

La visualidad y la colección como experiencia estética

Catalina Forero Ariza
20191016005

Interpretación - creación

Director: Daniel Leguizamón

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad de Artes - ASAB
Proyecto Curricular de Artes Plásticas y Visuales

Bogotá D.C., julio de 2025

Agradecimientos

A mi padre y a mi madre, gracias por la existencia. Es por ustedes dos, y lo que hicieron de mí, que tantas cosas de la vida me saben a amor, cuidado y compañía -lo que considero tiene todo que ver con la forma en que hoy me encuentro con el mundo y la manera en que me permito observarlo-. Aunque no he seguido las vías que ustedes trazaron para mí a lo largo de mi vida, gracias por estar mientras camino por la ruta -bastante lejana- que yo misma he decidido trazar; sé que no ha sido fácil.

A mis hermanas y hermanos, Miriam, Elisabet, Maria Paula, Andrés, Camila, Anamaría y Juan Pablo, gracias por la compañía y el refugio mientras crecimos juntos. Aunque me costó concebir la vida fuera de la seguridad que significaba nuestro núcleo, he aprendido a amar y agradecer los caminos que cada quién tomó y que decidimos encontrar cada tanto. Gracias por regalarme la alegría que sólo mis sobrinos y sobrinas logran darme.

A Laura Mejía, gracias por ayudarme a recoger tantas lágrimas incomprendidas y derramadas por tantos años, para juntarlas y permitirme ser a través de ellas; en otras palabras, gracias por motivarme a sentir con toda la intensidad en que puedo llegar a hacerlo, es por eso que hoy existen estas fotos. A Angélica Moreno, gracias por insistir en incomodarme cada vez que el miedo me paraliza. Gracias infinitas por acompañarme mientras sigo cayendo por ese abismo que no deja de enfrentarme con todo lo que soy y a veces no entiendo, como lo fue este proceso creativo. Gracias por aún no soltarme.

Agradezco a las personas, docentes y estudiantes, con quienes me crucé en mi paso por la Universidad Pedagógica Nacional. Hoy tengo claro que mi camino y mis decisiones de vida no habrían sido las mismas sin este espacio que revolcó todas mis certezas y, de paso, me reencontró con mis dudas y preguntas más sinceras pero reprimidas, para llenarme de valentía y pensamiento crítico. Agradezco que muchas de las preguntas que nacieron en este lugar me han acompañado por años y ahora hacen parte de este proyecto. Gracias, especialmente, a David Ramos por responder mis innumerables dudas en cada clase, y gracias por regalarme que el no saber algo es también una respuesta válida y valiosa; es desde ahí que algún día quiero ejercer la docencia.

Agradezco a quienes hicieron parte fundamental de mi proceso de formación artística dentro de la Facultad de Artes ASAB en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. A Camilo Ordóñez, gracias por las historias y los textos que me revolvieron la cabeza con más preguntas que respuestas. A Rafael Méndez, gracias por enseñarme a observar con la profundidad y dedicación con la que hoy puedo hacerlo. A Rodolfo Rojas, gracias por propiciar tantos espacios para las discusiones y conversaciones de todo tipo, esos momentos se sintieron refugios en medio del encierro por la pandemia. A mis compañeras y amigas de paso, Valentina Díaz y Camila Rey, gracias por las conversaciones polémicas que no siempre llegaron a acuerdos entre las tres, pero que definitivamente enriquecieron mis ansias por cuestionarme por la vida, el arte y todo lo que me atraviesa desde mi sensibilidad.

A la música contemporánea, infinitas gracias por existir y no significar nada para mi oídos; lo pude sentir todo.

A Daniel Leguizamón agradezco profundamente por darle importancia y valor a ese acervo de fotos que guardaba con recelo y con el que no tenía idea de qué hacer. Gracias por entender lo que yo misma no terminaba de comprender en mi hacer, para guiarme en un proceso que me reconcilió con el arte y con las ganas de crear. Gracias por el tiempo invertido para encontrar referentes y conceptos con los que todo cobró sentido y sin los cuales este proyecto no habría sido posible. Gracias por hacerme las preguntas que yo no sabía cómo plantearme para tomar decisiones a la hora de crear. Gracias por el acompañamiento incondicional durante este año y medio que me tomó hacer este trabajo de grado y gracias por toda la paciencia. Gracias, sobre todo, porque en toda mi trayectoria académica nunca me sentí tan escuchada como en este proceso.

Finalmente, a Jesús Buendía, Tuti, gracias infinitas por la vida compartida. Gracias por confiar en mí antes que yo misma, aún sigo aprendiendo. Gracias por enseñarme lo fuerte y capaz que puedo ser y gracias por no dejarme abandonar el arte. Gracias por tantas palabras que, aunque no siempre llegan a algo concreto, me permites compartirte; y gracias por las que me regalas tú a mí. Gracias por cada taza que guardaste a lo largo de los años para que pudiera hacer mis registros, por esperarme en la calle mientras hago fotos y por luego mirarlas con toda la sinceridad que te caracteriza. En pocas palabras, gracias por abrazar y acompañar mis miedos y mis sueños por tantos años.

Tabla de contenidos

Listado de imágenes 5

Resumen 7

Introducción 8

Capítulo 1. De la representación a la percepción 13

- Entre el hacer y la colección 13
- El acto fotográfico como representación de la realidad 17
- La estesis como sustento de la mirada fotográfica 18
- La visualidad en la experiencia fotográfica 20

Capítulo 2. De la colección a la obra 25

- Encuentro y acercamiento con el material 25
- Conocer la colección, ¿cómo miro? 28
- Prueba y error - Construcción de la pieza 34
- Sin título 42

Conclusiones 44

Referencias bibliográficas 47

Listado de imágenes

Imagen 1. Catalina Forero 9

Imagen 2. Catalina Forero 11

Imagen 3. Catalina Forero 14

Imagen 4. Catalina Forero 15

Imagen 5. Wolfgang Reisewitz. Recuperada de: https://oscarenfotos.com/2014/03/15/galeria-grupo-fotoform/ 21

Imagen 6. *Sonnenuntergang in Hirtshals*, Otto Steinert. Recuperada de: https://oscarenfotos.com/2015/12/19/galeria-otto-steinert/ 22

Imagen 7. *Manos*, Alex Klein, Geroge Friedman y Annemarie Heinrich. Recuperada de: https://www.redalyc.org/journal/6077/607764780006/html/ 23

Imagen 8. *Untitled 1948*, Siegfried Lauterwasser. Recuperada de: https://oscarenfotos.com/2014/03/15/galeria-grupo-fotoform/ 24

Imagen 9. Catalina Forero 24

Imagen 10. Catalina Forero 27

Imagen 11. Catalina Forero 28

Imagen 12. Catalina Forero 30

Imagen 13. Catalina Forero 31

Imagen 14. Catalina Forero 31

Imagen 15. Catalina Forero 32

Imagen 16. Catalina Forero 32

Imagen 17. Catalina Forero 33

Imagen 18. Catalina Forero 33

Imagen 19. Catalina Forero 34

Imagen 20. Catalina Forero 34

Imagen 21. Catalina Forero 36

Imagen 22. Catalina Forero 38

Imagen 23. Catalina Forero 39

Imagen 24. Catalina Forero 39

Imagen 25. Catalina Forero 45

Imagen 26. Catalina Forero 46

Imagen 27. Catalina Forero 47

Vínculo QR 1. Prueba de video. Catalina Forero https://vimeo.com/1097075701?p=0s 36

Vínculo QR 2. Ejemplo transición. Catalina Forero https://vimeo.com/1098376998?p=0s 37

Vínculo QR 3. Ejemplo velocidades. Catalina Forero https://vimeo.com/1098376761?p=0s 40

Vínculo QR 4. Fragmento de video Sin título. Catalina Forero https://vimeo.com/1098376872?p=0s 43

Vínculo QR 5. Registro montaje Sin título. Catalina Forero https://vimeo.com/1118376203?fl=pl&fe=sh 44

Resumen

Este proyecto surge de una práctica fotográfica cotidiana, que inició de forma ingenua e intuitiva, por medio del registro repetido de las manchas del cuncho seco de café en el fondo del pocillo. Con el paso de los años, esta práctica se transformó en una colección de imágenes que no pretendían representar nada, más que posibilitar una experiencia visual y sensible. A partir del acervo resultante, se llevó a cabo un proceso de creación artística guiado por los conceptos de colección, visualidad y estesis. La obra final consiste en una videoinstalación que propone una relación contemplativa con la imagen, sin ningún tipo de narrativa o significado. Así pues, este documento reflexiona sobre los fundamentos estéticos, conceptuales y metodológicos del proceso creativo.

Palabras clave

Práctica fotográfica, visualidad, estesis, colección.

Abstract

This project is born from a daily photographic practice that began in an ingenuous and intuitive way through the repeated documentation of dry coffee grounds stains at the bottom of a cup. Over the years, this practice evolved into a collection of images that aimed not to represent anything, but rather to enable a visual and sensitive experience. Based on the resulting archive, an artistic creation process was developed, guided by the concepts of collection, visuality, and aesthesis. The final work is a video installation that proposes a contemplative relationship with the image, without any kind of narrative or meaning. Thus, this document reflects on the aesthetic, conceptual, and methodological foundations of the creative process.

Keywords

Photographic practice, visuality, aesthesis, collection.

Introducción

El miedo a perder imágenes con las que me cruzo durante los días ha sido mi principal impulso para fotografiar a diario. El placer que experimento al ver ciertas formas, texturas o colores me ha movilizado por años a atrapar imágenes en fotografías que propician en mí la curiosidad por crear, por imaginar y materializar otras formas posibles para ver. No obstante, hacer de la fotografía una práctica cotidiana fue algo que sucedió de manera un poco inesperada.

Durante mi experiencia académica en la Licenciatura de Artes Visuales en la Universidad Pedagógica, cursé la primera parte de una clase de fotografía que, durante los primeros cortes, estaba enfocada en los procesos análogos más que en los digitales. Aún así, uno de los ejercicios que acompañaban el aprendizaje de la realización de cámaras oscuras y revelado de fotos, consistía en presentar mensualmente un portafolio de fotografías hechas por fuera del espacio académico, en donde exploráramos el medio desde los dispositivos que tuviéramos al alcance, celulares o cámaras compactas.

Al no contar con ideas claras de qué fotografiar, me puse en la tarea de registrar con mi teléfono casi cualquier cosa que me pareciera relativamente interesante en mis trayectos en transporte público o caminando. Arriesgarme, incluso, a fotografiar por fotografiar, me llevó a plantearme preguntas que se fueron respondiendo con el hacer, pues fui comprendiendo poco a poco cuáles eran las situaciones protagonistas en mis fotos y de qué manera las quería seguir capturando. Se trataba, pues, de cosas insignificantes y un tanto abstractas, gotas de lluvia en ventanas, reflejos poco claros, objetos o personas en movimiento, texturas, sombras, rayos de luz, entre otros. Además, frecuentemente encontraba satisfacción en imágenes con fallas técnicas, como el desenfoque o la falta de nitidez, por lo que decidí comenzar a implementarlo de manera consciente e intencional en varias de mis fotos.

Construí, así, una práctica fotográfica que atravesaba mis días y mi forma de ver, 'perfeccionando' con los años una técnica que respondiera a mis inquietudes e intereses visuales. En este hacer fotográfico me he encontrado con un espacio íntimo, asimilando el mundo desde una constante y minuciosa selección de imágenes que me sirven como punto de partida para la creación. Es precisamente a raíz de esta forma de accionar desde la fotografía, ingenua e intuitiva, que nació el proceso creativo sobre el que reflexiono en este documento.

El 27 de septiembre de 2019, un viernes en la tarde, me sentí en la necesidad de hacerle una foto a la inquietante imagen con la que me encontré por casualidad en el fondo de mi pocillo, el cuncho seco de café. En ese entonces no contaba con formación técnica en fotografía, disponía únicamente de una no muy buena cámara de teléfono inteligente y de un extraño deseo por conservar aquella inesperada imagen. Con una foto mal enfocada (Imagen 1), llena de ruido visual y mala iluminación, dí por cumplida la tarea y asumí que la pregunta por esas manchas que quedaban cada día ya estaba resuelta, pues su registro existía almacenado en la galería de mi celular. No podía estar más alejada de la realidad. Haber capturado esa foto abrió la puerta a una serie de preguntas, deseos visuales y necesidades creativas que, sin preverlo, se dilatarían por casi cinco años.

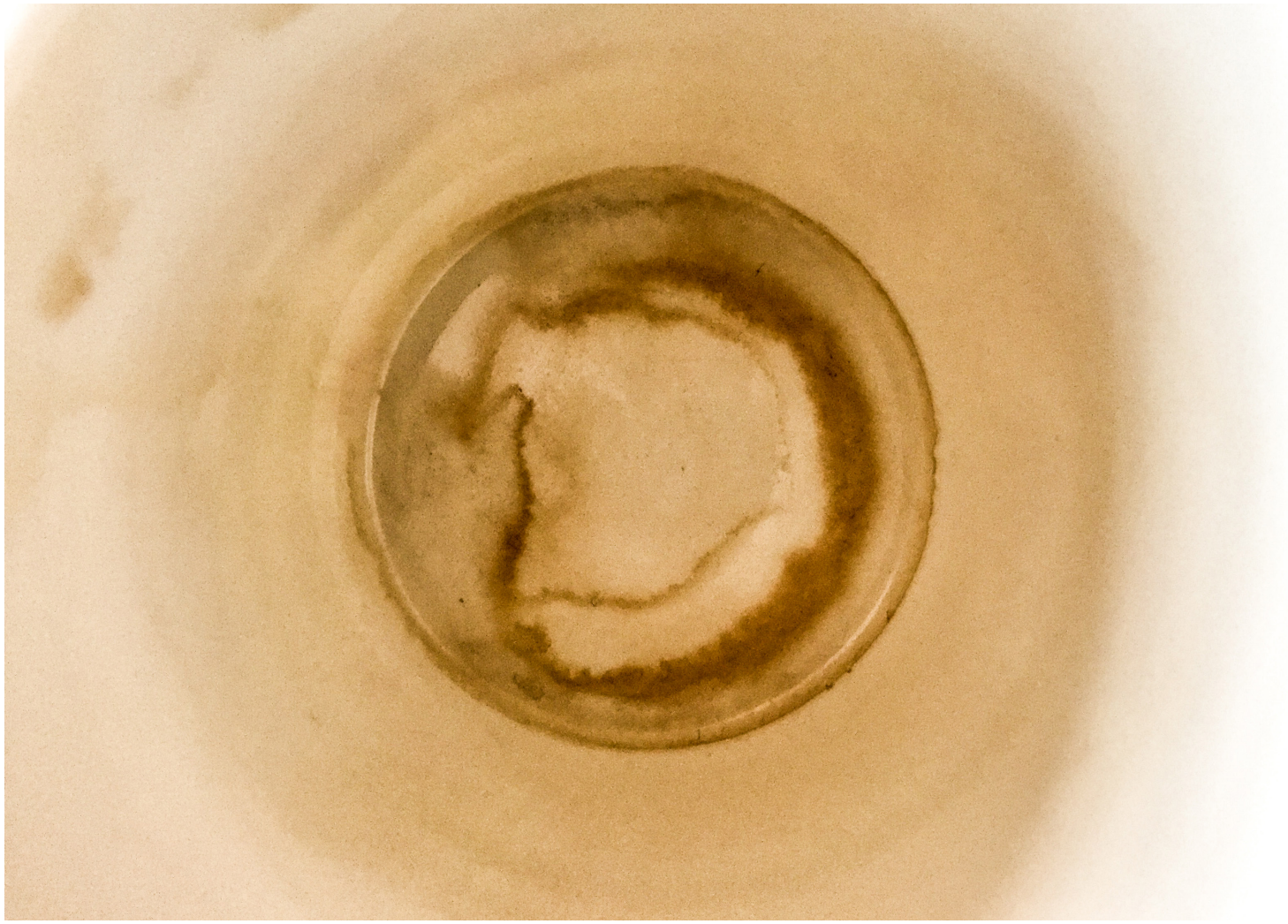


Imagen 1. Catalina Forero
27- 09 - 2019 | 04:38 p.m.

Esta primera fotografía, de lo que más adelante se convertiría en una amplia colección, fue motivo de reflexión íntima para mí durante varios días. Al mirarla la despojaba sin esfuerzo de su contexto, no había rastro alguno del tinto que posibilitó esas manchas, no había señal de la mañana sentada frente al computador tomándome el café; no significaba nada y aún así la consideraba una de las imágenes más genuinas que había capturado. Recuerdo incluso pensar que si eventualmente necesitaba un autorretrato con el cual sentirme 'identificada', no había foto más pertinente que esta, ya que lo contenía todo dentro de su aparente insignificancia.

No obstante, la foto dejó de ser suficiente bastante rápido, ya que cada día me encontraba con una mancha diferente, el cuncho del café se secaba de maneras diversas dando lugar a imágenes que la fotografía ya hecha no podía reemplazar, pues no eran las mismas; ni los tonos ni las formas se repetían con exactitud. Evidentemente, el problema continuaba, me seguía cruzando con imágenes que anhelaba conservar, pero que seguían desapareciendo sin darme el chance de hacer algo con ellas. Fue así como me propuse fotografiar todas las manchas de café que me resultaran distintas, como quien colecciona billetes antiguos y anda en la búsqueda del que le hace falta. Una vez más, la tarea se sentía incompleta.

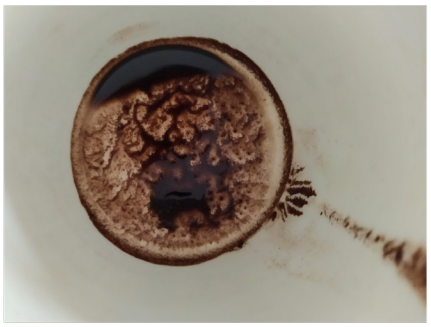
En la juiciosa rutina de observación diaria de pocillos, mi mirada se hizo cada vez más meticulosa, las diferencias entre las manchas se hacían más grandes a mis ojos y casi todas las imágenes parecían dignas de ser fotografiadas. Con la percepción visual más entrenada y predispuesta, decidí establecer ciertas condiciones para seleccionar y fotografiar los cunchos de café. Los pocillos debían ser de forma circular, amplios arriba y más angostos en el fondo; debían también ser completamente blancos en su interior y únicamente haber sido usados por mi pareja o por mí. Cumplí de manera rigurosa estas reglas a través de los años sin importar las transformaciones que fueran teniendo lugar en torno a esta práctica visual y fotográfica. Los tamaños de los pocillos comenzaron a cambiar dependiendo del lugar y momento de la vida en que me encontrara, el color y la textura del cuncho variaban según la marca de café que estuviera consumiendo y usé cuatro celulares distintos para fotografiar a lo largo del tiempo.

Progresivamente, fui reconociendo las manchas en los pocillos y entendiendo qué cosas me interesaban de estas y qué cosas no. Aprendí a tomar decisiones sobre los encuadres de las fotos y la iluminación que consideraba necesaria para resaltar aquello que más me importaba. Entendí, además, cuándo descartar imágenes porque no terminaban de responder a las necesidades que poco a poco fui estableciendo en un sentido puramente visual. De esta manera, llegué a reflexiones que, si bien ya se venían generando en mi hacer fotográfico en general, comenzaron a hacerse más intencionales y definidas en mi práctica.

Ahora bien, con base en esta experiencia que abarcaba mis días, nació el interés por utilizar las imágenes resultantes en una propuesta que, de alguna forma, recogiera el acervo junto con mis reflexiones. Y es así como surgió el proyecto que me propongo describir en las siguientes páginas, y que tuvo como objetivo principal, a partir de ese acervo de imágenes procedente de una práctica fotográfica cotidiana de cinco años, desarrollar un proceso de creación artística que derivara en una pieza visual. De la mano de esto, como objetivos específicos, se pretendía generar una reflexión sobre mi práctica fotográfica cotidiana y la forma en que ésta me permite una experiencia visual desde una perspectiva estésica, para, finalmente, exponer el proceso de creación artística que parte de dicho acervo, en relación con la noción de colección, estesis y visualidad.



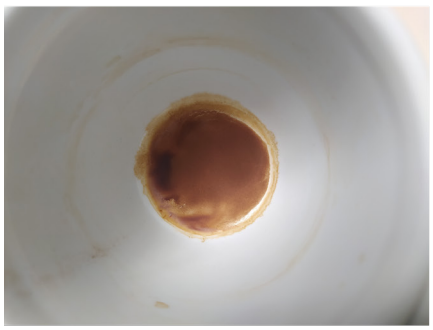
06-04-2020



10-02-2021



29-06-2021



18-12-2021



08-04-2022



19-10-2022



14-03-2023



16-08-023



23-02-2024

Imagen 2. Catalina Forero

Este trabajo nace de una práctica que, en principio, no tenía la intención de devenir en un proyecto artístico, pero que, de igual manera, fue moldeando mi forma de estar en el mundo, así como mis inquietudes en el marco académico y del arte visual. A partir de un gesto cotidiano de acumular imágenes, tuvo origen una necesidad estética que desbordó la acción de fotografiar y archivar, dando paso a una colección que se convirtió en un lugar para la experiencia y la exploración visual. En este sentido, el presente proyecto encuentra su sentido y valor en la capacidad de interpelar las fronteras entre lo representativo y la percepción, así como de la mirada y la creación.

Con la intención de darle un lugar a mis preguntas e inquietudes sobre el hacer fotográfico, como a mis intereses visuales y artísticos, se desarrolla este documento que alberga las reflexiones que se dieron previas, durante y posterior al proceso creativo. El presente texto no pretende, entonces, dar sentido o complementar la obra resultante, sino describir las decisiones que acompañaron todo el desarrollo de creación de la pieza, el cual, además, se vio afectado por una etapa de conceptualización.

Con respecto a la metodología de trabajo, ante el cuestionamiento sobre la producción de las imágenes que conforman el acervo, así como de las motivaciones estéticas que posibilitaron su existencia, se realizó una aproximación teórica sobre los conceptos de fotografía, visualidad, colección y estesis. Esta indagación conceptual acompañó y atravesó el proceso de creación visual, de tal manera que lo conceptual no fuera condición previa al trabajo creativo, sino complementario y, aún en algunos casos, posterior. Y aunque en principio no se definió un tipo de resultado específico, ni un método concreto para el desarrollo del proceso de creación, éste estuvo siempre atravesado por la exploración directa con el material fotográfico desde el medio digital, basado en la manipulación, observación, clasificación y organización del mismo.

En consideración a los objetivos planteados previamente, así como a los objetivos y la metodología arriba descrita, el presente documento se estructura en dos capítulos que dan cuenta, por un lado del marco reflexivo que acompañó todo el proceso, y por otro, de la construcción de la pieza visual. En el primer capítulo se abordarán las nociones de colección, representación, estesis, y visualidad con el fin de situar conceptualmente el hacer fotográfico como práctica sensible que se construye desde la experiencia estética. Por su parte, el segundo capítulo expondrá el proceso de creación de la pieza visual a partir de la exploración y el trabajo con el acervo fotográfico, haciendo énfasis en los criterios de edición y categorización del material, así como de las decisiones formales que dieron forma a la obra. Ambos capítulos dialogan desde distintas perspectivas y enfoques con una misma inquietud, la forma en que una práctica íntima y persistente de mirar puede dar lugar a un proceso artístico.

Capítulo 1. De la representación a la percepción

"La sensibilidad escucha hasta lo que las palabras no pronuncian".
Mandoki, K. (2006)

La propuesta creativa que pretendo exponer en este documento nació por una práctica fotográfica que hizo parte de mi cotidianidad por casi cinco años (2019-2024), el registro diario del cuncho seco de café en mi pocillo. Frente a la interrogante de qué hacer con un acervo fotográfico que, además, crecía cada día, surgió la necesidad de realizar una indagación sobre mis motivaciones para capturar esas manchas y cómo estas imágenes me podían servir como herramienta artística. De esta forma, tanto el hacer fotográfico como las fotos resultantes fueron el punto de partida de las reflexiones que atravesaron todo el proceso de creación y que posibilitaron la realización de la pieza visual.

En este sentido, el presente capítulo abordará la noción de colección como base conceptual para la creación y la comprensión del conjunto de fotografías alamacenada durante los últimos años. A partir de esto, se proponen reflexiones con relación al acto fotográfico y su carga representativa, pasando por planteamientos estéticos, hasta propuestas artísticas y teóricas sobre la fotografía como práctica sensible.

Entre el hacer y la colección

Alrededor del año 2021, una vez me encontré con más de cien fotos de manchas de café comenzaron a surgir inquietudes y preguntas que no terminaba de resolver ¿Cuántas fotos serían suficientes? ¿Qué haría con tantas imágenes almacenadas? ¿Significaban algo estos registros? Tenía una especie de necesidad creativa, un impulso bastante indefinido por hacer algo con tantas fotos que iba acumulando y que al observarlas en conjunto generaban una experiencia visual distinta que de manera individual. En la búsqueda de respuestas decidí detenerme a pensar en mi tendencia a coleccionar, pues de hecho no es la primera vez que me dedico a acumular objetos, en este caso fotos, de una misma índole.

Llevo aproximadamente siete años recolectando anillas de latas de cerveza y unos cuantos años más acumulando corchos de botellas de vino. Así mismo, dentro de lo que alcanzo a recordar, he coleccionado en distintas épocas palitos chinos de madera, tiras de papel rasgado, pedazos de pintura acrílica seca, conchas de mar, semillas que me encontraba en la calle, hojas secas y hasta monturas de gafas rotas. Incluso, dentro de mi hacer fotográfico me encuentro en una constante búsqueda de cosas o situaciones aparentemente iguales, que me veo en la necesidad de fotografiar una y otra vez, pues algo siempre se ve y se siente diferente. Así pues, tengo en mi archivo series de fotografías del cableado eléctrico de la calle (Imagen 3), sombras que se generaban cada mañana en una misma ventana de mi casa, vidrios rotos, charcos y gotas de lluvia (Imagen 4).

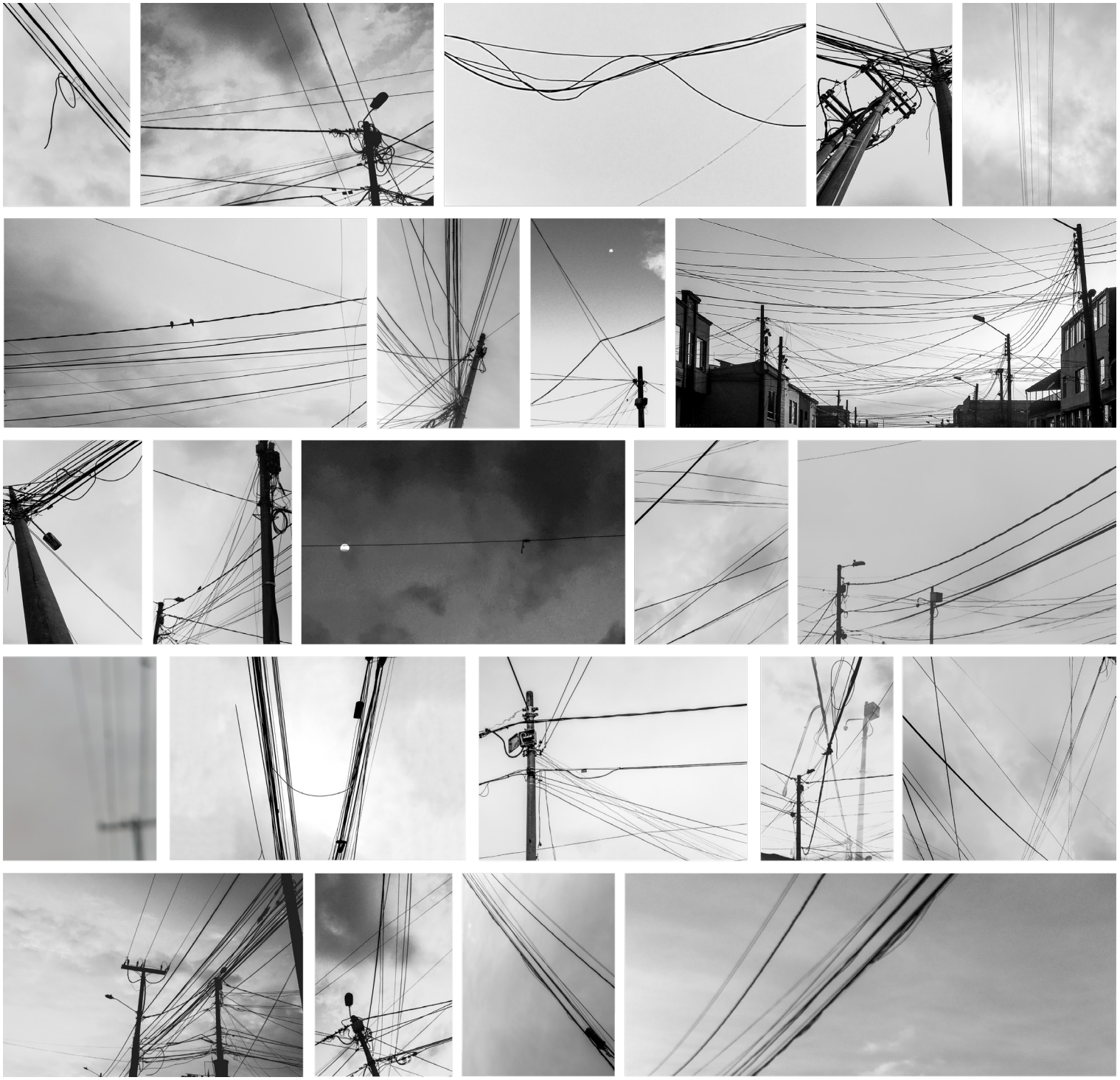


Imagen 3. Catalina Forero

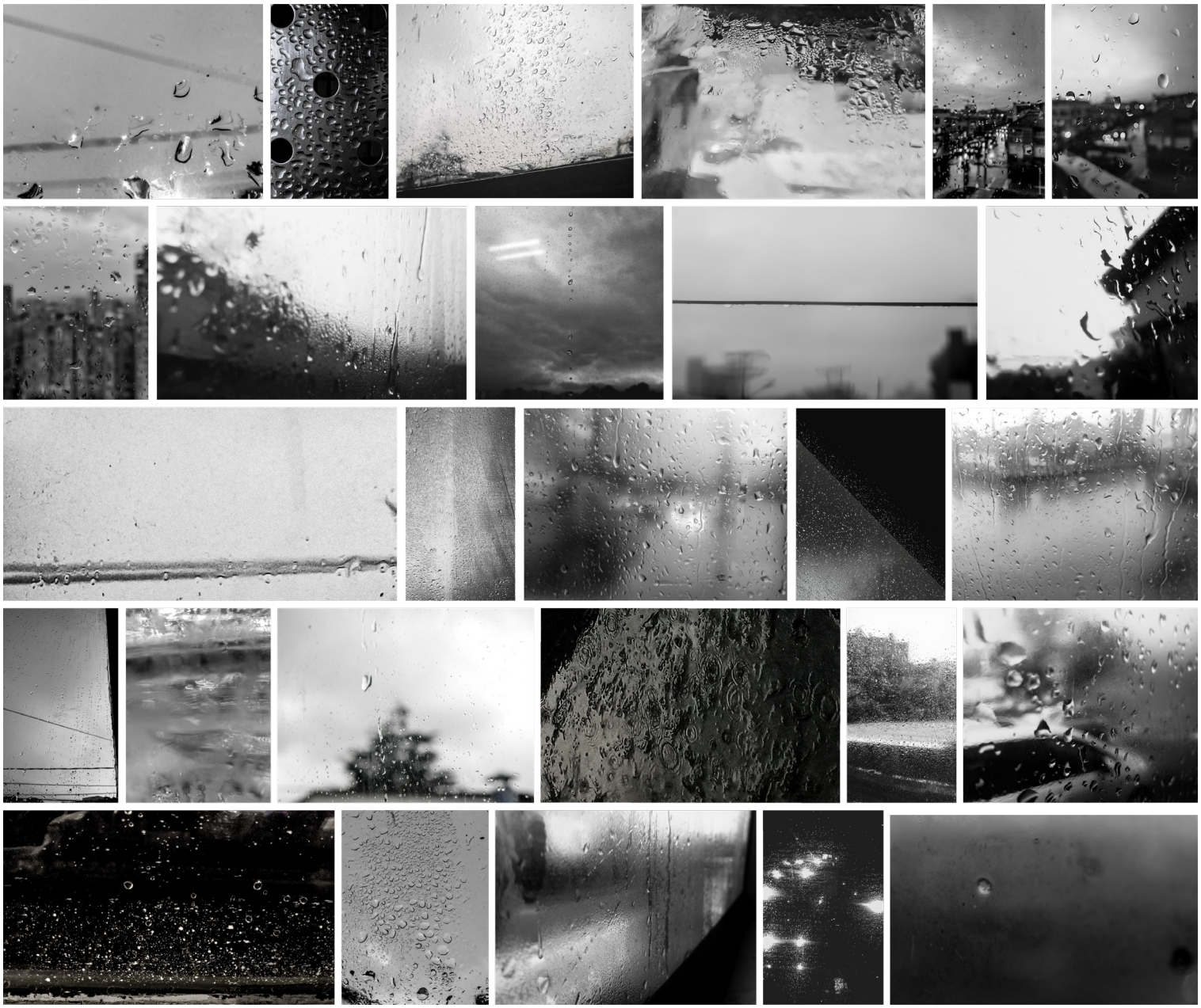


Imagen 4. Catalina Forero

Lejos de intentar comprender las posibles causas de mi inclinación a acumular, me interesaba entender las implicaciones de asumir a las fotografías como una colección y cómo esto afectaría mi proceso creativo. Y es aquí donde inicié un ejercicio de indagación y reflexión conceptual por medio del cual me fue posible determinar el propósito o finalidad del acervo, si es que existía alguno, en función de mis intenciones y búsquedas artísticas.

Ana María Guasch (2008) plantea que al coleccionar se priva a los objetos de su función y valor original; según la autora, quien colecciona se convierte en 'curador' de su propia colección, aplicando una taxonomía racional de género o estética que responden a su voluntad subjetiva. En mi caso particular, en efecto, podría plantearse igualmente que la intención de la producción de estas fotos no radicaba en una representación de la acción de tomar café o en una herramienta para la memoria o la conservación de momentos. Se trataba realmente de crear y acumular imágenes que darían lugar a una nueva experiencia visual que poco tenía que ver con la bebida o el pocillo.

Con relación a lo anterior, Susan Stewart (1993) separa las nociones de colección y 'souvenir', en tanto la primera instaura un nuevo contexto para el objeto, y la segunda apela al recuerdo y la nostalgia del contexto original de dicho objeto. Para Stewart "el souvenir conserva un rastro de valor de uso en su funcionalidad, pero la colección representa la estetización total de dicho valor"[1]. A partir de esto, resultó pertinente para mí entender las fotos acumuladas como parte de un todo que no pretende representar ningún tipo de contexto o recuerdo, pues su sentido reside en la experiencia visual y no en su capacidad de construir memoria. En este orden de ideas, no fue relevante en la construcción del acervo la experiencia previa a la mancha, como el lugar y momento en que me tomé el café, en compañía de quién o, incluso, el contexto global en que se dieron muchas de estas imágenes como lo fue la pandemia de 2020.

En este punto, y con base en los postulados mencionados, me incliné a asumir mi acervo fotográfico como un cúmulo de imágenes que tenían sentido para mí en tanto existían en conjunto, en otras palabras, una colección. Como consecuencia, el momento de hacer los registros dejó de tratarse de una acción netamente acumulativa -aunque así hubiera comenzado la práctica- y pasó a ser un momento de búsqueda y expectativa por lo que aún no tenía y me podría encontrar cada día en el fondo del pocillo. Al juntar estas imágenes no me encontraba guardando recuerdos de ninguna experiencia, estaba reclamando esas posibilidades visuales como propias, con las cuales podía establecer una taxonomía que obedeciera a mi propia subjetividad.

Definir al acervo como una colección no solo me permitió entender de manera más profunda e íntima mi relación con las piezas que la conforman y la manera en que dialogo con estas, también abrió la puerta a posibles caminos para responder a las inquietudes que me venía planteando desde el inicio. No obstante, frente a la pregunta por el significado de las fotos me vi en la necesidad de reflexionar sobre el acto fotográfico que les dio lugar (habiendo descartado funciones, posibilidades representativas y de souvenir). Y en este sentido, pude ver cómo al hacer de la fotografía una práctica cotidiana, me encontré con una experiencia estética de la que me fui haciendo consciente en la medida en que pasaban los días y me entregaba cada vez más a la contemplación y a la toma de decisiones formales en la creación de las imágenes. De alguna forma, el acto de fotografiar, más

1 "The souvenir still bears a trace of use value in its instrumentality, but the collection represents the total aestheticization of use value" (pág. 151; traducción propia).

allá del resultado -que también me importaba, si bien no en términos usuales de representación- transformó en gran medida mi forma de estar en el mundo, y con ella mi mirada. Esta mirada no buscaba (ni lo hace actualmente, cabe mencionar) hallar significado en todo lo que ve; en cambio, procura una experiencia sensible desde lo perceptivo.

Con base en este primer momento de reflexiones, me vi en la necesidad de ahondar en dos aspectos que resultaron fundamentales dentro de lo que fue mi práctica fotográfica, la creación artística y los hallazgos que derivaron de estas. Así pues, a lo largo de este capítulo abordaré estos factores que terminaron siendo pilares para mi proceso creativo. Por un lado, me propongo cuestionar la finalidad de la fotografía y su carga representativa; y, a su vez, reflexiono sobre el hacer fotográfico como práctica sensible que conforma el pensamiento y la forma de ver.

El acto fotográfico como representación de la realidad

A partir del conocimiento que he podido construir en el hacer, he llegado a la conclusión de que la experiencia fotográfica, ya sea desde la acción de fotografiar, como desde la contemplación previa o posterior a la creación de la imagen, implica un encuentro con una realidad centrada en la práctica visual. Esta práctica, que no es otra cosa que la decisión consciente de la forma en que se mira, contribuye a la interpretación del mundo, es decir, de lo que se entenderá como realidad. Sin embargo, así el acto fotográfico comprenda el mundo real, una fotografía no es única ni necesariamente la representación del mismo.

En este orden de ideas, resulta pertinente cuestionar la veracidad de la fotografía partiendo de lo que ésta es en esencia. Desde la perspectiva de Barthes (1990), la fotografía sería el resultado plástico de un proceso físico-químico entre la luz y un soporte fotosensible que permite la formación de la imagen a través de un dispositivo óptico, todo atravesado por la mirada. Al ser una imagen que parte del mundo que se considera real, es evidente que lo que se puede ver en una foto es sólo posible porque algo específico tuvo que ocurrir para ser registrado. Por este motivo, frecuentemente se considera a la fotografía una verdad.

Un ejemplo de lo anterior es la fotografía en el marco del fotorreportaje, los álbumes familiares o incluso las fotos que se suben a redes sociales, en donde el hecho registrado, el suceso en sí mismo, es casi siempre el fin de la fotografía. En estos casos, la imagen fotográfica busca representar y rememorar lo que fue, posiblemente suscitar alguna emoción o transmitir un mensaje utilizando código visuales, pero casi nunca pretende cuestionar la veracidad del hecho, pues la imagen evidencia lo que debe evidenciar.

Ahora bien, aunque una foto certifique un hecho específico, considerarla espejo o representación de la realidad ha sido cuestionado desde distintas perspectivas. Por un lado, Dubois (1986) plantea la fotografía como huella (índex), lo que la hace única en la medida en que ocurrió en un momento único e irrepetible. Y desde esta perspectiva, la fotografía certifica, más no significa, designa y señala; o, en otras palabras, no afirma, sólo dice.

Para Fontcuberta (1997) “La historia de la fotografía puede ser contemplada como un diálogo entre la voluntad de acercarnos a lo real y las dificultades para hacerlo” (pág 12). Asimismo, Sontag (2006) afirma que las decisiones formales al fotografiar hacen que la fotografía, además de representar la realidad, también la interprete. Tomando en consideración estas perspectivas,

si bien la foto se sirve del mundo visual para ser producida, son las selecciones técnicas previas y posteriores a la captura las que configuran la imagen, a partir del encuadre, el ángulo, la distancia, la iluminación, el color, etcétera. Así las fotos democraticen una experiencia, obedecen siempre, en el fondo, a la subjetividad de quien fotografía y, posteriormente, de quien la observa. Una foto compone un momento privilegiado que fue fragmentado y convertido en una imagen fija e inmóvil. No obstante, dicha imagen no es el hecho fotografiado ni su presencia, más bien, da a entender la ausencia actual de aquello que se mira y no existe más. Como afirma Sontag, el acto fotográfico rectifica a la vez que rechaza la experiencia: pasa a ser recuerdo; es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia.

Resulta, entonces, pertinente plantear la pregunta por el fin mismo de la fotografía cuando esta no pretende representar ni evidenciar un hecho, así como tampoco busca transmitir un mensaje a quien observa. Ese fue precisamente el caso de las fotos que componen este proceso creativo. Desde la propuesta de Dubois, una foto no pretende significar ni afirmar más allá de señalar, dado que es esencialmente índice, parte de un hecho, Así, me es posible afirmar que antes de que una fotografía entre en el circuito cultural y sus diversos campos -en donde se le otorgará sentidos- el acto fotográfico que causó esa imagen fue antes que todo una experiencia estética llena de decisiones.

Al tener presente estas reflexiones, me fue posible encontrar una manera de darle sentido a la práctica fotográfica por la que creé esta colección. Al igual que cualquier otra foto, estas imágenes creadas a lo largo de los años tuvieron como causa la materialidad de una realidad que se decidió entender sobre todo desde la visualidad. A su vez, fueron fruto de una práctica fotográfica que se vio motivada por exploraciones y reflexiones desde lo sensorial e intuitivo. Sin embargo, toda la experiencia en torno al hacer fotográfico que dio lugar a este acervo, fue sólo posible en tanto me entendí como un ser sensible que se enfrenta y dialoga con su entorno desde esta condición.

La estesis como sustento de la mirada fotográfica

Tomando en consideración todo lo planteado hasta este punto, es posible afirmar que a lo largo de los años en que me dediqué a la captura de más de ochocientas fotos de la mancha del cuncho de café, me vi inmersa en una experiencia estética como práctica visual que no nació ‘en’, sino antes, del hacer fotográfico. En este sentido, los planteamientos de Katya Mandoki con relación a la estesis fueron esenciales a la hora de ahondar sobre mis intereses contemplativos y cómo estos son, de alguna forma, el cimiento de mi práctica fotográfica.

Mandoki (2006) define la estesis como “(...) la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso”, y la estética como el estudio de la condición de estesis, es decir, de la capacidad humana, y de todo ser con vida, de ser sensibles; por lo que no es sólo a través de las obras de arte que se tienen experiencias estéticas (pág. 50). Desde esta perspectiva, lo estético no es sólo común e indispensable, es sobre todo cotidiano. Hacer las fotografías de las manchas en los pocillos fue, entonces, una necesidad que surgió como consecuencia de una experiencia estética en mi cotidianidad estésica.

En este sentido, como sujeto que se entiende en relación con su entorno y con la forma en que este me afecta a través de mi sensibilidad, me encuentro día a día en una condición de apertura afectivo-sensorial con lo que me rodea; principalmente, debo admitir, desde la visualidad. Y de ahí, también, que tener una experiencia estética cada día con las manchas del cuncho de café fuese inevitable. Hacer de la observación minuciosa de pocillos un hábito me fue posible en la medida en que encontraba un placer profundo por contemplar esas formas, que a diario se generaban en un objeto tan común y ordinario como lo es una taza. Cabría mencionar el hecho de que incluso esta sensación placentera, que hasta el día de hoy me cuesta describir con palabras, me ha llevado incontables veces a agradecer la existencia sólo por el hecho de haberme cruzado con esa imagen. Mandoki tendría una denominación para esta situación, al llamar 'prendamiento' a la acción que permite un arraigo a la realidad, el cual es generado por la condición de estesis. Es por el acto de prendamiento, en términos de la autora, "(...) por el que extraemos vigor para vivir" (2006, pág. 69).

Aunque, si bien entiendo que mi principal arraigo a la vida parte de la mirada, eso no significa que mi experiencia sensible y estética se limite a esta. Lo visual parece más un punto de anclaje por el que me aferro a una experiencia sensorial, que termina por convertirse en un evento estético que abarca mi sensibilidad en un sentido amplio, pues no está necesariamente atravesado por el significado o el entendimiento lingüístico. A propósito de esto, Mandoki plantea que no puede haber estesis sin procesos de significación y sentido -y viceversa-, sin embargo, también hace énfasis en que "(…) un evento semiósico[1] tiene relevancia estética cuando logra irradiar ese exceso de valoración donde el sujeto no sólo detecta signos o decodifica mensajes sino los aprecia y los disfruta o padece" (pág. 111). Es justo en esos momentos en donde tienen lugar frases como "no sé cómo explicarlo" o "no hay palabras para describirlo" al intentar aterrizar una experiencia estética al lenguaje; pues antes de significar algo, esta no fue otra cosa que un encuentro sensible con el mundo.

Ahora bien, desde el planteamiento de Mandoki sobre la estesis me es posible entender que enfrentar la existencia sirviéndome de la visualidad como ancla para el intercambio de experiencias afectivo-sensoriales con mi entorno -más allá de lo que estas significan o simbolizan-, ha sido el punto de origen de mi práctica fotográfica y de lo que motivó el proceso creativo sobre el que acá reflexiono. El acto fotográfico pasa para mí a ser una experiencia estética por sí mismo, posibilitando un encuentro con el mundo desde una condición de estesis mediada por un dispositivo óptico como lo es la cámara fotográfica. En este orden de ideas, es el hacer fotográfico, y no sólo la cámara que captura, una herramienta al servicio de la mirada; y a su vez, es la mirada, como hecho estético posible por la estesis, una herramienta que determina el acto fotográfico.

En este sentido, una vez alcanzado este enfoque con respecto a la fotografía, resultó oportuno para mí, considerando los supuestos previamente expuestos, acercarme a diversas reflexiones sobre la acción fotográfica y experiencias directamente artísticas en las que la fotografía se desvincula de lo representativo en la búsqueda de un ejercicio reflexivo y experimental desde las posibilidades técnicas y visuales que ofrece esta herramienta. Me interesaba, precisamente, introducir estos referentes con el fin de complementar y profundizar las reflexiones sobre la forma de enfrentarse al mundo desde la visualidad y lo que esta puede implicar en el acto fotográfico.

2 La autora define la semiosis como "procesos de intercambio de significación y significancia"(pág. 148), por lo que se infiere que los eventos semiósicos son aquellas formas en las que se busca transmitir e intercambiar información a través del uso de signos y símbolos.

La visualidad en la experiencia fotográfica

Con esas inquietudes en mente, una de las primeras experiencias que surgieron como objeto de interés particular fue la del 'visualismo', concepto propuesto por Müller-Pohle (1980), que se plantea en contraposición a la fotografía documental y conceptual. Esta noción se centra en lo perceptivo con el fin de acceder a la pureza de lo visual, por lo que propone una forma de ver que se desvincula de lo que Gortazar (2019) plantea en términos de la "(...) retórica visual convencionalmente impuesta, esencial para cualquier fotógrafo que aspire a 'comprender verdaderamente' la 'naturaleza genuina' del mundo visual"[1]. Además, el autor separa tajantemente la 'fotografía visualista' de la representativa, considerando que esta proporciona una mera descripción del mundo a través de un sistema de códigos semióticos, mientras que el visualismo ignora las convenciones del significado. Así pues, en la fotografía visualista la creación de la imagen es el fin y el mundo vendría a ser el medio.

En una línea cercana al visualismo, fue importante el acercamiento a los planteamientos de Bořek Sousedik (1980) quien propone el concepto de 'opsognomía' dentro de la práctica fotográfica. Esta teoría, que según Gortazar deriva de la unión de las palabras en griego 'opsis' (visión) y 'gnóme' (pensamiento), considera a quien fotografía como creador de opsognomía, celebrando su individualidad y su capacidad perceptiva. Para este autor la fotografía es una herramienta que posibilita una percepción genuina del mundo, haciendo visible aquello que parece invisible, es decir, lo que no es relevante para otorgar significado. Sin embargo, a diferencia de Pohle, Sousedik plantea que en el acto fotográfico la experiencia sensible de la persona tiene mayor relevancia que la cámara con que se registra.

Todos estos planteamientos se hacen evidentes en propuestas visuales que se desarrollaron décadas antes en el marco de la posguerra, las cuales fueron antecedentes claves dentro de las reflexiones hechas por Pohle y Sousedik. Por ejemplo, después de la Segunda Guerra Mundial se creó en Alemania el grupo artístico 'Fotoform', en el que sus integrantes llevaban a cabo experimentos fotográficos haciendo uso de marcos o puntos de vista inusuales, además de alterar aspectos técnicos como el enfoque y la exposición o, incluso, manipular los procesos de revelado en laboratorio (Pestarino, 2019). La fotografía hecha por Wolfgang Reisewitz (Imagen 5) es un ejemplo de ejercicios de múltiple exposición fotográfica en función de la indagación técnica y visual que buscaba este grupo.

A raíz de las exploraciones hechas por Fotoform surge la noción de 'fotografía subjetiva' propuesta por Otto Steinert, miembro destacado de la agrupación. Este concepto se opone a la fotografía representativa y defiende la hegemonía de la conciencia del sujeto individual frente al objeto; en palabras de Steinert (1965), "(…) creemos que no es el tema el que desencadena la impresión producida, sino más bien el poder creador del fotógrafo, que transforma el tema plasmado en imagen" (como se cita en Fontcuberta, 2003, pág. 273). Para entender las intenciones del autor es posible remitirnos a su fotografía titulada Sonnenuntergang in Hirtshals [Puesta de sol] en Hirtshals (Imagen 6). En esta foto el título proporciona un indicio de lo que posiblemente se podrá ver -el tema-; sin embargo, al observarla no es el sol y el cómo se esconde, ni siquiera el lugar, lo relevante, sino la imagen traducida en formas, texturas y contrastes que resultó de esa situación.

3 (...) conventionally imposed visual rhetoric, essential for any photographer aiming to 'truly' understand the 'genuine nature' of the visual world" (pág 10; traducción propia).



Imagen 5. Wolfgang Reisewitz

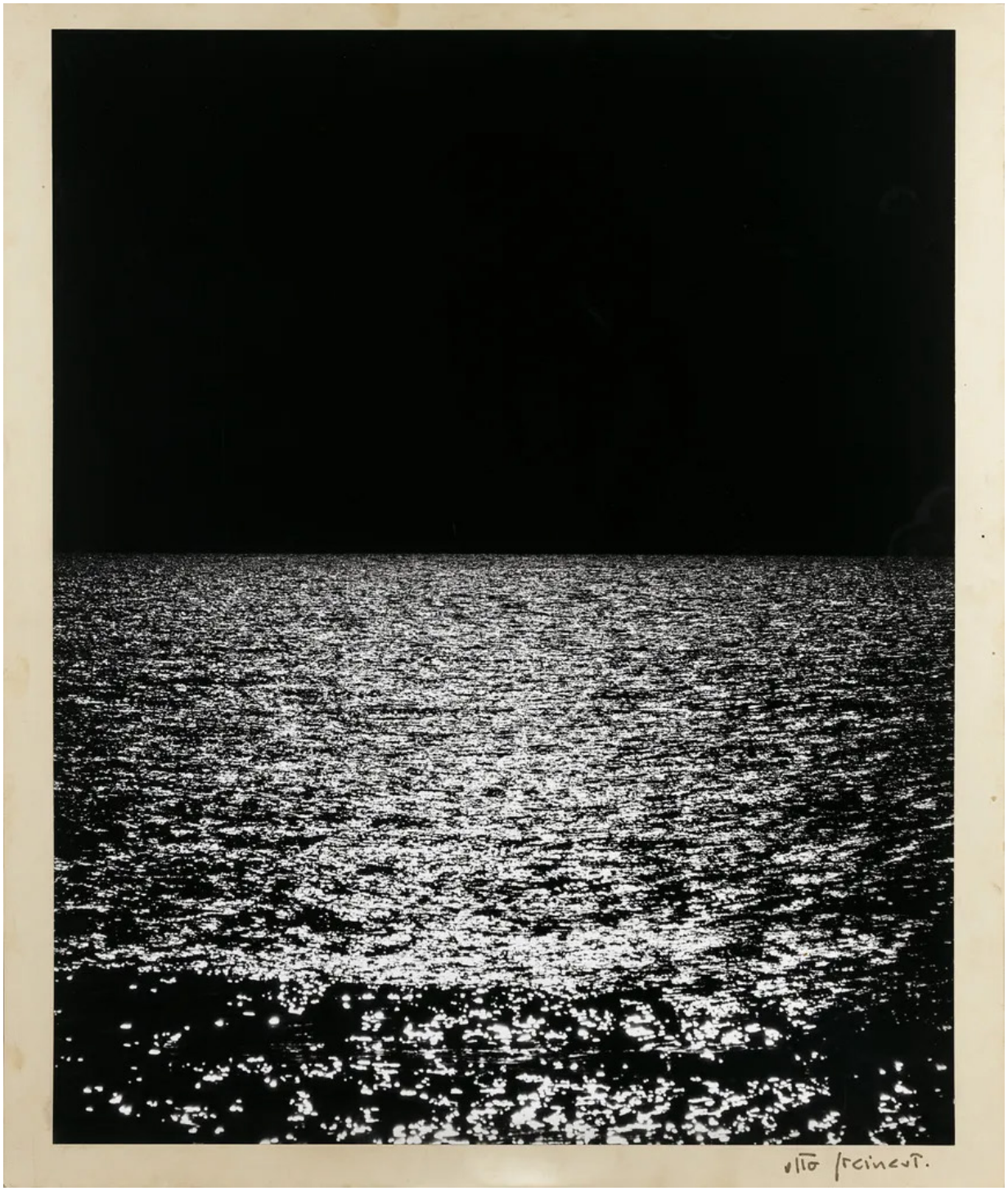


Imagen 6. *Sonnenuntergang in Hirtshals,* Otto Steinert

Asimismo, con la influencia de la fotografia subjetiva se crea en Buenos aires, Argentina, el grupo fotográfico 'La carpeta de los diez' (1952 - 1959), implementando una dinámica experimental en la que un miembro proponía una pieza fotográfica inicial dentro de una carpeta, con el fin de que otro integrante la analizara y dejara su propia propuesta a raíz de su interpretación (Imagen 7). En estos ejercicios se exploraban recursos fotográficos a través de lo técnico, pero también por medio de la manipulación de las imágenes en collages, fotomontajes y solarizaciones.



Imagen 7. *Manos*, según Alex Klein, Geroge Friedman y Annemarie Heinrich respectivamente.
Fotografías que ilustran la nota "Manos en La Carpeta de los Diez" en la revista. Esto es del 16 de noviembre de 1954.

En la medida en que me acerqué a estos referentes, fui encontrando en mi propio hacer semejanzas visuales (Imágenes 8 y 9), así como afinidad en la forma de asumir la experiencia fotográfica, en tanto el encuentro visual, como la captura, son la finalidad de la experiencia creativa y no el medio. Si bien mi práctica no se sitúa dentro del marco de la fotografía subjetiva, así como tampoco pretende ser una declaración visualista, en definitiva comparte la esencia desde la que estas posturas se enuncian, la sensibilidad perceptiva frente a la visualidad como posibilitadora de la creación de imágenes.

Todas las posturas expuestas a lo largo de este capítulo nutrieron y direccionaron las reflexiones del presente proyecto, liberándome de la carga representativa que en algún momento pensé necesaria para que las imágenes que conforman mi acervo tuvieran validez, pues su valor radica en el evento estético que las hace posible. A manera de cierre, esta práctica fotográfica en concreto no surgió de la pretensión de representar o significar algo, sino de una necesidad estética que se materializó en las imágenes que derivaron de este hacer, y que responden, antes que nada, a mi subjetividad. Este hallazgo fue imprescindible para entender de qué manera relacionarme con las imágenes de la colección y para definir mis intenciones y búsquedas en el proceso creativo que será expuesto con mayor detalle en el siguiente capítulo.



Imagen 8. *Untitled 1948* Siegfried Lauterwasser



Imagen 9. Catalina Forero, 2024

Capítulo 2. De la colección a la obra

"(...) ¿qué es esta forma de propiedad sino un desorden en el que el hábito se asentó tanto que hasta aparenta ser orden?"
Benjamin, W. (1931)

En paralelo a la indagación conceptual que se llevó a cabo con el fin de reflexionar sobre la práctica fotográfica que dio origen al acervo del cual parte este proyecto, se desarrolló la creación de la pieza visual que pretendo exponer en esta sección. Así como la colección fotográfica y aquello que la rodeaba en términos estéticos, fundamentaron las consideraciones teóricas planteadas en el apartado anterior, estas alimentaban, de manera simultánea, las reflexiones que guiaron el ejercicio creativo y que determinaron las decisiones plásticas y visuales. De esta manera, este capítulo presentará, en primera instancia, aquellos procesos que sirvieron como herramienta para generar un mayor acercamiento con el material, tal y como lo fueron la edición y catalogación de la colección. Y, posteriormente, abordará el proceso de creación de la obra visual a partir de la experimentación y la toma de decisiones que fueran pertinentes para lograr los objetivos creativos.

Encuentro y acercamiento con el material

Al enfrentarme al archivo de más de ochocientas fotografías, pasaron por mi cabeza demasiadas opciones en las que podía reunir toda la colección en una propuesta visual que abarcara mis intereses estéticos y creativos. La única certeza con la que contaba en ese momento, y que además acompañó el proceso de inicio a fin, fue el deseo de utilizar la mayor cantidad de imágenes que dieran cuenta del acervo construido durante los últimos años; el número de posibilidades plásticas me desbordaba. Dentro de las alternativas que más contemplé estaban, por ejemplo, la producción de un fotolibro, hacer un video o exponer las fotos impresas en una pared. Pero, de cualquier modo, tomar una decisión me resultaba complejo sin tener claro qué quería lograr con las imágenes y cómo hacerlo, por lo que era indispensable explorar con el material para llegar a entenderlo. Surgió, entonces, una nueva pregunta ¿Por dónde empezar? Después de conversaciones y reflexiones sobre la estesis y la visualidad la respuesta parecía obvia: mirar de manera consciente, no para determinar qué era lo que veía, sino cómo lo veía y de qué forma esta experiencia visual impactaba mi sensibilidad.

Me puse, entonces, en la tarea de observar una por una las fotografías que comprendían mi colección, deteniéndome y devolviéndome ocasionalmente para detallar una que otra imagen y compararlas entre sí. Establecí con el acervo una relación mucho más estrecha de la que había construído haciendo y almacenando las fotos, en la que me percaté de varias características de las imágenes según el año de captura y el celular con el que había hecho el registro. Únicamente la primera fotografía fue

hecha con un celular que en su momento era prestado y poco tiempo después tuve que devolver. Posteriormente, a lo largo del 2020, utilicé un segundo teléfono con el que nunca me sentí del todo a gusto, pues los colores de las fotos tendían a resultar saturados y rojizos, además de que el enfoque no era el mejor. Luego, a principios del 2021, obtuve el celular que utilizaría por los siguientes cuatro años y con el que instauré gran parte de los lineamientos fotográficos para el acervo; las fotos las hacía exclusivamente en las mañanas, con luz natural y con los pocillos acostados en dirección a la ventana. Finalmente, los últimos registros los hice con el teléfono que tengo en la actualidad, y de los cuales no conservé ninguna imagen, ya que la calidad que me daba este dispositivo no respondía a lo que estaba acostumbrada y esperaba tener. Es por eso que la última fotografía que hace parte de la colección (imagen 10) la hice el 12 de julio de 2024, con aquella penúltima cámara, sin saber que no habrían más después de ésta dentro del acervo definitivo.

Ahora bien, en el ejercicio contemplativo de todos los archivos pude detallar, con mayor profundidad que cuando hacía las fotografías, la diferencia entre los colores y tamaños de las manchas en los pocillos. Previamente había identificado que cuando consumía café recién preparado el cuncho que se secaba era menos cargado de detalles y tendía a generar formas más sutiles. Por el contrario, cuando tomaba del final de una olla de tinto reposado, las manchas eran más oscuras y grandes, llegando en ocasiones a ocupar el círculo completo del fondo de la taza. Había entonces una cierta técnica a partir de la cual surgían las imágenes de una determinada manera, y que yo podía identificar; así, como se evidencia enseguida (Imagen 11), dependiendo de la marca del café los tonos de los cunchos podrían ser más amarillentos, cafés o rojizos. Mientras observaba y detallaba una y otra vez la colección, iba descartando fotografías repetidas o que no se sentían parte del grupo ya sea por el encuadre elegido o por la calidad de la imagen. Esta labor la repetí las veces que consideré necesarias hasta que me sentí cómoda con el resultado.

Posteriormente, para culminar esta primera etapa de reconocimiento del acervo, me dispuse a editar aproximadamente setecientas ochenta fotos que quedaron después del último proceso de descarte. Las razones por las que consideré indispensable y pertinente la edición tuvieron que ver inicialmente con una necesidad que tenía de unificar de manera visual la colección. Cuando inicié el registro de estas fotografías me encontraba en un proceso de exploración en mi práctica fotográfica dentro de la cual fui descubriendo que parte del disfrute de hacer fotos estaba relacionado con la posibilidad de manipular y transformar cada imagen. Fue así como terminé estableciendo en mi hacer un estilo visual que se caracteriza por manifestar eventos insignificantes como puede serlo una gota de lluvia, así como por la repetición de imágenes y el hecho de ser a blanco y negro, o como prefiero entenderlo, en escala grises. Sin embargo, la razón que influyó con mayor fuerza en la decisión de suprimir el color de todas las fotos fue la necesidad de separar las manchas de café de su contexto.

Con base en los planteamientos teóricos sobre la fotografía como experiencia sensible que no se fundamenta en su significado, sino en su valor estético desde lo visual, pude desligarme de la idea de representar algo que no me interesaba representar con estas imágenes; así, decidí ver las fotografías con la misma disposición sensible que me motivó a hacerlas. Aunque, evidentemente, la experiencia visual que me llevó a hacer los registros no la viví en blanco y negro, al observar detenidamente las fotos en un un acto contemplativo y reflexivo, pude identificar que aquello que destacaba para mí de esas manchas no tenía que ver con el hecho de que fueran de color café o estuvieran en un pocillo. En cambio, eran las formas y las texturas que se generaban de tantas maneras las que llamaban más mi atención y quería resaltar, por lo que privarlas de su color fue una herramienta estética además de una preferencia visual.



Imagen 10. Catalina Forero
12-07-2024 | 07:30 a.m.

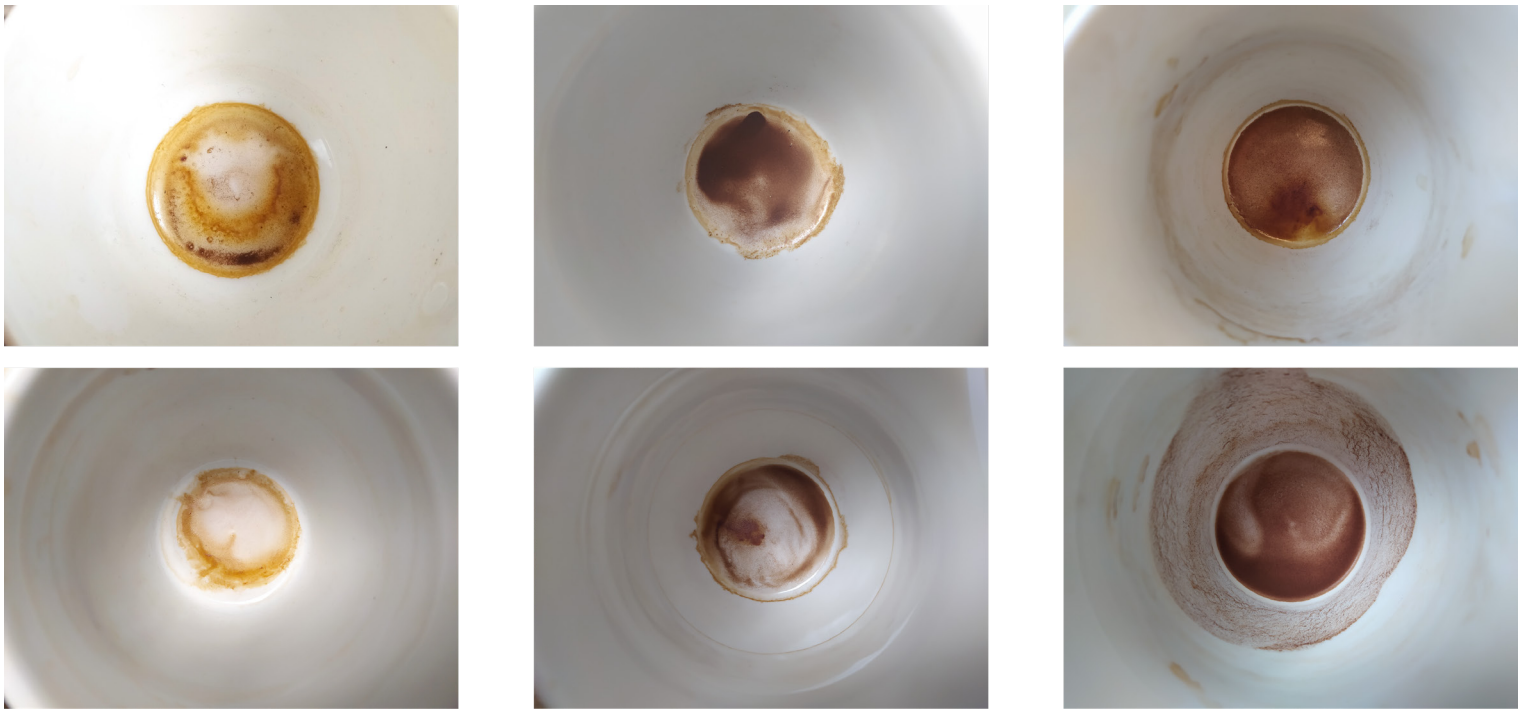


Imagen 11. Catalina Forero

En función de lo anterior, se tomaron varias decisiones formales en el proceso de manipulación de las fotografías, pues tanto el encuadre, como los contrastes o la nitidez de las formas, podían sustentar mis intereses visuales, de manera que la escala de color no fue la única herramienta para unificar los elementos de la colección. Por consiguiente, de manera generalizada opté por generar fondos claros que dieran protagonismo a las manchas, así como procuré resaltar la mayor cantidad de detalles evitando altos contrastes que simplificaran las formas. De manera más específica, cada imagen tenía una particularidad que intenté destacar dando mayor intensidad a los tonos negros que contrastaban con los blancos y grises más claros. Al finalizar estos ajustes, la colección parecía tener cada vez más sentido, pues ya contaba con una mayor claridad de aquello que la conformaba, lo que me llevó a entender de qué manera más concreta cómo relacionar las fotos entre sí.

Conocer la colección, ¿cómo miro?

A lo largo del proceso de observación e intervención de las fotografías, llegué a familiarizarme con las imágenes al punto de tener presente formas o texturas en mi cabeza. Pero aún así seguía latente la necesidad de conocer a mayor profundidad la colección -sin que eso significara que debía saber de memoria las piezas que la conformaban-. En este punto, el acercamiento conceptual realizado en torno a la acción de coleccionar fue fundamental para esbozar un camino que me permitiera interiorizar aquello que conformaba el acervo, no de manera individual, sino desde una perspectiva más general. Así pues, haciendo uso del planteamiento hecho por Susan Stewart (1993) según el cual la colección no existe por sus elementos, sino por su principio de organización, me dispuse a buscar un sistema para ordenar las fotos.

Existía la posibilidad de organizar el acervo en orden cronológico, ya fuera de manera ascendente o descendente; podía también separar las imágenes según el tamaño de las manchas o según los tonos; incluso, contemplé la opción de agruparlas conforme al mes en que fueron hechas, sin importar el año. Efectivamente, métodos de organización había muchos, pero la decisión definitiva tenía que tener sentido para mí como coleccionista. No obstante, una vez me abrí a la posibilidad de observar y detallar la colección en su totalidad, en vez de hacerlo pieza por pieza como lo había hecho hasta el momento, logré identificar patrones que llamaban mi atención de manera particular en ciertas imágenes y que al juntar tenían sentido para mí.

El principio de categorización por el que me incliné, entonces, no obedecía a alguna lógica objetiva que fuera a resultar evidente para cualquier persona, pues se basó en características de las imágenes que yo misma encontraba llamativas, pero que no necesariamente serían relevantes para cualquier observador. Por consiguiente, los nombres que asigné a las categorías -nueve en total- eran más una especie de 'clave' personal que me servía como referencia para tener presente durante la repartición de las fotos en carpetas dentro de una nueva versión del archivo digital. Cabe ahora mencionar que la manera en que percibí esas características y las formas de las fotos en general, está muy ligada a nociones frecuentemente usadas en el dibujo, como mancha o trazo, por ejemplo; y en otros casos, la referencia fue puramente descriptiva en términos geométricos, reconociendo formas circulares. Finalmente, al concluir este proceso, terminé por descartar unas cuantas fotos más que no cumplían con ninguna de los parámetros establecidos, quedándome con setecientas sesenta y nueve piezas, repartidas en nueve categorías distintas, y que terminaron constituyendo el acervo definitivo de la obra.

Como se explicará con detalle más adelante, cada una de las categorías cuenta con tres subcategorías en su interior, pues dentro de esa característica general que compartían las fotos de una carpeta me era posible identificar otras un poco más específicas y que se reforzaban al agruparlas en subcarpetas nuevas dentro del archivo. Asimismo, es pertinente aclarar que estas cualidades visuales que me resultaban llamativas eran evidentes para mí también al mirar las imágenes en un tamaño reducido y en conjunto, y no necesariamente detallando pieza por pieza; es decir, dentro de una experiencia visual que contemplaba el conjunto, y ya no únicamente la individualidad de las imágenes. Sumado a esto, aunque es claro que algunas imágenes cabían dentro de los parámetros de más de una categoría, la decisión definitiva radicó en aquello que, desde mi visualidad subjetiva, pesaba más al encontrarme con cada mancha en particular.

Ahora bien, estas categorías pueden distinguirse en dos grupos, pues fueron dos patrones generales los que identifiqué en mi modo de observar las fotografías, relacionados precisamente a nociones como las del dibujo y lo geométrico. Cabe mencionar que el orden en que aparecerán a continuación no se basa en el orden de creación de la categoría, considerando que a lo largo del proceso de catalogación fui cambiando los nombres y redistribuyendo las imágenes conforme tomaba decisiones en el ejercicio de observación.

Circular	Círculo Irregular	Hueco	Irregular
Circular 1	Círculo Irregular 1	Hueco 1	Irregular 1
Circular 2	Círculo Irregular 2	Hueco 2	Irregular 2
Circular 3	Círculo Irregular 3	Hueco 3	Irregular 3

Detalle negro	Líneas	Mancha	Puntos	Texturas
Detalle negro 1	Líneas 1	Mancha 1	Puntos 1	Texturas 1
Detalle negro 2	Líneas 2	Mancha 2	Puntos 2	Texturas 2
Detalle negro 3	Líneas 3	Mancha 3	Puntos 3	Texturas 3

Con base en lo anterior, el primer grupo reúne por un lado aquellas categorías en las que la característica en común entre las imágenes tiene que ver con la forma de la mancha en general. En este sentido, la categoría 'Circular' (Imagen 12) está conformada por manchas que tienden a generar formas circulares o semicirculares, así no sean perfectas. En el caso de su primera subcategoría, las figuras se asemejan a medialunas, en la segunda, las manchas generan la sensación de formar círculos dentro de otros círculos y, finalmente, en la tercera, las formas tienden a parecer medialunas con un círculo por dentro.

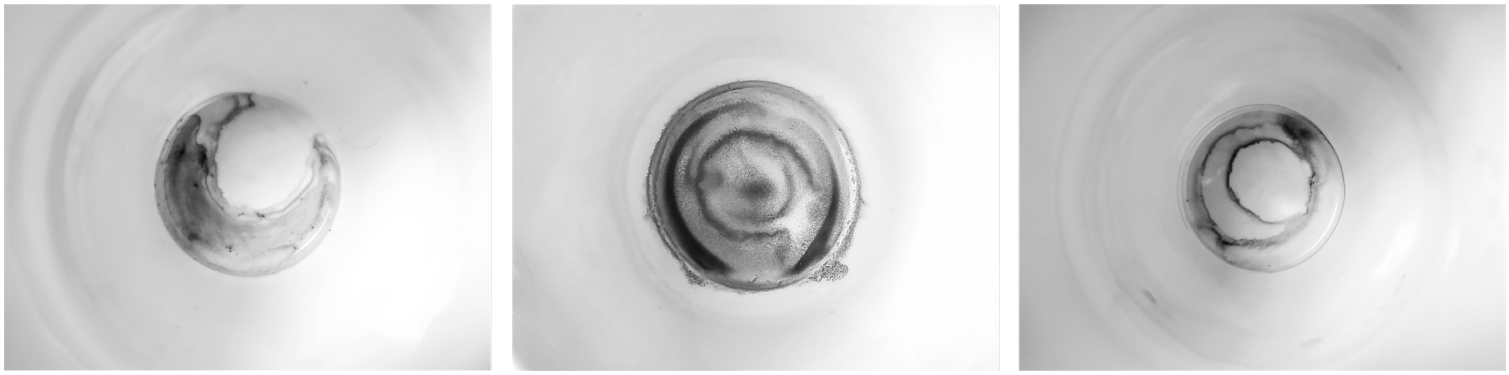


Imagen 12. Catalina Forero

En cuanto a la categoría ‘Círculo irregular’ (Imagen 13), las formas acá son un poco más definidas que las de la anterior carpeta, las cuales tienden a ser circulares pero con varias irregularidades. En su primera subcategoría, la mancha que genera la circunferencia suele ser más gruesa y opaca, a diferencia de la segunda y la tercera, en las que la forma es más definida y clara, de manera más intensa en esta última.

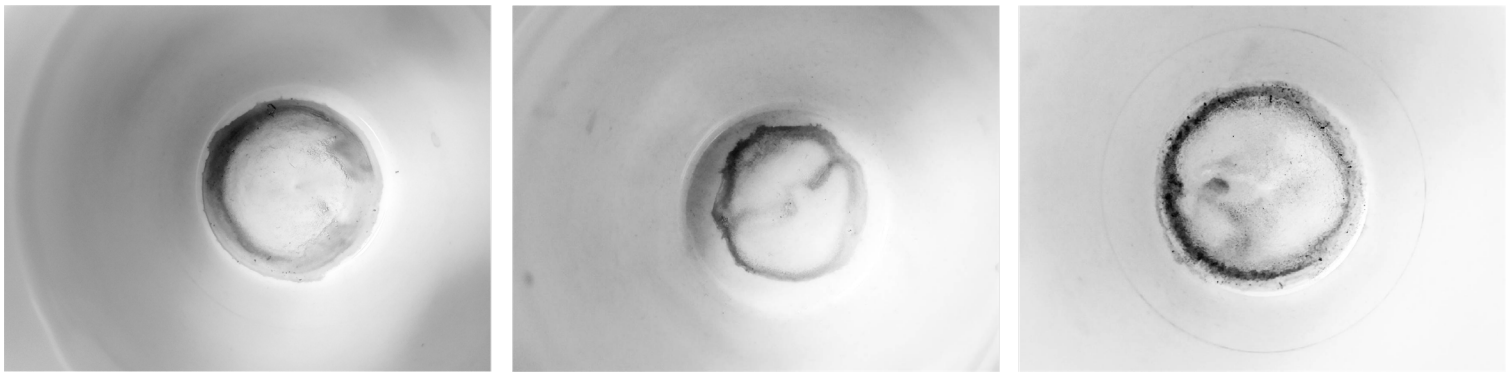
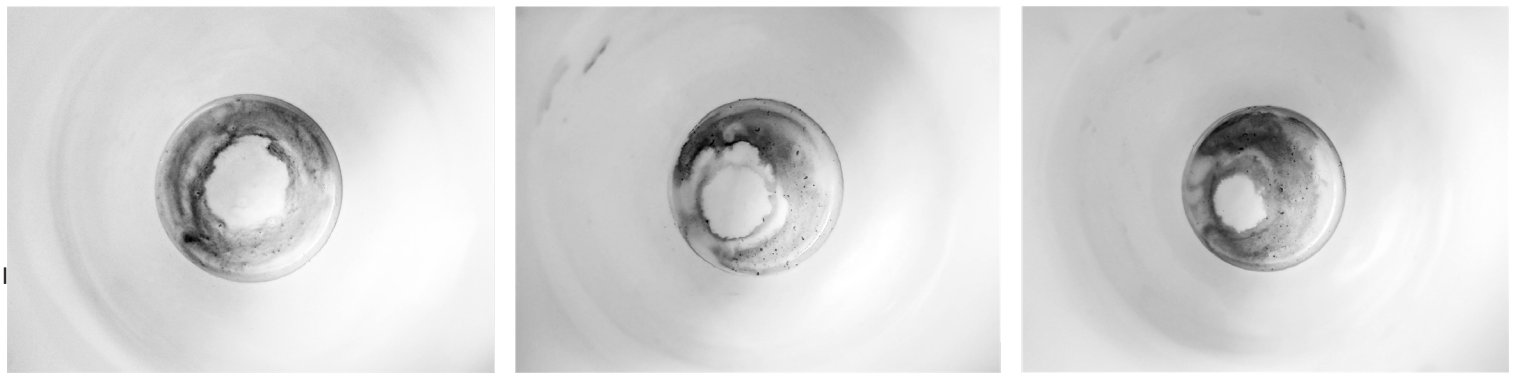


Imagen 13. Catalina Forero

La categoría ‘Hueco’ (Imagen 14) se caracteriza por tener manchas en las que se genera un pequeño círculo en blanco casi en el medio. En la primera subcategoría, el espacio vacío tiende a estar en el centro de la mancha, además de ocupar mayor espacio que en la tercera, en la que el hueco es más reducido pero también más definido. En la segunda, por el contrario, los espacios en blanco varían de tamaño, además de dar la impresión de estar rodeados por varias formas circulares.



La última categoría de este grupo es ‘Irregular’ (Imagen 15), la cual es un poco similar a ‘Círculo irregular’ con la diferencia de que en esta las formas son más indefinidas, principalmente en la primera subcategoría. Por su parte, en la segunda, la característica en común es que predominan los tonos grises en la foto y en la tercera, los detalles negros.



Imagen 15. Catalina Forero

Por otro lado, en el segundo grupo se encuentran las categorías en las que no existe una forma en común que se repita en las fotografías, sino una característica que resalta para mí en términos visuales, más allá de las figuras que se generen. En el caso de ‘Detalle negro’ (Imagen 16) las imágenes comparten pequeños elementos de tonos negros que contrastan con el resto de la foto. En su primera subcategoría estos detalles son sutiles y en trazos ligeros, mientras que en la segunda son un poco más grandes. En cuanto a la tercera, más que detalles son elementos de color negro que tienen más protagonismo en la imagen al abarcar más espacio y generar altos contrastes.

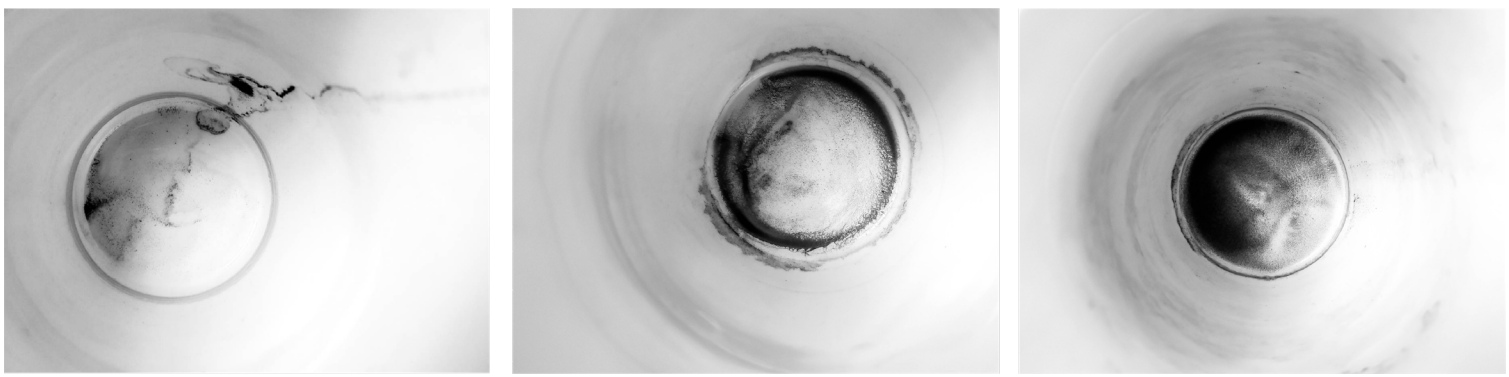


Imagen 16. Catalina Forero

En ‘Líneas’ (Imagen 17) las manchas de las fotos parecen trazos que generan distintas formas. En la primera subcategoría estas líneas tienden a ser bastante finas y sutiles, diferente a la tercera, en la que los trazos son un poco más gruesos y borrosos. Por su parte, la segunda no se basa tanto en el grosor de las líneas, sino en la cantidad de trazos que, en conjunto, generan la mancha.

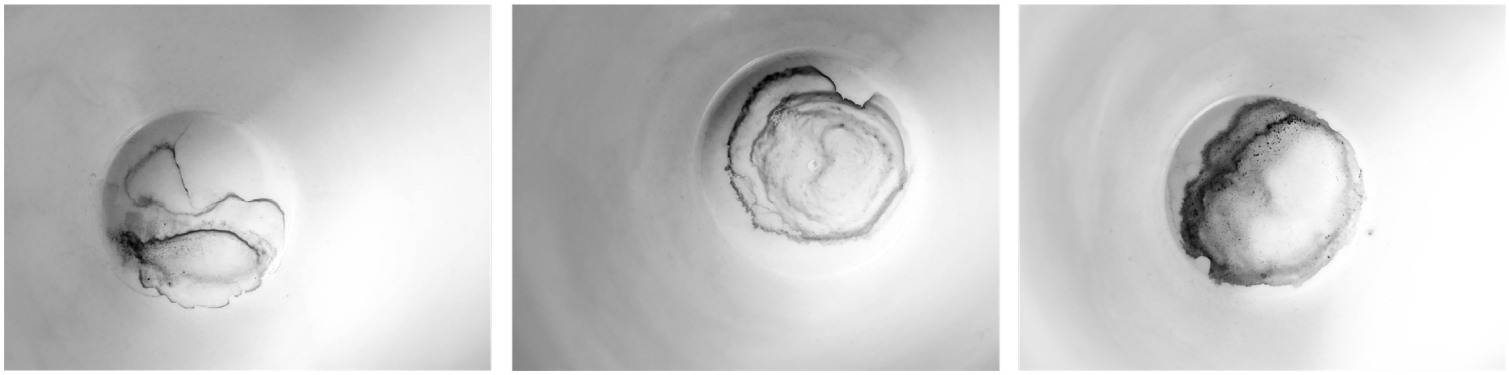


Imagen 17. Catalina Forero

Ahora, si bien la categoría ‘Mancha’ (Imagen 18) puede sonar redundante, pues todas las fotos son de manchas, en este caso las imágenes me llamaban la atención por la mancha en general y no tanto por las particularidades en esta. En la primera subcategoría, los tonos negros acaparan gran parte de la mancha y de manera concentrada, no a modo de detalles, de manera un poco similar a la tercera, con la diferencia de que en esta hay más presencia de tonos grises. Por su lado, en la segunda subcategoría se generan formas irregulares y concentradas hacia el centro de la imagen, sin llegar a ocupar el círculo completo.

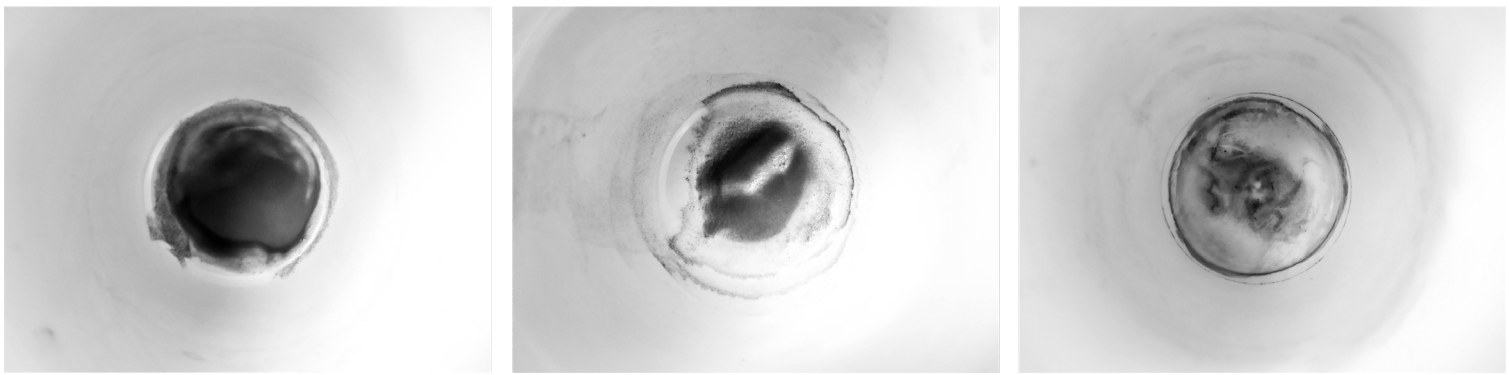


Imagen 18. Catalina Forero

En la categoría ‘Puntos’ (Imagen 19) las formas que se generan no provienen de manchas homogéneas como en otras imágenes, sino de puntos muy pequeños que en conjunto crean figuras, casi una especie de empleo de la técnica de puntillismo. En el caso de la primera subcategoría, las formas son irregulares y alargadas en el centro, mientras que en la segunda son más circulares y concentradas. En cuanto a la tercera, las formas son más difusas, pues los puntos se encuentran más dispersos en la imagen.

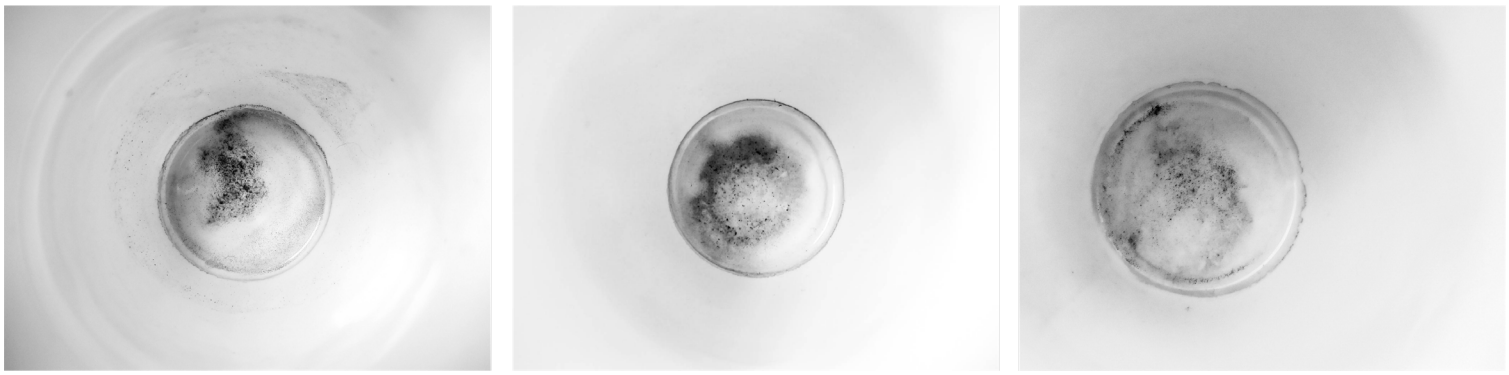


Imagen 19. Catalina Forero

Por último, la categoría ‘Texturas’ (Imagen 20) está conformada por imágenes que mezclan varias de las particularidades de otras categorías, generando formas a partir de manchas, puntos y líneas. En la primera subcategoría la manchas y trazos son más concentrados, además de tener algunos detalles negros, mientras que en la segunda son los tonos grises los predominantes, generando poco contraste. Finalmente, en la tercera las texturas que se forman son más sutiles y delicadas.



Imagen 20. Catalina Forero

Considero, ahora, pertinente puntualizar en el hecho de que todas estas categorías responden única y exclusivamente a mi subjetividad, es decir, a la forma en que yo misma decido observar el mundo y qué cosas encuentro llamativas del mismo. En este orden de ideas, no sobra decir que las categorías podrían perfectamente cambiar dependiendo de quien se enfrente a la colección y cómo su subjetividad opere para encontrar diferencias y similitudes en las fotografías. Por mi parte, esta forma de categorizar me permitió construir un panorama general de aquello que compone el acervo en términos de lo que para mí es relevante de esas imágenes.

Prueba y error - Construcción de la pieza

Hasta este momento, conforme a lo descrito anteriormente, mi interacción con la colección me había permitido acercarme y conocer el material mediante la contemplación, edición y catalogación del mismo. No obstante, una vez culminada dicha etapa fue momento de retomar una pregunta planteada desde el inicio del proyecto ¿Cómo utilizar el acervo en la creación de una pieza visual? Aunque sabía que las categorías me serían útiles para estructurar la obra, no tenía muy claro qué hacer con ellas, pues, a estas alturas, ya contaba con la certeza de que no me interesaba que la obra fuese una mera presentación general de la colección y de su principio de organización. De igual forma, sabía que todos los hallazgos y reflexiones conceptuales que me habían llevado a este punto, serían herramientas creativas y no temas a representar a través de la pieza. La posibilidad de abordar las imágenes en un sentido representativo estaba descartada de manera definitiva, en tanto el sentido de las manchas para mí no radica en que sean cunchos de café, así como tampoco busco que hagan referencia directa a la idea de huella de ciertos ritos cotidianos. La pieza que pretendía construir tenía que ver, antes que cualquier otra cosa, con el acto de la mirada a través del acervo.

Con respecto al medio plástico para la creación de la obra, descarté las opciones de hacer un fotolibro o de imprimir las setecientas sesenta y nueve fotografías, pues tenía ahora el deseo de usar las imágenes como herramienta para generar una experiencia que no se limitara a sólo exponerlas. En este sentido, escogí el video, a modo de instalación y no proyectado en una pantalla, como medio visual en la medida en me ofrecía la posibilidad de construir una relación entre las fotografías a través del tiempo. No obstante, esta elección no enmarca necesariamente a la pieza dentro de lo audiovisual, ya que no tenía la intención de implementar música o algún sonido de fondo o complementario que acompañara a las imágenes.

Teniendo esto presente, inicié un proceso de exploración con el material para entender cómo podían interactuar las imágenes entre sí y de qué manera podía presentarlas; es decir, una vez establecidas ciertas caracterizaciones, explorar ciertas relaciones entre las imágenes, categorías y subcategorías, dentro de la misma colección. Una de las opciones que contemplé, en un intento de resaltar aquellos detalles que caracterizan a cada categoría, fue eliminar el fondo del pocillo de las fotografías, dejando únicamente el círculo en el que se formaba la mancha (Imagen 21). Sin embargo, de este ejercicio entendí que lo interesante de las manchas no son estas por sí mismas, sino la forma en que van apareciendo en un fondo que no es netamente blanco y neutral, con el cual interactúan y se complementan. Además, sólo los círculos daban la impresión de ser dibujos de una luna llena, lo que, en conjunto, podía ser directamente una invitación representativa de las fases de la misma, restringiendo, de paso, las categorías que había identificado previamente.

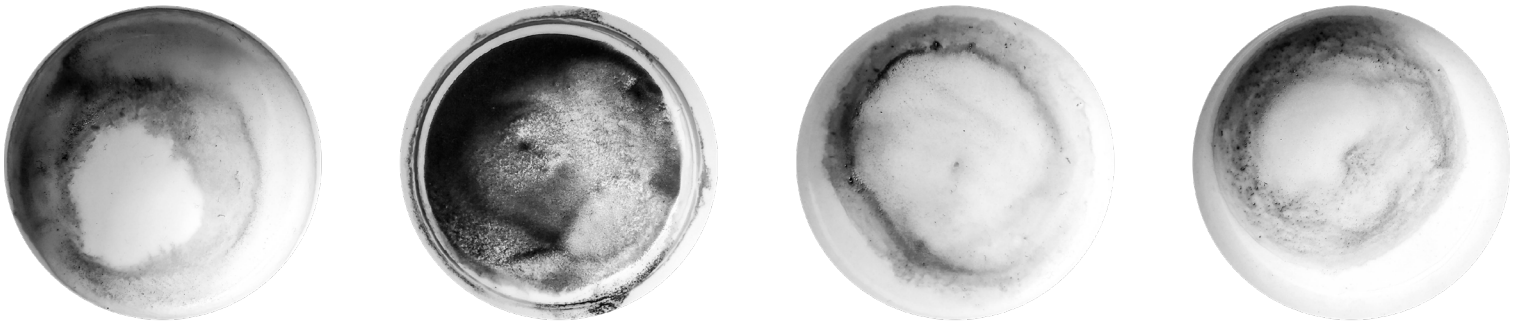


Imagen 21. Catalina Forero

Así pues, opté más bien por replantear la perspectiva con otra premisas que ahora podría identificar con mucha mayor claridad, después de haber recorrido todo este camino de indagación, exploración, y catalogación. Dentro de las intuiciones creativas que tuve en ese momento estaba el deseo de crear una obra que invitara a la observación detallada y que, de la mano, fuera 'aburrida'. Con esto, no me refería a la connotación negativa que se le puede adjudicar a la palabra, sino a la falta de expectativas y de inclinación a la sorpresa al observar la pieza, pues no habría una línea narrativa a la cual seguir y de la cual esperar algo en concreto. La obra sería aburrida en tanto no se trataría de nada en específico, más que de tener una experiencia puramente visual que, en sí misma, puede ser plenamente satisfactoria.

En paralelo, quería que el video no se enfocara en una sola imagen, sino que estuvieran pasando varias cosas en una misma proyección, como una especie de multipantalla. De esta forma, existiría la posibilidad de observar los clips en conjunto, como parte de un todo y que, a su vez, tienen sentido dentro de su proceso individual. En respuesta a estas premisas arriba planteadas en términos de inquietudes creativas, comencé entonces a hacer distintas pruebas para decidir qué me sería útil y qué no, a partir de videos cortos, en donde ensayaba distintas transiciones entre las fotografías, así como velocidades de aparición para las imágenes. Un ejemplo de estas exploraciones se ve en el videoclip que presento a continuación.

Vínculo QR 1. Prueba de video
https://vimeo.com/1097075701?p=0s

A partir de las exploraciones y ensayos pude determinar que la forma en que más me acercaba a mis intenciones creativas era a partir de la superposición de las fotografías, pues las imágenes se veían transformadas durante este proceso, dando lugar a múltiples formas más allá de las dadas originalmente. En este sentido, lo que pasaría a lo largo del video sería la transición por opacidad entre imágenes, sucediendo en tiempos y recuadros distintos, construyendo, desde muchas individualidades, una proyección compuesta. No obstante, para generar el efecto que quería lograr, es decir, que las transiciones se sintieran sutiles, el orden de aparición de las imágenes era relevante, por lo que asigné números a cada foto que conformaba cada subcategoría, para generar una secuencia con un orden específico en la que las imágenes que se encontraban seguidas debían tener similitudes notables. Asimismo, con la intención de tener más control en el encuadre y de la ubicación de cada mancha, el formato de las imágenes pasó de ser rectangular a cuadrado.

Me puse, entonces, en la tarea de crear veintisiete videos, uno para cada subcategoría, en los cuales las transiciones entre imágenes suceden a lo largo de un minuto, de la siguiente manera: durante cinco segundos se muestra únicamente la foto 1 de la subcategoría correspondiente, luego, en el transcurso de los siguientes 55 segundos, la foto 2 comienza a superponerse disminuyendo su opacidad hasta quedar, en el minuto 1:00, completamente sola por cinco segundos, para a su vez dar entrada a la siguiente imagen, y así sucesivamente. Este proceso se repite con todas las fotos que hacen parte de cada carpeta, de manera que, a partir de dos imágenes consecutivas se generan múltiples formas visuales para ser observadas mientras fluctúan en el tiempo (Imagen 22).

Vínculo QR 2. Ejemplo transición
https://vimeo.com/1098376998?p=0s

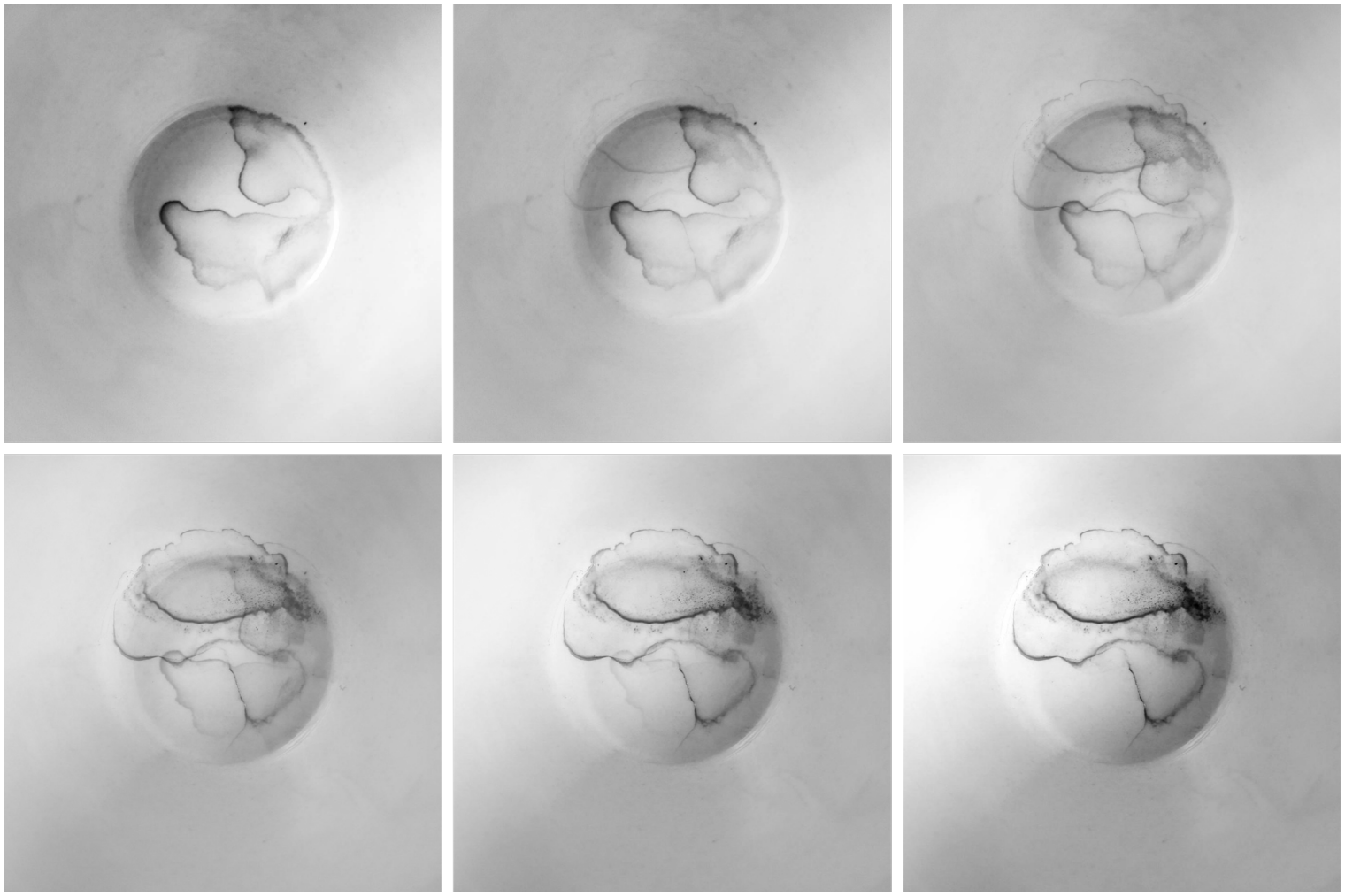


Imagen 22. Catalina Forero

Por este proceso, se obtuvo como resultado final, una colección de veintisiete videos, cada uno con una duración original distinta que podía variar entre 11 y 50 minutos, dependiendo de la cantidad de fotos de cada subcategoría. Ahora bien, contando con estos videos, que consideré ya definitivos, debía luego encontrar la manera de juntarlos todos en una misma proyección. Y aquí, una vez más, realicé distintas pruebas con las fotos para hacerme una idea de cómo podría verse el montaje. Así pues, intenté, por ejemplo, con formatos en los que había nueve videos en pantalla, uno por cada categoría, generando un esquema de tres por tres, de manera horizontal y vertical. Sin embargo, esto me llevó a entender que aunque varios clips pertenecieran a una misma categoría, cada uno necesitaba independencia, por lo que lo ideal sería utilizar los veintisiete videos por separado. Según esto, una de las opciones que más consideré fue ubicar en tres filas los videos (Imagen 23), de tal forma que en la primera estarían todos los videos de la subcategoría No. 1 de cada categoría, en la segunda estarían los de la No. 2, y en la tercera los correspondientes a la No. 3.

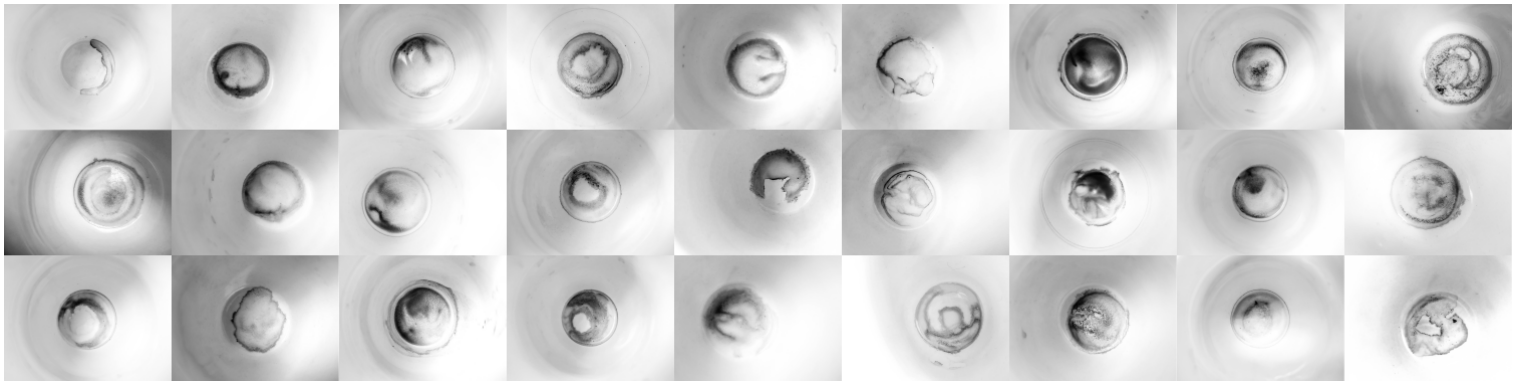


Imagen 23. Catalina Forero

No obstante, si bien la opción anteriormente expuesta contemplaba la totalidad de los videos y le concedía su propio espacio a cada uno de estos, tenía la necesidad de encontrar una forma en la que pudiera darle mayor independencia a cada clip, a la vez que pudieran sentirse como parte de un mismo conjunto. Hasta ese momento, las proyecciones propuestas respondían a formatos visuales que generaban una mirada convencional, por así llamarla, sobre los videos, en donde el contenido se lee de izquierda a derecha, de arriba a abajo. Asimismo, tampoco me interesaba apelar a ninguna regla de composición para jerarquizar las imágenes o indicar una lectura o modo de ver específico, pues mi interés principal residía en lograr generar una experiencia individual como colectiva de los videos. En este sentido, opté por ubicar los veintisiete clips en una sola fila, uno al lado de otro, generando una especie de línea recta que invitara a recorrer la pieza, mientras, desde cierta distancia, se pudiera contemplar en su totalidad (Imagen 24).



Imagen 24. Catalina Forero

Para este momento ya tenía prácticamente toda la pieza visual estructurada en mi cabeza, por lo que el paso a seguir era hacer el montaje completo del video, lo que requería unas cuantas decisiones más. Por un lado, sabía que quería alternar las velocidades en cada clip, de manera que la herramienta de superposición y opacidad no se agotara en un sólo sentido, es decir, con una única velocidad, ampliando las posibilidades visuales y perceptivas. Como consecuencia, no en todos los videos las transiciones ocurrirían a lo largo de un minuto, sino que algunas durarían cinco segundos y otras tres minutos, tal y como se muestra en el siguiente video (Imagen 26). Y, por otro lado, tenía claro que el orden de categorías, sin importar cuál fuera, debía repetirse tres veces de la misma forma pero con distinta subcategoría a lo largo de la línea completa; por ejemplo, si el primer ciclo había iniciado con la subcategoría 2 de la categoría 'Líneas', el segundo debía iniciar con la misma categoría, pero ya fuera con la subcategoría 1 o 3.

Vínculo QR 3. Ejemplo velocidades
https://vimeo.com/1098376761?p=0s

Con estos factores claros, tanto el orden de las categorías, como el de las subcategorías, era algo a lo que no quería asignarle ningún tipo de lógica interna, pues, más allá de que no se repitieran, no lo consideré relevante. Por este motivo, el orden se designó de manera aleatoria, teniendo presente que absolutamente todos los videos aparecieran una sola vez. Con base en esto, creé la siguiente tabla que sintetiza toda la información a tener en cuenta durante el montaje, en términos del orden de las categorías y videos, así como de la velocidad de los clips a partir de los videos originales: lento (L), cuando la velocidad debía ser del 30%, rápido (R), para modificar a 1.500% o normal (N) para indicar que se mantenía la velocidad.

No.	CATEGORÍA	SUBCATEGORÍA	VELOCIDAD
1	Líneas	2	Lento
2	Círculo irregular	2	Rápido
3	Mancha	1	Normal
4	Hueco	3	Lento
5	Puntos	1	Rápido
6	Irregular	2	Normal
7	Circular	3	Lento
8	Textura	2	Rápido
9	Detalle negro	3	Normal
10	Líneas	1	Rápido
11	Círculo irregular	3	Normal
12	Mancha	2	Lento
13	Hueco	2	Rápido
14	Puntos	2	Normal
15	Irregular	3	Lento
16	Circular	1	Rápido
17	Textura	1	Normal
18	Detalle negro	2	Lento
19	Líneas	3	Normal
20	Círculo irregular	1	Lento
21	Mancha	3	Rápido
22	Hueco	1	Normal
23	Puntos	3	Lento
24	Irregular	1	Rápido
25	Circular	2	Normal
26	Textura	3	Lento
27	Detalle negro	1	Rápido

Sin título

Fue gracias a todo este proceso previamente descrito que llegué a la culminación de esta obra, con una duración definitiva de 02:35:00, y titulada Sin título -por motivos que explicaré más adelante-, propuesta, antes que cualquier cosa, como un espacio para la contemplación. La pieza consiste entonces en veintisiete videos expuestos en una sola fila, uno al lado del otro, como parte de una misma proyección; cada uno de estos videos muestra la transición en donde una fotografía se superpone sobre otra y va apareciendo según aumenta su opacidad y disminuye la de la anterior. Esto se repite en todos los clips, pero con distintas imágenes y velocidades, de manera que el proceso de transformación y aparición entre fotos es más o menos evidente en cada video.

El lapso de tiempo elegido para la totalidad de la pieza corresponde a la duración más larga de los veintisiete videos que la conforman, el cual se refiere a la subcategoría 2 de 'Detalle negro'; con respecto a los demás videos, estos se repiten hasta alcanzar dicha duración. No obstante, lo anterior no significa que el inicio y fin de la obra haya sido establecido con base en ese video de manera específica, pues, como se mencionó previamente, no existe una narrativa que se deba seguir para comprender el video en su totalidad, ya que no hay algo propiamente a entender. Por el contrario, la pieza se plantea sin un inicio y un final determinado (aunque el video técnicamente los tenga), ya que, sin importar el momento en que se comience a observar o se deje de hacerlo, los procesos serán los mismos. En otras palabras, la obra durará el tiempo que cada quien decida mirarla.

Ahora bien, se propone una proyección sobre una pared en un espacio oscuro, naturalmente, con el objetivo de que el video destaque y se pueda ver con mayor claridad y nitidez. De igual forma, el tamaño debe permitir una visualización completa de la pieza, a la vez que incite a la observación minuciosa y detallada de la misma, de manera que sea posible recorrer toda la línea mientras se mira cada video, si es que así se decide.

Por su parte, nombrar la obra fue una tarea compleja, puesto que fácilmente podía estar predisponiendo el encuentro visual con palabras que otorgaran algún significado a lo que se ve. La verdad es que, a lo largo de los años en que construí la colección me referí a esta con el nombre (...) para no morir., pues esta frase es una especie de referencia privada que tiene que ver directamente con mis intereses personales y con mi forma íntima de relacionarme con mi práctica fotográfica. Tomar café, contemplar el mundo y hacer fotografías para no morir, porque estas acciones, de alguna forma, han sido significativas en mi vida y en el placer de existir. Sin embargo, estos factores no son ni evidentes ni relevantes para cualquier otra persona que se encuentre con la pieza, por lo que asignarle este nombre rompía con la intención no representativa. En este orden de ideas, lo más coherente para mí fue no ponerle nombre a la obra, pues no hay ninguna clase de indicio o referencia que me interese proporcionar para predisponer la experiencia visual.

Finalmente, considero pertinente resaltar que, si bien esta pieza no pretende representar nada en particular, por lo que no se espera que quien la observe descifre algún tipo de mensaje, también tengo presente que cada espectador está en la completa libertad de mirar desde su subjetividad y asumir lo que considere y desee sobre lo que ve. De esta manera, la pieza Sin título existe, en principio, como el resultado de mi necesidad creativa atravesada por la visualidad y mi práctica fotográfica; sin embargo, me interesa de igual forma compartir eso que me permitió una experiencia estética para que, a través de la mirada, alguien más pueda tener su propio evento estético. Esta obra no se plantea como una mera constatación de mi forma de ver, se propone, más bien, como un medio que posibilitará el origen de diversas experiencias visuales que parten de otras subjetividades.

Vínculo QR 4. Fragmento de video Sin título. Catalina Forero
https://vimeo.com/1098376872?p=0s

Sin título en el espacio

Con el fin de culminar y dar cierre al proyecto creativo sobre el que se basa este documento, se proyectó exponer la pieza Sin Título en Salaasab (Sala de Exposiciones ASAB), como parte de la Muestra No.58 de proyectos de grado de Artes Plásticas y Visuales, titulada Superficies en contacto. Así pues, frente al reto de hacer el montaje de la obra en una sala que albergaría una muestra colectiva y diversa, hubo unos cuantos aprendizajes a nivel técnico sobre los que considero pertinente reflexionar.

Si hay algo que este proyecto creativo reafirmó para mí, es cómo la manera y el espacio en que se presenta una imagen resultan determinantes para la experiencia visual y estética que derivan del encuentro con quien la mira. De ahí que se haya propuesto una videoinstalación y no únicamente una video-proyección, entendiendo a la primera como una obra en la que el video, siendo el componente central de la obra, dialoga de manera directa con el espacio en que se proyecta, provocando una mirada e interacción más amplia entre la pieza y el sujeto espectador. En este sentido, aspectos como el tamaño de la proyección no son gratuitos, pues responden a las intenciones espaciales que determinarán la experiencia visual.



Vínculo QR 5. Registro de la pieza Sin título expuesta en Salaasab. Catalina Forero
https://vimeo.com/1118376203?fl=pl&fe=sh

En este orden de ideas, la pieza artística acá planteada no se limita a la mera existencia y proyección del video construído con la colección, sino a la forma en que es posible interactuar con el mismo según las condiciones de iluminación y espacialidad que la determinan. En este caso, específicamente, el espacio ideal para la exposición del video consistiría en un lugar pequeño y oscuro, con el objetivo de generar un entorno de aislamiento visual y sonoro, suscitando una experiencia de contemplación inmersiva para la persona que observa (Imagen 25). A su vez, el tamaño de la proyección sería establecida en la medida en que las dimensiones de las manchas de las fotos sean lo más similar posible a las originales de los pocillos fotografiados.

Para esta exposición en concreto, y por cuestiones museográficas, el espacio ideal no fue posible en tanto cada obra que hizo parte de la muestra tenía unos requerimientos espaciales y lumínicos específicos sobre los que fue necesario entrar a negociar. De esta manera, no sólo no se logró generar un entorno aislado e inmersivo para la instalación, como se tenía previsto, sino que las otras obras presentes en sala afectaron de manera directa e indirecta la proyección del video, ya sea con música de fondo o propiamente con la iluminación que las acompañaba (Imágenes 26 y 27).

Otro de los aprendizajes que resultaron de la experiencia del montaje fue entender que el medio de proyección de imágenes tiene sus propios alcances y cualidades, por lo que conocerlos para incluirlos y usarlos como herramientas a la hora de crear es fundamental. Con esto me refiero en concreto a la resolución de la imagen, la cual cambiará según el tamaño y dispositivo que la transmita, por lo que la fotografía y el video que reproduzco en mi computador, no se verá de la misma manera en un televisor o videoproyector. Si bien para el caso de la videoinstalación planteada era indispensable el uso de un video beam, factores como la cantidad de lúmenes, así como la resolución o la distancia a la que se iba a proyectar, habrían sido claves a tener en cuenta durante el proceso de creación.

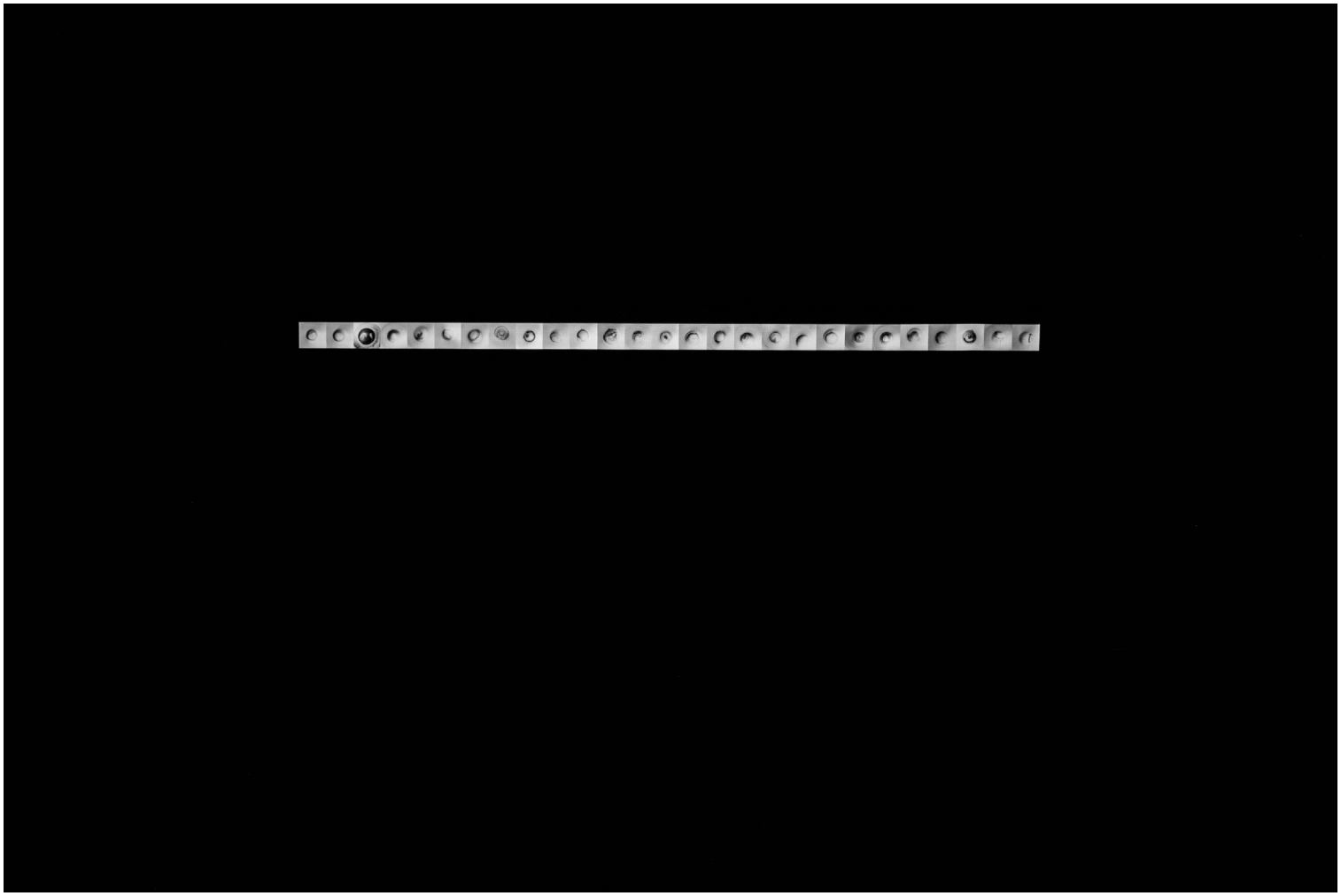


Imagen 25. Catalina Forero



Imagen 26. Catalina Forero



Imagen 27. Catalina Forero

Conclusiones

El presente trabajo expuso todo el proceso de conceptualización y exploración visual por medio del cual se llevó a cabo un proceso de creación artística que derivó en una instalación visual. Este recorrido, respondió justamente a aquellos intereses que detonaron en primera instancia el desarrollo de este proyecto que era, en principio, sacar de la pantalla de mi computador un acervo de imágenes que provenían de una práctica fotográfica en particular. Para esto, fue necesario ahondar en conceptos que orientaron mis preguntas e inquietudes sobre lo que veía y la forma en que lo hacía.

Y ahora, finalizado todo este proceso, me es posible afirmar que tanto en la práctica fotográfica, como en la creación artística, he encontrado espacios para materializar aquello que desde mi sensibilidad experimento y busco entender. Seleccionar fragmentos del mundo y reclamarlos propios se ha convertido en una especie de necesidad que sostiene mis días y dispone mi encuentro con el mundo; así como imaginar diversas posibilidades visuales a partir de eso que reúno en mi ejercicio fotográfico, ha generado nuevos sentidos sobre lo que veo y puedo hacer.

A raíz de las reflexiones a las que he llegado en estos años de registro cotidiano, me inclino a pensar que hacer una fotografía es hacerse preguntas sin encontrar respuestas, así como hallar respuestas a preguntas jamás planteadas. Aprender a vivir con la mirada dispuesta me ha aproximado a un encuentro con el mundo en el que las posibilidades visuales se multiplican gracias a la fotografía. Lejos de revivir el placer y emoción que motivaron la captura, lo que me motiva a seguir fotografiando es la acción de reclamar esa imagen como mía y apoderarme de ella en una foto que no significará ese momento, sino una imagen nueva para contemplar.

En este sentido, puedo decir que mi práctica fotográfica cotidiana no ha sido únicamente un medio para capturar imágenes, sino una forma de estar en el mundo desde mi condición sensible. El ejercicio rutinario de mirar, seleccionar y fotografiar responde no solo a una necesidad visual, sino a una forma de relación con el mundo desde la sensibilidad. En este sentido, mi experiencia estésica no se da gracias al acto fotográfico, sino que es la que impulsa mi deseo de registrar, disponiendo mi cuerpo y mirada para apropiarme de aquello con lo que me cruzo en mis días.

Resulta, entonces, evidente que fotografiar implica más que una observación pasiva, pues no sólo en el sentido de la visión descansa el acto fotográfico, sino en una completa activación sensorial consciente que permita así la reflexión visual, a saber, el origen de las decisiones fotográficas. Si el contacto con el mundo se da a través de los sentidos, la construcción de pensamiento estaría siempre atravesada por el intercambio afectivo-sensorial, en primera instancia. Así pues, queda abierta la pregunta sobre el pensamiento visual como posible ruta de indagación en relación con la fotografía y la práctica artística.

Después de años en este hacer, puedo decir que la formación sobre la técnica fotográfica ha sido determinante a la hora de tomar decisiones sobre cómo hacer un registro y de qué manera lograrlo. Si bien la cámara del celular abrió la puerta a un encuentro con el mundo desde la fotografía, hoy sé que no me interesa más capturar imágenes con este dispositivo. No porque las imágenes resultantes sean insuficientes, sino porque la experiencia de fotografiar termina por ser demasiado limitada y poco fructífera. Asimismo, aunque el espacio académico de fotografía sirvió como detonante, no delimitó, ni lo hicieron más adelante otros ámbitos universitarios, mis búsquedas personales con el medio, pues ha sido la libertad para mirar de manera genuina lo que me ha permitido definir un estilo visual propio, evidente en mis fotos.

Finalmente, lo que comenzó como una acción intuitiva y cotidiana -el registro diario de manchas de café- derivó en un proceso de creación artística atravesado por un ejercicio de reflexión constante sobre la práctica fotográfica y su valor estético desde la visualidad. Fue a partir de un gesto insignificante y, aparentemente, poco relevante, que tuvo lugar una experiencia estética que desencadenó un mundo de posibilidades para la creación de nuevas formas para ver.

El proceso de creación artística que desarrollé a partir del acervo fotográfico, se dio en la medida en que logré comprender el conjunto de imágenes como una colección. Más allá de su origen cotidiano, las fotografías adquirieron un nuevo sentido al ser observadas en conjunto, desde una lógica interna que no responde a un criterio objetivo o externo, sino a una organización subjetiva que da cuenta de mi forma de mirar. En el tránsito del registro al acervo, del acervo a la colección, y de la colección a la obra, me fue posible desligar las imágenes de cualquier función representativa o narrativa, reconociendo en ellas un valor visual autónomo del contexto en que surgieron.

Sin duda, existen múltiples caminos para crear y construir obras, no hay un método definitivo ni más valioso que otro para materializar los intereses creativos, desde donde sea que estos nazcan. Sin embargo, en mi caso particular, mis intuiciones desde la sensibilidad guiaron el proceso artístico, por lo que reconocer esta condición fue fundamental no sólo para entender el acervo, sino para crear desde el mismo. Terminé, así, en una ruta de observación y catalogación minuciosa que de manera un poco sistemática derivó en una pieza visual. En otras palabras, organizar fue producir obra, lo que me lleva a cuestionarme por este sistema como método replicable a otras imágenes o procesos creativos.

Si bien la construcción de la pieza visual se dio después del periodo de captura, el proceso creativo no fue una instancia separada del hacer fotográfico, fue más bien su consecuencia directa y casi orgánica. De igual forma, la indagación teórica resultó indispensable para determinar desde dónde se daba esta práctica, y cómo podía y quería entender las fotografías que constituyen la colección, guiando, así, rutas para la creación.

Teniendo esto en cuenta, no sólo las decisiones formales, sino también las exploraciones visuales en el reconocimiento y organización de las fotos, hicieron posible que el acervo se transformara en la base de una propuesta artística que apela a la contemplación y a la experiencia de mirar. Esta propuesta no es una constatación de la colección ni de aquello que la hizo posible en términos estéticos, es, en definitiva, la mera consecuencia de un vínculo construído con lo que se tiene y se observa. Así, la creación artística no tiene valor exclusivamente cuando representa algún concepto o postura, pues esta puede, igualmente, no significar nada a la vez que manifiesta los intereses sensibles de quien crea.

Este proyecto nació de un impulso profundamente personal y cotidiano a partir de una experiencia estésica que me es difícil explicar con palabras. En suma, es una afirmación de lo insignificante como lugar posible de creación, de lo cotidiano como medio para la estética; de la mirada como herramienta de pensamiento y de la imagen como experiencia visual más que representativa. Queda abierta, sin embargo, la pregunta por lo que aún puede hacerse con este acervo, con la fotografía y con la experiencia estética cuando se vive no desde el saber técnico, sino desde la disposición a dejarse afectar.

Referencias bibliográficas

Barthes, R. (1990) La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona, España: Ediciones Paidós.

Benjamin, W. (1931) Desembalo mi biblioteca. En: El coleccionismo. Buenos Aires: Editorial Godot

Dubois, P. (1986) El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción. Barcelona, España: Ediciones Paidós.

Fontcuberta, J. (1997) El beso de Judas. Fotografía y verdad. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. [Ed.]. (2003) Estética fotográfica. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.

Gortázar, P. (2019). Toward an Emancipation of Photographic Vision: "Visualism"Under Czechoslovakian "Normalization"(1968–89). Photography and Culture, 12(2), 151–170. https://doi.org/10.1080/17514517.2019.1596598

Guasch, A. (2008) De la colección a la acción de coleccionar. En: La vida privada: Representaciones de la tragedia y la banalidad contemporáneas.

Mandoki, K. (2006) Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I. México: Siglo veintiuno editores.

Pestarino, J. (2019). Fotografía subjetiva y grupos fotográficos. Fotoform, La Carpeta de los Diez y Afal. Arte E Investigación, (16), e038. https://doi.org/10.24215/24691488e038

Müller-Pohle, A. (1980) Visualismus. Recuperado de https://muellerpohle.net/texts/visualismus/

Sontag, S. (2006) Sobre la fotografía. México D.F. Santillana Ediciones Generales, S. A.

Stewart, S. (1993) Objects of desire. En: On longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection. Durham y Londres: Duke University Press.

