

Stefania Galvis

Espectro Electromagnético

Espectro Electromagnético
Trabajo de grado
Stefania Galvis Barrero, 2018

Diseño de portada: Stefania Galvis Barrero
Diagramación: Stefania Galvs Barrero
stefania.galvisb@gmail.com

Primera edición
Bogotá - Colombia, 2018



Stefania Galvis

Espectro Electromagnético

Gracias incalculables a mi mamá (Martha Barre-
ro), mi universo, por tu infinita generosidad, apo-
yo incondicional, fe, amor y disciplina, por tí, soy todo.

Gracias totales, a mis maestros (Diego Benavides, Jai-
ner León y Hugo) que se hicieron mis amigos, por
brindarme todo conocimiento y apoyo que necesi-
té para encontrarme en esta búsqueda que continúa.

Gracias Infinitas, a aquellas amigas (Paula Quintero y Va-
nessa Quiñonez) que se volvieron mis maestras, por su
guía, su paciencia y ese enorme cariño que me brindaron en
todo momento para poner en orden el caos en mi cabeza.

En memoria de Orlando Galvis Rodríguez

Contenido

OSCURIDAD	11
INFRARROJO	19
ULTRAVIOLETA	25
LUZ	33
COLOR	41
REFERENCIAS	47

OSCURIDAD

*Recuerdo.
Trato, aunque para ser sincera es difícil,
muy difícil hacerlo.
Porque en recordar existe cierta falta de control.
No recuerdo.
Recuerdo poco.
Recuerdo nada.
Pero recuerdo.
Como si leyera un libro incompleto.
La vida se pasa en fragmentos.
Y no recuerdo todo lo que pasa.
Al recordar, no todo es malo, ni bueno.*



¿Cuál es mi primer recuerdo? Todo surgió a partir de esta pregunta.

En ese momento, tenía 23 años, 6 meses y 21 días, lo que significa, que desde que nací, habían pasado ya 8.606 días, de los cuales estoy segura, no puedo recordar ni la mitad. Algunos vinieron más claros que otros, en un esfuerzo casi sobrehumano por recordarlos y casi siempre, detonados por algo muy particular: un color, un olor, un sabor, un sentimiento u otra persona. El resto, son tan aburridos y poco relevantes que, al parecer, no son dignos de ser recordados.

Hoy todo sigue siendo igual, mi memoria está llena de claro-oscuros e imágenes fuera de foco, una finita secuencia poco lineal de sucesos, lugares, personas, pero ¿dónde comienza?

Mi primer recuerdo es tan simple que durante mucho tiempo dudé de su credibilidad, hoy para mí es tan vívido que lo increíble, es haber dudado de él.

El día era tan soleado como la sabana de Bogotá lo permitía. Las nubes blancas y luminosas se extendían de montaña a montaña hasta donde mis ojos podían ver. El calor del sol, que se escondía tras ellas, coloreaba mi piel. No existía el frío en mis colores, sólo el fresco de esa brisa que se llevaba consigo mis crespos castaños. Un pequeño



y vaporoso vestido blanco, tan pequeño como yo, se encuciaba con esa cadena de eslabones verdes y rojos con la que jugaban mis manos. Junto a mí, un hombre: mi padre.

Este ejercicio de memoria me hizo entender muchas cosas importantes. Para empezar, la trascendencia de aquel primer momento de consciencia. Entendí quién era «yo» y cuán pequeña era frente a ese espacio verde, ruidoso y dinámico que me rodeaba. En segundo lugar, comprendí cómo ese primer momento de consciencia me conectó, no sólo con mi cuerpo, sino con un universo de infinitas escalas y relaciones, unas más complejas que otras, que interactúan de maneras confusas y en ocasiones misteriosas. Por último, y tal vez más importante, trajo a mí esa primera y única impresión del rostro de mi padre; un padre mucho más joven que el que conocí años más tarde, *me sonríe y ríe con esa risa escandalosa -que tiempo después le aprendí-. Reconozco su rostro, su risa, reconozco mis manos y me reconozco a mí misma, él me aferra a su torso con cariño y sin quererlo se une a mí. Ese es, el que será, mi primer recuerdo, mi primer instante de consciencia.*

La consciencia¹ ha sido el punto central de grandes

¹ “proceso mental, es decir, neuronal, mediante el cual nos percatamos del yo y de su entorno en el dominio del tiempo y del espacio”. Anaya, N. C. (2010). Diccionario de psicología. Ecoe Ediciones.

discusiones e investigaciones a lo largo de la historia, esto debido a que en sí misma, la idea es bastante compleja de entender y transmitir. Su definición puede variar mucho dependiendo del punto de vista desde el que se aborde, desde una mirada “científica” se puede entender la consciencia como la unión de las percepciones de nuestros cinco sentidos; las sensaciones que éstas causan en nuestro cuerpo y finalmente la emoción que se genera frente a ellas. Este constante intercambio de información, entre nuestro cuerpo y el mundo que nos rodea, es el que da lugar a la consciencia, la representación, interpretación y construcción subjetiva del mundo exterior en el interior de nosotros mismos, tal como lo explica Antonio Damasio, M.D., Ph.D. (2015)

La mayor parte del proceso de construcción de la consciencia, se da de manera inconsciente, nosotros únicamente percibimos el resultado final, ya que este ocurre como consecuencia de una compleja reacción neuronal que realiza nuestro cerebro en fracciones de segundo, y que se va desarrollando cada vez más a medida que crecemos. En otras palabras, entre más utilicemos cierta información, esta se graba más profundamente en nuestras conexiones neuronales.

Como lo muestran Papillon y Rosselini (2015) en su documental *Consciencia, el poder de la mente*, es difícil establecer cuál es nuestro primer instante de consciencia, más que todo porque la consciencia es un fenómeno que sólo puede ser experimentado, desde nuestra individualidad, no podemos probarla en el otro sin preguntarle. Por lo mismo, es difícil entender cómo se desarrolla en los bebés, que aún no pueden comunicarse bajo nuestras estructuras de lenguaje; no obstante, sí podemos buscar indicios de esta consciencia, ya que es en esta etapa donde:

Comenzamos a reconocernos, a vernos, a representarnos, a tener una imagen propia, sin embargo estas imágenes que contienen parte de nuestra realidad,

al mismo tiempo están fabricadas con pensamientos, creencias y sistemas de valores que no nos pertenecen, pero que hemos tomado para adaptarnos al mundo (Siaud- facchin, 2015).

Nuestro cuerpo es constantemente estimulado por miles de fenómenos que ocurren a nuestro alrededor de los cuales no generamos consciencia; por ejemplo, nuestra visión es el resultado de ondas de luz que rebotan sobre las superficies de los cuerpos a nuestro alrededor, estas son recibidas por nuestros neuro-receptores en la retina, los cuales generan un impulso eléctrico que comunica al cerebro la información que recibimos. Posteriormente la analiza y genera consciencia sobre lo que estamos viendo, sin embargo, no somos capaces de recordar todo lo que vemos, y aunque fuéramos capaces, como *Funes el memorioso* de Jorge Luis Borges, no necesitamos de toda esa información, exclusivamente lo que consideramos importante se almacena a largo plazo y el resto desaparece en el olvido. Este fenómeno lo ha estudiado exhaustivamente Stanislas Dehaene (2015) y concluye que «la consciencia se basa finalmente en compartir información, ser consciente significa poseer una información concreta al servicio de todos los tratamientos corticales que poseemos», entendiendo tratamientos corticales como, todos los procesos que se generan en la corteza cerebral, la memoria, el habla, los movimientos motores del cuerpo, entre otros.

En aquella reflexión de mi primer recuerdo, fui consciente de la ausencia casi absoluta de su rostro en el resto de mi historia, él estaba y no estaba en los recuerdos de mi infancia, siempre perdido en el punto ciego² de mi mirada, o tras una nube de profunda oscuridad llamada olvido. Y no porque nunca le hubiera percibido de manera consciente, al contrario, su

imagen se fue inmersa en una especie de amnesia selectiva a

2 “Un punto que no registra las variaciones luminosas procedentes del cristalino, y crea por consecuencia una laguna en la información transmitida al cerebro”. Goleman, D. (2014). *El punto ciego: psicología del autoengaño*. Debolsillo.

la que no puedo acceder y que desde hace ya varios años, tras la muerte que le llegó de sorpresa, me es imposible recuperar.

Desde ese día han pasado ya, 5.388 días de estar y no estar.



INFRARROJO

«Contar deforma, contar los hechos deforma los hechos y los tergiversa y casi los niega, todo lo que se cuenta pasa a ser irreal y aproximativo, aunque sea verídico.»

JAVIER MARÍAS, Corazón tan blanco, 1992

Es claro el millar de cosas que aún me unen a mi padre: El código genético que me compone y me dio su nariz aguileña y pies torcidos; las características biológicas que nos unen el uno al otro como miembros de una misma especie; las relaciones y dinámicas sociales que nos median y nos hacen co-ciudadanos miembros de un mismo núcleo familiar y así, podría nombrar miles de otros aspectos que aún nos unen. Sin embargo, el único lugar en el que no lo encuentro, es en mi propia memoria, su recuerdo se perdió en algún momento entre su muerte y mi ahora.

Comencé por buscarlo en aquellos viejos álbumes de fotos que mamá amontona al fondo de su armario, sólo para encontrarme con la sensación más extraña de todas, un *Jamáis vu*³. Por cada una de las fotos que contenían su rostro, acto seguido, los espacios negros de mi memoria -en los que se escondía mi padre- se enfocaron para revelar el rostro de aquel hombre extraño de las fotos, que aparecía entre las sombras como los rostros en las serigrafías de *Aliento*, de Oscar Muñoz. Su retrato se dibujaba apenas visible, reconstruido por la impresión de aquellas viejas fotos en medio de la penumbra casi absoluta que es el olvido.

Ese rostro de mi padre que comenzaba a aparecer desde la oscuridad aún no era suficiente, no era lo que buscaba, ese nuevo rostro era un engaño, que se construyó de luz contenida en pa-

3 “Jamáis Vu , sensación de extrañeza ante una persona conocida o un lugar familiar.” (enciclopediasalud.com)

pel fotográfico. Sólo era el simulacro de su corporalidad, igual o más falso que la imagen contenida en los relatos de aquellos allegados, que le conocieron en vida y que sólo logran confundir con subjetividades el recuerdo que busco en mi memoria.



Oscar Muñoz

Aliento. 1996-2002

Fotoserigrafía con película grasa sobre discos de acero

Diámetro: 20.2 cm c/u

(detalle)

Es difícil distinguir entre lo real y el simulacro; sin embargo, es importante hacer una leve y tal vez, ingenua aproximación a estos conceptos, para poder entender a dónde se encamina esta búsqueda. El filósofo francés Jean Baudrillard en el libro *Cultura y Simulacro* (1993), parte de la premisa *ya no hay verdad*, entendiendo la verdad como lo *real*, esta no existe porque en el «mundo» y la «cultura» en que vivimos, nosotros mismos definimos lo que se considera como real. Baudrillard denomina esto como *hiperrealismo*, el cual se implanta con fuerza en las sociedades contemporáneas a través de los medios de comunicación, haciendo cada vez más fácil que se manipule nuestra percepción de lo real. Esta *hiperrealidad* en la que vivimos es un simulacro de la propia realidad, éste no es una imitación, ni una reiteración, tampoco



es una parodia, es una suplantación de lo real, una representación que puede ser reproducida infinita cantidad de veces.

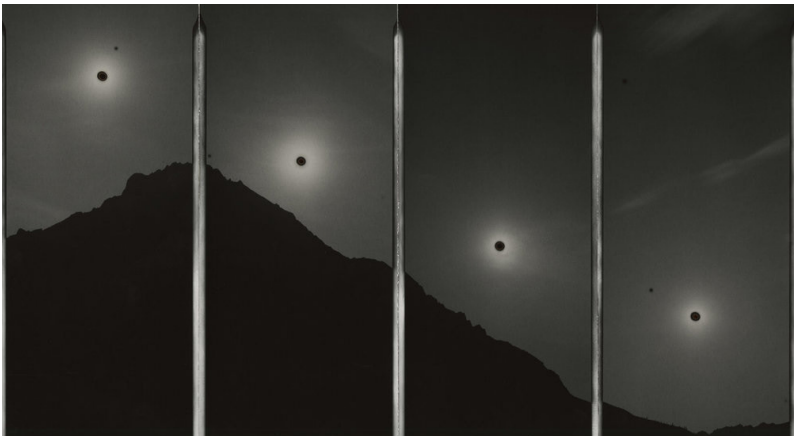
Las fotografías, las historias de mi familia, todo aquello que reemplazó a mi padre tras su muerte y que pretendió mantener la reminiscencia de su imagen, aun cuando ésta es inaccesible, son actualmente sólo simulacros; son cosas que pretenden construir una imagen hecha a semejanza de lo que él fue, pero no es. En este punto, Fontcuberta (2010) acierta al decir que «El uso estrictamente documental de la cámara fracasa en su intento por captar la realidad viva» (p. 107), pues la imagen que se fija en el papel, si bien es producto de un mecanismo químico y tecnológico, se encuentra en todo momento condicionada por las decisiones que el fotógrafo y; sin embargo, aún después de revelar esta manipulación, lo cual supondría la pérdida de objetividad del registro fotográfico, no desaparece la idea de veracidad documental que culturalmente se construyó alrededor del medio fotográfico y sus dispositivos.

El fotógrafo, sus sentimientos, intenciones, conocimientos, entre otros, se leen claramente en lo que él fotografía; su voluntad prima sobre la imagen puesto que condiciona el cómo esta se genera finalmente. Como ejemplo podríamos ver las fotografías de la serie *SunBurn* de Chris

McCaw. Este realiza una serie de fotografías análogas de gran formato, donde captura paisajes abiertos en lugares soleados generando un registro de los movimientos del sol. McCaw modifica los tiempos de exposición, lo que permite a la luz que entra a la cámara literalmente quemar el papel.

En éstas fotografías, es la cámara lo que media la transcripción del espectro lumínico al papel, no obstante, es la intervención del fotógrafo, su decisión de encuadre y tiempos de exposición, lo que determina fundamentalmente el resultado final de la imagen fotográfica.

Lo mismo ocurre en las fotografías del registro familiar donde se retrata a mi padre, si bien con diferente nivel de intervención, estas imágenes están mediadas por la información y manipulación de las personas que en su momento las tomaron. Al igual que en el caso de las fotografías de McCaw, estas decisiones condicionan y tergiversan lo contienen y cómo son leídas posteriormente.



Sunburned GSP#839
(cada 30 minutos, círculo ártico, Alaska), 2015
Cuatro negativos de papel de plata de gelatina
Única de 4 “x 10”

ULTRAVIOLETA

«Me encuentro bajo un cielo de horizonte abierto que antes no había tenido la oportunidad de ver ni de respirar y que me hace pensar en aquello que los desplazamientos nos obligan. Nos invitan a volver sobre los cambios, esos que buscamos a futuro, pero también aquellos que ya se dieron en el pasado, es decir, a volver sobre aquello que fuimos desde lo que ahora venimos siendo»

Georges Didi-Huberman, Cuando las imágenes tocan lo real. (2013).

Existe entre mi padre y yo una realidad física que nos separa, su cuerpo reside en dominio de muertos a tres metros bajo tierra encerrado en una caja, tan lejos y tan cerca, coexistiendo en una distancia irrecorrible, impenetrable e insuperable. *¿Cómo recuperar la imagen de ese cuerpo?*



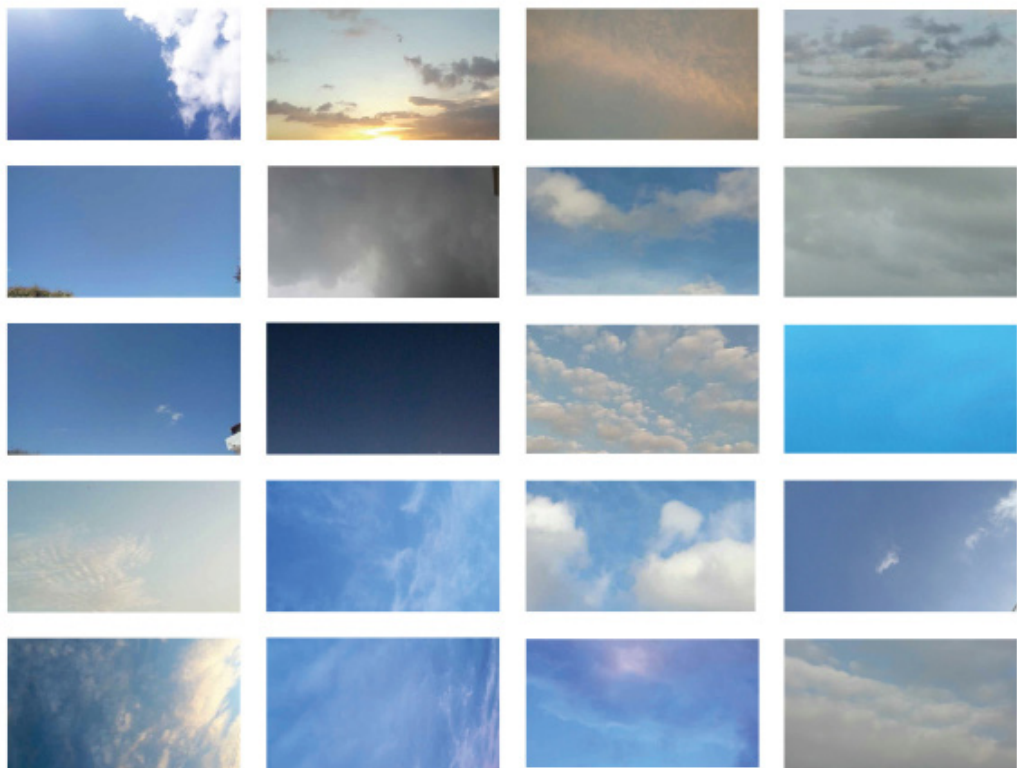
Catherine, # 1 y # 2, fotografía digital, 2017.

Mi primera intención para acortar esa distancia, fue construir un simulacro de ese cuerpo que falta. Una imagen que lograra que esa distancia se hiciera más corta, que trajera a mí ese cuerpo que no está. No era la primera vez que extrañaba un cuerpo ausente, ya en otra ocasión, la nostalgia de un amor que se marchó me había llevado a la necesidad de construir un cuerpo *otro* que le remplazara. En ese momento realicé una serie de fotografías digitales de un busto femenino de color blanco sobre fondo blanco, donde la forma de ese cuerpo poco a poco iba apareciendo y desapareciendo, al igual que mis recuerdos, en ese juego de luz y sombras. Pero finalmente esas fotografías sólo lograron representar el deseo insaciable e incumplible de contener su cuerpo y cómo éste era insuficiente para reconstruir no sólo esa corporalidad, sino además esos afectos que apenas eran visibles en la impresión fotográfica. Ese volumen antropomorfo nunca sería capaz de contenerle, era sólo un fantasma del cuerpo que deseaba con tantas ganas y extrañaba, no lograba hacerme sentir las implicaciones de su proximidad, tenía tan poco de real como tanto de falso.

Busqué entonces, no en su cuerpo, que me faltaba, sino en aquello que aún nos mantenía juntas e inmersas en un mismo plano espacial, la manera de mantenerla en mi ahora. Juntas y materializando el deseo de estar la una al lado de la otra, literalizamos el juego de palabras “A-ZU-LADO”; azulado y a su lado, en una colección de fotografías de cielos color azul, que ambas intercambiábamos a diario, ella desde Cartagena y yo desde Bogotá. Coleccionamos imágenes de cielos tomados en los momentos en que deseábamos estar la una con la otra y ampliando la colección tanto como la nostalgia y el tiempo nos lo permitiera. Estos cielos nos mantuvieron a ambas dentro de un mismo plano físico y uno cotidiano, a pesar de que ahora no sea así.

Aunque esa estrategia, esa poética cotidiana, funcionó en su momento para acortar esos 660km que nos separaban a Catherine y a mí, dependía fundamentalmente de la reciprocidad de la otra, funcionaba en tanto ambas éramos recepto-

ras y emisoras de información. Esto no es posible en el caso de mi padre, de manera que, si bien, tenía claro que un acto creativo sería capaz de acortar esa distancia, la estrategia debía ser totalmente diferente, una donde sin hablar de cuerpos propiamente, lograra traer al presente todo aquello que había quedado en el olvido y resignificarlo en mi ahora, logrando que esa memoria, que funciona hacia adelante al intervenir un recuerdo del pasado, sea traída y re-significada en el presente.



A-ZU-LADO (Bogotá), fotografía digital, 2017.

De mi padre no tengo una experiencia física sensible a la cual pueda referirme, tampoco una memoria clara a

la cual volver, sólo me quedan aquellas viejas fotografías que capturaron el espectro lumínico de su rostro a través de la mirada de un extraño que le retrató. *¿Cómo, por medio un acto creativo, podría crear una imagen propia de mi padre, si sé que estoy partiendo de un simulacro?*

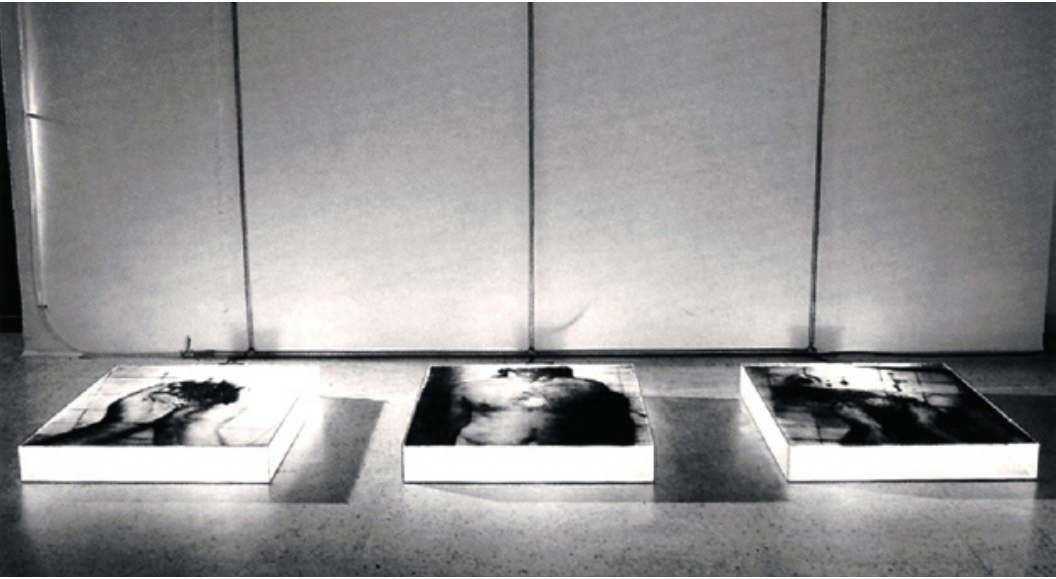
La experiencia y el medio fotográfico, durante mucho tiempo fueron los adecuados para resolver este tipo de inquietudes de la memoria, ese deseo de las personas por capturar imágenes que duraran más allá del tiempo orgánico, siempre indomable.

Sin embargo, tras revelar el engaño que se esconde en los simulacros fotográficos, la búsqueda del espectro de mi padre, no se basta con ella como medio, por otro lado, son las libertades de los procesos híbridos que el hombre contemporáneo demanda, los que permiten, con mayor pertinencia, materializar las complejidades de su espectro en un acto creativo.

Uno de los artistas cuyas búsquedas podrían converger hasta cierto punto con las mías y en esa medida esclarecer algunas dudas formales de mi búsqueda, es Oscar Muñoz. Entre 2011 y 2012 el Banco de la República realizó la exposición: “*Protografías*”, una retrospectiva de su trabajo que nos invitó a “Indagar acerca de la capacidad del arte para reflexionar sobre la memoria del individuo, y sobre la necesidad misma de la memoria colectiva como compromiso de nuestra sociedad.” (Uribe, José Darío 2012).

En sus obras, Muñoz experimenta con el dibujo, la fotografía y el video como medios para resolver la imagen que se «sitúa en el espacio temporal anterior (o posterior) al verdadero momento decisivo en el que se fija la imagen: ese *proto-momento* en el que la imagen está por ser, finalmente, fotografía. En ese sentido, el trabajo de Muñoz es *protográfico*». (Roca, 2012). Esta idea la podemos ver evidenciada en su obra: *Simulacros*. (1999). En ella, Muñoz presenta tres cubos llenos de agua, sobre los que transfiere, con polvo de carbón, fotografías de extremidades, estas se van descomponiendo poco a poco a medida que una gota

de agua cae periódicamente sobre las mismas, lo que le sirve a Muñoz para representar esa idea de imposibilidad que tiene la imagen de congelarse en la memoria y el tiempo.



Simulacros- 1999

En catálogo Protografías – Óscar Muñoz, Museo de Arte del Banco de la República – 2011

Instalación

LUZ

«Mirar hacia arriba: un acto decidido. Mirar hacia abajo: una relación de posición, de lugar; se invierten los ejes, el arriba es ahora un abajo sobre el que se posan los pies, donde cae la mirada. Mirar otros cielos: anhelos de solitario.»

Angélica María C. Zorrilla.

Esa estrategia, ese acto creativo, implica realidades físicas y espaciales mucho más complejas que las que se experimentan sólo con la mirada. En un punto estoy yo, con mirada hacia arriba, Catherine y nuestros cielos, hacia abajo, mi padre tres metros bajo el suelo, y de frente, *la obra*; esa que permite, reducir los puntos ciegos, acortar las distancias y muestra cómo para la memoria es incompleto mirar o sólo hacia arriba o hacia abajo.

Esta nueva postura atraviesa el cuerpo y cuanto lo rodea, se hace evidente esa relación de infinitas escalas en las que se desarrolla y cómo, a medida que este nuevo espacio es revelado a los sentidos, se va re-significando para quien lo recorre, lo experimenta y lo habita. Esa condición espacial, se hace estrategia, no sólo posible sino completamente acertada, para la re-significación de ese cuerpo/espacio *otro* que es mi padre; en tanto él se presenta como un nuevo territorio, donde esa memoria desaparecida, se reconstruye desde aquellas fotografías, es un nuevo espacio a explorar, reconocer y re-significar en el ahora.

Pero para construir este nuevo territorio es necesaria la deconstrucción de aquellos simulacros en los que actualmente se presenta, dejando sólo lo esencial, lo irreducible y tomándolo como punto de partida para el desarrollo de ese acto creativo que acortará las distancias entre él y yo.

Elegí tres fotografías, de manera algo caprichosa, como punto de partida. En ellas mi padre, al igual que en relato de mi primer recuerdo, me aferra a él y, sin embargo, esta similitud no fue lo que llamó mi atención. No recuerdo mucho de esos días, tampoco lo recuerdo a él, pero de entre todas las imágenes que aún conservo, fueron las que lograron conmoverme; por esa tristeza algo dolorosa y melancólica de haberlo perdido, de haber perdido ese recuerdo que sólo vivimos él y yo.



La primera estrategia formal para de-construir esta imagen, fue descomponerla en capas de acuerdo al modelo de impresión CMYK (Cian, Magenta, amarillo y negro) que se utiliza en la impresión litográfica a color, esta consiste en la superposición de tinta de colores cian, magenta, amarillo y negro sobre una superficie blanca, lo que permite que al variar sus porcentajes de concentración se cree una amplia gama de colores.

A estas imágenes resultantes, las imprimí sobre papel pergamino de bajo gramaje, de manera que la transparencia del papel permitiera el paso del color de una capa a otra y así en su interacción, *las capas*, construyeran y de-construyeran la imagen de la fotografía, que al igual que ocurre con la memoria, se va construyendo de la superposición e interacción de capas que la componen, a la vez que va perdiendo de ellas con el paso del tiempo. Con ese gesto se produjo posteriormente un video que registra la fragilidad en la que se estructura y descompone la imagen, en ese continuo proceso de construcción de la memoria.

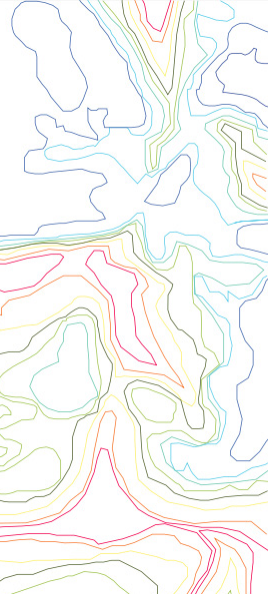
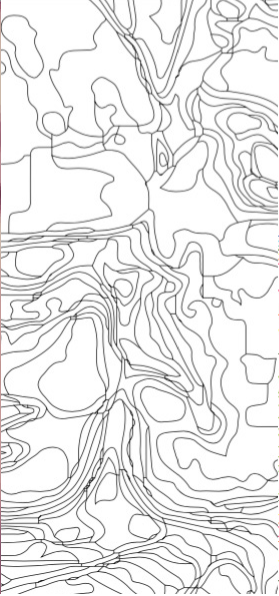


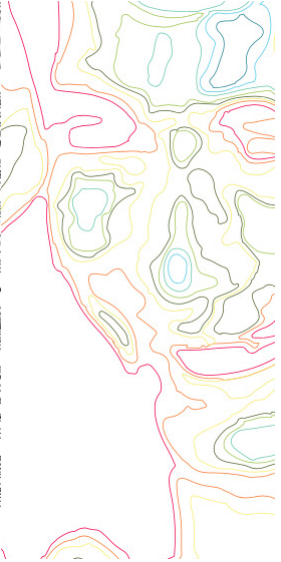
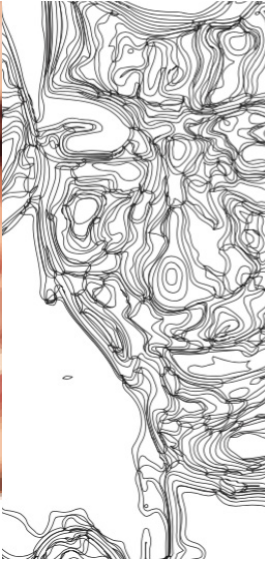
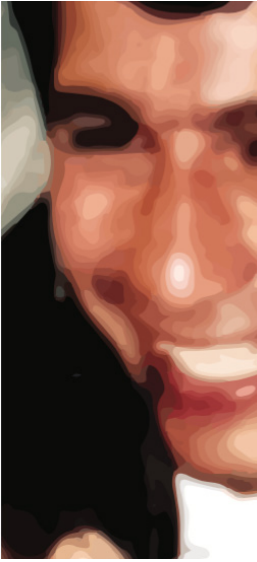
La segunda estrategia, consistió en descomponer la imagen fotográfica en elementos gráficos, planos de color y líneas de contorno, de manera que la información de la fotografía se fuera restando de capas de información hasta llegar a su menor expresión gráfica posible, sin abandonar del todo su intención representativa y caer en la total abstracción.



Tras someter a la imagen fotográfica a este proceso de deconstrucción comenzaron a aparecer otro tipo de lecturas en la misma imagen. Una de esas me llevó a relacionar esa intrincada construcción de líneas con curvas de nivel. No era la primera vez que trabajaba con ese tipo de imágenes. Hace unos años, cuando estudiaba arquitectura, trabajaba frecuentemente con cartografías. Ellas permiten una interacción con el espacio sin estar en, son la manera de conocerlo sin la necesidad de desplazarse; es una forma de acortar distancias, en tanto trae el territorio al taller y nos permite habitarlo e intervenirlo desde su proyección gráfica. Desde ellas se puede hacer una primera lectura del terreno, lo que permite entender el territorio a intervenir y las relaciones que se presentan en él, para obtener información desde la cual comenzar el diseño del proyecto a emplazar.

Ya había identificado la cualidad espacial que demandaba esa nueva dinámica de relación entre mi cuerpo y el territorio que es mi padre, lo que hace bastante afortunada esta lectura de su imagen como territorio a construir y como guía de construcción del mismo. De cada una de la fotografía elegí un fragmento, el cual, a mi parecer contiene el foco central de la acción capturada en de las mismas, para posteriormente intervenirlo e iniciar el diseño de las cartografías de esas *fallas geográficas* que traducen en términos topográficos nuestro contacto.



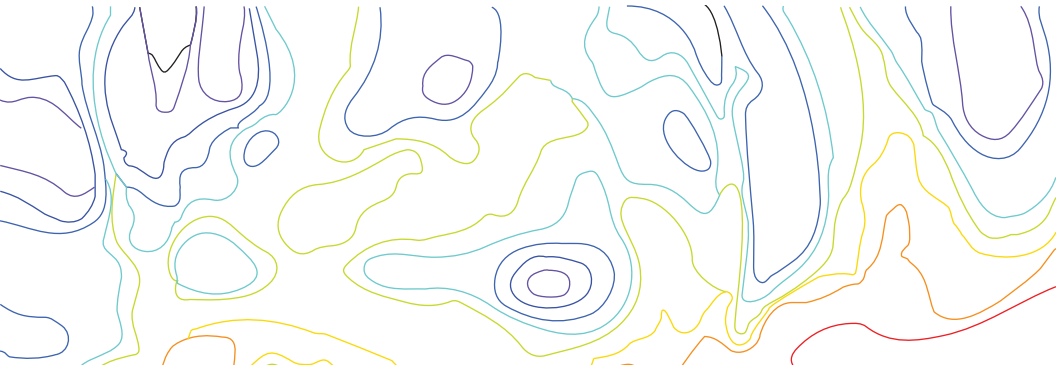


COLOR

«(...) Finalmente, la imagen arde por la memoria, es decir que todavía arde, cuando ya no es más que ceniza: una forma de decir su esencial vocación por la supervivencia, a pesar de todo. Pero, para saberlo, para sentirlo, hay que atreverse, hay que acercarse el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, debajo, vuelva a emitir su calor, su resplandor, su peligro. Como si, de la imagen gris, se elevara una voz: “¿No ves que ardo?”»

Georges Didi-Huberman, Cuando las imágenes tocan lo real. (2013).

La construcción de esas topografías demandaba una resolución formal que más allá de la simple materialización y reproducción de las mismas, les aportarían un carácter sensible desde el propio material, que enriqueciera y permitiera activar las sensibilidades contenidas en ellas. Este material no podía ser una decisión arbitraria o gratuita, era sin lugar a duda un factor de peso en la lectura final de la obra, por lo cual, fue necesaria una exploración de materiales que tanto por sus características físicas, como por sus contenidos sensibles y/o simbólicos, comulgaran y permitieran una lectura más clara de esa topografía; a la par, que mantuvieran sentido con los contenidos del eje conceptual que se construyó alrededor del interés personal por recuperar o resignificar la memoria.



Dentro de ese eje conceptual aparecieron diferentes conceptos que se relacionan, metafóricamente, con las propias contradicciones de la memoria; El oxímoron⁴, el bifronte⁵, el palíndromo⁶, lo ambivalente⁷, son conceptos que, al igual que la memoria, se significan y existen siempre en relación directa con su opuesto.

Estas relaciones también existen en las propiedades físicas de la materia: lo frío como ausencia de calor, lo oscuro como ausencia de luz, lo frágil como falta de dureza, lo que se recuerda en tanto lo que se olvida, entre otros. De manera que un material que hablara desde estas mismas condiciones, era el adecuado para la construcción de esos nuevos territorios.

En esa exploración material, se realizaron varias aproximaciones formales que fueron dando claridad sobre los aspectos de mayor trascendencia e impacto en la construcción de *la obra final*. Dentro de ellos, y sin lugar a duda, fue la *transparencia*, esa condición, tanto física como conceptual, que resaltó y se hizo clave para la estrategia que estructuraría posteriormente la materialización de esas fallas geográficas.

Esto debido a que la idea de transparencia, vista en el campo de la memoria, se presenta constantemente como una ilusión; vemos nuestros recuerdos a

4 “Combinación, en una misma palabra o expresión, de dos términos de significado contradictorio.” (tallerdeescritores.com).

5 “Palabras que leídas de izquierda a derecha tienen un significado y leídas de derecha a izquierda tienen otro diferente.” (juegosdepalabras.com).

6 “palabra o frase que se lee igual de izquierda a derecha, que de derecha a izquierda.” (juegosdepalabras.com).

7 “Que presenta dos interpretaciones o dos valores, frecuentemente opuestos.” (<http://dle.rae.es>).

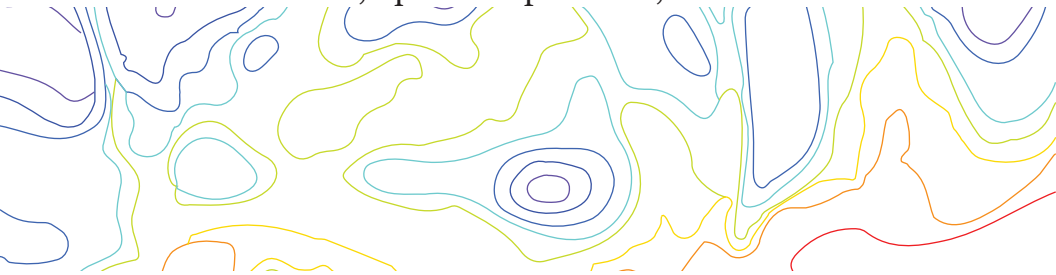
través de capas transparentes que, aparentemente, nos dejan ver con total transparencia lo contenido en nuestra memoria, sin embargo, estas capas interfieren constantemente sobre aquello que recordamos, lo tergiversan, lo ocultan y/o lo transforman, haciéndonos creer que en esa visión de nuestros recuerdos existe un total grado de veracidad, de manera que nos engañamos a nosotros mismos al rehabilitar esos simulacros. Sin embargo, es a partir nuestra memoria, lo que se construye en ella a través de nuestra percepción del mundo y en relación al tiempo, la consciencia de esos recuerdos del pasado, donde se estructura y forma el presente, para poder luego proyectarnos hacia el futuro.

Fue en el vidrio, en su caprichosa transparencia, sus juegos de luz, su rigidez, su delicadeza, su mineralidad, su alquimia y su quisquillosa forma de trabajar, donde la construcción de esos territorios comenzaron a tener forma. No fue en ningún momento tarea fácil, pues las seductoras características físicas del vidrio, eran las mismas que dificultan trabajar con él. Al igual que en la memoria, donde la misma necesidad de aferrarse a lo contenido en ella es lo que nos dificulta verla con claridad, en el vidrio, su fragilidad entorpece y condiciona estrictamente las maneras de manipularlo.

Tras encontrar el material, se inició una larga procesión de cadáveres vitros, hechos de prueba y error, explosiones, quemaduras, cortes, y rasguños, donde poco a poco se comenzó a dilucidar la mejor forma de materializar esas intrincadas topografías. Así la construcción de esa obra final fue un proceso largo y minucioso, colmado de complejidades y accidentes, pero que en su hacer permitieron explorar minuciosamen-

te cada curva, cada capa, cada instante de esa imagen.

Mi padre capturado en la imagen fotográfica, se liberó tras la deconstrucción de la misma, y ahora puede construirse infinita cantidad de veces en una nueva experiencia, que a pesar de nacer de un simulacro fotográfico, permite una comunicación, una vivencia, un intercambio con él mucho más allá de los límites, que en apariencia, la muerte marca.



Destruir esa fotografía tuvo como resultado la creación de otro tipo de lenguaje, de otro código y otro nivel de comunicación más maleable, más parecido al de la memoria. Un idioma que tiene elementos fotográficos, arquitectónicos, cartográficos y emotivos que permiten dar cuenta y razón de una experiencia específica.

Se hizo claro que la obsesión por reconstruir, rehacer y revivir esos nuevos territorios nunca sería la realidad física de mi padre, sería en todo momento un simulacro producido desde mis afectos para preservarlo en mi ahora, y sin embargo, no por eso se desvalida el deseo y necesidad de construir esos nuevos territorios. Son ellos los que, como consecuencia de traer un recuerdo del pasado, validan y resignifican en el presente ese territorio que es mi padre, para poder proyectar nuestra relación en el futuro más allá de nuestra condición orgánica: acortando las distancias irreconstruibles, avivando esos afectos olvidados y revinculándome con mi papá.

REFERENCIAS

Anaya, N. C. (2010). Diccionario de psicología. Ecoe Ediciones.

Baudrillard, J. (1993). Cultura y simulacro. Editorial Kairós.

Barthes, R. (2009). Diario de duelo. Siglo XXI.

- (2009). La cámara lúcida. Paidós.

Berdiel R. O (2013) La obra de Oscar Muñoz: Lo desaparecido no está ausente. <http://psicoanalisispolitica.blogspot.com.co/>

Careri, F., Pla, M., Hammond, P., & Piccolo, S. (2002). Walkscapes: el andar como práctica estética. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Corsini, R. J. (1999). The dictionary of psychology. Psychology Press.

Derrida, J. (1995). Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional. Madrid: Trotta.

Didi-Huberman, G. (1997). Lo que vemos, lo que nos mira. Buenos Aires: Manantial.

- (2008). Ser cráneo: lugar, contacto, pensamiento, escultura (Vol. 17). Univ. Nacional de Colombia.

Didi-Huberman, G., Chéroux, C., & Arnaldo, J. (2013). Cuando las imágenes tocan lo real. Círculo de Bellas Artes.

Díaz Saldaña, O. (2005). Rembrandt y la dialéctica del olvido y la memoria Reflexiones a propósito de la icono-grafía de las prácticas de la lectura.

Duchamp, M. (2012). El proceso creativo (Trad. Alberto Montea-
legre B.): the creative act. M. Dachy (Ed.). Sub Rosa.(Original en
inglés, 1994).

Ferrer, E. (2006). El proceso creativo. Retrieved Junio: [http://segmento.itam.mx/Administrador/Uploader/material/El% 20Proceso% 20Creativo. PDF](http://segmento.itam.mx/Administrador/Uploader/material/El%20Proceso%20Creativo.PDF).

Fontcuberta, J. (2010). La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 192.

Magariños de Morentin, Juan.(2002) <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/ICONO.html>

Papillon, F et Rosselini, V. (2015) Consciencia, el poder de la mente [Cinta cinematográfica]. Francia: scientifilms.

Shakespeare, W. (1929). The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. Ryerson

Publication excerpt from Deborah Wye, Artists and Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art, New York: The Museum of Modern Art, 2004, p. 162 Press.

Vaskes Sanches, I. (2008). La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación to-tal. Estudios de Filosofía, (38), 197-219.

Vilaró I Moncasi, A. (2011) El eco de la fotografía de Barthes. La nueva cámara lúcida: Notas sobre el cine digital COMUNICACIÓN Y SOCIEDAD Vol. XXIV • Núm. 1

