



Universidad de Chile  
Facultad de Artes  
Escuela de Postgrado  
Magíster en Artes Visuales

# **Fuera de Campo**

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes Visuales

Por Daniela Díaz Tapia

Profesores guía: Jorge Cabieses-Valdés, Nury González

Santiago, Chile.

2019

## ÍNDICE

<b>RESUMEN</b> .....	3
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	4
<b>I. ANTECEDENTES DE OBRA</b> .....	7
1.1 Memoria.....	7
1.2 Fotografía.....	12
1.3 Álbum.....	15
1.4 Color.....	18
<b>II. ANTECEDENTES DE PRODUCCIÓN</b> .....	21
2.1 Obras anteriores .....	21
2.2 Muro de evidencia.....	28
<b>III. PRODUCCIÓN DE OBRA</b> .....	33
3.1 Fuera de Campo.....	33
3.2 Tres historias .....	35
3.3 Manipulación de la imagen.....	41
3.4 De lo bidimensional al volumen.....	48
<b>IV. TRAZADO DE MONTAJE</b> .....	51
<b>V. CONCLUSIÓN</b> .....	60
<b>VI. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	64

## RESUMEN

El presente texto se refiere a una investigación desarrollada durante el año 2018, la cual tiene como objeto la producción del cuerpo de obra llamado *Fuera de Campo* y que da título a este texto. Este proyecto compuesto por pinturas y esculturas persigue cuestionar la idea de traspaso y reproducción de una imagen, preguntándome de qué manera los signos se ven alterados en relación con la técnica que se emplea para representarlos, estableciendo a la vez, un paralelo entre la producción mecánica frente a una producción manual y única.

A través de un recorrido por imágenes extraídas de mi álbum familiar y su posterior manipulación, se pone en evidencia mi inquietud por un nuevo tipo de representación ligada a la experimentación de la superficie y la construcción de una nueva narrativa.

Los dos primeros capítulos presentan referencias teórico-conceptuales y una selección de obras realizadas desde el año 2012 que sirven como antecedentes de mi investigación, para finalmente conocer los elementos estructurales y procesuales que dan curso a la producción de *Fuera de Campo* y su exposición en la muestra “FERMENTO, proceso de obras” realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal.

## INTRODUCCIÓN

Entiendo el arte como una herramienta de aprendizaje, pues todo mi proceso artístico se basa en la exploración de los códigos que construyen las imágenes, desde el lenguaje pictórico inicio una búsqueda ligada a la experimentación sobre el soporte y los procesos que configuran una imagen, problematizando procesos como el traspaso y la reproducción.

Desde mi práctica me he preguntado sobre la construcción de aquello que denominamos "pintura". ¿Existe una fórmula (sí aún sigue existiendo una) por la cual se define este concepto? ¿Pueden en esta categoría ingresar elementos que visualmente pareciesen corresponder a una pintura sin serlo en realidad? ¿Pueden serlo un collage que mezcla pigmentos e imágenes provenientes de otros formatos como recortes de revistas y diarios, o el caso de la pintura objetual donde se incluyen en un mismo soporte texturas y diversos materiales?

La fotografía, como el dispositivo técnico más eficaz en la reproducción mimética de la realidad, desplazó a la pintura de las funciones sociales y documentales que hasta ese entonces cumplía. Así, la imagen fotográfica liberó a la pintura de ese afán ilusionista, dejándole espacio a su productor para realizar una búsqueda experimental a través de su sensibilidad y destreza.

Desde la concepción de la imagen fotográfica como representación objetiva de la realidad, me pregunto si esta puede ser efectiva como espacio posible para el recuerdo y qué sucedería con la narración que entrega si ésta es manipulada materialmente.

El imaginario que habita en mis obras alude a una cultura visual contingente. Siempre me he interesado por aquello que posee un lugar en mi memoria, de esta forma he abordado temas que tienen que ver con mi identidad. Los modelos que utilizo provienen de las cosas que veo a diario, los lugares por donde camino e imágenes de la cultura popular, así mediante su descontextualización puedo generar nuevas asociaciones y paralelismos.

Desde hace años, incluso antes de comenzar una carrera artística, guardo todo tipo de material visual que me parece interesante. Esta acumulación de imágenes y objetos me han permitido rescatar del olvido aquello que pasa de largo al estar oculto por la cotidianidad, como también mantener una resistencia al olvido.

*Fuera de Campo* es un proyecto que surge a partir de la observación de mi álbum familiar, las fotografías que se encuentran aquí me han servido para analizar aquellas construcciones simbólicas de estas imágenes. Mediante la apropiación de un conjunto de fotografías recodifico los signos que están sumergidos bajo otras capas de significación, realizo ejercicios que tienen su origen en la pintura y en la manipulación de la superficie, para finalmente desplazarlos hacia una tridimensionalidad. De esta forma logro señalar y develar esa parte de la realidad que ha quedado enmarcada en la foto y ha sido cubierta por el tiempo, la cotidianidad y saturación de estímulos.

Las imágenes han condicionado la mirada de los espectadores, olvidándonos que la mayoría de estas son producto de un aparato técnico. De esta manera este texto propone una discusión en torno a los dispositivos que tenemos a nuestro alcance y cómo estos operan al servicio de una estética.

Creo que cuando algo “falla” volvemos a ver y es en esa segunda impresión donde podemos advertir la verdadera condición de lo observado. Entonces una irrupción producida en un mecanismo genera un defecto material que logra cambiar la composición original de dicho aparato o su producto.

En los procesos de elaboración de las imágenes, el error revela el artificio quedando en evidencia su carácter de imitación, visibilizando su modo de producción y su carácter de reproducción de realidad. Así una foto familiar velada no es efectiva como sustituto del acontecimiento retratado, sino que pone de manifiesto la condición material y objetual de la fotografía, como aquel papel fotosensible que recibió luz por algún lado de la cámara.

Generalmente mi trabajo se inicia desde una imagen producida por un dispositivo tecnológico la que posteriormente traduzco a una operación manual. Este afán por

manipular las imágenes de manera análoga, responde a un deseo de contacto y experimentación con la materia, como también el constante desafío a mi propia destreza técnica, a la gestualidad opuesta a la instantaneidad de los medios contemporáneos.

La traducción de una imagen desde un dispositivo mecánico a una operación manual produce una alteración de ésta. El trasladar códigos de un sistema a otro que no posee las mismas características genera una pérdida de información, (lo que podría entenderse como una pérdida de calidad de la imagen original) obteniendo así representaciones con información fragmentada y difusa.

Finalmente, cabe señalar que el cuerpo de obra revisado en estas páginas indaga sobre el agotamiento de la imagen y cómo gracias a esa transformación es posible abrir el espacio para la reinterpretación de la superficie.

## I. ANTECEDENTES DE OBRA

### 1.1 Memoria

Cuando era niña, durante una visita familiar al Zoológico Metropolitano uno de mis primos se cayó por una parte del cerro. Cada vez que con mi hermana recordábamos el episodio yo agregaba a mi mente imágenes que representaban ese momento. Lo paradójico resulta ser que durante mucho tiempo tuve la certeza de haberlo visto rodar cerro abajo, certeza que quedó anulada cuando hace unos años atrás mi hermana me rectificó, afirmando que yo no lo había visto pues me encontraba en otro sector del parque.

La historia que construí a partir de este acontecimiento resultó ser verosímil. En mi cabeza era coherente y me hacía ser partícipe de un hecho del que todos comentaban. Todavía puedo visualizar esa imagen aun sabiendo que todo fue producto de mi imaginación.

Esta anécdota me permitió entender que la memoria es la construcción de múltiples destellos de nuestras fijaciones, como esas imágenes y sensaciones fugaces que habitan en nuestra mente y que están en constante retorno.

El tiempo es un factor que influye en gran medida en la memoria, en lo que recordamos y en cómo lo hacemos. En este sentido su debilidad radica en sus limitaciones; si bien hay veces en que podemos acordarnos de todo aquello relacionado con situaciones que consideramos fundamentales en nuestra vida, hay otras en que simplemente no se puede hallar ese fragmento de pasado que intentamos rescatar. A medida que pasa el tiempo la memoria se vuelve imprecisa y equívoca, esta característica hace que la especificidad de los sucesos pasados sea una construcción entre lo que en realidad recordamos y las conclusiones que inferimos, de ahí que podamos afirmar que ésta no es absoluta.

Nuestra mente funciona como un ordenador, a medida que vamos adquiriendo nuevos conocimientos debemos registrar y procesar la información para luego

codificarla, pero a diferencia de este, nuestra mente es más selectiva. Así es como podemos recordar con mayor exactitud aquello que está asociado con acontecimientos emocionales importantes. El recuerdo al estar compuesto por fragmentos hace que el pasado pierda certeza, por lo que si hay algo que queremos recordar en detalle y no podemos, tenderemos a sustituir ese detalle por otro de similares características o simplemente lo omitiremos. Parece ser que cuánto más queremos rememorar algo, menos podemos hacerlo. El paso del tiempo va desgastando las imágenes del recuerdo obstruyendo nuestra capacidad de acceder a ellos, así la vuelta repentina hacia nuestro pasado se materializa en flashbacks de imágenes confusas que constantemente intentamos resignificar.

Las imágenes de la memoria se presentan como un puzzle que se va transformando con el tiempo, a medida que intentamos recordar se produce una fractura temporal que trasciende hacia los relatos que tenemos por incuestionables, haciendo que estos muten progresivamente. Gracias a esa manera fallida que tiene la memoria para representar los hechos del pasado, es que muchas veces necesitamos de un “otro” (personas o dispositivos tecnológicos) que nos ayude a recordar; así podemos inferir que los recuerdos son altamente influenciables, por lo que la versión de un hecho que teníamos por real puede cambiar si es cuestionada por aquellas personas o dispositivos en los cuales confiamos.

Al intentar reconstruir el pasado nos encontramos con imágenes indefinidas<sup>1</sup> que obstaculizan la capacidad de acceder al recuerdo. Este hecho produciría una distorsión del recuerdo por no dar cuenta de la totalidad de éste. Entonces, en la medida que vamos revisando nuestra historia, el presente va reescribiendo lo ocurrido, modificando la relación con hechos anteriores o posteriores a él. De ahí que siempre intentemos resignificar el pasado.

El recuerdo entonces, puede ser una mezcla de imágenes que alguna vez vimos en el cine, complementado con un sueño, experiencias vividas y relatos de externos. La memoria que se empezó a constituir mediante la imaginación va sustituyendo a

---

<sup>1</sup> Las imágenes indefinidas son aquellas imágenes borrosas donde solo se pueden advertir características aisladas de acontecimientos u objetos



la memoria que repite un hecho real, así cuando la mente evoca ese recuerdo, éste viene cargado de otras añadiduras como trampas de la reconstrucción del pasado.

Marcel Proust en su libro “En busca del tiempo perdido”, describe la influencia que tienen los afectos en el recuerdo cuando a través de un acontecimiento presente rememora una experiencia de su infancia:

“En el mismo instante en que aquel trago con las migas del bollo tocó mi paladar me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que causaba... Indudablemente, lo que así palpita dentro de mi ser será la imagen y el recuerdo visual que, enlazado al sabor aquel, intenta seguirlo hasta llegar a mí... Y de pronto el recuerdo surge. Ese sabor es el que tenía el pedazo de magdalena que mi tía Leoncia me ofrecía, después de mojado en su infusión de té o de tilo, los domingos por la mañana en Combray”<sup>2</sup>

En la experiencia anteriormente citada, hay un anhelo por revivir un fragmento de infancia. Cuando Proust experimenta el gozo del recuerdo, ese pequeño atisbo del pasado hace eco en su mundo emocional, logrando cuestionar cosas de su presente y de su futuro. La nostalgia que invade al escritor mientras saborea la magdalena, no hace más que apuntar hacia una experiencia que por más que se repita, nunca será igual. Vuelven a él múltiples recuerdos que sin duda abren la perspectiva de su realidad actual.

La fragilidad de la memoria hace que las personas busquemos en el exterior las evidencias de nuestro pasado. De esta manera, por medio de materialidades, colores y formas, podemos acceder a ese recuerdo de antaño. Es la claridad del objeto tangible la que puede enmendar la visión difusa que tienen algunos recuerdos. En el caso de Proust es la magdalena y específicamente el instante cuando ésta toca el paladar del escritor haciéndolo recordar un acontecimiento pasado.

---

<sup>2</sup> PROUST, Marcel. (2006). *Por el camino de Swann (En busca del tiempo perdido)*. [ebook] pp.26-27. Available at: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/133600.pdf> [Accessed 25 nov. 2018].

Los aromas y sonidos cumplen con evocar una situación pasada pues se ligan estrechamente con las sensaciones, sin embargo, lo que primero se nos viene a la mente en esa reminiscencia es una imagen. Cicerón en su oratoria precisa que:

“...las pinturas más completas que se forman en nuestras mentes son las de las cosas que los sentidos han transmitido o impreso, siendo el de la vista el más penetrante de todos nuestros sentidos, y que por consiguiente las percepciones percibidas por los oídos o por la reflexión pueden ser más fácilmente retenidas si se las transmite asimismo a nuestras mentes por medio de los ojos”<sup>3</sup>

En la película “*Memento*” (2000) del director Christopher Nolan, el personaje principal llamado Leonard padece un tipo de amnesia que no le permite almacenar nuevos recuerdos, (una falta de memoria a largo plazo). Como solo puede retener la información por un tiempo limitado, Leonard debe inventar un sistema efectivo que le ayuda a recordar sin dejar espacio para la interpretación. Mediante fotografías instantáneas (polaroid) y con notas escritas en ellas, va registrando a quién conoce junto a los detalles que lo relacionan con ese sujeto, lo cual le permite tener un hilo conductor en su vida diaria.



Fig. 1. Captura de película “*Memento*”, 2000. Christopher Nolan.

---

<sup>3</sup> CICERÓN, De Oratore II, L XXXVI. YATES Frances. *El arte de la memoria*. España: Siruela, 2005. P18.

Además de las fotos el hombre va tatuando su cuerpo con frases que le indican como actuar frente a ciertas situaciones, estas frases se convierten en un mecanismo mnemotécnico que le permite realizar asociaciones entre palabras e imágenes, pero la dificultad a la cual se ve enfrentado Leonard es que la eficacia de esta técnica está en vincular imágenes mentales excepcionales con aquella información que ya posee un lugar en nuestra memoria, por lo que al carecer de certeza frente a lo que recuerda, cada leyenda se convierte en un acertijo.

Lo interesante de esta película es que durante el transcurso de la historia podemos ver como este sistema, se vuelve contra el protagonista. Si bien una fotografía puede ser tomada como un hecho verosímil, solo presenta una fracción de la realidad, volviendo imposible la tarea de reconstrucción de una historia por medio de meros fragmentos fotográficos.

## 1.2 Fotografía

La aparición de la fotografía produjo un cambio en la percepción del mundo y sobre todo el valor de autenticidad de un acontecimiento. Con el progresivo avance tecnológico y el desarrollo de la imagen en movimiento la concepción de realidad se vio reforzada por estos mecanismos que presentaban el medio sin filtros<sup>4</sup>. Por eso la fotografía es el dispositivo más idóneo para recordar, ya que representa fidedignamente lo retratado. No se puede negar que lo que aparece en una foto estuvo allí como objeto frente al operador de la cámara, entonces la imagen fotográfica se vuelve un análogo del objeto capturado.

Si bien el proceso de captura supone tener delante del objetivo el elemento a retratar, el resultado final no es más que el reflejo de los rayos luminosos que impactaron en el objeto y fueron emitidos hacia la cámara para fijarse en un material fotosensible, que gracias a la acción de determinados químicos pone en funcionamiento los haluros de plata que generan la imagen final.

Por su parte, la pintura como medio de representación queda relegada a una condición alegórica, la fotografía la despoja de aquella necesidad de aproximación con el mundo real, porque, aunque los resultados pudiesen ser similares, sus procedimientos técnicos las hacen alejarse. Aunque un artista en extremo virtuoso puede crear una imagen apelando a la hiperrealidad, el resultado final siempre estará sujeto a la técnica pictórica y a la transcripción que éste realice.

La pintura ya no puede cumplir con el rol mimético que tenía en sus orígenes, pues en ese traspaso se pueden filtrar las restricciones del lenguaje pictórico como también la destreza del artista. No hay que olvidar que la imagen representada

---

<sup>4</sup> Desde sus inicios se consideró a la fotografía como un mecanismo totalmente opuesto a la pintura, esto debido al avance en la representación fidedigna de la realidad por parte de esta nueva técnica. Pero más allá del resultado que se obtenía con ella, lo que realmente impactaba era cómo y mediante qué efectos lograba generar una imagen exacta del real. Esa capacidad de representar mimética y objetivamente un objeto se da gracias a su procedimiento técnico, el cual hace aparecer una imagen sin la necesidad de mediación del operador del dispositivo.

pictóricamente ha sido interpretada por un ojo humano que, a diferencia del lente de la cámara, es más impreciso. Por eso la fotografía obtiene resultados concretos, ya que “como máquina regida únicamente por las leyes de la óptica y la química, solo puede transmitir con precisión y exactitud el espectáculo de la naturaleza.”<sup>5</sup>

Según Philippe Dubois la fotografía puede ser leída como un *índex*<sup>6</sup>, pues es inseparable de la acción que la produce. Entonces como huella luminosa, la fotografía sería una *huella de lo real*.

La fotografía como una *huella de la realidad* pasó a sustituir a la pintura, que solo puede aproximarse a su *apariencia*, cumpliendo así las funciones sociales que anteriormente se le atribuían exclusivamente al arte pictórico: como dispositivo de documentación del mundo visible, de la historia y de las experiencias particulares.

La relación analógica que tiene la fotografía hace que nos olvidemos de la cualidad objetual de su producto. Ciertos indígenas americanos rehuían a la fotografía pues creían que este objeto de manera inexplicable tenía el poder de capturar su alma.

Guido Boggiani fue un artista plástico y etnólogo italiano que se dedicó desde 1887 hasta su muerte en 1901, a recorrer gran parte de las regiones de Brasil, Paraguay y Bolivia con la intención de dar a conocer al continente europeo los pueblos indígenas que habitaban esas zonas.

Cuenta la historia que Boggiani, quién además de ser un gran dibujante era un virtuoso fotógrafo, logró convivir con los indígenas Chamacocos<sup>7</sup> durante su estancia al interior de Paraguay. La relación que Boggiani entabló con el pueblo le permitió realizar una serie de imágenes donde los indígenas posaban directamente a la cámara.

---

<sup>5</sup> DUBOIS Philippe, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. España: Paidós, 1994. P 27

<sup>6</sup> Dubois define a los *índex* (o *índices*) como signos que mantienen, o han mantenido en un momento dado del tiempo, con su referente (su causa) una relación de conexión real.

<sup>7</sup> Los “chamacoco o ‘Ishir-ebidoso’ y los ‘Ishir-tomarahó’ –nombres bajo los cuales se los conoce actualmente– son un pueblo indígena que habita hasta hoy en día junto a la costa del río Paraguay. Estos grupos están hoy al borde de la desaparición debido a la pobreza derivada de la transformación de su hábitat, la degradación de los recursos naturales, y la presión de la expansión de la actividad económica.

Luego de un año de perder toda comunicación con Boggiani la sociedad italiana en Asunción salió en su búsqueda, encontrándolo muerto cerca de la localidad desde donde se perdió su rastro.

Lo anecdótico de este relato, son las diversas hipótesis que se levantaron sobre de su deceso. La que prevalece hasta hoy apuntaba a que los mismos indios Chamacocos le habían dado muerte, pues veían el aparato fotográfico como un peligro.

Los indígenas al no poder entender cómo funcionaba la cámara le atribuyeron poderes sobrenaturales llegando a considerarlo un objeto mágico. Esto sembró la desconfianza en su operador y en la fotografía, a la cual se le atribuyó ser la responsable de muertes y otros males. El cuerpo de Boggiani fue encontrado separado de su cabeza y enterrado junto a sus artículos personales, entre ellos su cámara, un acto que los indios realizaron con la finalidad de exorcizar ese objeto que les parecía demoniaco.

En la mayoría de los casos, la imagen fotográfica tiene en sí un poder de sustitución; la conexión del referente con su imagen termina por convertir a los sujetos en objetos, de los cuales podemos tomar posesión a través de su imagen, es decir, se los "captura". Un ejemplo claro de ello es la relación que se establece con la foto del ser amado, la imagen se atesora como la evidencia de la presencia de ese otro y de su existencia en este mundo. Se podría decir que su retrato es la manera de poseerlos simbólicamente. Podemos concluir entonces que aún sabiendo cómo opera hoy la fotografía, todavía le concedemos la capacidad de capturar la esencia de los sujetos al igual como pensaban los indios Chamacocos.

### 1.3 Álbum

El progreso tecnológico de las cámaras fotográficas permitió que cualquiera pudiese manipular una de estas sin tener necesariamente conocimientos especializados sobre su funcionamiento. Así, el mayor acceso a las cámaras por parte de aficionados transformó la visión de aquello que era necesario retratar.

Para Susan Sontag “la ulterior industrialización de la tecnología de la cámara solo cumplió con una promesa inherente a la fotografía desde su mismo origen: democratizar todas las experiencias traduciéndolas a imágenes.”<sup>8</sup>



Fig. 2. *Fotografía digitalizada*, 1981. Santiago, Chile.

La capacidad de fotografiar una amplia gama de temas nos hace pensar que somos capaces de contener el mundo entero en el bolsillo; más allá de ser un accesorio la fotografía se convirtió en la forma para retener las experiencias.

---

<sup>8</sup> SONTAG Susan, *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Debolsillo, 2017. P 17

La imagen fotográfica siempre remite a un tiempo pasado, (a lo que *ha sido*) a un momento en el tiempo que nunca se repetirá. Como forma de retener el tiempo, la fotografía se ha convertido en “un rito social, una protección contra la ansiedad, y un instrumento de poder”<sup>9</sup>, frente a la idea de desaparición; una resistencia al paso inexorable del tiempo.

El ingreso de la cámara a los hogares extendió la capacidad de posesión de las imágenes y por ende su acumulación. De esta forma, el álbum familiar se inserta como la forma más segura de compilar y conservar aquellas imágenes. Si bien el álbum como objeto compilatorio data de 1860, es desde la invención de las cámaras portátiles como la Kodak Brownie<sup>10</sup> que el álbum adquiere no sólo un valor histórico sino también un valor sentimental.

Muchas veces con el paso del tiempo el álbum familiar se transforma en un objeto-contenedor que al exceder su volumen sale del formato-libro para ingresar a cajas de zapatos, maletines u otros artículos. El álbum pone en evidencia toda la historia de un núcleo familiar particular que en un interés por retratar e inmortalizar los recuerdos, lo convierte en un instrumento de conservación de los recuerdos, en el ímpetu por preservar momentos importantes como hitos históricos de la familia.

Los álbumes están en constante cambio. Esa mutabilidad es generada por la diversidad de autores que este tiene y obviamente por los nuevos acontecimientos y/o personajes que van integrándose a la familia. Así en su interior podemos encontrar micro relatos que configuran la historia de los sujetos que allí aparecen. En ese sentido el álbum es también la prueba de una existencia y pertenencia a un lugar.

El fotografiarse responde a un deseo de inmortalidad y de sobrevivencia al olvido, por eso las fotos son también un elemento que nos permite recordar y transmitir esas memorias a quienes nos suceden, tal como se hacía en la antigüedad a través de relatos orales y escritos.

---

<sup>9</sup> Íbid. P.18

<sup>10</sup> Cámaras vendidas por Kodak, popular empresa que se dedicada a la venta de equipos fotográficos y que popularizó la fotografía casera e instantánea a inicios de 1900.



A lo largo de los años y con la integración de las cámaras a los celulares nuestra relación con la fotografía cambió. Antes tomar una foto era todo un rito: existía un lugar de la casa destinado para posar donde todos pudiesen ser captados íntegramente; las mujeres se repintaban los labios y perseguían a los niños para que se permanecieran quietos, las abuelas se quitaban los anteojos, mientras los hombres “sacaban pecho” o se arreglaban la ropa, todo con tal de immortalizarse en su mejor momento.

Hoy en cambio, con la fotografía digital y la inmediatez de la imagen, se ha cotidianizado el acto fotográfico. La era actual mediada por múltiples opciones de registro ha situado a la cámara como un objeto omnipresente que está a la espera de los usuarios que exponemos nuestras vidas al resto del mundo. Si antes era necesario una seguidilla de pasos para capturar una escena (posar, sacarse los lentes, arreglarse la camisa) hoy este acto se ha convertido en una especie de acto-reflejo.<sup>11</sup>

En la actualidad y dados los nuevos formatos de almacenamiento de imágenes digitales, la instantaneidad del acto fotográfico y su visualización ha vuelto más importante quién comparte la fotografía de forma más rápida en el espacio virtual, que la immortalización del acontecimiento.

De esta forma el álbum familiar ha sido desplazado por plataformas virtuales, que reemplazan a través de códigos binarios ese material análogo y tangible. Con redes sociales como Instagram y Facebook ya no es necesario cargar con toda esa acumulación de imágenes que solían ser una especie tesoro del que solo algunos eran merecedores de mirar.

---

<sup>11</sup> El acto fotográfico se ha vuelto casi una acción que se realiza automáticamente como respuesta instintiva al estímulo que generan los nuevos mecanismos de registro.

## 1.4 Color

“En la percepción visual casi nunca se ve un color como es en realidad, como es físicamente. Este hecho hace que el color sea el más relativo de los medios que emplea el arte... hay que tener en presente que el color engaña continuamente”<sup>12</sup>

Se ha bromeado bastante con la capacidad que tienen las mujeres por sobre los hombres, para identificar y nombrar distintos colores. Se dice que ellos conocen y pueden nombrar al menos siete, mientras que nosotras podemos superar altamente ese número, pero la verdad es que la capacidad de identificar distintos matices no compete a un género o a una cualidad biológica específica, pues cada uno de nosotros somos capaces de percibir e identificar colores distintos.

Si durante un ejercicio de color, le pedimos a un grupo de estudiantes de arte que relacionen el color rojo con una palabra o un objeto, la nómina se puede volver infinita, desde un pimentón, un corazón, hasta una sensación como “picante”. Con esta simple prueba podemos comprobar como cada persona tiene diferentes formas para identificar un color. Cuando se les pide a los alumnos que piensen en el color rojo, ¿en qué rojo están pensando? Por supuesto el rojo en que piensan es diferente al rojo que tiene en mente la profesora y sus demás compañeros.

En psicología, un color puede evocar distintas lecturas como sentimientos existen, así un mismo color presentado a diferentes personas puede producir diferentes sensaciones. Su efecto está determinado “por la conexión de significados en el cual percibimos el color”<sup>13</sup>, es decir, el contexto. Esto significa que un color en una

---

<sup>12</sup> ALBERS Josef, *La interacción del color*. España: Alianza Editorial, 1996. P. 8  
Disponible en <https://www.academia.edu/4791762/81250463-La-interaccion-del-Color>. En este libro, Albers explica la interacción del color como la capacidad que tienen los colores para interactuar entre sí, pues más allá de su longitud de onda, la percepción de un color varía de la relación que establece con otros colores próximos a él. De aquí se desprende que el color sea artificial, pues bajo parámetros contextuales este cambia, influenciando o dejando influenciar.

<sup>13</sup> HELLER, Eva. *La Psicología del color*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004. P. 18

vestimenta puede representar una lectura diferente a si estuviese representado, por ejemplo, en una pintura.

El color como símbolo es capaz de representar una idea y es que través de la observación de éste se pueden hacer asociaciones tales como: “*verde esperanza*”, para hacer alusión al color verde, como aquel que simboliza la germinación de la naturaleza, aquello que después de la aridez se fertiliza y crece; como también “*sangre azul*”, para aludir a las personas asociadas a la realeza europea, los cuales de tez blanca y delicada no se exponían a los rayos solares dejando entrever el azul verdoso de sus venas.

Desde otra perspectiva el color también es el resultado de analogías las cuales interpretamos en base a experiencias de carácter sensitivo. De esta forma, el color rojo resulta análogo a la sensación de calor que experimentamos al estar expuestos al sol y al fuego, lo que sucede de forma inversa con el color azul que remite nos remite al frío del océano más austral.

¿Cómo un color puede ser afectado por el tiempo?

El paso del tiempo desgasta los materiales y en el caso de las fotografías análogas el deterioro se caracteriza principalmente por su descolorido y los efectos que la luz produce sobre ellas. Una fotografía contenida en un álbum tendrá un nivel de deterioro diferente a una que esté expuesta a contante manipulación, efectos solares y ambientales.

En ese caso el tiempo y el efecto de la luz solar produce una despigmentación que pone a prueba la resistencia material, dejando en evidencia la traza de una presencia. El paso inexorable del tiempo en las siluetas desteñidas pone en valor la memoria y los afectos que solo pueden ser recuperados como fragmentos de lo que aconteció ya en el pasado. Entonces, una fotografía que se ha amarilleado no cumpliría con retratar el momento inicial, donde los matices de las ropas y objetos aun eran vívidos. Presenta un acontecimiento real afectado por su propia existencia en el tiempo.

## II. ANTECEDENTES DE PRODUCCIÓN

### 2.1 Obras anteriores

Durante este capítulo examinaré cuatro obras que sirven para ilustrar mi interés en torno a los soportes y códigos que configuran las imágenes, aquellos procesos mecánicos que el lenguaje visual utiliza en la creación de íconos. El ícono “es un signo que remite al objeto que denota simplemente en virtud de las características que posee, ya sea que este objeto realmente exista o no.”<sup>14</sup> Por eso la diferencia con el ya citado *Índex*, donde el objeto debe existir realmente para que este emane su carácter indicial.

Las piezas expuestas a continuación datan del año 2012 y son el resultado de mi constante exploración sobre distintos soportes como también de la manipulación del lenguaje pictórico con la finalidad de crear imágenes híbridas.



Fig. 3. Daniela Díaz. *Error de transmisión*, 2012. Óleo, esmalte sintético y acrílico sobre policarbonato alveolar. 38.5 x 52.5cm c/u. Universidad Diego Portales. Santiago, Chile.

---

<sup>14</sup> PIERCE, Charles Sanders en DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. España: Paidós, 1994. P. 58

“*Error de transmisión*” (2012) es una obra compuesta por veinte pinturas que traducen una imagen desde el medio televisivo, hacia uno pictórico. Con este trabajo decido abandonar la tela y utilizar el policarbonato alveolar<sup>15</sup> para la realización de mis pinturas. (Fig. 3)

Las posibilidades de intervención que me proporciona el material, (transparencia y canales interiores que conforman la lámina) me permiten establecer nuevas reglas para emplear la pintura, a través de tres capas diferenciadas. La superposición/sumatoria de materia conforman los planos de la imagen, ya sea mediante el uso de esmalte sintético en la parte posterior para lograr una superficie homogénea, óleo para las veladuras en la superficie más externa e inyección de acrílico fluido en las canales intermedias. (fig. 3 y 4)

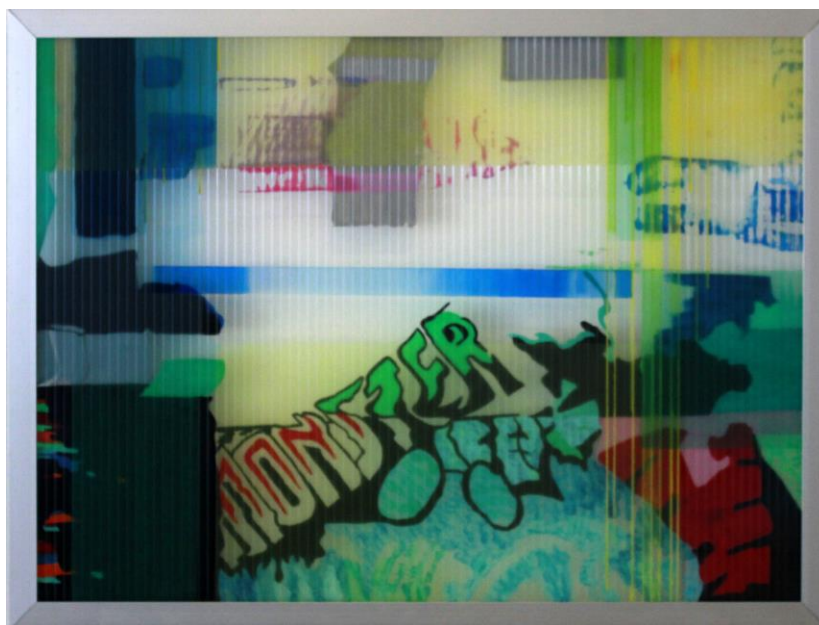


Fig. 4. Daniela Díaz. *Error de transmisión* (detalle), 2012. Óleo, esmalte sintético y acrílico sobre policarbonato alveolar. 38.5 x 52.5cm. Universidad Diego Portales. Santiago, Chile.

---

<sup>15</sup> El policarbonato es un material propio de la construcción. Su resistencia al impacto, a las altas temperaturas y su transparencia óptica hacen que este material sea empleado en la construcción de techos transparentes como los tragaluces o pérgolas, desde la industria publicitaria se utiliza en letreros retroiluminados como reemplazo de las planchas acrílicas.

Cada pintura es la traducción del registro de una televisión con interferencia, por lo que cada signo gráfico que allí se observa se encuentra alterado pero reconocible. De esta manera, mediante el lenguaje pictórico, se abre el espacio para la reinterpretación de la imagen.

El uso del televisor antiguo (hoy reemplazado por pantallas LCD) como modelo pictórico se dio por mera casualidad. Me encontraba viendo un programa al cual no prestaba mucha atención cuando de pronto la transmisión comienza a fallar, la imagen distorsionada por la interferencia me pareció inquietante pues, aunque a ratos se volvía abstracta conservaba algunos rasgos, (números o letras) que la distinguían como imagen televisiva.

En el momento que el error se produjo, tomé de prisa mi teléfono celular y registré con su cámara la pantalla del televisor, antes que volviera a la normalidad. Fue luego de revisar las imágenes que me di cuenta del potencial pictórico que tenían.

Este encuentro despertó en mí el interés por trabajar con la imagen distorsionada y generar con ésta una nueva representación donde el dispositivo “televisor” fuese señalado únicamente como un emisor-receptor de datos y fuente contenedora de imágenes.

La interferencia televisiva entendida como un error, irrumpió en mi vida cotidiana suspendiendo e invalidando por un breve lapsus de tiempo la rutina. En ese momento donde ya no acontecía nada, el tiempo comenzó a vaciarse de contenido generando en mí una extrañeza y una nueva forma de ver lo que estaba frente a mí.

Si hay algo que atraviesa toda esta línea de trabajos, es el intento por manipular la imagen a tal punto que deje de volverse ilustrativa y referencial; así en “*Deslavados*” (2013) amplió los formatos de intervención.

La obra compuesta por tres cuadros de 200 x 300 cm. Es una selección de registros fotográficos que realicé en distintos puntos de la región metropolitana: Santiago Centro, Quilicura y camino a Melipilla.



Fig. 5. Daniela Díaz. *Deslavado I*, 2013. Impresión en tela PVC intervenida. 200 x 300 cm. Biblioteca Nicanor Parra. Santiago, Chile.

Este proyecto toma como referencia el género pictórico del paisaje, pero virándolo hacia una perspectiva contemporánea. En la tradición pictórica el paisaje tuvo distintas connotaciones. En el caso de la época romántica adquiere el valor de productor de emociones y de experiencias subjetivas en el espectador, siendo lo pintoresco y lo sublime dos categorías atribuibles a este género. Por mi parte yo representé un tipo de paisaje no idealizado como el modelo clásico, sino como un panorama deteriorado.

Para este trabajo opté por imprimir las imágenes en un material llamado tela PVC utilizado en gráficas publicitarias específicamente pendones y gigantografías. Este soporte derivado de los polímeros es apto para la impresión en alta resolución con tintas solventadas y serigráficas, esta característica me permitió construir una superficie pictórica a través de la sustracción de la materia la cual era eliminada por efecto del diluyente a la piroxilina. (fig.5)

El PVC no absorbe como si lo haría una tela de lino o algodón, entonces el diluyente se desliza a través de la superficie formando posas que se secan por evaporación. El gran formato de esta obra me exigió una mayor destreza corporal, se han extendido los límites de lo abarcable por mi mano que en "*Error de transmisión*"



estaba totalmente bajo control. Mi cuerpo entero se enfrenta a borrar el espacio que ocupaba la representación de una roca, la que ahora se define solo como una mancha producto de la acción del diluyente.

La obra se materializa mediante una serie de manchas que velan la imagen original y la convierten en un escenario indefinido con límites borrosos. La acción del diluyente hace que los colores de la impresión comiencen a separarse del soporte, mezclándose y contaminándose entre ellos. Mediante el arrastre de la tinta se va deslavando la superficie realizando una pintura sustractiva.

Este proyecto se constituye desde dos puntos: desde el efecto difuso y velado que deja el diluyente, como por aquella área reservada sin alterar (fig.6), donde la importancia radica en hacer convivir la imagen con la materia, quedando en medio del artificio para no sucumbir frente al cuadro ventana, ni ante el plano pictórico como mera superficie. Respondiendo a una inquietud sobre la referencialidad de la imagen fotográfica.

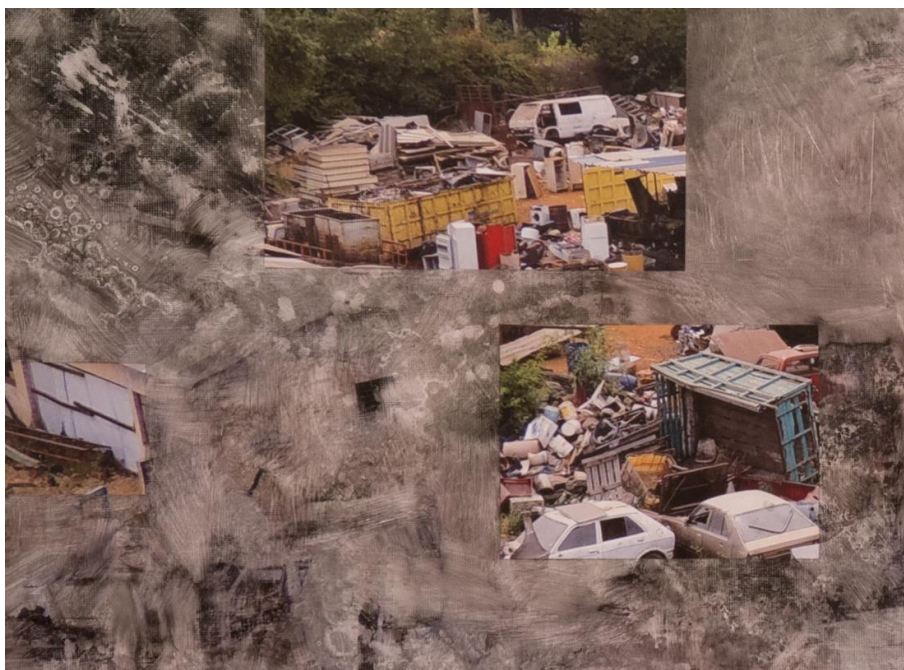


Fig. 6. Daniela Díaz. *Deslavado II* (detalle), 2013. Impresión en tela PVC intervenida. 200 x 300 cm. Biblioteca Nicanor Parra. Santiago, Chile.



Con una visualidad muy distinta a las obras ya referidas, “*Calendarios*” (2017) se sitúa desde la observación de los colores y los significados que estos contienen.

“*Calendarios*” consta de una serie de 12 láminas, que poseen un área de color que cubren solo una parte de la superficie (fig.7). Este trabajo se inicia desde una investigación cromática de los calendarios reproducidos bajo el sistema offset y que se venden de forma mayorista en el comercio popular.



Fig. 7. Daniela Díaz. *Calendarios*, 2017. Impresión en papel couché. 30,5 x 45 cm. c/u. Universidad de Chile Santiago, Chile.

Desde la apropiación del material, manipulo la imagen digitalmente para establecer una distancia desde lo análogo y lo mecánico. Así para efectos de estas piezas cambio el formato de producción desde el offset hacia a una impresión digital y de solo una copia.

El área cubierta de color se ubica en el lugar donde antes, en el calendario original, se encontraba una imagen que hace alusión a un pequeño texto situado en la parte inferior. Los colores están elegidos para que se genere una oposición al momento de relacionar el texto con el área de color, es decir, trabajo desde la complementariedad cromática de los enunciados. Por ejemplo: si el texto del

calendario dice “Chile típico”, utilizo colores opuestos a la noción simbólica que arrojaría una definición cromática de “Chile típico”, el blanco, azul y rojo fuertemente asociado a una iconografía instaurada en nuestro imaginario. (fig. 8)

El cubrir mediante el color es también una forma de obstruir el acceso al recuerdo que tenemos de todos aquellos íconos que representan por semejanza el texto alusivo en la imagen.



Fig. 8. Daniela Díaz. Maqueta digital, 2017. Santiago, Chile.

A lo largo de mis trabajos he empleado el color, como un desplazamiento de la pintura, principalmente para abrir una discusión en torno a los simbolismos que estos representan, y cómo su manipulación resignifica las ideas que cada persona puede tener sobre un concepto, aquellas convenciones que rigen el mundo de lo visual.

Todas estas obras expresan de manera distinta una obstinación por hacer desaparecer las imágenes que en un inicio me sirven como referencia, pero en esta práctica de anulación de la imagen mediante el velado, borrado y encubrimiento, existe también un deseo por hacer aparecer una nueva representación.

El último trabajo aquí citado refiere precisamente a esto, a “ese otro, lo que se ubica atrás” y cómo puede emerger. “*Pruebas de Color*” (fig. 9) es un registro fotográfico y audiovisual de una serie de intervenciones pictóricas en distintos muros de la comuna de Santiago.

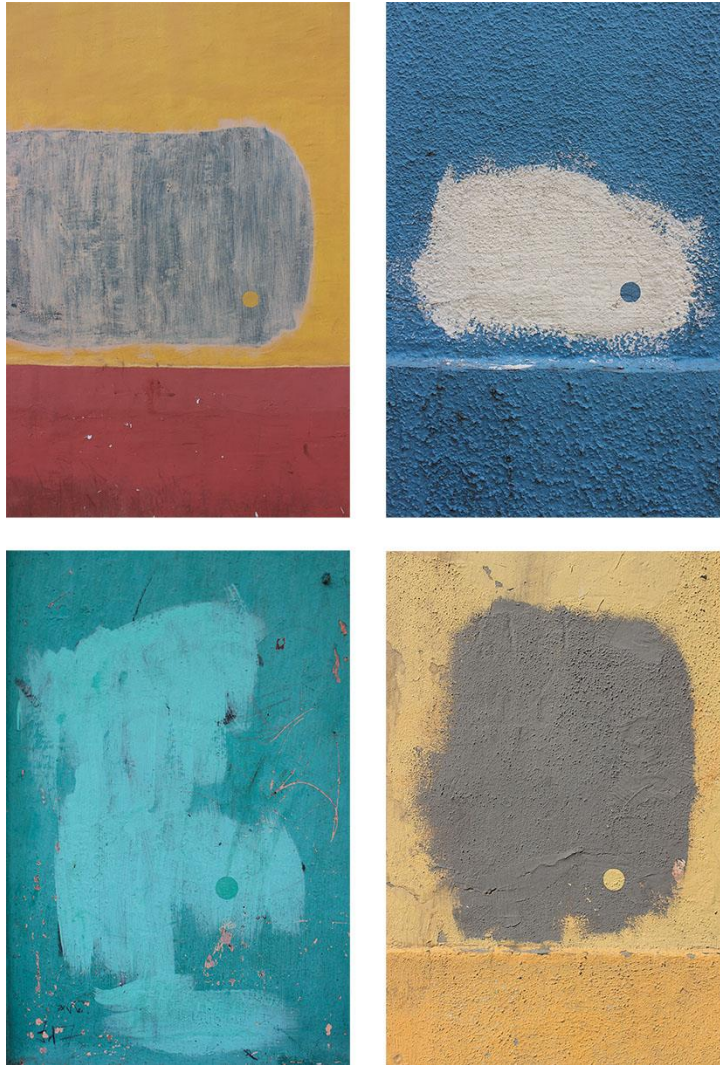


Fig. 9. Daniela Díaz. *Pruebas de color* (detalle), 2017.  
Fotografías 10x15 cm. c/u. Santiago, Chile

Generalmente los muros que se encuentran en la calle se convierten en lienzos donde cierto tipo de transeúntes se expresan dejando algún tipo de marca, irrumpiendo en ese espacio complejo que se sitúa en el límite del espacio público y privado.

En el tránsito por las calles aledañas a mi barrio comienzo a observar como los dueños de distintas propiedades intentan cubrir con trazos de pintura estos rayados que irrumpen en sus muros, para intentar reconquistar ese lugar que les pertenece.

Todos mis proyectos nacen de lugares por los cuales circulo, imágenes que veo desde mi infancia y ambientes en los que estoy inmersa y que aluden a mi identidad. En el caso de “*Calendarios*” el trabajo se relacionaba con un interés por representar un tema atinente a la cultura popular de nuestro país, mientras que en “*Pruebas de color*” en tanto me propuse trabajar desde la observación de la ciudad a través de una acción común.

El afán por tapan ese espacio que ha sido interceptado por otro resulta una operación redundante, que no hace más que señalar lo que allí acontece, y es que, aunque se aplique el mismo color que se utilizó para pintar el muro completo, este ya ha sufrido múltiples efectos propios del clima, como la constante irradiación del sol o la lluvia, que sin duda afectan en la composición de dicho valor cromático. En el esfuerzo por encontrar ese color exacto, muchas veces inalcanzable, es que también nos encontramos con personas que se dieron por vencidas y deciden aplicar sobre el muro cualquier color con la finalidad de tapan esa marca indeseada, dejando como resultado un parche cromático similar a un cuadro abstracto.

Desde mi práctica pictórica, decido ir en búsqueda de estos “parches” y atacar el fondo de este lienzo callejero, en una obsesión (propia de la pintura, como arte de la ilusión) por lograr preparar el color del muro utilizando una paleta reducida de óleos y no pintura industrial.

Salgo a la calle como aquellos pintores viajeros, cargando mi maleta de óleos, paleta y pinceles los cuales son el material que me permite desarrollar mi obra. Me enfrento a estos muros como lo haría un restaurador de cuadros, analizo en detalle

el color general de estas paredes y me dispongo a preparar el color. En completa calma y a plena luz del día me sitúo frente a estos borrones diferenciándome de aquellos que durante la noche y con rapidez realizan esos gestos de apropiación de muros ajenos.



Fig. 10. Daniela Díaz. *Pruebas de color*, fotograma Video, duración 1' 30". 2017. Santiago, Chile

La intervención que realizo es mínima, casi imperceptible. El resultado es un punto que simula ser del color del muro completo, éste ubicado sobre el parche que cubre el rayado da la impresión de ser un área que no fue retocada. Me apropio de la mancha y la utilizo como punto-indicio de lo que está atrás, de aquello que fue cubierto y que como tercera capa saca el color escondido por sobre ese gesto de censura.

En este sentido el gesto realizado frente al muro es una forma de recordarle a “esa mancha” el color que le pertenece; aquel color que fue obstruido por el parche como una imposición a la memoria de ese espacio.



## 2.2 Muro de evidencia

Los mapas mentales nos ayudan a ordenar y organizar la información que rondan en nuestra cabeza sobre un tema particular.

Durante el segundo año del Magíster, en el curso de Seminario de Obra, se nos pide realizar un mapa visual que siga la lógica de los mapas mentales. En él se debía reunir todas aquellas inquietudes y operaciones presentes en nuestro cuerpo de obra. Este ejercicio se plantea como una experiencia netamente visual, por lo que cada elemento debe aludir a los componentes de nuestro trabajo.

Para comenzar a construir un mapa visual es necesario revisar el banco de imágenes que todos los artistas poseemos consciente o inconscientemente. Esta selección de imágenes u objetos de diversa procedencia le permite al sujeto identificar un campo de intereses el cual, posteriormente, puede usar como exploración estética.

Eugenio Dittborn, en el texto “El espacio de acá. Señales para una mirada americana” de Ronald Kay, nos habla de una caja de herramientas con la cual analógicamente puede establecer desde donde nace su trabajo y los lugares a los que debe su práctica.

“Debo mi trabajo a la adquisición periódica de revistas en desuso. reliquias profanas rezagadas, en cuyas fotografías se sedimentaron los actos fallidos de la vida pública, roturas a través de las cuales se filtra, inconclusa, la actualidad;

Debo mi trabajo al cartón gris, medio de amortiguar, cubrir, aislar, rellenar, embalar, dividir, absorber y tapar; debo mi trabajo al diario uso que del cartón gris se hace en talleres de encuadernación, bodegas de embalaje, despachos, aduanas portuarias, oficinas de arquitectura, imprentas tipográficas, terminales de ferro- carril, agencias de publicidad, talleres de corte y confección, fábricas de carteras, plantillas, bobinas, estuches, archivadores y cuadernos; debo mi trabajo al cartón gris, terreno baldío, papel inconcluso, yezca, ollejo, pista de cenizas, cama de segunda mano, carne de perro, urna barata;

Debo mi trabajo a sustancias acuosas, sustancias oleaginosas, derramadas sobre soportes pictóricos, lienzos absorbentes, tramados, secos, opacos, lino crudo, yute, linoca, tela de buque; debo mi trabajo al movimiento uniformemente retardado de las sustancias nombradas habiendo penetrado los tejidos descritos; 8. Debo mi trabajo a la preponderancia concedida a los arreglos sistemáticos, pilas, rumas, hacinamientos, repartos, láminas didácticas, insectarios, herbarios, mostrarios, listas, fosas comunes, cuadros de honor; paradigmas todos; “<sup>16</sup>

Esta forma de concebir el hábito de almacenar aquello que nos cautiva, es la forma más eficiente cuando intentamos dar luces de nuestro trabajo.

El origen de este muro de evidencia correspondía al lugar que ocupan las distintas operaciones presentes en mi trabajo como: el encuadre, registro de huellas, veladuras, efecto de zoom y bloqueo de partes de una imagen. Esta área, entendida como el eje central de mi campo artístico, incluye referentes de distintas fuentes como imágenes extraídas de internet, registros de la ciudad y artistas que emplean la materia pictórica y el color. (fig.11)

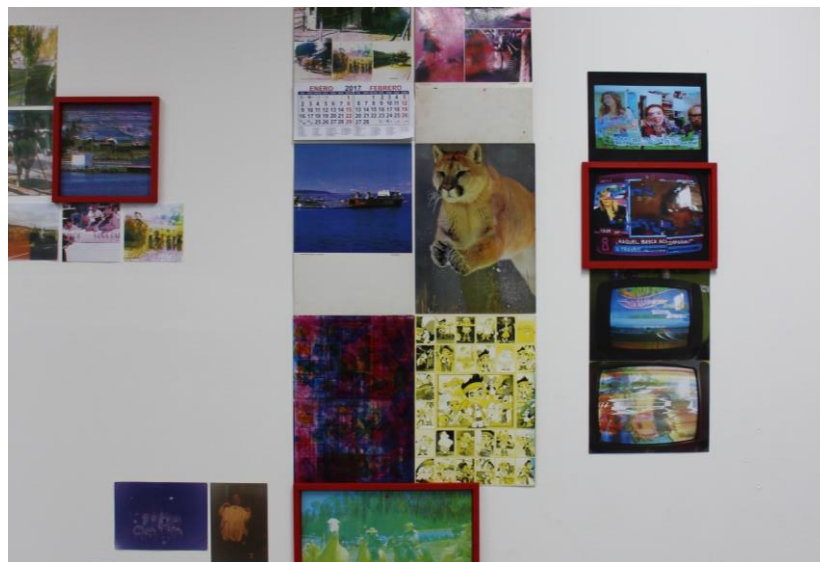


Fig.11. Daniela Díaz, Muro de evidencia (detalle), 2018. Imágenes de distinta procedencia, medidas variables, curso Seminario de obra MAV.

<sup>16</sup> DITTBORN, Eugenio en Kay, Ronald. *El espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Santiago: Editores Asociados,1980. PP. 68-69.

Por otro lado, este centro de naturaleza irradiante se expandió en horizontal y vertical, haciendo surgir subcategorías tales como: la memoria, el error y el recorrido; las que a su vez indicaban nuevas relaciones y conexiones entre ellas.

La cantidad de imágenes creció a tal punto que era imposible verlo de una sola vez, por eso dispuse algunos marcos rojos que servían como foco de atención y a la vez guiaban la lectura a través de las distintas áreas del muro.

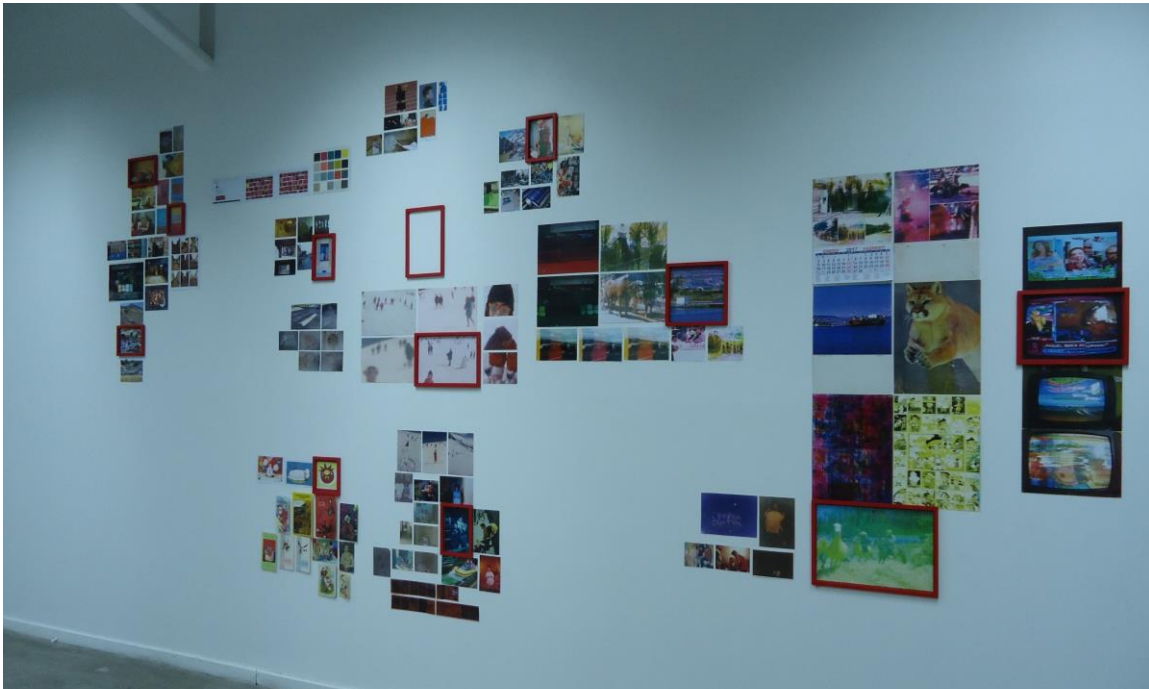


Fig. 12. Daniela Díaz, Muro de evidencia, 2018. Imágenes de distinta procedencia, medidas variables, curso Seminario de obra MAV, Santiago.

Para mí esta práctica significó reagrupar todo el material acumulado durante años. De manera consciente pude tomar distancia para analizar la relevancia de elegir de unas imágenes por sobre otras y entender que toda obra nace desde una percepción particular de las cosas. Por otro lado, este ejercicio fue reeditado durante la exposición de mi proyecto de obra “Fuera de campo” exhibido en el MAC de Quinta Normal. En esa instancia la lógica de operación fue la misma, pero todo el muro hacía referencia a la obra que se encontraba en proceso de montaje.



### III. PRODUCCIÓN DE OBRA

#### 3.1 Fuera de Campo

“Fuera de Campo” es una investigación desarrollada durante el año 2018, mientras cursaba el último año de Magíster de Artes Visuales de la Universidad de Chile. Durante este período produce un cuerpo de obra cuyo resultado formó parte de la exposición “*FERMENTO*, procesos de obra” en el MAC de Quinta Normal. Los trabajos aquí reunidos respondían a líneas de investigación particulares y diversas metodologías adoptadas durante el desarrollo del proceso creativo.

El proyecto nace desde la observación de mi álbum familiar como objeto de investigación. La fascinación nostálgica por visitar estas imágenes está condicionada por su materialidad, porque en ellas se representa un tiempo al cual constantemente debo volver como forma de analizar el presente.

Luego de revisar muchas veces el álbum familiar, empiezo a observar otros elementos de la imagen, como los detalles de la ropa, el entorno, las formas. Fue así como viendo fotos de viajes y paseos familiares comienzo a descubrir personajes anónimos que de forma involuntaria aparecen en la escena.

Todos estos “otros” que durante años han sido parte de mi álbum parecen estar totalmente desconectados del acontecimiento fotográfico. Y es que su captura fue absolutamente fortuita, ninguno está posando ni mirando a la cámara para ser retratado.

El *punctum* fotográfico que Roland Barthes describió como aquello que “sale de escena como una flecha y viene a punzarme”<sup>17</sup>, y que atravesó mi mirada fueron estos personajes y sus singulares formas.

En fotografía se denomina “campo” al espacio visible encuadrado en un instante determinado. Cuando se habla del “fuera de campo”, se está refiriendo a la cámara

---

<sup>17</sup> BARTHES, Roland. *La cámara lúcida* Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. España: Paidós, 1990. P.59

como el aparato que selecciona y deja fuera de la escena parte de la realidad. Si bien este concepto tiene que ver con el encuadre fotográfico, creo que esta noción se puede aplicar a la idea de un espacio inserto en la misma imagen y no necesariamente a aquello que quedó fuera de la toma, como vestigios de formas que asedian lo retratado.

La captura del momento, donde la intención era ser retratados para la posteridad ya no es el eje central, el foco de atención no soy yo o alguien de mi familia, sino todos esos desconocidos, que están en una especie de fuera de campo, y que al estar lejos del objetivo terminan siendo manchas multiformes que enuncian una forma corpórea. El *punctum* aquí, es la lucha de una representación por convertirse en algo reconocible, frente a la distorsión del desenfoque producido por el aparato fotográfico.

Muchas veces nos dejamos atrapar por la superficie de la imagen, olvidándonos que todas estas son producto de un aparato técnico. Es así como este proyecto plantea también una investigación que se relaciona con los dispositivos que tenemos a nuestro alcance y cómo estos operan al servicio de una estética. De la aparición de todos esos personajes extras que se encuentran en la imagen, surge la pregunta sobre cómo hacerlos emerger desde la profundidad en que se encontraban y pasen a ser el objeto de atención. ¿Cómo hacer evidente eso que mi ojo, tal vez mejor entrenado, vio en determinadas fotografías familiares?

### 3.2 Tres historias

La luz comienza a iluminar las reposeras que bordean la piscina, la lona blanca con listones azules es el lugar que alberga distintas formas corpóreas. Apoyada de costado, una mujer joven aparentemente duerme, se distingue por sus extremidades largas y ondulantes, su cuerpo recuerda a la famosa pintura de Jean Auguste Dominique Ingres “La bañista de Valpinçon” (fig.13) la cual presenta imperfecciones en la proporción de su figura, como una silueta sin caderas y la extraña forma en que su pierna se encaja al resto del cuerpo.

Su complexión parece derretirse con la lona, su figura se difumina sin límites, tanto así, que no parece tener una simetría coherente, como si al levantarse careciera de estabilidad. Su pie se diluye en la pierna, al igual que el pecho con uno de sus brazos. Una toalla de matices azules cubre casi por completo su cabeza bloqueando hasta el más mínimo haz de luz hacia su rostro. (fig. 14)



Fig. 13. Dominique Ingres, *La bañista de Valpinçon*, 1808. Óleo sobre tela, 146x97,5 cm. Museo de Louvre, París, Francia.



Fig. 14. Daniela Díaz, *Fotografía digitalizada* (detalle), 2000. Cancún, México.

El tiempo se ha detenido, exhausta yace inmóvil luego de haber nadado activamente durante una hora, en la languidez del presente sueña con imágenes de su infancia, con una memoria que se ha construido a partir de destellos, condensados en una mezcla de momentos vividos, relatos de otros e imágenes creadas a partir de la imaginación.

Tenía unos 5 años, junto a su madre y hermana bajan de un bus lleno de personas, no sabe exactamente como llegaron ahí, se durmió durante el trayecto, o quizás, ya lo olvidó. El lugar era de una blancura enceguecedora y abismante, su madre le había comprado unos anteojos con un marco naranja resplandeciente, que combinaban a la perfección con el traje rojo que llevaba puesto, una especie de buzo que la hacía sentir como un astronauta en medio de la luna. Había familias completas, en lo que ella creía era un nuevo universo, cada uno de ellos era un punto de color en este cuadro blanco de múltiples horizontes. Correr por ahí era difícil, sus piernas eran como dos tubos de acero que a ratos se perdían entre la acumulación de nieve.

Ella era tan pequeña y el lugar tan inmenso que sentía que la tragaba. Junto a su hermana se deslizaban una y otra vez en una tabla que habían arrendado arriba de la montaña, mientras su madre las miraba desde atrás, junto a un incipiente hombre de nieve con bufanda y sin cabeza. La niña de traje rojo se armó de valor y quiso lanzarse ella sola; llegado el momento se subió a la tabla y comenzó a descender.



Fig. 15. Daniela Díaz, *Fotografía digitalizada (detalle)*, 1995. farellones, Chile.

Algo por dentro le subía desde el estómago, como una especie de bola caliente que pasaba por su garganta obstruyendo el paso de aire, de tal forma, que no podía gritar. Iba cada vez más rápido y podía sentir como el viento rozaba su cara, pero el miedo a una caída infinita la hizo inclinarse hacia su costado izquierdo, dejándose caer sobre la nieve.

El frío se transforma en calor y la joven sigue recostada sobre su lado izquierdo, bajo ella ya no se siente la humedad de la nieve, sino la lona áspera de las reposeras. Sin abrir los ojos sabe que todo fue un sueño, pero sigue ahí inmóvil, intentando recobrar esos fragmentos del pasado que entre tanto se ven interrumpidos por una canción.

El lugar comienza a ser invadido por el aroma de los aceites bronceantes, que prometen dejar los cuerpos aún más brillantes y anaranjados de lo que ya están. Las figuras femeninas comienzan a transitar entre el borde la piscina y las reposeras, buscando el lugar y posición más cómoda para absorber los pocos rayos de sol que se filtran entre las nubes.

Al interior de la piscina, en el margen carente de profundidad, dos mujeres parecen acoplarse con el fondo azul del agua, como si ésta que apenas roza su piel moldeara sus figuras transformándolas en otra unidad. Desde el otro extremo, tres hombres las observan detenidamente, susurran previniendo ser escuchados por algún oído agudo que revele aquellos comentarios lascivos que hacen al respecto de sus cuerpos, en sus gestos se puede advertir la mirada inquisidora de aquel que ve algo prohibido.



Fig. 16. Daniela Díaz, *Fotografía digitalizada* (detalle), 2000.  
Cancún, México.

Las dos mujeres semidesnudas, exponen sus pechos al sol. Una de ellas tendida horizontalmente, contiene todo el peso de su cabeza en sus brazos ligeramente elevados, la otra, por su parte, se haya sentada con las piernas extendidas y los brazos ocultos tras su espalda. Ambas sienten como la fuerza de gravedad las invita a descender, pero estos cuerpos se resisten a desaparecer y a ocultarse bajo el agua.

Las “gringas” les llamaban por su tono de piel y sus rasgos que evidenciaban al hemisferio al cual supuestamente pertenecían. No eran gringas, sino europeas y eso quedaba claro al ver la relación que establecían con el cuerpo y la desnudez, con una soltura que no es propia de la gran mayoría de latinos que allí se encontraban. Para ellas quitarse el sostén no era un signo de protesta o liberación del cuerpo femenino, sino simplemente una forma de broncear todo el cuerpo. Mantenían siempre una mirada atenta, como aquella que dirige la Olympia de Manet a los espectadores del cuadro. A ellas les causaba risa como los hombres del lugar se sentían interpelados frente a esta desnudez naturalizada, en el espacio de lo cotidiano.

Al cabo de unos días y gracias al desnudo de las “gringas”, todas las mujeres comenzaron a desnudarse, permitiéndose habitar al cien por ciento sus cuerpos, como si antes estos hubiesen estado tensos, con los músculos completamente

contraídos. Ahora en cambio se les puede ver tomando sol, leyendo un libro o nadando sin la parte superior del bikini, sin la fatiga de estar erguidas preocupadas por las posturas que deben adoptar, como consecuencia de la visión de un cuerpo idealizado.

Más allá de los quitasoles de paja existe un segundo horizonte, el que se ve interrumpido por las rígidas formas de los navíos blancos que esperan ser abordados.

En medio del mar se puede ver como una serie de cuerpos flotan, el agua parece mutilar sus extremidades, convirtiéndolos en una nueva especie de sujetos. Algunos inmersos casi en su totalidad pierden las características que los definen como humanos, no se pueden visualizar identidades, los rasgos femeninos y masculinos se pierden en la inmensidad del mar.



Fig. 17. Daniela Díaz, *Fotografía digitalizada* (detalle), 2000. Isla Mujeres, Cancún, México.

La mayoría de las personas ha abandonado el yate, a excepción del capitán y un joven que no tiene ningún interés por ingresar al agua. Desde allí su novia lo invita enumerando las cualidades de esta especie de aventura, pero él solo quiere admirar

el paisaje sentado a un costado de la barcaza. En ese nuevo espacio de reflexión, lo invade un sentimiento nostálgico, el recuerdo de muchos veranos atrás cuando por primera vez se subió a unos patines.

Eran aproximadamente las dos de la tarde, él y su hermano habían almorzado rápidamente pues no podían esperar más, para salir a probar los patines que con tanto esfuerzo su padre les había regalado. El calor era brutal, pero nada importaba, aquellos patines llegaron sin previo aviso y era lo que ellos más deseaban.

Toda la tarde estuvieron practicando a lo largo del cité donde vivían, el piso irregular no hacía más que entorpecer los intentos por llegar a la meta en el menor tiempo posible. Intentando superar el tiempo de su hermano, el chico patinaba a toda velocidad, desde atrás su hermano lo observaba impaciente esperando nuevamente su turno. Cada vez más rápido siguió adelante, hasta que no pudo seguir esquivando los hoyos del pavimento, dando un salto cayó sobre su brazo derecho y rompió en llanto, la hora del patinaje había llegado a su fin.

Arriba del yate en medio del mar podía, podía volver a ese recuerdo de niñez, y a la vez sentir como se mecían lentamente y de manera casi imperceptible, los cuerpos que ahora se dispersaban en el mar y que no le habían permitido contemplar la belleza del lugar.

Convergían allí dos tiempos, el del yo pasado guardado como un recuerdo, una fotografía, una cicatriz y aquel que se encuentra hoy en su presente, en medio del mar junto a los anónimos que flotan en el agua.

Ya era hora de volver, se hacía de noche y pronto servirían la cena, mañana todos esos desconocidos se encontrarían nuevo, en la piscina, al interior del agua donde bailan conga y se juntan los amantes, o en la hilera de reposeras donde se posan los cuerpos semidesnudos.



### 3.3 Manipulación de la imagen

“*Fuera de Campo*” se inicia con el estudio de una imagen que ha sido filtrada por tres dispositivos tecnológicos: la cámara, el escáner y la impresora. Estos medios proporcionan un modelo adulterado y es con este modelo con el que decido trabajar.

Una fotografía típica de vacaciones, donde se vislumbran cuerpos tendidos al sol, se convierte en la miniaturización del acontecimiento. La cámara como primer filtro, transforma la realidad. El agua, las sillas, los quitasoles y los volúmenes dispuestos en la escena se aplanan y el espacio se vuelve bidimensional.

Si la cámara comprime la realidad en una hoja, el escáner, por su parte, permite que ese recuerdo se almacene (la fotografía del álbum) de forma inmaterial. En un barrido de luz, este dispositivo registra la información contenida en el papel para trasladarla al computador en formato digital. Mediante secuencias numéricas codificadas, el escáner edita la imagen a su antojo, los más sofisticados incluso, incorporan en su sistema un programa que limpia marcas accidentales generadas al momento del escaneo, de modo que puede corregir defectos del propio documento, retocando y seleccionando áreas específicas de éste.

Por otro lado, la imagen almacenada en el computador se imprime y se modifica en función de factores como la resolución, el contraste, la calidad del sustrato y la calibración de las tintas, entre otros.

Estos procedimientos no solo ilustran el suceder de la imagen, sino también ponen en evidencia el tiempo cíclico de mi producción. La imagen se convierte en algo inmaterial, en información digital que luego de ser tratada bajo esos parámetros, retorna al papel y por ende a su manipulación física.

¿Por qué utilizar estas herramientas?

En primer lugar, estos dispositivos son efectivamente económicos. La inmediatez con que operan permite tener resultados en tiempos cada vez más reducidos y a bajo costo. Y en segundo, trabajar con estas herramientas es una forma conservar

el archivo original sin dañarlo, pues al fin y al cabo son el registro de existencia de mi familia. En esos trozos de papel existe una memoria afectiva que se remueve al mirar esas imágenes y reconstruir el acontecimiento resistiéndose a la desaparición.

En el año 2000 mi hermana realiza un viaje a Cancún donde toma alrededor de treinta fotografías; en esta serie logro advertir una cantidad de personajes inquietantes que forman parte de una escena común y que antes no había notado. Del total selecciono doce reproducciones que fueron el eje de mi investigación y más adelante se convirtieron en obras.



Fig. 18. Daniela Díaz, *Fotografía digitalizada*, 2000. Cancún, México.

Con la imagen ya digitalizada, utilizo el zoom para visualizar a los personajes “anónimos” que llaman ni atención. De esta manera y mediante el uso de Photoshop (programa de edición de imágenes) los aílo del espacio al cual pertenecen. Delineando las siluetas intento capturar precisamente esas manchas indefinidas, dejo que mi ojo se guíe solo por su intuición; como un ejercicio de reconocimiento de la forma, recorto lo seleccionado para finalmente trasladarlo hacia un espacio en blanco.



Fig. 19. Daniela Díaz, *Recortes en Photoshop*, 2018. Santiago, Chile.

Paralelamente imprimo copias caseras, como una dependencia hacia lo táctil, pues me interesa que la intervención de la imagen no sea únicamente producto de operaciones virtuales, sino también desde la composición material de la imagen.

Realizando estos ejercicios, reaparece una pregunta que me hice hace cinco años atrás, cuando intentaba realizar una superficie pictórica sustrayendo materia. ¿Qué pasaría si trabajo a la inversa, construyendo una imagen desde su desvanecimiento?

Teniendo en cuenta que las impresoras fijan la imagen al papel a través de distintos alcoholes, utilizo el diluyente a la Piroxilina para eliminar las tintas que forman la imagen, así las primeras experimentaciones son a la escala pequeña de una impresión doméstica.

Humedeciendo el papel voy eliminando la información extra, dejando solamente a los personajes que están en segundo plano; las tintas se esparcen y se separan de la superficie como pequeños manchones sucios que se retiran fácilmente con el mismo paño que humedeció la hoja. La imagen ya no está, lo que ahora se ve es el vestigio de ésta, el papel no ha quedado completamente blanco y jamás volvería a

su estado inicial ya que la acción de la estampa ha traspasado la superficie. Si bien el diluyente ha eliminado lo impreso revela, a su vez, una imagen fantasmagórica.

Extiendo el formato de impresión para facilitarme el proceso de intervención del material, pasando del tamaño estándar a uno que supera el tabloide. Este cambio requiere que la impresión sea generada por un plotter, que funciona de forma similar a la impresión doméstica, pero en mayor escala.

La impresión de mayor tamaño, por su parte, debe ser trabajada de otra manera, el diluyente se absorbe rápidamente, así comienzo a utilizar un líquido llamado MEK<sup>18</sup> que, al ser más abrasivo, me permite sacar la tinta de forma más eficaz. Ampliar el formato requiere también ampliar la gestualidad frente al soporte. El movimiento de la muñeca se expande hacia el brazo, y aunque el MEK sea un líquido más activo, debo ejercer presión sobre la superficie.

Me interesa rescatar sobre todo esas imágenes donde hay cuerpos que flotan o reposan, con extremidades largas y ondulantes, como figuras difuminadas que se transforman en otra unidad y pierden las características que los definen como humanos.

Si bien sé que estuvieron allí al momento de la toma fotográfica y que son personas reales, tienen algo de absurdo. Son cuerpos inverosímiles que carecen de límites definidos: sus miembros se funden unos con otros; existe una mezcla de lo que podrían ser piernas, brazos, manos y pies. Algunos aparecen mutilados y otros presentan el eje del cuerpo desplazado, de modo que si estos “figurantes” existiesen no tendrían equilibrio.

Estas formas extrañas comienzan a tener sentido cuando observo la secuencia fotográfica y escucho las anécdotas de ese viaje. Así mediante un fragmento de memoria ajena comienzo mi propia reconstrucción de la escena y a fabricar un nuevo recuerdo.

---

<sup>18</sup> Compuesto químico perteneciente a la familia de las cetonas, también llamado Butanona o Metil Etil Cetona. Se emplea como disolvente, en lacas, pegamentos y colorantes, así también como removedor en imprenta.

Las experimentaciones sobre papel dan como resultado láminas turbias, donde ahora sutilmente, se puede ver al personaje central de la fotografía. Éste ha quedado bajo un espacio velado, apareciendo solo como un ente que deambula entre un espacio fotográfico y pictórico, mientras los sujetos secundarios salen al encuentro con el ojo del espectador.

El efecto difuso que ha dejado el diluyente no basta para indicar los sujetos que llaman mi atención. Si bien los ejercicios de sustracción de tinta me han permitido hacerlos avanzar siguen careciendo de peso.

Con óleo decido intervenir la superficie ya borrada por segunda vez. La pintura no se compone de grandes volúmenes de pasta que aumenten la figura, sino que mediante el color la mancha se encapsula y los amorfos se convierten en una especie de punto-indicio cromáticamente más saturado que se contrapone a la superficie difusa que lo rodea.



Fig. 20. Daniela Díaz, *Blue Bay* (detalle), 2018. Pintura sobre papel, 66x93 cm. MAC Quinta Normal, Santiago, Chile.



Existen aquí dos formas de trabajar la superficie, primero sacando información a través del borrado y segundo haciendo reflotar la figura por medio de la pintura. De esta manera se invierte la relación de figura y fondo. Los entes amorfos que eran parte de una especie de escenografía fotográfica, como un telón de fondo, emergen como primera capa de lectura quedando a la deriva, flotando en un espacio gris e indefinido.



Fig. 21. Daniela Díaz, *Blue Bay* (detalle), 2018. Pintura sobre papel, 66x93 cm. MAC Quinta Normal, Santiago, Chile.

Raramente en un álbum encontramos solo una foto que remita a un viaje u otro acontecimiento. Estos se componen desde la serie y en el caso de los viajes, las fotografías son como capítulos de una película donde cada imagen es el guion que construye el gran relato. Pensando en esa lógica, mi trabajo se constituyó a partir de la serie, donde la selección fotográfica del viaje a Cancún dio paso a una

secuencia que llamé “*Blue Bay*” y que fueron las primeras piezas de mi proyecto “*Fuera de Campo*”.

La transformación de la superficie fue un trabajo que me permitió descubrir los diversos entes anónimos, los cuales ya independizados de la imagen primigenia comenzaron a requerir un mayor nivel de análisis. Entonces me pregunto ¿qué pasaría si decido transformar estas manchas en volúmenes? Y si así fuera ¿qué parámetros debo seguir para traducir eficientemente sus formas?

### 3.4 De lo bidimensional al volumen

La cámara nos entrega una información a medias. El objeto fotografiado tiene solo un ángulo de visión. Como ya mencioné anteriormente, la fotografía ha transformado la realidad aplanando el objeto y reduciendo sus dimensiones, entonces construir una forma que proviene desde una imagen bidimensional, supone tener la capacidad de abstraerse y olvidar lo que ella representa.

Luego de trabajar en los formatos bidimensionales, surge en mi la inquietud por ampliar el campo de investigación de estas figuras. Decido entonces sacar definitivamente del plano a los entes amorfos para convertirlos en volúmenes que interactúan entre ellos en un espacio circundante.

Como la matriz de donde proviene la referencia es una imagen plana, realizo bocetos simples con los que a través de una línea continua puedo determinar la forma y cómo debo continuar hacia la cara de la cual no poseo información visual y por ende debo deducir. Como una regla autoimpuesta decido dibujar solo confiando en mis ojos, olvidando que son representaciones de cuerpos humanos. Me niego a nombrar lo que estoy traduciendo para no caer en la trampa de hacer un brazo o un pie que existe solamente en mi cabeza.

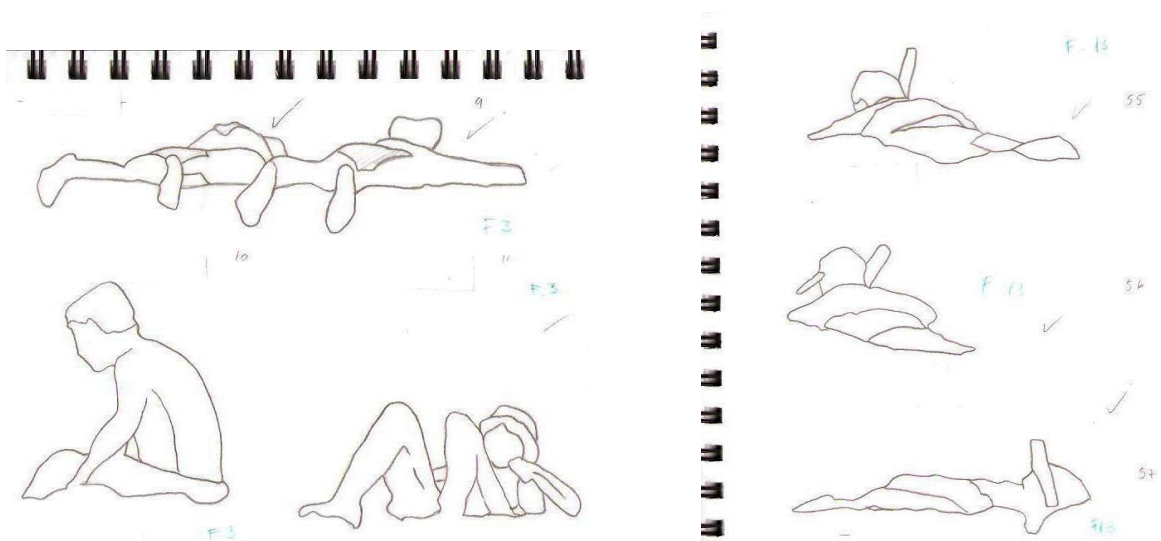


Fig. 22. Daniela Díaz, *Inventario de figuras*, 2018. Cuaderno de notas. Santiago, Chile.



Los dibujos se convierten en volúmenes hechos a partir de una arcilla de textura fina y homogénea. Estas piezas son modeladas de manera independiente, por lo que cada pieza es única. De esta manera el formato que decido trabajar es aquel que puede contener mi mano y donde puedo ir controlando los movimientos que ejerzo con mis dedos.

El proceso de modelado consiste en ir separando las partes de un todo, la masa compacta se comienza a dividir en pequeños bultos que toman nuevas direcciones, se alargan o comprimen sin separarse totalmente del núcleo. Humedeciendo mis dedos voy alisando la superficie, borrando las huellas de las herramientas que auxilian a mis manos, esas que me permiten avanzar hacia donde mis dedos no pueden. Construyo observando el anverso de la forma. Corto, presiono y uno nuevamente pedazos de masa para dar espesor al dibujo y proyectar la cara posterior ausente.

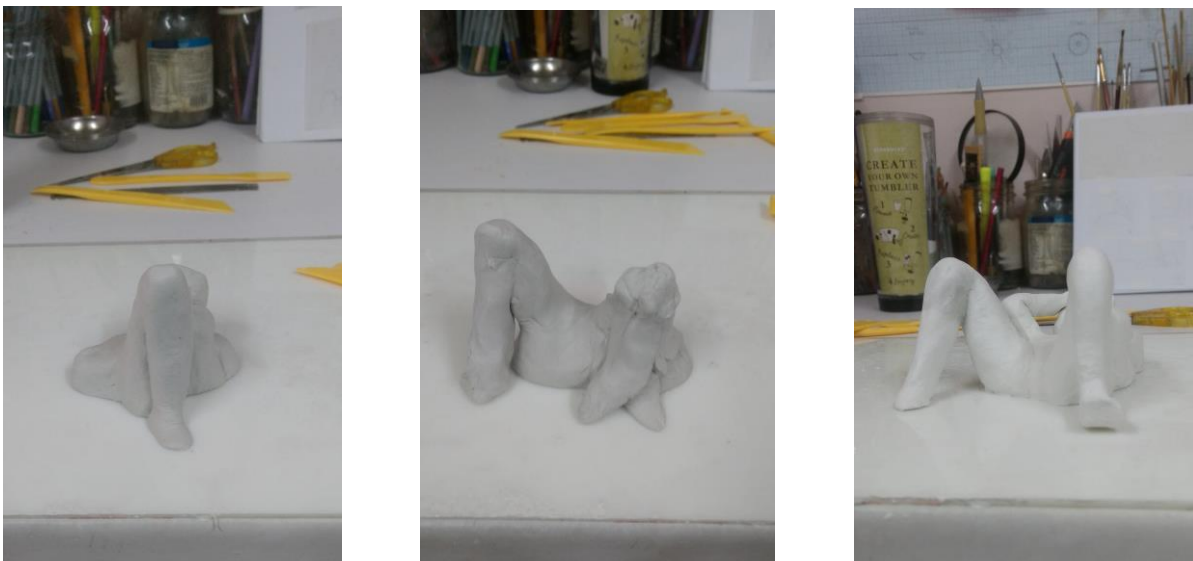


Fig. 23. Daniela Díaz, *Proceso de modelado*, 2018. Masa DAS, medidas variables. Santiago, Chile.

Los llamé “*Cuerpos imposibles*” pues la traducción hacia el volumen daba como resultado cuerpos fracturados, mutilados y contorneados a los cuales se les ha cambiado su armazón espacial. De tal manera que deforman por efecto de un

“empujón o tirón mecánico, como si hubiera sido estirado o comprimido, retorcido o doblado”<sup>19</sup>.

Algunas de las figuras corpóreas se erigen macizas y sin mayor extensión, mientras otras se derraman y distorsionan. Esto hace que la deformación se perciba como una desviación producto del efecto bidimensional que entrega la imagen fotográfica.

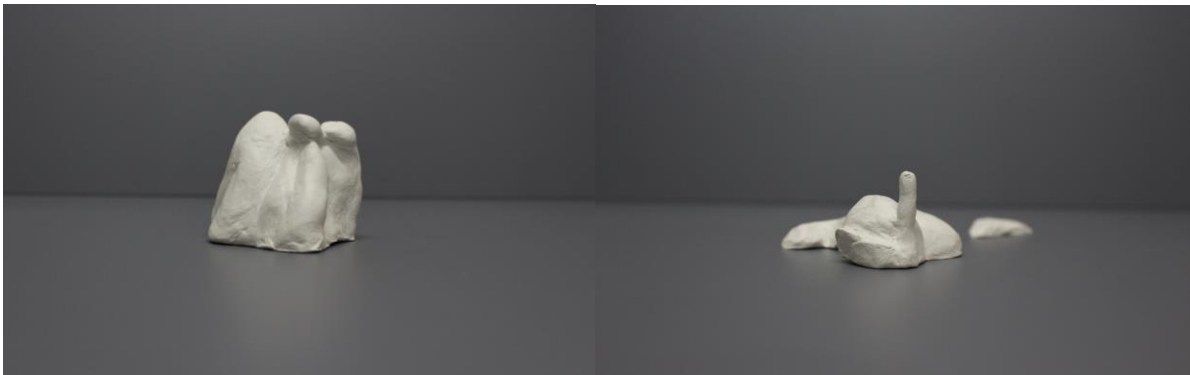


Fig. 24. Daniela Díaz, *Registro pieza de la serie Cuerpos imposibles (detalle)*, 2018. Esculturas Masa DAS, medidas variables. Santiago, Chile.

La forma de un objeto da cuenta de la naturaleza de lo que estamos viendo, pero cabe señalar que la percepción de lo observado no depende estrictamente de ese encuentro, ya que la imagen que se arma en nuestra mente está determinada por todas las cosas que hemos visto a lo largo de nuestra vida. Es así como cuando se nos presenta un objeto extraño y difícil de reconocer, la mente comienza a indagar en la memoria y en aquellas experiencias visuales que nos permitan reconocer lo que está frente a nuestros ojos. Pasar desde lo bidimensional al volumen es la manera de reapropiarme de la figura. Al sacarlos de su contexto puedo concretizar esos entes antropomórficos que solo existían en la superficie de la imagen y aun cuando puedo reconfigurarlos a través del modelado, siguen careciendo de identidad.

---

<sup>19</sup> Arnheim, Rudolph. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza forma, 2002. P. 266

#### IV. TRAZADO DE MONTAJE

El montaje de “*Fuera de Campo*” en el MAC de Quinta Normal se inició la construcción de un muro de evidencia que fuera capaz de abordar las problemáticas presentes en la obra antes de que esta fuera montada en su totalidad. Teniendo como referencia el ejercicio realizado anteriormente en las dependencias de la Universidad, decidí partir de cero.

Los que me interesa destacar de este nuevo muro de evidencia es que parte de lo que se podía ver allí eran los inicios del trabajo con mi álbum familiar.

Había fotografías familiares y un negativo fotográfico de un paseo a la nieve, zoom de estas mismas imágenes y una pintura que realicé siguiendo ese modelo.

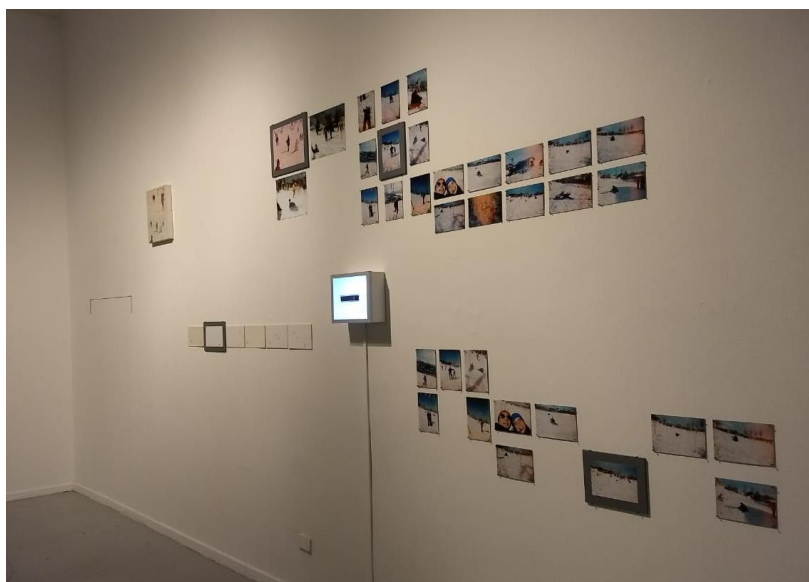


Fig.25. Daniela Díaz, *Muro de evidencia*, 2018. Instalación, medidas variables. MAC Quinta Normal, Santiago, Chile.

Por otro lado, buscando nuevas formas de intervenir el material bidimensional, imprimo copias fotográficas con las cuales pude comprobar que anular una imagen por sustracción era sustraer una parte de esta. Siguiendo la figura indefinida de los

personajes de la nieve, comencé a calarlos y sacarlos del fondo. A diferencia del pincel y la pintura que les da volumen y presencia, el bisturí los extrae totalmente.

Todo mi proceso de investigación se basó en hacer emerger de la profundidad a esos personajes anónimos y en esa operación el espacio se transformaba cambiando así su contexto. De forma similar, los personajes calados que no miden más de cinco milímetros eran reubicados en distintos formatos blancos que los dejaban a la deriva.



Fig. 26. Daniela Díaz. *Personajes calados* (detalle), 2018. Fotografía, medidas variables. Santiago, Chile.



Fig. 27. Daniela Díaz, *Muro de evidencia* (detalle), 2018. Collage, 14x24 cm. c/u. MAC Quinta Normal, Santiago, Chile.

Cuando estamos produciendo un cuerpo de obra pareciera que cada pieza se sustenta por sí sola, pero a la hora de disponer los distintos componentes en el espacio, nos damos cuenta que la interacción entre las piezas es fundamental y eso depende estrictamente del montaje.

Durante un mes de trabajo en mi taller y en el museo, la cantidad de “*Cuerpos imposibles*” fue aumentando, así surgió la necesidad de disponerlos de tal forma que cada pieza pudiese ser leída como un conjunto, pero también desde su particularidad.

Cada pieza fue dispuesta en dos plintos bajos y extensos que aumentaban la distancia visual del espectador al ingresar a la sala. Cada cuerpo fue emplazado como pequeñas manchas blancas sobre un fondo gris; esta ubicación obligaba a acercarse para mirar con detención las figuras e intentar dilucidar su forma. Las esculturas tenían el espacio suficiente para que el ojo pudiera rodearlo y si bien una de las caras podía ser reconocible, desde otros ángulos se distorsionaba la percepción de la figura.

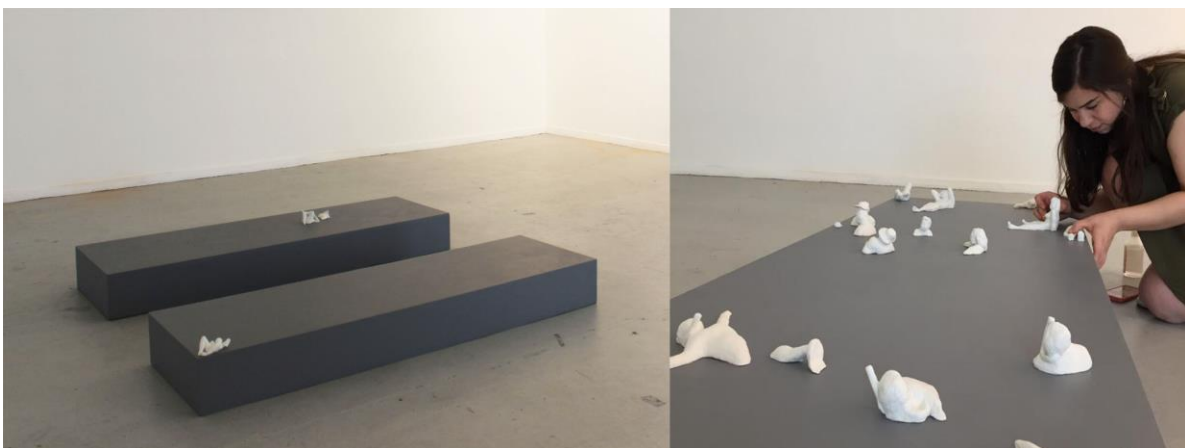


Fig. 28. Daniela Díaz, Proceso de montaje *Cuerpos imposibles*, 2018. Esculturas, Masa DAS, medidas variables. MAC Quinta Normal, Santiago, Chile.

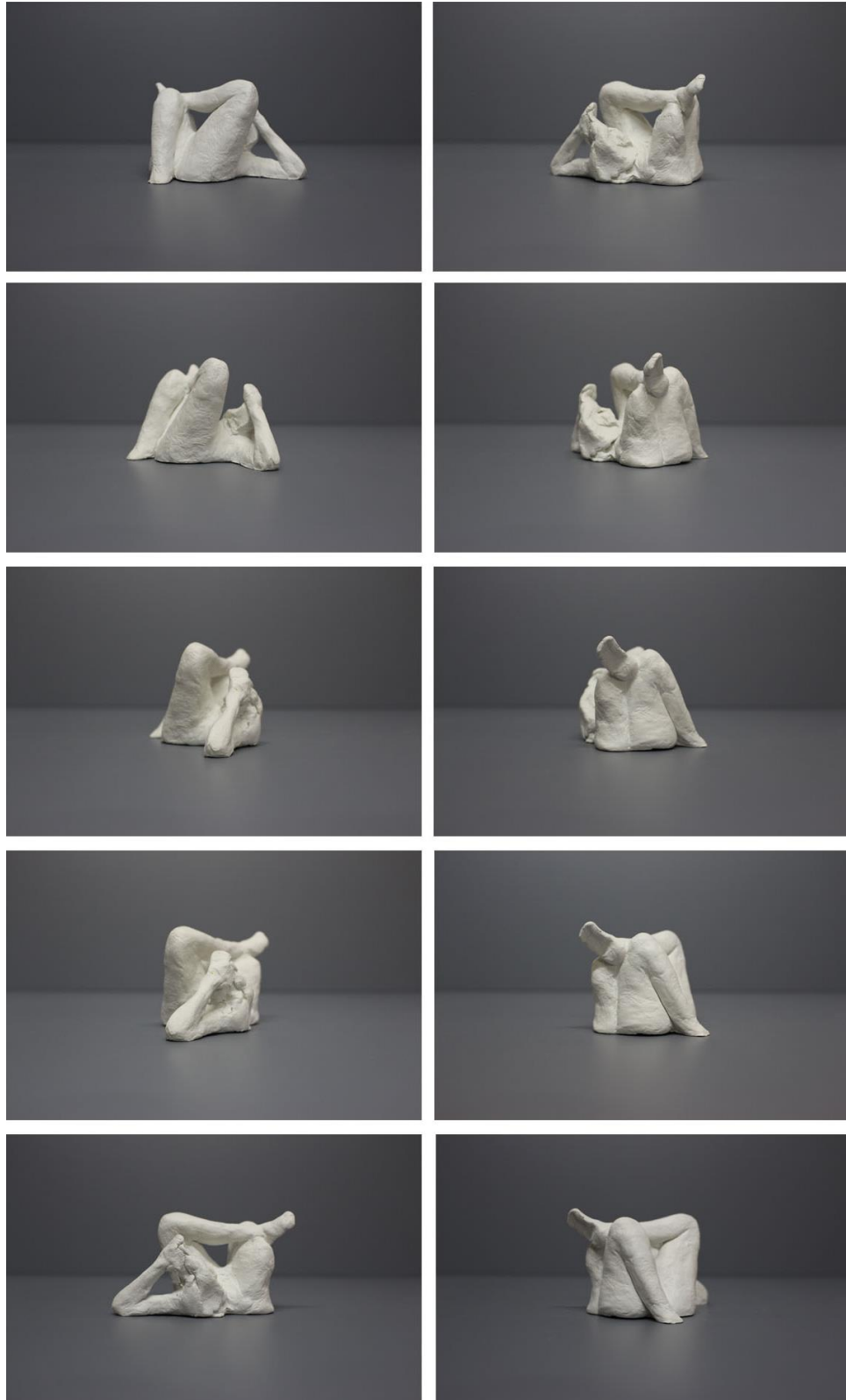


Fig. 29. Daniela Díaz, *Registro Cuerpos imposibles* (detalle), 2018. Esculturas Masa DAS, medidas variables. Santiago, Chile.

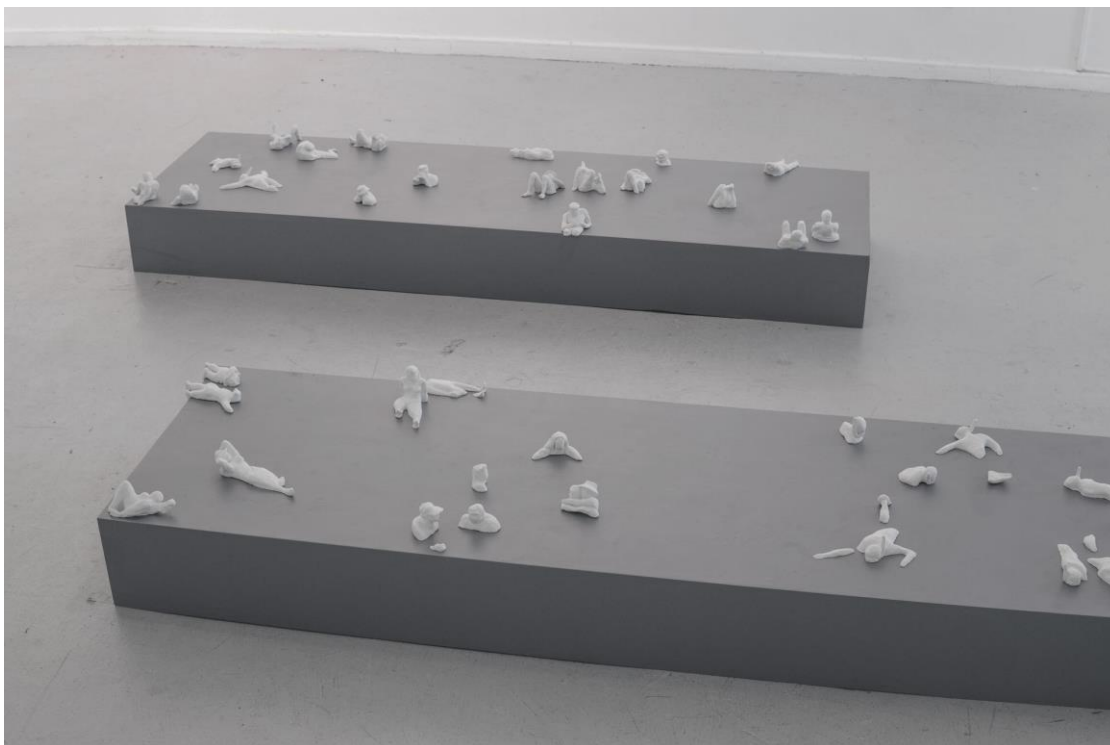


Fig. 30. Daniela Díaz, *Cuerpos imposibles*, 2018. Esculturas Masa DAS, medidas variables. MAC Quinta Normal, Santiago, Chile.



Fig. 31. Daniela Díaz, *Cuerpos imposibles* (detalle), 2018. Esculturas Masa DAS, medidas variables. MAC Quinta Normal, Santiago, Chile.



La imagen como objeto no es ilimitada, incluso las imágenes virtuales se pueden percibir como objetos aislados al estar inscritas en un espacio. El límite material de una imagen son sus bordes y el marco-objetual es aquel que definitivamente clausura la imagen.<sup>20</sup>

En “*Blue Bay*” el límite de la imagen estaba determinado por la impresión, para mí la adhesión de la tinta indicaba el fin de la superficie y por lo tanto el límite hasta donde podía intervenirla. Al pensar en el montaje, creí pertinente poner estas pinturas sobre una superficie rígida que a la vez hiciera de marco, pero posteriormente, cuando algunas de estas ya estaban colgadas, me di cuenta que el marco endurecía una imagen que en realidad se caracterizaba por lo etéreo de su superficie.



Fig. 32. Daniela Díaz, *Blue Bay* (detalle), 2018. Pintura sobre papel, 66x93 cm. MAC Quinta Normal, Santiago, Chile.

---

<sup>20</sup> Jacques Aumont, teórico y crítico de cine francés en su libro *La imagen* denomina marco-objeto al elemento que se adhiere al borde de la imagen encuadrándola.



Tomando en cuenta estas consideraciones, el montaje inicial cambió. Las pinturas que aún no habían sido colgadas fueron dispuestas directo al muro pendiendo solamente de unos clavos. En este punto el límite de la imagen se expandía más allá de la impresión. Ahora la mancha, que quedaba como indicio de la intervención, desbordaba hacía los lados como un marco abstracto.



Fig. 33. Daniela Díaz, *Blue Bay* (detalle), 2018. Pintura sobre papel, 56x79cm. MAC Quinta Normal, Santiago, Chile.

El montaje total de la muestra se articuló como una secuencia que se iba completando y modificando a medida que trascurrían los días desde la primera inauguración, haciendo convivir el muro de evidencia con volúmenes y pinturas.



Fig. 34-35. Daniela Díaz, *Fuera de Campo* (detalle), 2018. Instalación. MAC Quinta Normal, Santiago, Chile.



Fig. 36-37. Daniela Díaz, *Fuera de Campo* (detalle), 2018. Instalación. MAC Quinta Normal, Santiago, Chile.

## V. CONCLUSIÓN: EL DEVENIR DE LA IMAGEN

El cuerpo de obra examinado en este escrito presenta y representa dos tiempos. Por un lado, está el tiempo que hace referencia a la elaboración de la obra, desde la revelación de sus distintas etapas de creación y por otro, el tiempo subjetivo, que se torna presente a través de un señalamiento, de un detalle que antes pasó inadvertido al estar cubierto por el tiempo, actuando como un velo que oculta aquellas cosas que están próximas a nosotros.

Se hace efectivo de esta forma un tiempo en el que convergen dos temporalidades, el de la memoria, el tiempo afectivo y a la vez el de la producción, pues esta obra se inicia desde una imagen técnica que transita por distintos procesos hasta finalizar en un tratamiento manual. Mi insistencia por anular la superficie ilustrada deja entrever el desplazamiento temporal que sufre la imagen, desde el revelado químico que requería un tiempo para visualizar el producto, pasando por la inmediatez que entrega el medio tecnológico hasta la posterior manipulación de la materia que depende estrictamente de mi habilidad.

Plinio el viejo en su texto "Historia Natural" sitúa el origen de la pintura y del arte, en un pasaje mitológico. En él cuenta como una joven dibuja la sombra de su amado antes de que este se marche a la guerra, para que luego su padre que era un alfarero de Corintio, le de volumen a través de la arcilla.

El dibujo se vuelve la huella de un instante, donde el objeto de deseo opera como un sustituto a través del contorno de su sombra. Desde aquí podemos deducir que la primera representación de una imagen nace de la copia de una copia.

Esta traducción leída literalmente pareciera oponerse a la posibilidad de cierta sensibilidad que debiese tener el arte, tal como fundamenta Gilles Deleuze en "Lógica de la Sensación" donde plantea que el arte no debe reproducir o inventar formas, sino captar las fuerzas que éstas producen, de tal modo que el rol de la pintura no sería copiar, sino hacer visibles las fuerzas que no vemos.

Para Deleuze es Francis Bacon el artista contemporáneo capaz de producir una pintura de la “sensación” dejando atrás la función mimética de la pintura y de reproducción ilustrativa de la apariencia de los objetos. (Fig. 38)

En la pintura de Bacon hay tres elementos fundamentales: el armazón, la figura y el contorno. Por medio del aislamiento de la figura y su deformación, el pintor la hace emerger de lo figurativo, escapándose de la condición narrativa e ilustrativa de la pintura figurativa.

Bacon pinta las fuerzas que afectan a los cuerpos, como las fuerzas del movimiento,

“todo está en relación con las fuerzas, todo es fuerza. Esto es lo que constituye la deformación como acto de pintura: no se deja volver a llevar ni a una transformación de la forma, ni a una descomposición de los elementos.”<sup>21</sup>

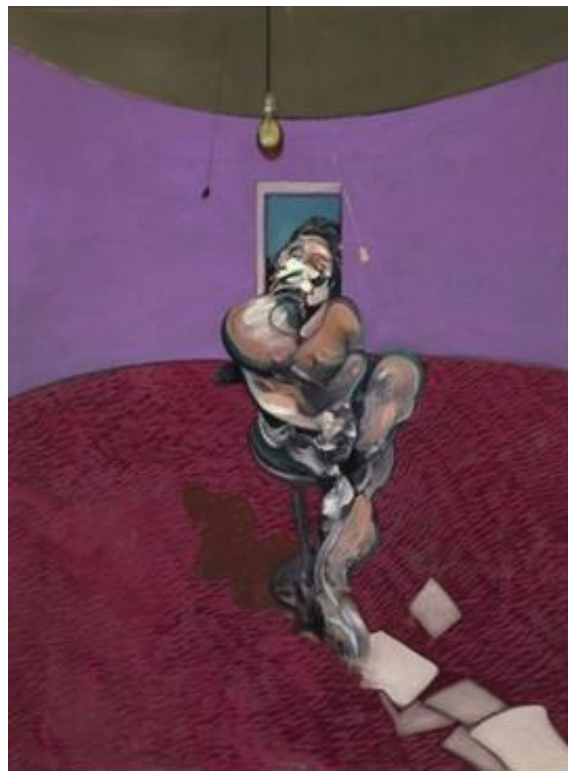


Fig. 38. Francis Bacon, *Retrato de Georges Dyer Talkin*, 1966. Óleo sobre tela, 200x150cm. colección Privada.

---

<sup>21</sup> DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Trad. de Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 2005. P 158

Al igual que Bacon, yo aílo la figura. Aíslo a estos entes amorfos para estudiarlos desde su singularidad. De la misma manera, en mis pinturas el cuerpo está en reposo, deformado a partir de las posturas comunes que adoptan en lugares de descanso en “posturas muy naturales de un cuerpo que se reagrupa en función de la fuerza simple que se ejerce sobre él.”<sup>22</sup>

Estos cuerpos responden de manera diferente a lo que allí acontece. Son una suma heterogénea que está demandando atención especial en el plano de la imagen, generando su propio espacio tiempo.

¿Pero cuál es el real devenir de la imagen?

La manipulación tangible de las copias impresas dio paso a una imagen que no se sostiene por aquel discurso narrativo que poseen las fotografías del álbum. Al borrar la superficie sucede una ruptura en la representación fotográfica. Entonces la imagen-álbum apropiada, no cumple con la función documental que inicialmente poseía; habita el espacio plástico convirtiéndose en una imagen del *espacio figura*<sup>23</sup>, que se constituye por ser ella misma, a través de las formas, los colores y sus bordes.

Si en fotografía también podemos definir el campo como un espacio profundo que se ha representado en una superficie plana, yo invierto esa relación. Al borrar las imágenes desactivo esa visión ilusoria de la imagen fotográfica. La imagen toma de vuelta su condición de representación de una superficie plana y señala un fuera de campo que siempre estuvo presente al interior de la imagen.

Nuestra mirada ha sido adiestrada por aparatos y mecanismos propios de la modernidad, es así como nuestro ojo se ha visto condicionado para percibir constantemente y a gran velocidad múltiples estímulos. La era de la tecnología y los medios de masas, nos ha facilitado la vida, haciendo que olvidemos (por un momento) el lugar de donde provienen las imágenes que consumimos día a día. Hoy casi todo puede ser visto a través de la televisión, un computador y últimamente

---

<sup>22</sup> Íbid. P.158

<sup>23</sup> El espacio figural es aquel despojado de literalidad, donde las formas habitan desprovistas de sentido más allá de lo que en ellas se ve.

un celular, pero esta amplia capacidad de observación ha debilitado nuestra competencia a la hora de descubrir los significados de lo que estamos viendo.

Esta sobre abundancia de estímulos visuales ha generado una percepción homogénea de lo que vemos, así el contenido de las imágenes va perdiendo importancia y todo pareciera unificarse. Por eso creo que es necesario volver a mirar, alejarnos para *tomar posición*<sup>24</sup> frente a éstas, distanciarnos para poder afilar la mirada como una lanza que logre atravesar la imagen, porque así “se crean intervalos allí donde solo se veía unidad... Porque todo esto acaba por *desarticular nuestra percepción* habitual de las relaciones entre las cosas o las situaciones”<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> DIDI-HUBERMAN, “Cuando las imágenes toman posición” España: Machado Libros, 2008. Pág.75

<sup>25</sup> *Íbid.* P. 80

## VI. BIBLIOGRAFÍA

ALBERS, Josef. *La interacción del color*. España: Alianza Editorial, 1996.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. España: Alianza Forma, 2002.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. España: Paidós, 1989.

CICERÓN, De Oratore II, L XXXVI. YATES Frances. *El arte de la memoria*. España: Siruela, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. España: Machado Libros, 2008.

DITTBORN, Eugenio en Kay, Ronald. *El espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Santiago: Editores Asociados, 1980

DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico De la Representación a la Recepción*. España: Paidós, 1994.

HELLER, Eva. *La Psicología del color*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

Proust, M. *Por el camino de Swann (En busca del tiempo perdido)*. [ebook] pp.26-27. Available at: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/133600.pdf> [Accessed 25 Feb. 2019].

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Debolsillo, 2017.