



Escuela de Postgrado
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Grado de Magister en Artes
con mención en Artes Visuales

Textualidad, representación y absurdo

La fotografía y lo textil como técnicas en tensión

Autora: Sandra Molina Franjola

Profesores guías: Rodrigo Zúñiga, Enrique Matthey, Willy Thayer y
Gonzalo Díaz.

Santiago de Chile
2007

Resumen

La representación, la fotografía y el textil son los elementos base que articulan este análisis, profundizando en los matices particulares que entrega cada una de las obras analizadas. Ese texto profundiza en los procesos realizados para llegar a formar cada trabajo, ahondando en las implicancias conceptuales de las decisiones tomadas como por ejemplo la elección de las técnicas fotográficas y textiles, la utilización del patrón en el traspaso técnico de cada imagen, las implicancias de la unión de distintos niveles representativos en una misma obra y la interpretación que acarrea la presencia del absurdo en las lecturas de cada trabajo.

A mis padres

Contenidos

Introducción	4
Capítulo 1	
La textualidad de la representación textil.Un análisis a partir de mis obras	6
1.1.- Las operaciones plásticas en la obra <i>El Auto del Artista</i>	7
1.2.-Decisiones de representación.....	8
1.3.- Conceptos asociados a la obra y referentes visuales	10
2.- La representación como interfase material: la textualización de lo textil.	14
Capítulo 2	
Problemas técnicos en la representación fotográfica y textil	20
1.- Relación de la obra con su contexto	20
2.- La fotografía y lo textil como técnicas en tensión.....	25
3.- El patrón.....	31
Capítulo 3	
Una interpretación de las operaciones plásticas en base al concepto de absurdo	36
1.- El concepto de absurdo	36
2.- El absurdo como posicionamiento en la obra <i>Grifo Amarillo</i>	37
3.- El absurdo en un sentido técnico en la obra <i>Breve imagen de un atardecer</i>	42
Conclusión	44
Bibliografía	46

Introducción

Al revisar los últimos trabajos que he realizado y analizarlos desde una perspectiva técnica, se pueden establecer ciertas similitudes en relación a las problemáticas tratadas. Más allá de las particularidades y diferencias temáticas que cada obra plantea, existe una operación que está presente en cada una de ellas, generando así una suerte de patrón creativo que me permite estudiarlas como un cuerpo de obra total según los alcances de sus contenidos técnicos. La operación aludida es la de realizar la representación a partir de imágenes provenientes de medios de difusión y producción masiva, que poseen un amplio e inmediato acceso; como la televisión o la fotografía. Posteriormente se reformulan las imágenes mediante el traspaso técnico a tela cosida. A raíz de esto me interesa desentrañar los alcances de la problemática de la representación que se da en los procesos que van de la fotografía al trabajo con técnicas textiles, intercambiando lenguajes de un medio a otro a partir del patrón. Por otra parte, es importante la forma en que las obras se sitúan en un contexto artístico, social y técnico, permitiendo desde ahí hacer lecturas interpretativas asociadas a las relaciones representativas.

Este análisis se configura en tres capítulos que abordan y profundizan un área particular del análisis. El primero denominado *La textualidad de la representación textil. Un análisis a partir de mis obras* se introduce en las problemáticas que se desprenden de la representación y la manera en que ésta, como un fenómeno de proyección, influye en la posibilidad de establecer una lectura en relación a la materialidad de las obras.

El Segundo, *Problemas técnicos en la representación fotográfica y textil* plantea las bases para hablar de un contexto determinado en el que se instalan las obras, involucrando en el análisis los alcances conceptuales que se desprenden de su sintaxis técnica. Además en este capítulo se analizan de las implicancias del patrón como parte

del proceso de creación, explicando paso a paso las decisiones tanto formales como conceptuales de las obras analizadas.

Y el tercer y último capítulo denominado *Una interpretación de las operaciones plásticas en base al concepto de absurdo* aborda una lectura más general de las obras desde una perspectiva instalatoria y técnica. En este caso, las asociaciones de las obras con la crítica y el humor evidencian la forma en que el absurdo interviene como concepto fundamental de interpretación.

Capítulo 1:

La textualidad de la representación textil Un análisis a partir de mis obras

“...la condición manifestativa de la *mímesis* no consiste solo en la operación del doble, del simulacro o del camuflaje, sino ante todo en la producción de un cuerpo en el lenguaje para la verdad de la experiencia. La *mímesis* (...) nos sugiere la idea del poder manifestativo de la ficción en tanto que *textualización de lo real*.”

Sergio Rojas¹

Si pensamos en la representación como un fenómeno de proyección, en la que la obra se ve directamente afectada por la omnipresencia de su referente, entonces, la posibilidad de establecer una lectura en relación a la materialidad de la obra, va en estrecha relación con la mediación establecida a partir de un modelo. Así, la textualidad de lo real surge a partir de la lectura cruzada entre la representación y la realidad, es decir, en el momento en que se hace evidente que todo lo que nos rodea está sujeto a una representación previa. A partir de esto surge la pregunta por la técnica en relación a ¿qué papel juega la materialidad de las obras en la formación de un contexto más allá del referente de la representación? y ¿cómo interviene este contexto en la textualidad de mis obras?

¹ Rojas, S. *Imaginar la materia, ensayos de filosofía y estética*. Santiago: Editorial ARCIS, 2003. Pág. 328.

1.1.- Las operaciones plásticas en la obra *El Auto del Artista*.

Este trabajo consiste en la representación en tela a escala 1:1 de un auto Chevrolet Corsa rojo. La estructura general está cosida a máquina y los detalles tales como la marca, las ventanas, las luces, las manillas, la patente y los neumáticos están cosidos a mano. Además, las ventanas están confeccionadas a partir de una tela verde y una superposición de tules que, gracias a su transparencia, dan como resultado diferentes tonalidades de grises. La tela, al no ser rígida como la materialidad del auto real, permite que la representación transfigure su volumen según el soporte que esté debajo de él. A partir de eso, la instalación de diferentes maneras hace un juego en relación a la forma perdida del auto que potencia la imagen por sí misma.



1.- Sandra Molina. *El Auto del artista*. Tela cosida sobre napa, 350 x 150 x 120 cm. Montaje en Sala. 2005.

1.2.-Decisiones de representación



2.- Sandra Molina. *El Auto del Artista*. Tela cosida sobre napa, 350 x 150 x 120 cm. Montaje en el estacionamiento del Campus Oriente de la Pontificia Universidad Católica. 2005.



3.- Sandra Molina. *El Auto del Artista*. Tela cosida sobre napa, 350 x 150 x 120 cm. Montaje en el Paseo Ahumada. 2005.

En cuanto al trabajo previo a la realización de la obra, la elección del referente fue un proceso muy importante ya que surge a partir de la reflexión en torno a las características formales del auto, las cuales serían el punto de partida para la producción de sentido en la obra. Primero, me interesó el volumen y tamaño del referente, debido a que al proyectarlos como un objeto de tela prometían una grandilocuencia en el trabajo textil. Su color rojo y su textura lisa y brillante permitían elegir materiales que, por un lado, dieran cuenta del carácter metálico de la superficie y, a la vez, pudieran cambiar la proveniencia física del metal, generando nuevas asociaciones semánticas. En segundo lugar, pensando en la manera de representar el auto, llegué a la conclusión de que la forma de realizarlo

iba a tener una estrecha relación con los énfasis formales que quisiera dar según la observación del modelo. En este caso, las características gráficas del auto fueron las que tomé en cuenta para la confección del patrón y la representación final. El auto concebido como superficie en vez de volumen me permitía armar esta gran tela con forma, color, tonos y líneas que aludieran a un auto. Asimismo, la observación previa y la confección

de las luces y ventanas responden a una práctica plenamente pictórica, ya que están hechas con superposiciones de tul de distintos colores y densidades, armando la imagen a partir de veladuras. Además, las formas de cada corte de tela responden a un patrón plano, un dibujo hecho a escala en relación al porte real del auto, donde la preocupación por la forma iba en relación a los planos de superficie, por lo tanto, el resultado, de una u otra manera, iba a ser este auto desinflado en el que se evidencian caracteres de auto pero solo a nivel gráfico.

Además de la importancia de la superficie en esta obra, el trabajo con el volumen es fundamental, ya que en sus tres formas de instalación *El Auto del Artista* propone diferentes aproximaciones al problema del volumen y, por lo tanto, al de la representación. El primer montaje (imagen 1) consiste en la instalación del auto de tela colgando del muro. En este caso la materialidad de la representación se vuelve protagonista, permitiendo que los pliegues producidos por la caída del género produzcan el cambio de volumen en relación al referente. El segundo montaje (imagen 2) consiste en la construcción de un armazón de madera y espuma que simulan el volumen real del auto, el cual fue ubicado junto a autos reales en un estacionamiento de Santiago. En este tipo de instalación el volumen adoptado por la tela responde a la necesidad mimética de asemejarse a su referente, de esta manera la obra interactúa con su entorno por medio de una simulación poco fidedigna debido a su forma de producción artesanal, punto fundamental para la producción de sentido de la obra ya que la particularidad del auto de tela es justamente el sistema con el que fue construido. Y por último, el tercer montaje (imagen 3) consiste en la instalación de la gran tela sobre diversos elementos encontrados en la ciudad, tales como carteles de calles, bancos de plaza, barandas de estacionamientos, etc. con el fin de que la forma del auto se transfigure según el elemento que lo soporta. Este tipo de montaje recuerda a la imagen del cuento *El Principito* de Antoine Sain Exupèry publicado el año 1943, donde una boa tragaba un elefante y el resultado parecía ser un sombrero. Así la boa trasfiguraba su forma a la de su presa, tal como sucede con el auto con su soporte.

Además, este trabajo involucra el concepto de la manualidad como base de producción, permitiéndole interactuar con las lecturas hechas a partir del volumen y la representación, pues la materialidad y técnica utilizadas para representar son las mismas que producen la pérdida de forma concreta y en consecuencia la distancia formal con el referente. Paralelamente, su factura evidencia el carácter artesanal de la obra, ya que mediante el error o la imperfección de la forma encuentra la suya propia, distanciándola de la imagen real y cuestionando el carácter mimético de la representación.

1.3.- Conceptos asociados a la obra y referentes visuales

En cuanto a lo analizado en relación al volumen, el material y el montaje de *El Auto del Artista* me parece muy importante tomar en cuenta la noción de escultura blanda, que como concepto abarca más que su sola característica táctil. Por un lado, lo blando del material permite extender el alcance a su propio sistema de montaje, haciendo de éste algo completamente variable. Un montaje que sea flexible en sus diversas formas hace que la obra pueda estar en constante cambio, pudiendo aludir a muchos contextos diferentes. Un ejemplo son los alcances que se pueden establecer entre la imagen 4 con la fotografía de Yves Klein del salto al vacío en la imagen 5. Si bien ambos trabajos distan mucho en la operación que realizan, hay un elemento formal que le permite al auto remitir a este referente de manera transversal. La acción fotografiada en ambos trabajos presenta un instante de transición en la que hay un inminente encuentro de los personajes (auto o artista) con el suelo. Esto provoca una tensión en cada imagen ya que lo que el espectador ve es solo el preámbulo de lo que vendrá después. En este sentido se hace presente la fuerza de gravedad como el desencadenante de acción, aún cuando las imágenes aparenten un quebrantamiento de esta fuerza ya que se muestra un instante que pareciera que los personajes no tuvieran peso. Además, es importante que en el análisis de la relación entre ambas obras el auto adquiere el carácter de personaje, es ahí donde comienza la doble lectura ya que al

establecer la relación entre obras el auto toma el puesto de Ives Klein produciéndose una relación paródica y absurda.



4.- Sandra Molina. *El Auto del Artista*. Tela cosida sobre napa, 350 x 150 x 120 cm. Montaje en la ciudad. 2005.



5.- Ives Klein. *El hombre en el espacio*. *El pintor del espacio se arroja al vacío*. Montaje fotográfico, colección particular, 1960.

Otro ejemplo es el trabajo de Gabriel Orozco *Hasta que encuentres otra Schwalbe amarilla* (imagen 6), que consiste en establecer un recorrido a partir de elementos que encuentra en la ciudad. Él tiene una motoneta amarilla, la cual estaciona junto a otras iguales que encuentra en la calle para luego fotografiarlas. En este caso, el auto se relaciona con este referente mediante el registro de un recorrido a partir de hitos que son importantes plásticamente. El auto se fotografía sobre los elementos que posibiliten la transfiguración de su forma, estableciendo su recorrido en la ciudad por medio de la elección de cada hito.



6.- Gabriel Orozco. *Hasta que encuentres otra Schwalbe amarilla*. 50, 5 x 55, 6. Ensamblaje de 40 fotografías a color, 1995.

La representación del auto en la ciudad, al ser fotografiada propone una relación espacial en el que no hay ninguno más real que el otro, es decir, tanto el auto de tela como los elementos que lo rodean pertenecen a la misma textualidad de la fotografía. La representación como elemento autónomo establece relaciones formales con el auto ausente, lo que permite establecer a la vez una nueva textualidad, haciendo del reconocimiento del referente una nueva capa de interpretación en la misma imagen.

Otro alcance importante, que trae el concepto de la escultura blanda, es la relación de lo monumental de la escultura en contraposición a lo transportable como interrelación de montaje flexible. El carácter escultórico de los volúmenes que adopta el

auto de tela, permite asociarlo con lo monumental por medio de una intensidad paródica ya que, la poca nobleza de los materiales sumado a la grandilocuencia del volumen, hace de la obra un ejercicio de posicionamiento espacial, es decir, de relaciones espaciales a partir de la forma que entrega el material. Además, la monumentalidad también surge como concepto en el momento en que el montaje es establecido como hito intencionado en la ciudad, relacionando el recorrido anteriormente mencionado con lo transportable, provocando el cruce entre lo monumental establecido y lo cambiante.



7.- Claes Oldenburg. *Soft Toilet*. Tela vinílica y Madera, 123 x 81 x 76,2 cm. Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1966.

En este punto es importante analizar las relaciones con la obra de Claes Oldenburg, ya que aún cuando formalmente las asociaciones son evidentes, las diferencias permiten comprender de mejor manera el discurso de cada una de las obras. Primero, Oldenburg trabaja con la escultura blanda a partir de la monumentalidad y los modelos canónicos, es decir, elementos que no particularizan su referente. Por ejemplo en el trabajo *Soft Toilet* el artista representa un WC inespecífico, aludiendo más a los conceptos asociados al WC que a uno en particular. Esto le permite establecer un discurso irónico a partir de la escultura ya que lleva al museo la imagen estereotipada de WC,

parodiando la institución de museo y escultura desde la transfiguración y desde el modelo escogido. En cambio, en el caso de mi obra la particularidad del referente es muy importante ya que la representación es de un auto específico, incluso con patente. En este caso, la particularidad del modelo toma real importancia con el título ya que al

ser llamado *El Auto del Artista* pone en juego la pertenencia del auto, pudiendo éste ser del autor, de un artista específico o metonímicamente de la institución, criticándola por medio del absurdo de la operación representativa.

En otro punto, Oldenburg trabaja la representación con tela vinílica, utilizando otros medios diferentes a la costura para construir su escultura. Este material tiene una asociación más directa al carácter industrial del plástico que a los textiles, surgiendo así otro punto importante de divergencia entre ambos trabajos. Oldenburg generalmente utiliza tanto modelos como materiales industrializados, evidenciando una intensión crítica por medio de la transfiguración de esculturas de museo, banalizando los temas a exhibir y a la vez creando una estrategia de producción bastante sofisticada. En cambio, en mi obra, si bien el referente es también de carácter industrial, la utilización de la tela y la costura como técnica de producción lleva al trabajo a un ámbito crítico diferente. La asociación del referente con el material utilizado en la representación no es sólo para transfigurar su volumen, sino también para establecer un cruce técnico entre lo manual y lo industrial, estableciendo un discurso crítico en función de la representación a partir de las técnicas de producción escogidas.

2.- La representación como interfase material: la textualización de lo textil.

La representación como intensión mimética ya no está supeditada a la realidad, como se consideraba antes, sino que ambas forman parte del mismo campo conceptual. Esto debido a que la asociación de interfases materiales en todo tipo de objetos o imágenes, permiten establecer diferentes niveles de mediación de lo real. La interrelación de estos planos representativos configura lo que llamarían autores como Nogueira y Rojas, la textualidad en las obras de arte. Esta textualidad surge al presentar elementos representados y reales en igualdad de términos, es decir, cuando el entorno

comienza a ser mediatizado “...el estatus de lo real queda relativizado...”² De esta manera, se propone un cuestionamiento de lo real ya que la representación amplía su espacio de dominio al esconder cada vez más su carácter representativo por medio de la completa similitud. En relación a esto Rojas afirma lo siguiente:

“...Podría decirse que la relación del artista con la realidad consiste en una *textualización* de ésta, de modo que la realidad deviene el asunto de una *lectura*. Esto sólo es posible en la medida en que el artista suspende la potencia de lo real, inhibe las significaciones que anónimamente se han adherido a las cosas y trabaja en la ‘recuperación’ de una cierta *materialidad* de las cosas...”³

A partir de esta cita se desprende la idea de que la mediación de lo real implica la manipulación material de los elementos, siendo un hecho fundamental para señalar un contexto. De ahí que la posibilidad de asociar elementos visuales se amplíe no solo a lo representado sino también a todo su entorno contextual. En este sentido existe una apropiación política de la realidad que surge por la puesta en cuestión de ésta. Al asimilar los planos de realidad y representación, los niveles interpretativos y subjetivos posibilitan una asociación de los elementos visuales con los conceptos relacionados a su producción. Es decir, por medio de la mediación material de la realidad se deja en evidencia las interfases utilizadas en su conformación, permitiendo hacer reflexiones en base la técnica. De esta manera, la importancia del arte radica en los potenciales juicios materiales que puede suscitar por medio de sus operaciones poéticas, haciendo del entorno en que vivimos un conjunto de elementos posibles de utilizar como base de creación de obra.

En relación a los juicios materiales, es importante analizar la forma en que mis trabajos se enfrentan al problema de la interfase material en concordancia con su contexto. Es a partir de allí que la costura se vuelve un recurso crítico ya que, por un

² Nogueira, C., *La representación como puesta en escena para una teoría de la mirada*. Valencia: Institución Alonso el Magnánimo, 2001, Pág. 56.

³ Rojas, S., *Las obras y sus relatos*. Santiago: Editorial ARCIS, 2002, Pág. 12.

lado alude a un contexto casero, manual y femenino; sin embargo, la potencialidad de significación que le entrega a la obra se relaciona con un ámbito más amplio que involucra una especificación técnica en un exterior completamente industrializado. Además, es importante la manera en que la mezcla de lenguajes técnicos potencian las significaciones de los trabajos, la unión de medios de diferentes orígenes como la fotografía, la televisión, la prensa escrita, la costura y el bordado permiten establecer una lectura crítica en la relación a las materialidades y las técnicas de producción, tanto de los referentes como de las representaciones.

A partir de aquí, me parece importante reflexionar en torno a la manera en que la obra *El Auto del Artista* se involucra con la representación por medio de la textualidad. Por un lado, la exhibición de la obra por medio de fotografías de registro de sus diversas instalaciones, evidencia una serie de momentos en la representación que generan una lectura transversal desde su factura hasta el producto final. Es decir, la representación al ser nuevamente representada se iguala en cuanto a imagen a todo lo que se encuentra a su alrededor, haciendo de la intervención en el espacio una nueva ficción. Se produce entonces una lectura lineal entre todas las partes fotografiadas, que no es la misma que se evidencia al presenciar la intervención en vivo. Cuando el auto de tela es puesto en la ciudad, en cualquiera de sus formas de montaje, cobra mayor énfasis la extrañeza de su presencia irrumpiendo en la cotidianidad de la ciudad. Al ser exhibida por medio de fotografías, el carácter estético es el que salta a la vista, la propuesta conceptual, la transfiguración, la materialidad, etc. pasando a segundo plano la reacción misma de los espectadores que pasan por la calle.

De una u otra forma, la activación del espacio es la misma, tanto en la recepción in situ como en la fotografía. Este punto es muy importante ya que parte del objetivo de esta obra es relacionar los conceptos asociados a la tela con los del contexto en que se instala el auto. Ambos al ser lo suficientemente distantes, establecen un discurso crítico en relación a los sistemas de producción, de esta manera la obra ironiza

tanto con el título como con su estrategia de producción, haciendo del trabajo manual una herramienta de producción de sentido.

La obra de Do Ho Suh *Escaleras*, presentada en la octava Bienal de Estambul en el año 2003, consiste en la representación de unas escaleras que descienden desde un cielo falso, todo hecho de nylon cosido (imagen 8). La problematización de la representación textil está planteada en estrecha relación con la percepción espacial de la obra. La relación de escala que se crea entre la representación y el espectador, permite establecer un lugar de cruce en la mediación de las realidades, provocando la noción de realidad textualizada y textilizada.



8.- Do Ho Suh, *Escaleras*. Nylon cosido a máquina, Octava Bienal de Estambul, 2003.

La textualización de la representación en este caso se manifiesta debido a la presentación en un mismo plano de realidades de distinto nivel de mediación. La intervención arquitectónica que producen las telas, provoca una comprensión y percepción del espacio que cambia el enfrentamiento conceptual del espectador ante la galería, pareciendo una suerte de realidad virtual. La utilización de un material semi transparente, en este caso, permite no solo la posibilidad de visualizar los detalles de la obra desde distintos puntos de vista, sino que también, permite enfrentarse a las soluciones arquitectónicas que cotidianamente vemos, como las escaleras, desde una visión más estructural. Es decir, la configuración de la obra aporta la noción de multiplicidad de planos, comprendiendo el espacio a partir de una visualidad similar a lo que podría ser una planificación computacional de una obra arquitectónica. Esta asociación de la escalera de tela con un tipo de mediación computacional, se da a partir de la utilización del color naranja plano y el valor inmaterial que aporta el Nylon. De esta manera, no se puede decir que la escalera de tela no es real, por el contrario, es completamente real y táctil. Sin embargo, las características visuales que aporta el material, inunda la totalidad del espacio provocando un efecto visual asociado a un contenido de realidad virtual. De esta manera, la lectura que se puede establecer a partir de los planos representativos de esta obra, pone en juego la noción de realidad de lo que es la intervención y de lo que parece ser.

Por otra parte, el nylon se pone al servicio del efecto visual que produce, dejando su carácter simbólico en un segundo plano. Debido a esto, la costura adquiere un sentido conceptual en la lectura cuando la aparente imagen computacional se materializa a partir de una técnica poco compleja y artesanal, produciendo un quiebre entre el efecto visual y su producción. Este punto es fundamental para establecer la relación entre mis obras y el trabajo de Do Ho Suh, ya que la operación que yo realizo y la que interpreto en sus trabajos, apuntan a un enfrentamiento técnico entre distintos medios de producción. La utilización de la tela y la costura, enfrentada a la producción de representaciones de elementos provenientes de contextos más complejos técnicamente, planteándose como

un problema fundamental debido a las distintas dinámicas interpretativas que producen en relación a las obras y los contextos a los que se asocian, profundizando este tema en el capítulo siguiente.

Capítulo 2:

Problemas técnicos en la representación fotográfica y textil

1.- Relación de la obra con su contexto

En el texto *El autor como productor*, Walter Benjamin plantea una pregunta que involucra la relación entre obra, técnica de producción y contexto, la cual me parece importante para iniciar esta parte del análisis: "...Como sabemos, las relaciones sociales están condicionadas por las relaciones de producción. Así, al abordar una obra, ha sido usual que la crítica materialista pregunte por la actitud que ella mantiene con respecto a las relaciones sociales de producción de la época..."⁴ En base a esta cita entiendo lo fundamental que resulta situar el contexto en el cual se desenvuelven mis trabajos, para que a partir de ese lugar se estudien las posibilidades políticas que se pueden extraer de ellos. Para esto es central el tema de las relaciones tecnológicas, tanto de la producción de los trabajos, como de la producción de los referentes a utilizar.

Al describir brevemente la manera en que opera la tecnología actualmente en los modos de producción, a nivel de imágenes y objetos de consumo, diría que las características principales que se observan son la inmediatez de producción y por lo tanto, la masividad de ésta. Esto se debe a que las máquinas productoras mantienen una velocidad mucho más acelerada que la de cualquier tecnología anterior. Un ejemplo de esto es la rápida difusión de las noticias a nivel mundial, saturando de imágenes la televisión, los diarios, las revistas, etc., a pocas horas de ocurrido el suceso noticioso e incluso de manera simultánea. Toda producción se genera en un presente continuo en miras al futuro, a lo inmediato del segundo siguiente. Es en este punto donde se

⁴ Benjamín, W. *El Autor como productor*. México: Editorial Itaca, 2004, Pág. 24.

encuentra el problema principal: cómo mis obras se relacionan técnicamente con el actual fenómeno de la inmediatez.



9.- Fotografía extraída del diario El Mercurio en Septiembre de 2004.



10.- Sandra Molina. *Beslán*. Tela cosida y rellena con algodón sintético, 30 x 30 x 25 cm. 2004.

El primer trabajo que voy a analizar en este capítulo se titula *Beslán* (imagen 10) y consiste en la representación en tela cosida y rellena de algodón sintético a partir de una fotografía recortada del diario (imagen 9). La conmoción que produjo esta noticia⁵ provocó que la misma imagen fuera reproducida profusamente en distintos medios de comunicación. La fotografía de referencia fue extraída de un diario local y tenía la particularidad de dejar en evidencia pequeños píxeles como resultados gráficos de su procedencia televisiva. El elemento denotado en la fotografía, deja entrever la mezcla técnica que se utiliza como acceso a la información de los medios de información chilenos a la noticia real. Este hecho pone de manifiesto los procesos de filtración de la información: en primera instancia, el encuadre o recorte de la realidad que produce la cadena internacional de noticias al hecho concreto; en segunda, la nueva interpretación del medio de información chileno a partir del recorte inicial; y en tercera, la

⁵ En Septiembre de 2004 un grupo de terroristas secuestraron cerca de mil personas en un colegio en Beslán, Rusia. La masacre dejó alrededor de 300 fallecidos, contando entre ellos más de un centenar de niños. Durante la toma del colegio, que duró varios días, el comando de terroristas grabó una serie de videos de los rehenes, los cuales fueron difundidos por los canales de televisión en todo el mundo.

representación de la fotografía realizada en tela. Esta última manipulación y transformación de la información es visualmente más evidente, debido a que el punto de vista está radicalizado, abordando el tema desde otro ángulo incluyendo en la imagen el carácter simbólico del material escogido. De esta manera, la relación entre la realidad desde la cual fue grabada la imagen y la obra final, implica una distorsión producida por la interfase mediática a la que fue sometida.

Por otra parte, la representación en volumen de una fotografía permite que la obra recupere la tercera dimensión no captada por la fotografía, implicando eso sí, una pérdida de información “real”, puesto que la relación espacial entre cada personaje de tela aspira a semejar la realidad que la fotografía captó, sacrificando el valor noticioso, mostrando una escena de carácter torpe por las poses y los volúmenes. La recreación del hecho a modo de reconstrucción de escena se articula sólo en la medida que podemos ver el referente. Así, la elección de la fotografía se vuelve fundamental, ya que hay una búsqueda de sentido en el ejercicio representativo, produciendo un discurso crítico en función de su contexto.

Los modos en que se relaciona esta obra con el contexto en que se inscribe se pueden dividir en tres. En primer lugar está la mediación técnica, no sólo de la imagen escogida, sino que también de los choques plásticos que se generan entre la representación en tela y su referente. Se hace una homologación con la dinámica actual de los medios técnicos que permite la incestuosa relación que mezcla distintas formas y contenidos sin existir una relación ontológica o causal entre ellos, sino que más bien arbitraria. Cada interfase producida en este trabajo es consecuencia del sistema de manipulación de la imagen actual, haciendo de la utilización de la tela, sólo un gesto final que destaca todo el proceder técnico anterior. En segundo lugar se encuentra la utilización de la noticia como una contextualización en bruto de la obra, fechando la factura del trabajo, registrándola en el tiempo como producción de memoria, no sólo en un sentido de archivo noticioso, sino que también como muestra de las dinámicas de

producción de ese momento. Por último está la relación de la inmediatez fotográfica utilizada como elemento productor de sentido en la obra: el instante representado en tela en función del tiempo no es más que lo que se demoró la cámara en abrir y cerrar el obturador. Ese fragmento de segundo es el que comienza a darle sentido a la obra, pues permite establecer un contrapunto entre el tiempo que dura la exposición de la imagen en la película fotosensible de la cámara, con el que demoró la confección de la maqueta.

Por otra parte, la costura como técnica se caracteriza por ser utilizada por gran cantidad de personas debido a que es simple y práctica. En el ámbito artístico podría ser catalogada como una técnica no tradicional ya que se asocia a un espacio más artesanal e incluso funcional. Asimismo, establece relaciones desde la cotidianidad al ser encontrada en la confección de vestuario y objetos de utilidad doméstica. Esta relación con la funcionalidad y la cotidianidad a la cual se asocia parece anular sus posibilidades representativas, sin embargo, los objetos representados mantienen características en común con la imagen real, pero anulan su utilidad. Por lo tanto, resignifican tanto la función del referente como la del uso de la costura y el género.

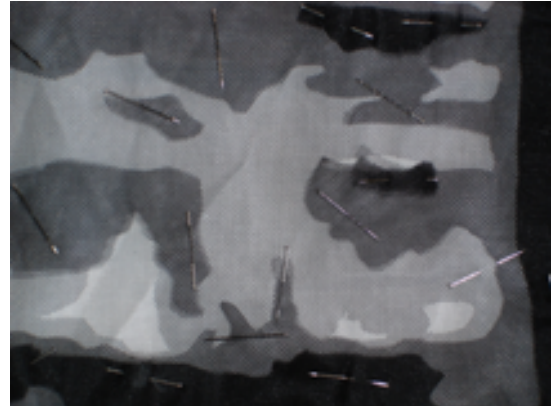
En el trabajo *Apariencias de Santiago* (imagen 11), realizado el 2006 se presenta una imagen hecha en tela, a partir de una fotografía encontrada en Internet. Materialmente este cuadro de tul está confeccionado a partir de un bastidor de madera con una tela blanca tensada, sobre la cual se adosa con alfileres una capa de tul blanco y nueve capas de tul negro. Cada capa se recorta según un patrón hecho en base a la fotografía de referencia, las cuales generan las formas y la escala de grises y negro que constituye la imagen, que se articula al montar todas estas capas juntas sobre el bastidor. La elección del tul tiene que ver con la posibilidad de generar diferentes densidades según la acumulación del material, permitiendo recortar las formas sin que la tela se deshilache y a su vez, posibilita la precisión del contorno para que la obra se asemeje al referente. A raíz de esto, la relación de la imagen con la foto se establece no sólo por su semejanza sino también por la unión física del traspaso de medios de producción.



11.- Sandra Molina. *Apariencias de Santiago*. Tul sostenido con alfileres sobre una tela blanca de 180 x 130 cm. 2006.



12.- Sandra Molina. *Apariencias de Santiago* (Detalle). Tul sostenido con alfileres sobre una tela blanca de 180 x 130 cm. 2006.



13.- Sandra Molina. *Apariencias de Santiago* (Detalle). Tul sostenido con alfileres sobre una tela blanca de 180 x 130 cm. 2006.

El nivel de semejanza entre la fotografía y la obra, permite denotar los elementos que componen la imagen, haciéndola comprensible aun cuando el cambio de

materialidad necesite de una síntesis visual. Además la presencia de los alfileres recuerda el origen de la técnica con la cual está confeccionada la imagen, agregando un nuevo elemento de interpretación en la obra, que condensa no sólo el problema de la representación, sino también la idea de transitividad o poca permanencia de los reflejos de la foto, con los alfileres aludiendo a su inminente desaparición.

Por otra parte, este trabajo no necesita de la presencia de su referente para entender que proviene de una fotografía, pues se denota un congelamiento en la imagen a partir de una escena detenida, recurso propio del medio original. Sin embargo cabe preguntarse cuál es el nivel de autoría o autenticidad, en un trabajo en que la representación es resultado de una dependencia física entre fotografía, patrón y obra, convirtiendo la operación simbólica en un traspaso de medios técnicos. Como señala Walter Benjamín en su texto “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, del libro *Discursos interrumpidos I*, la obra de arte pierde su carácter aurático al ser reproducida técnicamente. El aura se entiende como la presencia única e irrepetible de una obra, la cual conlleva una vinculación con su época de producción que posee su propio aquí y ahora. Bajo este punto de vista, el cuestionamiento principal del carácter aurático de *Apariencias de Santiago* proviene de la reproducción técnica de su referente, haciendo de la propia forma de producción un proceso de desaturación de la imagen inicial. Sin embargo, la fotografía está ya desaturada, más aun al estar publicada en Internet, borrándose completamente su “aquí y ahora” al masificarse. Entonces la autenticidad de esta obra proviene específicamente de la operación de reaturación que implica y exhibe su creación, es decir, el proceso de apropiación y traducción por medio de los materiales y la técnica asociada al textil.

2.- La fotografía y lo textil como técnicas en tensión

Las relaciones entre lo mecánico y lo manual funcionan como base y motor de creación en mi obra, como dinámica significativa en la realización de los trabajos, especialmente por las características que particularizan tanto a la técnica de la fotografía como la de la costura, haciéndolas parecer distintas y opuestas. Para caracterizar ambas técnicas utilizaré dos términos propuestos por Deleuze y Guattari en el capítulo “Tratado de nomadología: la máquina de guerra”, del libro *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*, a modo de paralelo conceptual entre el desarrollo de las civilizaciones y las técnicas escogidas. Ellos caracterizan la relación entre el estado y la máquina de guerra como elementos de interioridad y exterioridad respectivamente. El estado se caracterizaría por ser un aparato de contención que organiza las sociedades, adoptando una forma de interioridad al operar a través de dinámicas estructuradas, implicando una estabilidad y una suerte de lentitud al variarse siempre dentro de su mismo modelo. Por otro lado, la máquina de guerra como fenómeno paralelo surgido por y para el estado, opera como un aparato independiente de movimiento constante en el cual las variaciones tecnológicas y las innovaciones industriales son una parte primordial de su funcionamiento. La máquina de guerra implica movimiento, velocidad, mantener al aparato de estado en su propia metamorfosis, sin embargo, no es posible concebirlas de manera independiente. Tanto el estado como la máquina de guerra coexisten en constante interacción y por lo tanto en constante cambio.

Es posible entender esta dinámica paralela a la utilización de las técnicas descritas en este texto. Por una parte, la fotografía actuaría como un elemento de pura exterioridad ya que en relación al ejecutante pone en práctica sólo criterios externos al momento de producir, es decir, no implica ninguna práctica manual en la producción técnica de la imagen, sólo define el qué, cómo y cuándo, dejando el resto de la producción a la independencia técnica de la cámara. Permite a la vez, la inmediatez de la factura, optimizando el tiempo mediante recursos mecánicos elidiendo la interfase manual para la representación. La cámara fotográfica opera con una velocidad incomparable en relación a cualquier trabajo realizado manualmente, la celeridad con

que se gatilla la apertura del obturador permite una producción de imagen permanente e inmediata, asemejándola más a un “arma metafórica”⁶ que a una simple herramienta.

Por otra parte, el trabajo textil funcionaría como un elemento de pura interioridad ya que la factura completa se realiza manualmente. Cada elemento característico, sin importar el resultado, pasa por una técnica artesanal, utilizando un tiempo de producción mucho mayor que el ocupado con una cámara fotográfica. La utilización de herramientas y materiales poco sofisticados conlleva una estructuración del trabajo basada en dos factores: las posibilidades de trabajo que entrega la herramienta y las destrezas manuales del ejecutor para utilizar dichos utensilios. Estos factores posibilitan un trabajo y al mismo tiempo imposibilitan la mecanización e inmediatez del producto, generándose así una suerte de contención de velocidad. De esta manera, la lentitud en la producción, se opone a la de la fotografía, desarticulando la idea de automatismo por medio de la artesanía. Al mismo tiempo esta idea permite asociar el trabajo con un aumento del valor del objeto final, incrementado por la especificidad del trabajo artesanal, recordando la idea de Marx⁷ en relación al valor de cambio añadido al objeto producto del trabajo.

Un ejemplo concreto de esta relación es el trabajo del año 2006 llamado *Breve imagen de un atardecer* (imagen 14). La obra consiste en la representación en tela de una fotografía tomada por mí de un paisaje del sur de Chile. La imagen se compone de diferentes capas de gasa y tul dando mayor o menor valor a los grises según la concentración del material. Así, la primera capa se compone de 2 gasas de diferente tonalidad que cubren toda la superficie, encima fueron montadas 4 capas de tul negro recortadas y cosidas a las capas de gasa y 4 capas más de tul negro, también cosidas y

⁶ Este término es entendido a partir del texto de Deleuze y Guattari mencionado. Para que se comprenda mejor es necesario citar la fuente de la cual se extrajo: “Cuantos más mecanismos de proyección implica una herramienta, más actúa como arma, potencial o simplemente metafórica.”(Deleuze, G. y Guattari F., *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004. Pág. 398)

⁷ “El obrero añade al objeto sobre el que recae el trabajo nuevo valor, incorporándole una determinada cantidad de trabajo, cualesquiera que el contenido concreto, el fin y el carácter sean. (...) los valores de los medios de producción absorbidos reaparecen en el producto como *partes integrantes de su valor*.”(Marx, *El capital*. Buenos Aires: Gradifco . Cáp. VI, 2005)

calzadas con las de abajo, otorgando las diferencias tonales de la imagen. Por último, se iluminó con tul blanco para que la representación tenga el mayor parecido posible con la fotografía inicial.



14.- Sandra Molina. *Breve imagen de un atardecer*. Tul y gasa cosidos sobre tela, 70 x 150 cm. 2006.

En este trabajo es importante la forma en que algunos de los recursos visuales de la fotografía se cuelan en la representación. Fundamental es el caso del contraluz que se genera entre la silueta del árbol y el fondo, el cual exagera las diferencias tonales al ser fotografiada. La apertura del diafragma para tomar esta imagen fue calculada con el fin de que la sombra se vea negra y la luz se vea muy clara, promediando los diafragmas óptimos para capturar lo claro y lo oscuro. De esta manera, el recurso del contraluz, como elemento expresivo proveniente de la fotografía, fue una maniobra que optimiza el traspaso a tela.

La relación inversa establecida entre la fotografía y la costura a un nivel temporal se enuncia inicialmente en el título: *Breve imagen de un atardecer*, que apunta al fugaz instante en que la cámara captura el paisaje. Además, el tiempo invertido en la factura de la obra supera con creces al de la captura de la imagen fotográfica. Primero fue necesario digitalizar la fotografía, luego dibujar el contorno de las diferencias tonales para armar un patrón con el cual se cortaría cada pieza. Después se imprimió el patrón del tamaño

deseado, conforme a los anchos que venden las telas, agrupándose los tules en las capas necesarias y cortando todo al mismo tiempo para permitir el calce posterior. Se montaron las gasas y los tules sobre la tela de soporte, se fijó con alfileres y recién ahí se comenzó el trabajo de costura a mano. Por último, cuando la obra ya estaba cosida se tensó sobre un bastidor adoptando la forma de cuadro de tela. El solo hecho de describir el proceso de producción de esta obra ya supera al tiempo invertido en tomar la foto. Por lo tanto esta obra se vuelve un objeto único al conjugar tanto el tiempo de su producción, como la evocación de la fotografía por medio de ciertos recursos de la imagen.

En otro punto, es interesante ver cómo el trabajo necesita recursos tecnológicos avanzados como la fotografía y el dibujo computacional para llegar a un resultado que se caracteriza por su artesanidad. Entonces, a pesar de que estas técnicas sean aparentemente muy incompatibles en su carácter simbólico, tienen la posibilidad de dialogar en un objeto que reúne características de ambos. Así las tecnologías se ponen al servicio de la creación permitiendo la utilización de unas u otras indistintamente. Se podría decir que cada interfase utilizada en esta obra es un traspaso de elementos expresivos que se encargan de producir significados por la sola mezcla de traslados técnicos.

Ambas técnicas, la fotografía y el textil, tienen en común la formación de su estructura por puntos. La foto por medio de los aluros de plata que según su graduación dan una tonalidad conformando la imagen. El pixel como unidad mínima que en su conjunto arma el todo de la imagen. Lo mismo sucede con los textiles, utiliza la unión de dos hilos o puntos, que mantienen una separación y tamaño constante para la conformación uniforme de la superficie del tejido. Entonces ambos, píxel y punto, funcionan como módulos de homogeneidad en la conformación mínima del material visual.

Es muy importante destacar que a pesar de que en apariencia las técnicas de la fotografía y el textil son incompatibles por diferencias radicales en su estructura de aplicación, para la realización de mi trabajo se vuelven completamente necesarias y dependientes. Ambas técnicas más que opuestas son complementarias, haciéndose cada una parte fundamental en el proceso de creación en las diferentes instancias. En todo caso, las grandes diferencias en relación a la temporalidad y al tipo de trabajo que acarrearán, permiten que la obra se cargue de un significado basado en la particularidad sintáctica de las interfases, produciendo una relación estrecha entre materialidad, técnica y los alcances significativos de la obra final.

Por otra parte, en relación al contexto en el que se inscribe la obra, la fabricación de objetos de consumo y la creación de objetos de arte se vinculan con los sistemas políticos que conducen la producción, y por lo tanto, el uso de las tecnologías en pos de una ideología, en este caso el capitalismo. Por lo tanto, el arte dialoga con estos sistemas de forma crítica ya que en cada obra siempre se exhibe un punto de vista, ya sea adhiriendo al sistema de orden o bien rechazándolo. En el caso de mi obra hay una vinculación doble con el sistema capitalista como contexto en el que se inscribe ésta. Por una parte hay una vinculación técnica y por otra una interpretativa a partir de la operación de la representación.

En el primer caso, las relaciones de las interfases operan de forma contraria al aceleramiento de la producción, si bien se basa en la inmediatez de la fotografía, prontamente quiebra esa rapidez de producción al introducir la costura. La capitalización de la labor se ve restringida por las lentas posibilidades del trabajo manufacturado y poco productivo, involucrando largas jornadas en la realización de un objeto único. Esta vinculación entre técnicas y producción generan una lectura en relación al absurdo, ya la conjugación técnica que se utiliza para generar la obra, va en sentidos opuestos de producción, ampliando y profundizando este tema en el capítulo tres.

Por otra parte, en cuanto a la interpretación de la representación, el carácter teleológico de ésta hace de la operación de mis trabajos un paralelo a la forma en que actúa el capitalismo, al ser éste un sistema que persigue ante todo una finalidad, cualquiera sea esta. En mis trabajos, la representación persigue el objetivo de mantener una referencia con las fotografías en el resultado final, por medio del proceso en el que se gesta la obra. Este objetivo está establecido desde el instante mismo en que es escogida la imagen a representar. Así, existe una vinculación al momento de atribuir una finalidad u objetivo a los procesos que está lejos de criticarlo.

En otro punto, la mecanización de la artesanía por medio del sistema de producción como patrón repetible, vincula las técnicas utilizadas. Por un lado se usa una estrategia de reproductibilidad asociada a la fotografía para crear una obra de base textil, y por otro, mantiene las características propias dadas por la materialidad de la tela manteniendo su carácter artesanal. De ahí que la importancia de la autoría en la operación de la representación se mantenga, cambiando sólo el sistema de producción y por lo tanto los alcances simbólicos de cada obra.

3.- El patrón

En otro tema, para la realización de mis trabajos es fundamental el patrón como estructura que permite hacer la traducción de un medio a otro, así las características formales de las fotografías o cualquier otro referente escogido son trasladadas a la tela. El patrón, en este caso reconocido como patrón de costura tiene una relación conceptual con la matriz de grabado que me parece importante analizar en este punto. Ambos pueden ser asociados a partir de tres características: primero como codificador formal para la realización de un traslado de la imagen de un medio a otro; segundo, la posibilidad de repetir ese traslado muchas veces debido a su carácter conductor de forma

y tercero, por el hecho de ambos son la inminente producción de una imagen u objeto, sin concebir en sí la obra sino que en el resultado de su utilización.

En el caso de las obras hechas con tul analizadas anteriormente, la presencia del patrón es fundamental, ya que su corte y su calce se hace a partir de un traslado computacional y no de una representación a mano alzada. Además, estos trabajos surgen de la reflexión en torno a las técnicas de la costura y la forma de potenciar su ámbito significativo, por medio de las operaciones plásticas con ellas realizadas.

Debido a esto, es interesante establecer la asociación del trabajo textil no solo a partir de la costura sino también del corte, ampliando los alcances referenciales con otro tipo de técnicas. Así es importante mencionar los trabajos realizados con recortes de papel en países como Perú, México y China. Este tipo de artesanía tradicional tiene la particularidad de armar una imagen compleja a partir de una pieza completa de papel, por lo que no da pie al error, tal como sucede con las obras analizadas en este capítulo.

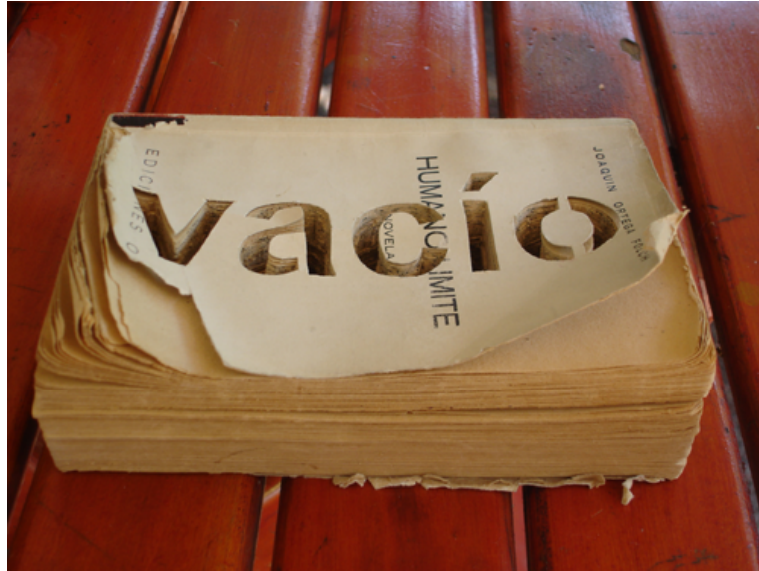


15.- Imágenes en papel recortado de Perú, México y China, Respectivamente.

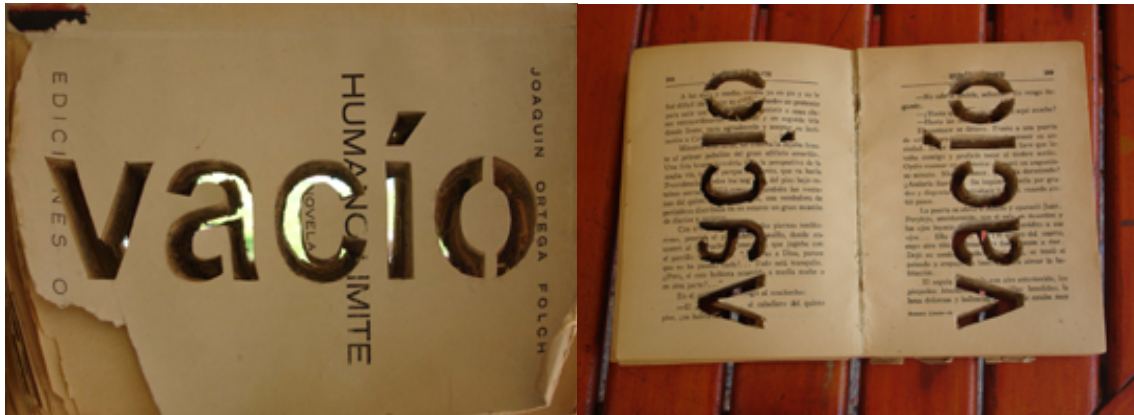
Un ejemplo de la asociación antes mencionada es el trabajo *Vacío* realizado el año 2006, que consiste en un libro viejo de 438 páginas, 18 x 13,5 x 4 cm. titulado

Humano límite, el cual fue cortado en todo su espesor escribiendo la palabra “vacío”. Los cortes fueron hechos manualmente con un cuchillo de hoja fina, a partir de una matriz con la palabra escrita. El libro fue dividido en tramos de páginas donde se situaba la matriz, calzada con el corte anterior, y se hacía la nueva incisión.

Este trabajo surge del encargo en el Magíster de hacer una obra a partir de un suceso de la historia de Chile y relacionarlo con un hecho de la historia personal. En este caso, el hecho de la historia de Chile que escogí fue la quema de los libros de la Biblioteca de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, realizada por encapuchados el pasado 29 de noviembre de 2006. En este hecho, cuantiosos libros fueron robados de la biblioteca y quemados en una protesta, generando una pérdida histórica invaluable. Este hecho lo relacioné con el extravío de una libreta escrita por mi padre a sus 16 años que contenía poemas, reflexiones y dibujos.



16.- Sandra Molina. *Vacío*, libro cortado, 18 x 13,5 x 4 cm., 2006.



17.- Sandra Molina. *Vacío* (Detalles), libro cortado, 18 x 13,5 x 4 cm., 2006.

A partir de ambas historias hice la asociación de la palabra vacío con el objeto libro. Ambos sucesos, absurdos e injustificados, acarrearán una carga nostálgica por la pérdida material de memoria, dejando un espacio de falta e insuficiencia, es decir, dejando un espacio de vacío. Además, el gesto realizado sobre el objeto acentúa la carga nostálgica ya que al generar una intervención por medio del corte, establece una diferencia entre la parte material y la inmaterial del trabajo, que inutiliza el objeto original por medio de su mutilación. Es desde ahí que escogí la palabra y el gesto con el fin de dar cuenta de este estado de pérdida, generando además, una suerte de tautología por medio del sistema de producción. La palabra “vacío” se escribe sobre el libro generando un vacío sobre las páginas, que a su vez, termina por hacer de este libro una nueva pérdida de memoria, pues se vuelve un libro ilegible.

Este libro simboliza en su contexto de producción la pérdida de memoria, el cual a su vez pierde sus propios elementos de memoria como objeto en sí, haciendo que la operación realizada se vuelva contradictoria. Esto debido a que la obra se manifiesta en función de condenar la quema de libros arruinando la legibilidad de otro, produciendo así una lectura desde el sin sentido tácito de la contradicción. De esta manera, el planteamiento interpretativo de *Vacío* adopta un matiz absurdo al asociarlo con el

contexto bajo el cual se tomaron las decisiones de producción y de intervención del objeto.

Capítulo 3:

Una interpretación de las operaciones plásticas en base al concepto de absurdo

1.- El concepto de absurdo

El absurdo como concepto tiene varios ámbitos de desarrollo que ayudan a comprender su significado y las posibles implicancias en el análisis de obras visuales. De esta manera, podría definirse como un quiebre de la lógica cotidiana en la que la falta de sentido común es realizada por el contexto en la que se inscribe. También puede ser definido como un vacío en la relación de los significantes con los significados que desvía las lecturas a un punto impredecible. Sin embargo, para focalizar y establecer las directrices de comprensión del absurdo, me pareció que el análisis de *El mito de Sísifo* de Albert Camus entregaba las metáforas e imágenes verbales más indicadas para formar una idea. Dejando un poco de lado el tono existencialista de ese texto, rescato el enfoque con el que procede al análisis del absurdo. Camus relata el mito en el que Sísifo es condenado a permanecer en el infierno y subir una roca gigante desde una llanura hasta la cima de un cerro, esfuerzo que es quebrantado por la gravedad, debido a que una vez cumplida la meta la roca rueda pendiente abajo para que este vuelva a comenzar. En esta parte, Camus hace especial énfasis en la imagen del momento en que la piedra cae y Sísifo la observa, produciéndose en esos escasos segundos de conciencia una inundación de desdicha en el personaje. “Al final de ese largo esfuerzo, medido por el espacio sin cielo y el tiempo sin profundidad, se alcanza la meta. Sísifo ve entonces cómo la piedra descende en algunos instantes hacia ese mundo inferior desde el que habrá de volverla a subir hasta las cimas, y baja de nuevo a la llanura...”⁸ El esfuerzo realizado por Sísifo

⁸ Camus, A. *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A. 1980. Pág. 130

resulta ser en vano en el momento que la piedra cae y toma conciencia de la inutilidad de su trabajo. La caída es entonces la parodia de las propias fuerzas realizadas por el protagonista, comenzando con la noción de absurdo desde un punto de vista práctico, ya que conlleva una contraposición entre el trabajo y los resultados de éste. De ahí se desprende la idea de que el absurdo tiene relación con la pérdida de finalidad y de objetivo trascendente. El relato sobre este héroe absurdo también rescata el quebrantamiento del sentido lógico, impulsando la noción de sin sentido en la interpretación del mito. El castigo al fin y al cabo no es el del esfuerzo físico de subir la roca, sino que es el de la pérdida de sentido de la acción que realiza.

En base a esto, la interpretación del concepto de absurdo puede ser establecida a partir de distintas operaciones visuales, prestando siempre atención a los contextos en los que se inscribe la obra. Este punto es muy importante ya que el absurdo, a parte de ser un concepto asociado muchas veces al humor, también acarrea una carga crítica relacionada a los contenidos que articula para producir el sin sentido. Es decir, su lado crítico radica en la relación y los nexos que pueda establecer el significante absurdo con su contexto de producción, instalatorio y simbólico, entre otros.

2.- El absurdo como posicionamiento en la obra *Grifo Amarillo*

La obra *Grifo Amarillo* presentada en el MAC de Quinta Normal consiste en la representación en tela y espuma a escala 4:1 de un grifo de Santiago (Imagen 18). En su construcción se mantuvo las proporciones y relaciones formales lo más exactas posibles con su referente real, con el fin de que el material y los cambios de escalas transfiguren la forma por sí mismos, en vez de hacer una deformación controlada en el momento del diseño de su patrón. El montaje consistió en una serie de fotografías del grifo de tela instalado en lugares de la ciudad donde existiera la posibilidad de encontrar uno real. La elección de los lugares tuvo además el requisito de que tuvieran algún elemento amarillo para introducir en el encuadre, estableciendo así una relación con la ciudad no sólo

desde la pertenencia del referente, sino que también desde una composición cromática. En este caso al activar las lecturas a partir de la relación que existe entre la obra y su contexto referencial, el espacio de montaje es puesto en juego, ya que la instalación del grifo de tela se sitúa en el espacio del objeto real haciendo de la intervención un lugar mediado por la representación.



18.- Sandra Molina. *Grifo Amarillo*. Tela y espuma cosidos. 338 x 120 x 120 cm. MAC Quinta Normal, 2006.

Para analizar la noción de absurdo en este caso, es importante tener en cuenta lo que menciona Camus en relación a las obras de arte. Él dice: “Para que sea posible una obra absurda es necesario que se mezcle con ella el pensamiento bajo su forma más lúcida. Pero es necesario, al mismo tiempo, que no aparezca en ella sino como la inteligencia que ordena.”⁹ En relación a esta cita, se aclara la idea de que el absurdo trabaja efectivamente con la pérdida de sentido, desafiando lo establecido por medio de la reacción de la inteligencia del espectador, que rectifica la información que percibe

⁹ Op. Cit. Pág. 107.



19.- Sandra Molina. *Grifo Amarillo*. Fotografías sobre cartón pluma de la instalación en la ciudad. 40 x 25 cm. MAC Quinta Normal, 2006.

como extraña en la obra, catalogando lo que no concadena lógicamente como absurdo. Mientras más lúcida es la crítica absurda, más opera el entendimiento lógico, por lo tanto, más transgrede el sentido común a partir del sin sentido.

Llevando esto al análisis de *Grifo Amarillo*, la lectura del absurdo se puede identificar en relación a las decisiones de montaje que se tomaron, con el fin de vincular la interpretación la obra con contextos determinados. De esta manera me interesa generar una suerte de extrañamiento por medio de la representación evidenciadas en las decisiones de escala y materiales, más que nada incitando a la pérdida de sentido por medio de la sintaxis entre estas decisiones formales con

el posicionamiento específico de la obra. Es importante entonces la noción de escultura blanda, planteada en el primer capítulo en relación al análisis de la obra *El Auto del Artista*. Para retomar el concepto es importante recalcar que la idea de escultura blanda abarca más que la sola característica táctil, instalándose como una concepción del volumen paralela a la idea de escultura tradicional, ya que tanto las estrategias de

producción como las de montaje cuestionan el paradigma de la monumentalidad¹⁰ asociadas a la escultura tradicional. La propuesta de un montaje flexible en el que se incluya más de un lugar de instalación propone una suerte de fenomenología del objeto en el que su comportamiento visual cambia según el contexto en el que se lo instale. La noción de hito encontrado es demarcada por la instalación del grifo de tela y la posterior toma fotográfica, planteando así en este traslado, un roce con lo monumental a partir de un gesto paródico en el que lo establecido es quebrantado por el traslado del volumen escultórico de hito en hito. Además, esta contraposición de la obra con lo monumental surge por otros vértices, como lo son la poca nobleza de los materiales y la grandilocuencia del tamaño.

Por otra parte, la fotografía en su rol mediador, genera la noción de textualidad en las capas representativas de la obra, adoptando importancia la presencia de los elementos de color amarillo como dispositivo de composición de la foto final. Por lo tanto el registro forma parte de una operación más compleja que el simple testimonio de que el grifo pasó por un lugar determinado, estableciendo una relación espacial entre la representación y el entorno instalativo, que colabora con la particularización gráfica de la imagen fotográfica.

En sus dos modalidades de montaje, la intención absurda del posicionamiento de la obra se planea en asociación con los contextos que lo rodean, funcionando de diferente manera en el hall central del MAC de Quinta Normal y en las fotografías de registro del grifo en la ciudad. En el primer caso, al ponerlo en el museo se plantea el absurdo a partir de las características propias del grifo y su posición. La escultura en el Museo se somete a un contexto caracterizado por la exhibición de objetos u obras que al estar en ese lugar adoptan un carácter aurático, manifestando una supuesta calidad y

¹⁰ “Por monumento, en el sentido más antiguo y primigenio, se entiende una obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto de estos) siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras.” (Riegl, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1987, Pág. 23)

contemporaneidad como obra que lo hacen ser dignos de musealizar. En este sentido, la obra se traslada a un lugar que monumentaliza su presencia por todo lo que involucra la institución, generando en este gesto de montaje un cuestionamiento absurdo en relación al mismo contexto en el que se encuentra. El grifo con su apariencia transfigurada se instala en la escena escultural a la cual parodia desde su mismo ambiente, es decir, tal como en la ciudad de instala en el lugar de un grifo, en el museo se posiciona en lugar de una escultura sin llegar a ser ninguna de las dos. En este sentido la misma noción de escultura blanda trae consigo el sin sentido por medio de las características formales de la representación, instalando el absurdo como interpretación crítica tanto del contexto como del género artístico aludido.

En el segundo caso, en cuanto al montaje en la ciudad y su posterior registro, el nivel de relaciones formales que se da en el interior de cada foto hace que la lectura de lo absurdo se haga en un nivel interpretativo más allá de la representación. Es decir la textualidad de la imagen es la que plantea a pérdida de sentido. Esto se genera en el momento en que se reúne en un mismo encuadre el grifo de tres metros y el lugar en el que podría ubicarse uno real, siendo mostrados en un mismo nivel representativo. En ese punto, todos los elementos visibles pasan a formar parte de un mismo escenario, por lo que se muestra todo lo que está previamente representado bajo un mismo nivel de mediación evocando la pérdida de sentido a partir del extrañamiento antes mencionado. De esta manera, la opción de montaje en ciudad origina a una suerte de simulación absurda al retornar la representación al espacio del referente; sin embargo, la verosimilitud de la representación del grifo por ningún motivo podría pasar desapercibida como elemento natural del contexto ciudad, reafirmando lo absurdo de la instalación.

3.- El absurdo en un sentido técnico en la obra *Breve imagen de un atardecer*

Retomando las ideas planteadas en el punto dos del segundo capítulo, en el análisis de la obra *Breve imagen de un atardecer* (imagen 14), se plantea que las obras analizadas hasta el momento mantienen una relación con el contexto en que se inscriben no sólo a partir de las temáticas y referentes, sino también por los medios de producción y los materiales que integran la obra. Esto a raíz de que la creación de objetos de arte está en estrecha vinculación con los sistemas políticos que conducen la producción de objetos de consumo. En este caso, el orden capitalista de producción es la ideología que conduce la máquina mundial y por lo tanto las obras de arte.

En cuanto a esta obra, las relaciones mediáticas que operan se caracterizan por funcionar de forma contraria al aceleramiento de la producción; si bien se comienza a trabajar a partir de una fotografía y un dibujo digital, prontamente se quiebra esa rapidez de producción al introducir la costura. De ahí que la capitalización del trabajo se acota a las posibilidades que entrega el trabajo manual. Esta relación inversa en cuanto a la producción, vista desde un prisma plenamente capitalista, comienza a gestar una lectura en base a lo absurdo debido al supuesto retroceso en la utilización de las tecnologías y el tiempo invertido en producir. Por lo tanto, la interpretación del absurdo surge debido a que existen detonantes temáticos y operacionales que vinculan la obra con una mirada crítica, funcionando como una postura discursiva en torno a la elección de materiales, la formulación de la operación visual y las decisiones de montaje. La noción de absurdo, además tiene un nivel paródico en relación con la obsesión de rendimiento característico del sistema capitalista, el que se ve quebrantado en el sistema de producción de la obra. Esto es debido a que en cuanto al proceso de producción existe una relación bastarda entre técnicas, que provoca una incongruencia entre lo que está representado y el cómo se está representado. La relación mimética del cuadro de tela con la fotografía demuestran claras diferencias con el modelo, debido a que las interfases escogidas para su producción distan mucho una de otras. Las telas y la costura son elementos que

terminan el ciclo de producción de los trabajos. Tal como se describió en el segundo capítulo, el cuadro no sólo proviene de un referente fotográfico, sino que el proceso que involucra la producción del patrón de costura es completamente computacional. De ahí que la utilización de la técnica textil pueda parecer un retroceso técnico debido a su simpleza, ya que los resultados se caracterizan por ser completamente toscos en comparación con su referente y los procesos que lo llevaron a materializarse. Por lo tanto, la lectura de lo absurdo en este caso surge desde esta supuesta mutilación del proceso tecnológico, en el cual la lógica de producción se ve quebrantada por lo artesanal.

La cualidad del trabajo realizado para llevar a cabo la creación del cuadro permiten establecer una suerte de sintaxis técnica en la que todos los procesos colaboran en generar un mismo objeto. De ahí que hasta la más sofisticada y computacional manera de configurar el patrón se vuelva un trabajo artesanal debido al servicio que presta, ubicándose como un eslabón más en la cadena de producción manufacturada de obras. Esto permite la entrada del absurdo a partir de la clasificación de los medios técnicos a utilizar, poniendo en un mismo nivel de importancia tanto el dibujo computacional como la costura, lo cual se contrapone a la lógica productivista actual debido a que el tiempo de producción es muy extenso. Entonces, la relación del tiempo invertido en el trabajo y la utilidad práctica del resultado van en una relación inversa. Es por eso que en cuanto al trabajo, las obras parodian la manera en que los objetos son valorados como útil según las necesidades humanas, en este caso toda la inversión de trabajo va orientada a un objeto artístico que no plantea una utilidad práctica sino que simbólica. Esto puede relacionarse con la interpretación del mito de Sísifo desde la aproximación de una poética de la inutilidad, es decir, hacer de una acción aparentemente productiva un fin sin sentido, acercándose a la crítica de la institución artística debido a la puesta en cuestión de su finalidad.

Conclusiones

Es importante primero concluir que al analizar mi cuerpo de obra se vuelve inevitable establecer juicios que involucren el carácter material de los trabajos. Esto debido a que las poéticas desarrolladas en las operaciones visuales mezclan principalmente traspasos técnicos y problematizaciones del textil como materia prima, dejando en evidencia partes fundamentales del proceso, permitiendo que las obras signifiquen desde el uso de la tela y la costura.

Además la forma en que las tecnologías se ponen al servicio de la creación, deja abierta la posibilidad de utilizarlas indistintamente. Esto permite realizar una sintaxis técnica en la que los procesos inciden en el resultado de la imagen final, debido a que las interfases utilizadas son el traspaso de elementos expresivos que producen diversos significados en el momento en que se conjugan de manera artesanal. Por lo tanto aunque en apariencias las técnicas de la fotografía y el textil son incompatibles por diferencias radicales en su estructura de aplicación, en la ejecución de mis trabajos se vuelven necesarias y dependientes, es decir complementarias. Esta vinculación entre técnicas de producción se involucra con las lecturas asociadas a los trabajos introduciendo conceptos comunes en la totalidad del cuerpo de obra.

Por otra parte, cabe recalcar lo fundamental que se vuelve el patrón como dispositivo de traslado, ya que gracias a su estructuración es posible hacer la traducción de un medio a otro, trasladando las características formales del modelo escogido al soporte deseado. El patrón articula esta unión entre técnicas, permitiendo además desplazar elementos conceptuales de las imágenes presentes en sus características formales, siendo posible reconocer características de una fotografía en una cuadro de tela o en una maqueta cosida. Además, el patrón entrega la posibilidad de articular trabajos en soportes diferentes al textil pero manteniendo un lenguaje común con éste.

Por último, la vinculación técnica unida a las temáticas tratadas y las forma de instalación de las obras adoptan el concepto común del absurdo al momento de interpretarlas. Esto se debe a que las operaciones visuales realizadas en los distintos trabajos se encuentran en directa concordancia entre sí, problematizando diferentes punto de las mismas temáticas, modelos y técnicas. Lo que me parece más importante de la presencia del absurdo en la interpretación de mis trabajos es que a pesar de que los análisis de las operaciones plásticas de las obras lleven generalmente a un punto de densidad académica, siempre puede existir una salida diferente en la que el humor y la crítica se hagan presentes para hacer de la práctica académica del arte un ámbito más universal. Además, el absurdo acarrea una serie de contextos distintos a los de mis trabajos, vinculándolos con temáticas más amplias que las que involucran los modelos escogidos, permitiendo así, mantener un tono irónico al momento de hacer obra, introduciendo elementos críticos en relación a la institución y al contexto de los trabajos siempre a partir del humor.

Bibliografía:

Benjamín, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Madrid:Tauruas, 1973.
El Autor como productor. México: Editorial Itaca, 2004.

Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A.,1980.

Deleuze, Gilles. y Guattari, Felix. *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.

De Saint-Exupéry, Antoine. *El principito*. México DF: Enrique Sainz Editores, 1992.

Marx, Carl. *El capital*. Buenos Aires: Gradifco , 2005.

Nogueira, Carmen. *La representación como puesta en escena para una teoría de la mirada*. Valencia: Institución Alonso el Magnánimo, 2001.

Riegl, Aloïs. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1987.

Rojas, Sergio. *Las obras y sus relatos*. Santiago: Editorial ARCIS, 2002.

Imaginar la materia, ensayos de filosofía y estética. Santiago: Editorial ARCIS, 2003.