en movimiento sigue latente el interrogante sobre cuál es el mejor soporte para proyectar, por lo pronto no es el objeto. Cuando regreso al lugar de mis primeros años y sentado en la cocina de la casa de mis abuelos paternos, lugar con una puerta y una rendija que sirve para espiar a quien se acerca, la luz del medio día se filtra por un agujero en la pared que ha hecho el tiempo, mis ojos se acostumbran a ella y se revela la imagen.

De inmediato pongo en penumbra el lugar cerrando la puerta y, todo el paisaje que se divisa desde la portezuela de la cocina se traslada dentro de ella. Puedo ver los follajes de los árboles moverse con el viento, una casa techada con zinc allá a lo lejos. La imagen es encantadora y la pared con sus grietas y pintura descharchada le otorga una textura concediéndole un aura y proponiendo ser una imagen de mucho tiempo. El paisaje se expande, la imagen se expande. He encontrado el formato justo para proyectar: paredes de bareque.



*19. Ejercicios de proyección sobre muro de Bareque.
Dimensiones del muro 40 cm. x 50 cm.
2020*

En la búsqueda sobre cómo usar soportes ajenos al papel fotográfico para la imagen descubro a Gerardo Suter, fotógrafo argentino nacionalizado en México que en sus propuestas fotográficas usa soportes no convencionales del campo de la fotografía. Suter propone fotografías impresas en placas de yeso, en láminas de cobre de grandes formatos y proyección de las mismas en espacios arquitectónicos. Además de interesarme por su propuesta sobre los soportes alternos para la fotografía llevo mi interés a -lo que presenta en su tesis doctoral en: *Arte: producción e investigación*- la imagen expandida. La imagen expandida es un término común del cine y nace en primera instancia con *Gene Youngblood*, teórico estadounidense de las artes y principalmente en la teoría de los cines alternativos que lo llevan a proponer cómo el video puede ser una propuesta dentro del campo del arte, además a considerar la importancia de los dispositivos tecnológicos como dispositivos de arte mediáticos.

En cuanto a la imagen expandida de Suter, entiendo que existen tres modalidades de la misma. *Una contemplativa, una distanciada y una más envolvente*. La primera tiene una relación directa con el espectador y esta nace en el instante en que la imagen propuesta por el autor se conecta intrínsecamente con una imagen que es evocada por el espectador y que lo lleva a construir una historia. La segunda, involucra al espacio y la sonoridad del mismo, esta modalidad se encuentra asociada a la imagen cinemática donde el parpadeo es necesario para que exista, de la misma manera que los zootropos necesitan de él para poder dar la ilusión de movimiento. Finalmente, la tercera modalidad de la imagen expandida aparece en el momento en que las imágenes propuestas por un autor se encuentran. Sucede un choque de imágenes que abandona el plano bidimensional y nos obliga a pensar sobre todo lo que está fuera del marco literal de la imagen. Aunque Suter propone esta serie de modalidades de la imagen expandida no necesariamente se presentan en orden numérico o jerárquico, pueden darse de manera aislada o simultánea. O en su defecto, puede darse el caso que no suceda ninguna modalidad de la imagen expandida.

**

La imagen expandida ha despertado una serie de interrogantes en mí que tienen que ver con el sentido del lugar. El sentido del lugar está latente en cada uno de nosotros, sin embargo, no ha sido desarrollado en su totalidad. Del mismo modo que los olores y los sonidos nos guían a su origen, el sentido del lugar es un sexto sentido que nos lleva a ver lo que los otros no ven en un espacio, es fijarse en lo desconocido de lo conocido, en aquellas cosas que por verlas a diario las obviamos pero que tienen una particularidad que al final significan el todo. Es la necesidad de perderse para luego maravillarse por los descubrimientos. Igualmente, es un diálogo constante con aquellos espacios o fragmentos de espacios que a menudo nos llaman.

La imagen se expande y el lugar se expande con la propuesta de proyectar imágenes fotográficas sobre muros construidos de bareque. Sin embargo, se despierta el interrogante sobre la relación entre espectador y obra. ¿El espectador se dará por enterado que los muros de bareque contienen la tierra de mi lugar de origen? ¿Qué la paja que ayuda a compactar la tierra es de los campos que rodean la casa en la que viví mis primeros años de infancia? ¿Qué existe una acción corporal propia con el territorio? ¿Qué mis hombros cargaron la tierra que mis pies amasaron durante horas? El material tiene una cartografía, pero ¿Le interesa definitivamente la cartografía al espectador? ¿Podrá a partir de las referencias visuales contemplar cada uno de los elementos de la imagen y construir su propia imagen?

La construcción de los muros de bareque tiene un recorrido que me permite encontrar los vestigios de las canteras de tierra usada para construir las paredes de las casas de mi familia, el recorrido abre nuevos caminos, registra sonidos naturales del espacio, follajes de árboles moverse, pasos sobre hierba seca e historias sobre cómo usar el barro. Es un ejercicio de descubrimiento y, a la vez, de confrontación en la medida que sale a flote la sentencia: *el lugar no es como lo recuerdo*. Cuando no se recuerda la totalidad del espacio se da cabida al vacío, a un parpadeo usado como pretexto para pensar en lo propio y lo ajeno, y fundamentalmente en las desconexiones temporales que todo ser sufre. El parpadeo permite desconectarse metafóricamente del pensamiento y el espacio para poder así entrar a otros y generar un confrontamiento.

Para que la imagen expandida exista necesita de la desconexión que genera el parpadeo. Esta desconexión es experimentada por el espectador que lo obliga distanciarse de lo que está viendo y a reconstruir espacios que contengan las características de la imagen puesta ante sus ojos con el fin de hacer una asociación. El parpadeo, en definitiva, es el espacio de creación del espectador. ¿Cómo construye una pared de bareque cada uno de los espectadores? ¿Recurrirán a los materiales de sus afectos para hacerlas? Las paredes de bareque que propongo surgen de la experiencia de observar y ayudar a hacer la cocina de la casa mis abuelos maternos. Al pensar sobre su proceso de elaboración me separo del tiempo presente e imagino aquellos tiempos de infancia donde sentí la humedad del barro y el olor de la boñiga de vaca mezclada con ceniza. Al ver una casa de bareque, o en su defecto, una pared de bareque inmediatamente la desconexión me obliga a pensar sobre la cocina de la casa de mis abuelos, lugar lleno de historia y retratos literarios de mi madre que en la medida que surgen dan respuesta a la pregunta ¿Quién soy? Y a su vez en cómo encuentro mi retrato en los ojos y en la imagen de mi madre.

La experiencia de retratar y mi madre y encontrarme en ella es envolvente debido a que me ha permitido enseñar y reflexionar sobre todo lo que he encontrado. El poder de la línea, las cartografías del cuerpo, el cómo las historias que escucho se convierten en retratos literarios permitiendo otra forma de mirar. De cómo

la fotografía análoga me permite un diálogo intenso con la imagen que aún no ha sido revelada pues la foto solo existe en el instante que reposa sobre el papel. La fotografía digital al ser inmediata rompe con la magia de sí misma, el dispositivo es demasiado invasivo en la medida que obliga a mi madre a preguntar sobre cómo ha quedado su registro y a verse inmediatamente. Me gusta el hecho de pasar más tiempo con la imagen, de descubrir sus tiempos de revelado e indagar sobre los tamaños justos. La fotografía es un acto de fe que cuando aparece en el papel causa asombro.

La imagen digital me ofrece demasiada información que mis ojos no lograron ver, la imagen me es extraña, aunque reconozco a mi madre como modelo y al lugar. La cámara análoga tiene un lenguaje mucho más eficiente y el resultado de las imágenes son más exactas como si tuviera una gran aproximación a la modelo y al espacio. A pesar de su sonido, como una detonación, al obturar la cámara análoga no molesta, simplemente está ahí. Es un dispositivo que obliga a pensar la toma antes de obturar.

Agradecimientos

*A mis padres: Andrés y María. Que me enseñaron a trabajar la tierra y me resguardan en sus brazos
cuando hace frío.*

A Sule, por su fuerza y ejemplo.

A Sara por contagiarme de su espíritu aventurero.

A Sebastián y Valentina que me enseñaron a caminar por el campo sin pisar las flores.

A Dulce que sigue mis pasos sin hacer preguntas.

A Danny Zambrano por las experiencias y las conversaciones en torno al dibujo.

A William y Natalia por la incondicionalidad.

Al profesor Luis Mondragón por sus aportes y preguntas.

A la primavera por florecer en mis tierras.

¿Quién soy? Una búsqueda de la identidad propia a partir del otro. Mi madre

Anexos

Madres que fueron retratadas por sus hijos

Barbara Durer. Por: Alberto Durer (1471 - 1528). Retrato de la madre del artista, 1514. Carboncillo sobre papel. 42 cm x 30 cm.

Ginevra Pozzi. Por Guido Reni (1575 - 1642). Retrato de la madre del artista, 1620. Óleo sobre lienzo. 64 cm x 55 cm.

Neeltje Willllemsdr. Rembrandt. Por: Rembrandt Van Rijn (1606 - 1669). *Tobías y Ana con el cabrito*, 1626. Óleo sobre panel. 40 cm x 30 cm.

Anciana rezando, 1630. Óleo sobre cobre. 15 cm x 12 cm.

Marie Serre. Por: Hyacinthe Rigaud (1659 1743). *Madame Rigaud*, 1695. Óleo sobre lienzo. 83 cm x 100 cm.

Claire Rascal. Por: Antoine Rascal (1738 - 1811). *El artista y su familia*, 1760. Óleo sobre lienzo. 120 cm x 100 cm.

Ann Constable. Por: John Constable (1776 - 1837). *Ann Constable madre del artista*, 1804. Óleo sobre lienzo. 76 cm x 63 cm.

Anne Ingres. Por: Jean Auguste Ingres (1780 – 1867). *Madame Ingres, madre del artista*. 1814. Lápiz sobre papel. 20 cm x 15 cm.

Frances Rossetti. Por: Dante Rossetti (1828 - 1882). *La juventud de la Virgen María*. 1848. Óleo sobre lienzo. 83 cm x 65 cm.

María Rodakowski. Por: Henryk Rodakowski (1823 - 1894). *Retrato de la madre del artista*, 1850. Óleo sobre lienzo, 130 cm x 95 cm.

Eugéine Manet. Por: Édouart Manet (1832 - 1883). *Auguste Manet y señora*, 1860. Óleo sobre lienzo. 115 cm x 90 cm.

Elizabeth Cézane. Por: Paul Cézanne (1839 - 1906). *Muchacha al piano*. 1869. Óleo sobre lienzo. 57 cm x 92 cm.

Anna Mathilda Whistler. Por: James Whistler (1834 – 1903). *Composición en gris y negro*, 1871. Óleo sobre lienzo. 144 cm x 160 cm.

Catherine Bastien. Por: Jukes Bastien (1848 - 1884). *Retrato de la madre del artista*. 1877. Óleo sobre lienzo. 100 cm x 77 cm.

Ernestine Seurat. Por: Georges Seurat (1859 - 1891). *Bordado*, 1883. Lápiz sobre papel. 31 cm x 24 cm.

Condesa Alphonse de Toulouse-Lautrec. Por: Henri de Toulouse-Lautrec (1864 – 1901). *Condesa Alphonse de Toulouse-Lautrec*, 1880. Óleo sobre lienzo. 93 cm x 81 cm.

Aline Marie Gauguin. Por: Paul Gauguin (1848 - 1903). *Madre del artista*, 1888. Óleo sobre lienzo. 41 cm x 33 cm.

Anna Cornelia Van Gogh. Por: Vincent Van Gogh (1853 - 1889). *Retrato de madre del artista*, 1888. Óleo sobre lienzo. 40 cm x 32 cm.

Recuerdos del jardín de Etten, 1888. Óleo sobre lienzo. 73 cm x 92 cm.

Rachel Petit Pissarro. Por: Camille Pissarro (1830 - 1903). *Abuela, efecto de luz*, 1889. Grabado y aguatinta. 20 cm x 30 cm.

Marie Vuillard. Por: Édouard Vuillard (1868 - 1940). *La sopa de Annette*, 1900. Óleo sobre lienzo. 35 cm x 60 cm.

MarieAdéle Léger. Por: Fernand Léger (1881 - 1955). *La costurera*, 1910. Óleo sobre lienzo. 72 cm x 54 cm.

Marie Schiele. Por: Egon Schiele (1890 - 1918). *Madre durmiendo*, 1911. Lápiz y acuarela sobre papel. 45 cm x 31 cm.

Madre muerta (Tote mutter). Retrato de Edith, esposa del artista. 1910. Óleo sobre lienzo. 32 cm x 25,7 cm.

Feiga-Ita Segal. Por: Marc Chagal (1887 - 1895). *Madre junto a la cocina*, 1914. Óleo sobre lienzo. 63 cm x 47 cm.

Maria Catharina Ensor. Por: James Ensor (1860 - 1949). *La madre del artista en el momento de su muerte*, 1915. Óleo sobre lienzo. 75 cm x 60 cm.

María Picasso López. Por: Pablo Picasso (1881 - 1973). *Retrato de la madre del artista*, 1923. Óleo sobre lienzo. 73 cm x 60 cm.

Shushan Adoian. Por: Arshile Gorky (1904 - 1948). *El artista y su madre*, 1936. Óleo sobre lienzo. 150 cm x 127 cm.

Mary Moore. Por: Henry Moore (1898 - 1986). *La madre del artista en reposo*, 1927. Lápiz y tinta sobre papel. 27 cm x 19 cm.

Pauline Louise Dix. Por: Otto Dix (1891 - 1969). *Retrato de los padres del artista II*, 1924. Óleo sobre lienzo. 120 cm x 130 cm.

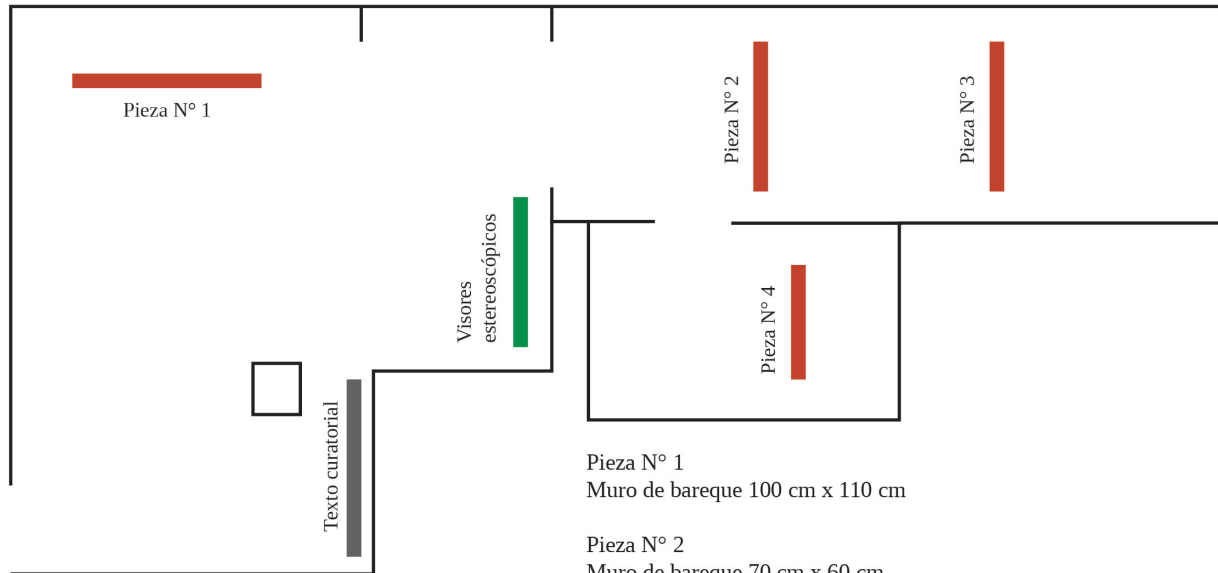
Madeline E. Wilson. Por: Eric Wilson (1911 - 1946). *Retrato de la madre del artista*, 1937. Óleo sobre lienzo. 95 cm x 71 cm.

Lucie Freud. Por: Lucian Freud (1922 - 2011). Londres: *Interior grande*, 1973. Óleo sobre lienzo. 91,5 cm x 91,5 cm.

Laura Hockney. Por: David Hockney (1937 vivo a la fecha). *Mi madre, Bolton Abbey, Yorkshire*, 1982. Collage fotográfico. 120 cm x 69,6 cm.

¿Quién soy? Una búsqueda de la identidad propia a partir del otro. Mi madre

Plano de montaje



Sala de exposiciones
CONTEMPORÁNEA

Pieza N° 1
Muro de bareque 100 cm x 110 cm

Pieza N° 2
Muro de bareque 70 cm x 60 cm

Pieza N° 3
Muro de bareque 70 cm x 60 cm

Pieza N° 4
Muro de bareque 45 cm x 55 cm

¿Quién soy? Una búsqueda de la identidad propia a partir del otro. Mi madre

Bibliografía

Ariès, P. (1995). *Ensayos de la memoria 1943-1983*. Bogotá: Norma, S.A.

Bachelard, G. (2017). *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. (J. Sala-Sanahuja, Trad.) Barcelona: Paidós.

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

Berger, J. e. (2015). *Rondó para Beverly*. (P. Vázquez, Trad.) Barcelona, España: Alfaguara.

Breton, D. L. (2009). El rostro y lo sagrado: algunos puntos de análisis. *Universitas humanística* no. 68, 139 - 153.

Cheng, T. (1942). *Mi madre*. Buenos Aires: Siglo XX.

Dilthey, W. (2007). *La imaginación del poeta. Materiales para una poética*. Buenos Aires: Losada.

Francastel, P. (1978). *El retrato*. (E. Alperín, Trad.) Madrid, España: Cátedra S.A.

Hevia, J. R. (Mayo de 2005). La imaginación. Una perspectiva fenomenológica. *El catoblepas. Revista crítica del presente*(39), 17. Obtenido de <https://nodulo.org/ec/2005/n039p17.htm>

Lacan, J. M. (2009). El estadio del espejo. En J. M. Lacan, *Escritos 1* (págs. 99-106). México: Siglo XXI.

Latour, G. S. (2010). *Análisis teórico-practico del vacío y del silencio*. Valencia.

Marquez, G. G. (2012). *El coronel no tiene quien le escriba*. Bogotá: Planeta.

Ronderos, M. T. (2007). *5 en humor. Rendón. Klim. Osuna. Garzón. Vlado*. Bogotá: Aguila.

Rulfo, J. (2016). *El llano en llamas*. Madrid: Cátedra.

Saramago, J. (1998). Discurso en la entrega del Nobel. Saramago. *Revista permanente de artículos literarios*.

Saramago, J. (1999). *Manual de pintura y caligrafía*. Bogotá: Alfaguara.

Silva, A. (1998). *Álbum de familia. El retrato de nosotros mismos*. Bogotá: Norma.

Sontag, S. (2005). *Sobre la fotografía*. Bogotá: Alfaguara.

Suter, G. (2010). *Análisis teórico-práctico del vacío y del silencio en la producción artística contemporánea*. Valencia.

Weinberger, E. (2012). *Las cataratas*. Barcelona: Duomo ediciones.

Win Wenders. A sense of place. (2012). *Foam magazine*, 13-18.

Fuentes visuales

Rulfo, J. C. (Dirección). (1999). *Del olvido al no me acuerdo* [Película].

Wenders, W. (Dirección). (1989). *Apuntes sobre ciudades y vestimentas* [Película].

Steindl, K. T. (Dirección). (2012). *Quién es Mona Lisa* [Película].

Montaje en la Sala de Exposiciones Contemporánea

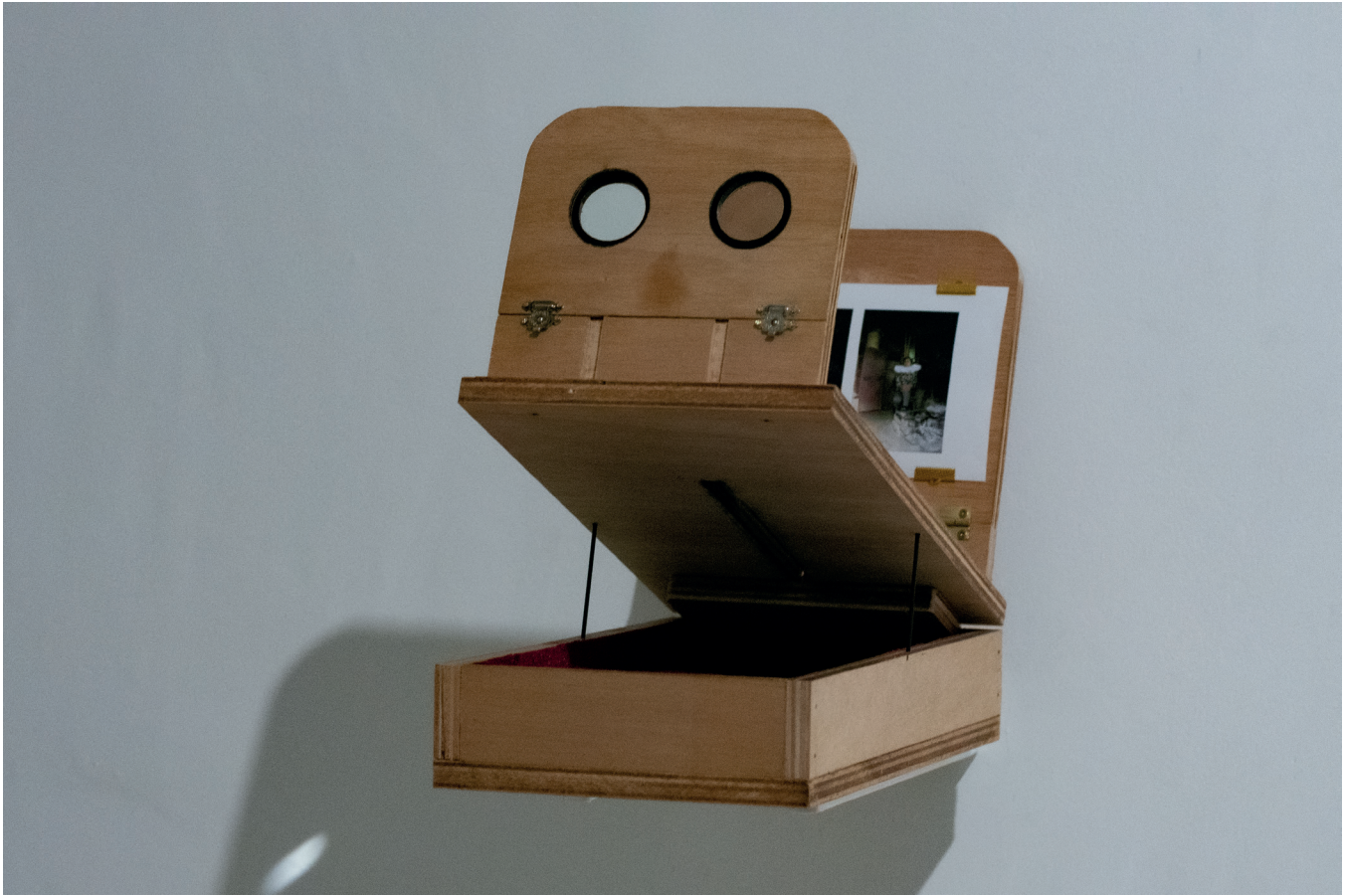


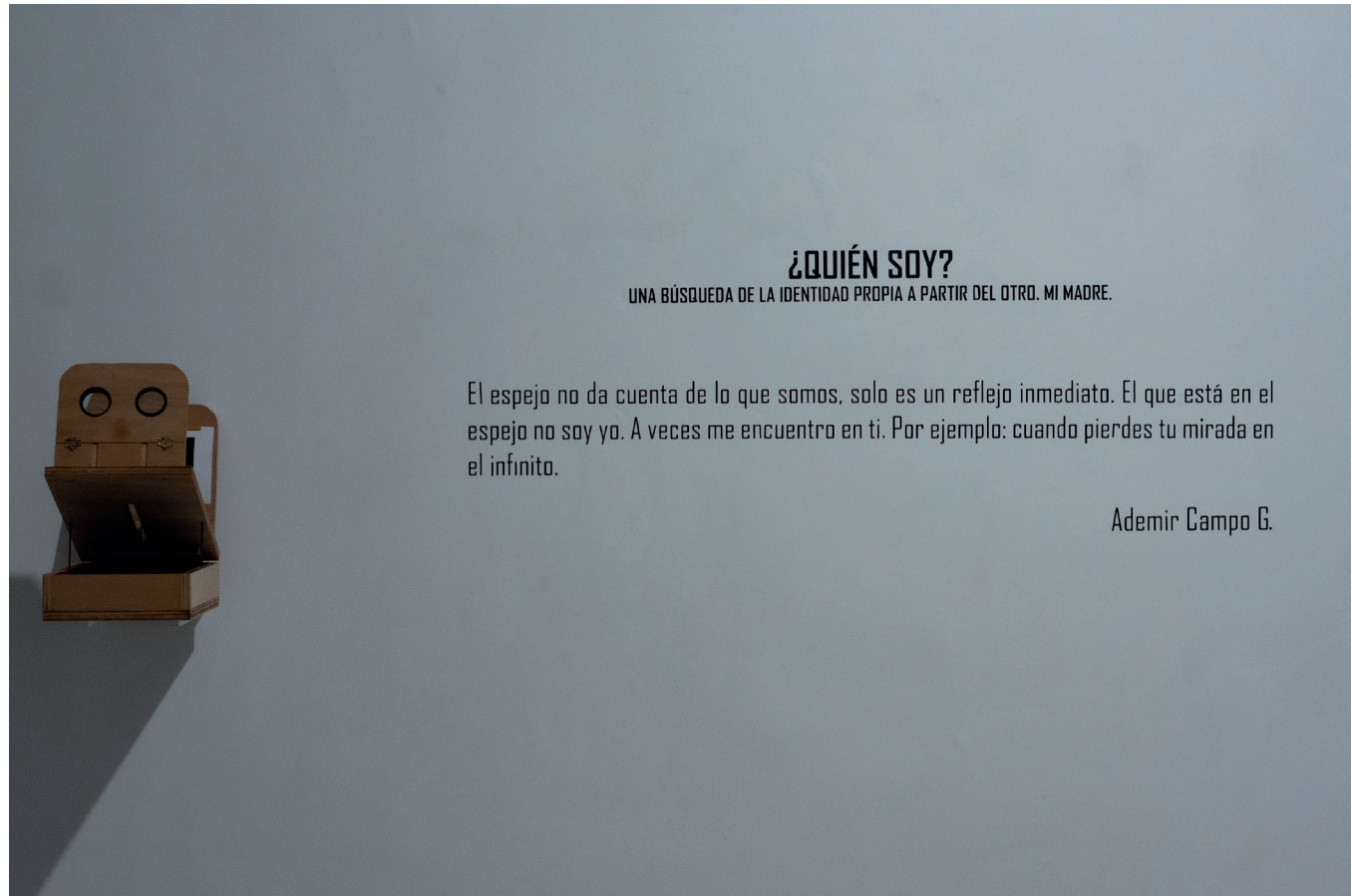
¿QUIÉN SOY?

UNA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD PROPIA A PARTIR DEL OTRO. MI MADRE.

El espejo no da cuenta de lo que somos, solo es un reflejo inmediato. El que está en el espejo no soy yo. A veces me encuentro en ti. Por ejemplo: cuando pierdes tu mirada en el infinito.

Ademir Campo G.





¿QUIÉN SOY?

UNA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD PROPIA A PARTIR DEL OTRO. MI MADRE.

El espejo no da cuenta de lo que somos, solo es un reflejo inmediato. El que está en el espejo no soy yo. A veces me encuentro en ti. Por ejemplo: cuando pierdes tu mirada en el infinito.

Ademir Campo G.



¿Quién soy? Una búsqueda de la identidad propia a partir del otro. Mi madre





¿Quién soy? Una búsqueda de la identidad propia a partir del otro. Mi madre









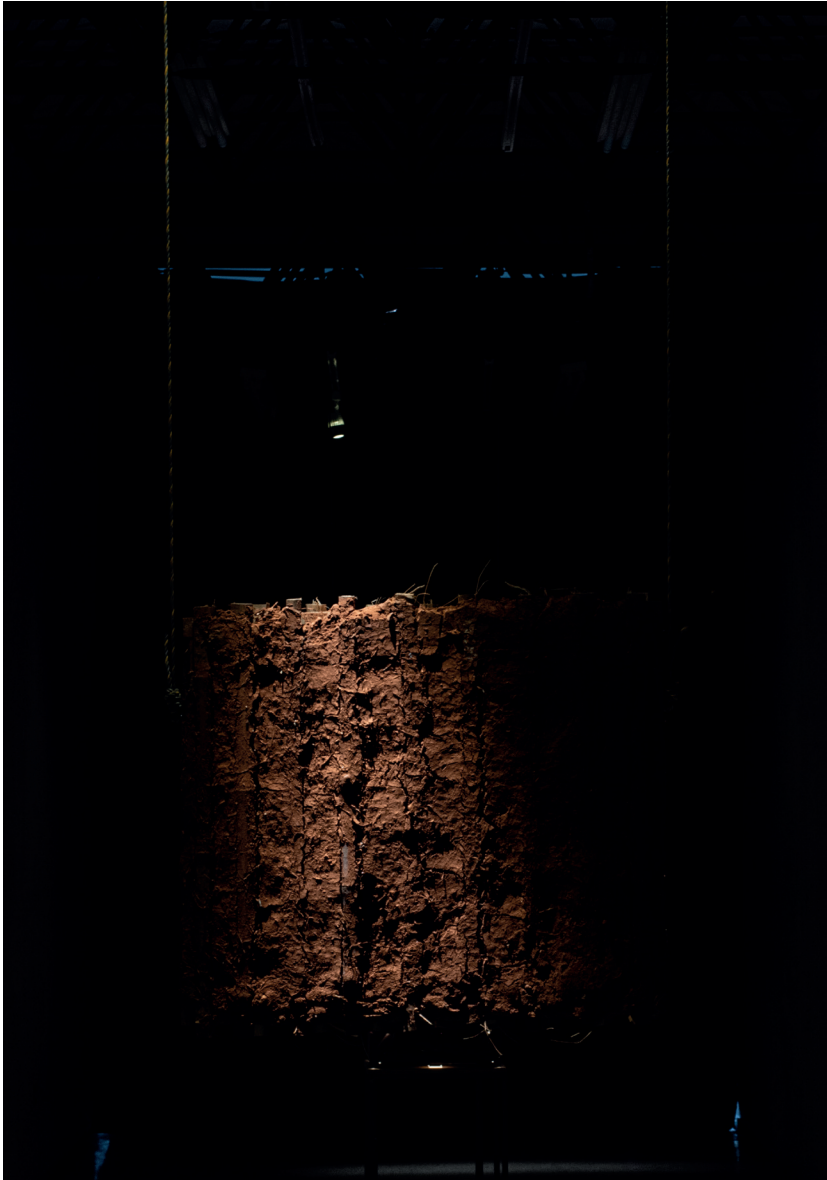
¿Quién soy? Una búsqueda de la identidad propia a partir del otro. Mi madre





¿Quién soy? Una búsqueda de la identidad propia a partir del otro. Mi madre





¿Quién soy? Una búsqueda de la identidad propia a partir del otro. Mi madre





¿Quién soy? Una búsqueda de la identidad propia a partir del otro. Mi madre



