



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

Mono no Aware

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE PINTORA

DANIELA ELIZABETH LÓPEZ MARÍN

PROFESOR GUÍA: MARIA VERONICA ROJAS LEDERMANN

SANTIAGO DE CHILE

2017

Por su amor incondicional,
dedicado a mi abuelita Rosa y a todos
los que me acompañaron en este camino.

INDICE

RESUMEN.....	4
INTRODUCCIÓN.....	5
CAPITULO I. ANTECEDENTES.....	8
I.I Dípticos	8
I.II Revelar un rollo	18
I.III Ilustración.....	23
I.IV Pintura, “Introspección de una Piel”	31
CAPITULO II. MONO NO AWARE.....	42
II.I <i>Wabi Sabi</i>	44
II.II Recuerdo y esencia en la Fotografía.	49
II.III La casa de mi abuela.	58
II.IV Paseos por Santiago	90
CAPITULO III. EL LIBRO ARTISTA	111
IV. PALABRAS FINALES	112
BIBLIOGRAFÍA	113
WEBGRAFÍA.....	114

RESUMEN

El siguiente texto da cuenta de mi proceso de obra en que describo como la fotografía puede retornar a su etapa más inicial que fue la del registro y como el aparato tecnológico tomó protagonismo por sobre la pintura, siendo este último la técnica en la que venía trabajando en mis años de universidad. Un relato íntimo, en que el autorretrato era el eje central de la obra y en donde la carnalidad y la violencia eran traducidos con mucho énfasis en el óleo. Transito y doy paso a una narrativa diferente, en la cual, me muevo desde ser quien se pinta a si misma, hacia aquella que está detrás de un obturador, cuestionándome en este ejercicio, el tipo de emocionalidad que venía trabajando, abandonando al mismo tiempo el taller, para comenzar a desplazarme en medio de la ciudad y también dentro de un hogar, fotografiando hechos efímeros de la cotidianeidad.

Esta serie de fotografías de lugares públicos y privados, constituyen mi imaginario personal como artista, quien por medio de la máquina fotográfica logra ir en contra del flujo de la vida, perpetuando lo efímero en la inmortalidad, congelando aquella esencia humana de los lugares que habitamos.

INTRODUCCIÓN

La Pintura, ha sido considerada durante siglos como la primera expresión artística en la historia de la humanidad, podemos observar las primeras manifestaciones en los hallazgos en las cavernas de Altamira, España, en donde, entre otros aspectos, el hombre retrataba su cotidianidad a través del gesto pictórico¹. Con el progreso del ser humano a nivel cultural, esas primeras expresiones adquirieron mayor reflexión y complejidad como lo que ocurrió en Grecia, el cual acabó siendo un gran referente para la civilización occidental por su equilibrio e idealismo en los elementos, sumando también la perfección entorno a la figura humana. Era posible encontrar la pintura en platos, vasijas y ánforas, siendo tan solo estos objetos, vestigios de dicha época. Ya para el Renacimiento existía una tendencia a las imágenes religiosas, el retrato, los paisajes y a su vez, la figura humana continuaba siendo trabajada bajo los cánones de belleza clásicos. En este período se elaboraron pinturas que marcarían la historia del arte como lo fue “La Gioconda” de Leonardo Da Vinci, “El nacimiento de Venus” de Boticelli, entre otras.

En su desarrollo y con los años, la Pintura fue experimentando diversos cambios en torno a la imagen que el artista quería tratar. Sin embargo, esta comenzó paulatinamente a caer en crisis debido a la aparición del daguerrotipo (1839), génesis de la Fotografía. La Pintura, se vería envuelta en la gran problemática de si realmente estaría retratando la realidad de las cosas o más bien era una traducción por parte del pintor, generando así nuevos desafíos pictóricos los cuales, entre otras repercusiones, dieron paso a diferentes

¹ Se interpretan estas prácticas como un gesto pictórico, sin saber su motivación que los llevó a dejar huellas de su cotidianidad.

corrientes y movimientos artísticos, conocidos como las vanguardias artísticas de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Paralelamente, la cámara fotográfica comenzó a instalar la idea de que por medio de aquel objeto técnico, en donde el fenómeno de la luz que pasa por un pequeño orificio y proyecta una imagen invertida del entorno, al igual que el ojo humano, podía tener registro de las cosas y de la realidad de manera fidedigna, vinculándose con diversas áreas como la ciencia y los primeros sistemas de comunicación escrita, siendo este último uno de los mayores ejes, en donde la fotografía tuvo una función ilustrativa y comunicativa ligada a la prensa.

A partir de este suceso Villém Fluseer, afirma que la imagen ha sido una forma de comunicación primordial para el hombre, incluso, más que la escritura, ya que esta última se ha visto desplazada de manera indiscriminada, el texto ha perdido su valor y la importancia ha recaído en la foto que acompaña al artículo. Por lo tanto, la Fotografía ya no sería tan solo usada como registro, sino también podría ser utilizada para persuadir, informar e incluso modificar la realidad, lo cual a lo largo de los años la ha llevado también a una gran crisis, al igual que ocurrió con la Pintura, de este modo surge la pregunta ¿Qué es lo que realmente estamos viendo?

A partir del desarrollo de los medios de comunicación, vinculados a los nuevos dispositivos y a las dinámicas de las redes sociales, esta crisis se ha agudizado. Y la fotografía ha perdido el valor de aquellos primeros días, cuando el hombre registraba acontecimientos y personas, con el fin de congelar una escena única e irrepetible. En aquel ritual mágico de contemplación y lectura fotográfica ha sido suprimido por los mismos avances tecnológicos, la máquina supera al hombre haciendo que el gesto de fotografiar sea inconsciente y automatizado. Los nuevos modelos de cámaras también han permitido que esta acción sea mucho más vertiginosa, ya no hay

un límite de fotos por rollo, los nuevos límites se relacionan hoy con la cantidad de almacenamiento que tiene la micro tarjeta. Este tipo de fotografía contemporánea es “fácil” de desechar y digerir, pienso que en ella no hay una intención ni una propuesta, sino que más bien, estas imágenes tienen un alto valor exhibitivo, como es el caso de Facebook e Instagram, dos grandes redes sociales las cuales diariamente tienen un gran tráfico de imágenes.

Luego de lo expresado en el presente texto, manifiesto la decisión de retornar a aquel carácter inicial de congelar y capturar un hecho por medio de la cámara fotográfica, para no olvidar algo que existió; teniendo como premisa, que en la fotografía lo aurático aún existe, pese a la reproducción y mediatización del objeto tecnológico. El proceso del registro fotográfico que presento se divide en dos momentos: caminatas por la ciudad de Santiago y la intimidad de la casa de mi abuela. Este recorrido por diversos lugares, constituye una reconstrucción de los primeros viajes a la capital que realicé en mi infancia junto a mi abuela, los que actualmente realizo en solitario. De esta manera, se vuelve un sitio anecdótico debido a distintos hechos cotidianos que no son percibidos por las personas y por otra parte, presento la intimidad de un hogar en donde la calidez y el alma de la persona están presentes en cada situación, objeto, alimento, entre otros.

También me gustaría destacar el cambio de soporte en el cual venía trabajando durante mis años como estudiante de Artes, descubrí como artista que tenía la necesidad de compartir una historia la que por medio de la Pintura no lograba satisfacerme del todo y que era necesario, abandonar el autorretrato. Siendo este desplazamiento la base y la motivación de esta obra.

Técnicamente, utilizo dos tipos de cámaras fotográficas, una de carácter análogo y la otra digital, siendo esta última utilizada como apoyo a la insuficiencia de la cámara análoga en el clima de invierno.

CAPITULO I. ANTECEDENTES

Las siguientes obras fueron seleccionadas cronológicamente con la finalidad de relatar mi proceso previo y actual como artista, además de evidenciar los indicios y acercamientos que inspiraron esta tesis.

I.I Dípticos

Mi primera aproximación con dípticos fue en esta obra, en ella elegí una cita sobre el miedo, la cual se reinterpretó mediante un vídeo experimental de duración de 1 minuto. Se aprecian diferentes hechos que ocurrían simultáneamente en la pantalla, la que estaba dividida en dos paneles, en ellas los gestos de nerviosismo y pánico se veían reflejados en un rostro femenino. Al mismo tiempo, estos eran acompañados por ruidos de un monitor cardíaco, para dar énfasis a la aceleración del pulso cuando el sujeto se encuentra inestable o experimenta físicamente ansiedad.

Decidí trabajar con dos momentos gestuales del cuerpo humano debido a que a simple vista denotan grandes rasgos emocionales, las manos y rostro fueron los protagonistas, aplicando un encuadre en la boca y en los ojos, por su grado de movilidad y siendo los más difíciles de controlar en especial la boca. Además, decidí trabajar con una atmosfera sombría para generar, a través de este recurso, un acercamiento a algunos conceptos e imaginarios que rondan al miedo. En occidente se tiende a tener mucha iluminación para evitar rastros de sombras en un lugar determinado, así también, en la tradición clásica se ha hablado del mal como algo oscuro. Sin embargo, en oriente, la sombra se suele tratar como parte de la naturaleza. Al respecto, el japonés Jun'ichiro Tanizaki describe como los occidentales se esfuerzan por eliminar toda clase de

suciedad y oscuridad a diferencia de lo que ocurre en Japón, en donde la belleza no tan solo radicaría en la pureza de las cosas sino más bien en la propia naturaleza de estas.

“Nuestro pensamiento, en definitiva, procede análogamente: creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de diferente sustancias. Así como una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite una irradiación y expuesta a plena luz pierde toda su fascinación de joya preciosa, de igual manera la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra” (Jun’ichiro Tanizaki, 1994, p. 69)



Fig 1: López, D s.t, (1 de 1), video, 854 x 480 pixeles, Santiago, Chile, 2012.

La utilización del díptico como recurso, ha sido también trabajado por otros artistas, como Walter Niedermayr (Fig.2) se aprecian dos instantes a lo largo del mismo recinto, en el cual una línea blanca divide un antes y un después, dándole así un carácter de cuadro a cuadro como lo que ocurre en el cine. Esta acción se puede apreciar a lo largo de su serie “*Raumfolgen*”, en donde el tiempo y el espacio son separados, pero dispuestos uno al lado del otro. En otro ejemplo de esta serie (Fig.3) se observan dos perspectivas de un pasillo. En una de ellas, está la silueta difusa de un sujeto y en la siguiente imagen no lo está; siendo remplazada por una puerta abierta. En una rápida lectura podríamos decir que el sujeto ha entrado en la habitación, pero observando detalladamente ambas imágenes se puede percibir por medio del espacio y la posición de ciertos objetos, que el fotógrafo hizo un giro para capturar el otro costado del pasillo, haciendo de esto un diálogo espacial del mismo lugar.

Walter no solo utilizó el díptico para separar un tiempo, sino también para hacer divisiones en sus paisajes, como ocurre en su serie “*Alpine Landschaften*”, en ella se observan grandes panorámicas en las que el artista hizo cortes en una gran imagen inicial para luego generar subdivisiones en las que no pierde composición ni sentido la nueva imagen (Fig.4) El artista dividió en dos la fotografía, y además hizo una nueva imagen por medio de pequeñas subdivisiones fotográficas, las que dispuso en el espacio en donde se relacionan unas con otras sin que las unidades pierdan su propia composición y peso visual, entre otros elementos.



Fig. 2: Niedermayr, W. "Raumfolgen 132", impresión digital, 116 x 91,5 cm, 2004
<http://walterniedermayr.com/>



Fig. 3: Niedermayr, W. "Raumfolgen 135", fotografía digital, 2001
<http://walterniedermayr.com/>



Fig. 4: Niedermayr, W. "Alpine Landschaften", Glacier d' Argentière 04, 2009
<http://walterniedermayr.com/>

Otro artista que ha tratado con dípticos es la fotógrafa italiana Paola De Pietri. En su serie “*Dittici*” nos presenta dos instantes, a diferencia de Walter Niedermayr, su énfasis está en el movimiento de las personas en la ciudad, siendo el paisaje sólo un elemento contextual dentro de la fotografía. En la Fig.5 podemos observar en el primer panel, como un grupo de personas transita en una calle y como en el siguiente panel se fotografía este desplazamiento. Este tipo de fotografía nos remonta a los primeros experimentos de cronofotografías realizados por Eadweard Muybridge en su reconocida serie del caballo en movimiento. En ella, cuadro a cuadro vemos las etapas del galope del animal, notando incluso cuando este deja de tocar el suelo por unos instantes, este experimento fue la base para las primeras máquinas de filmación (cine) y constituyó también un importante recurso para la fotografía.

Una de las cualidades de la fotografía en exterior, que también se pueden apreciar en el trabajo de Paola De Pietri, es que refleja o manifiesta cuan ausente puede llegar a ser el artista dentro de un lugar público, volviéndose éste una especie de narrador testigo de la vida cotidiana. Este artista retratará de manera natural las acciones de las personas en su día a día, sin intervenir en ellas, gracias a la ausencia de su “presencia”. Este gesto, si bien parece ordinario es más complejo de lo que parece, porque el fotógrafo debe adoptar una actitud de cazador, Vilém Flusser daba cuenta de este concepto y actuar en su libro *Hacia una filosofía de la Fotografía*:

“Al observar los movimientos de una persona provista de una cámara (o de una cámara provista de una persona), éstos dan la impresión de un acechamiento: es el gesto ancestral del cazador paleolítico en la tundra” (Vilém Flusser, 1990, p. 33)

No es tan solo un gesto de acechar, sino también un acto en el que desaparece la propia presencia ante el objeto a fotografiar. Si la presencia es “notada”, el sujeto cambiará su actitud, ya no será quien era hace unos segundos, su postura, sus movimientos se adaptaran a la nueva situación. Luego, el modelo a fotografiar acabará posando para el ojo de la cámara y aquella naturalidad no habrá existido. Barthes también destacaba este hecho:

“Pero muy a menudo (demasiado a menudo, para mi gusto) he sido fotografiado a sabiendas. Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de <<posar>>, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen” (Barthes, 1980, p. 37)



Fig. 5: Di Pietri, P. "Dittici", 176 x 132 cm, Senza Titolo, 1998
<http://albertoepola.com>

I.II Revelar un rollo

Mi primer acercamiento de manera íntima con la fotografía fue en un ejercicio durante la carrera, en el año 2013 hice una cámara estenopeica, una caja completamente oscura, en la que en ella tan solo debía haber un pequeño orificio en el que pudiera ingresar la luz (estenopo). Fue aquí donde conocí los primeros procedimientos para revelar una imagen, en donde el resultado es bastante incierto y en el que muchos factores externos como el clima, hacen de este ejercicio aún más complejo.

Hasta ese entonces, solo había tenido contacto con una cámara digital como alguien que tomaba fotos de manera mecánica. En el momento en que sumergí el papel fotosensible en el revelador y como un ritual mágico, me dejé poseer por ese instante; no era la imagen lo atractivo, sino más bien el procedimiento para llegar a ésta. A diferencia del proceso que ocurre en la Pintura al óleo, en donde existe un control mayoritario del resultado, la Fotografía análoga se destaca por lo azaroso que puede llegar a ser el resultado final, y porque muchos errores pueden ser aciertos. Mis primeras pruebas con la Caja Negra, fueron árboles, (Fig.6) un modelo orgánico y no tan recurrente como lo es el retrato. Al ser solo un negativo, debía tener en cuenta que muchos detalles podrían perderse, incluso que nada pudiera aparecer; todo esto dependiendo del tiempo de exposición de la cámara.

En los resultados se pueden apreciar el tronco del árbol y la gran cantidad de detalles en las ramas, en algunas es posible ver la corteza y ciertas manchas que lucen como hojas. Lo interesante de este primer revelado es que al ser solo el negativo, en el que la abstracción es mucho mayor, se genera una doble lectura en las imágenes, pudiendo interpretarse de diferentes maneras.

Traspasar la imagen al papel fue desde siempre una tarea compleja, en sus primeros días llevó a muchos científicos, artistas y aficionados a lograr poco a poco avances en el daguerrotipo. El ideal y el anhelo de conseguir una imagen mucho más cercana a la realidad se fue extendiendo durante siglos, desarrollándose las primeras cámaras y químicos fijadores que pudieran hacer esta tarea mucho más eficiente y certera.

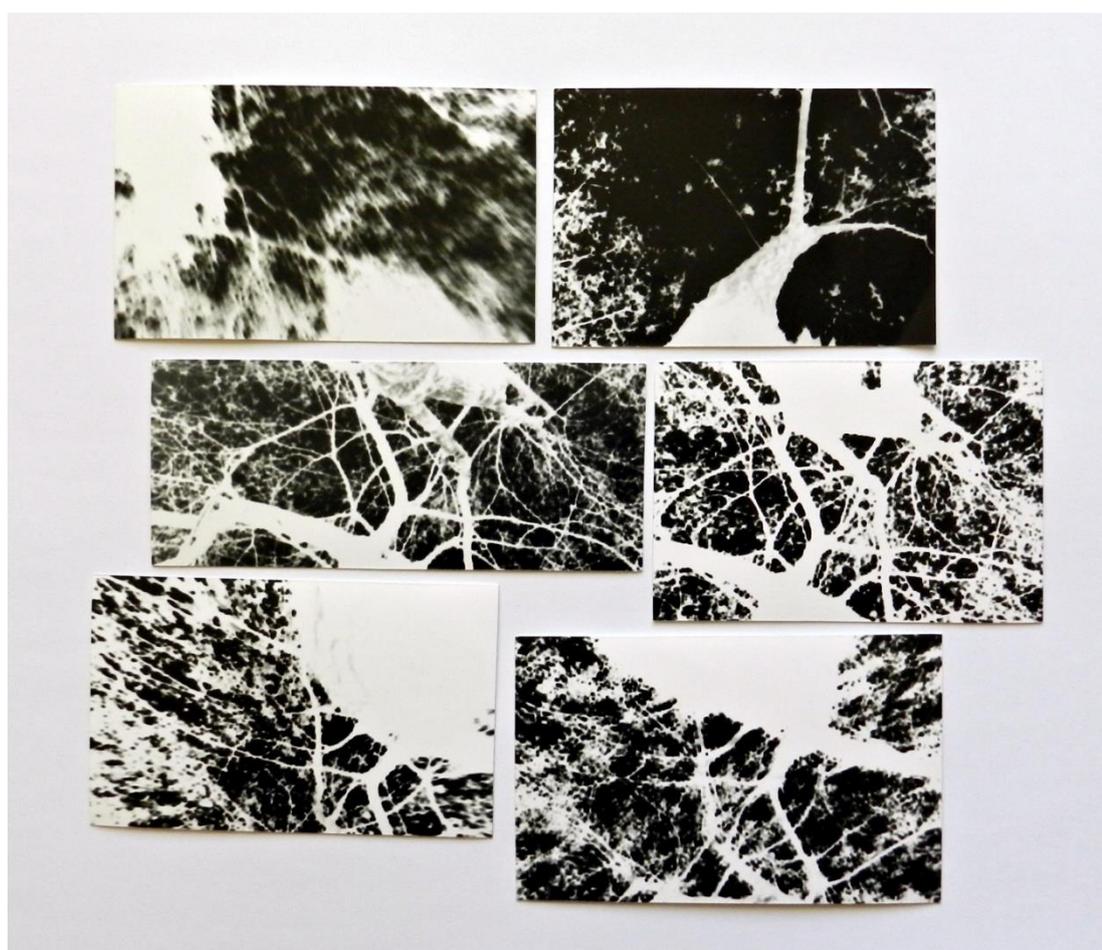


Fig. 6: López, D st, fotografía análoga, Santiago, Chile, 2013.

Luego de conocer los primeros procedimientos para fijar una imagen y tener resultados favorables, comencé a trabajar con una cámara análoga, el ejercicio consistía en fotografiar lugares privados o aquello relacionaba con este concepto. Elegí mi estudio de trabajo (Fig.7). Me parecía interesante retratar este lugar ya que por lo general es un espacio bastante íntimo y reservado al artista. No hay un estudio igual al otro y la distribución de herramientas, muebles, iluminación, entre otros, varía según la personalidad y necesidad de cada persona y además aquí pasaba la mayor cantidad de horas del día.

Mi intención principal es documentar y capturar ese sitio que en un futuro no volvería a existir. Por lo tanto, la cámara me permite extraer de la realidad un hecho que no se podría repetir, y que no lograría recordar con tanto detalle.

Muchas de las fotografías que tomé con la cámara análoga salieron veladas, la máquina tenía filtraciones, quizás esto es el gran encanto o también la gran incertidumbre de trabajar con una cámara con rollo, jamás se sabrá el resultado hasta que la película fotográfica sea revelada, teniendo muchas veces resultados gratos y en otras decepcionantes. A pesar de que muchas imágenes no quedaron bien expuestas, de alguna forma este ejercicio me enseñó a que estos infortunios son parte del proceso, así poco a poco comencé a trabajar el entorno al concepto de “habitar un lugar”.

Paralelamente, mi acercamiento a la Fotografía en relación con la Pintura se limitó a que la imagen solo cumplía el rol de bodegón, había un encuadre determinado, un tipo de luz que no sufriría cambios a lo largo de las horas de trabajo, elementos que no comenzarían a deteriorarse. Debía repetir este modelo con las mismas características que había en el papel, pasando por alto que aquello que estaba pintando realmente estaba en mí entorno y que había existido en un tiempo determinado. Posteriormente, en el año 2015, mi sentir respecto a la Pintura y a la Fotografía sufre una ruptura radical.



Fig. 7: López, D s.t, fotografía análoga, 10,8 x7,5 cm, Santiago, Chile, 2013.

I.III Ilustración

Paralelamente a la carrera de Artes, he desarrollado un área de la gráfica la que ha motivado gran parte de esta memoria. Si bien tiene características similares al Dibujo como por el uso de las mismas técnicas, herramientas, composición, entre otros, se le ha considerado una rama inferior con respecto a las Bellas Artes por su carácter de comunicar y resolver problemas visuales de manera más directa.

La Ilustración es un eje importante en la construcción de mi obra, gran parte de mi imaginario y mi interés como artista se ha enfocado en especial en la cultura oriental. Desde muy pequeña me sentí atraída por la animación japonesa (*anime*) y cómo podía generar situaciones tanto fantásticas como cotidianas a través del Dibujo. Con los años mi interés se fue acrecentando hasta conocer el trabajo del *Studio Ghibli*; sus películas presentaban personajes y situaciones distintas a lo que estaba ocurriendo en occidente, como era con la imagen femenina de las princesas, el interés de encontrar un príncipe azul y llegar a la felicidad por medio de éste.

Ghibli por su parte presentaba niñas heroicas, que podían luchar por sus principios como era salvar un bosque, el secuestro de los padres, entre otros, sumando a esto como tópico importante, la naturaleza (Fig.8). La flora y fauna no era algo que solo contextualizara la situación, existía un diálogo entre los personajes, la atmósfera y la sensibilidad que se quería transmitir en la historia.

Fui trabajando en mis ilustraciones conceptos entorno a la contemplación, como lo que ocurría en *Ghibli*, en ese entonces no sabía que era parte inherente de la cultura japonesa. Existía una corriente marcada en su tradición, el Budismo zen, ya se podía encontrar en su literatura con el haiku, la

observación del entorno y presencia de estaciones del año a través de breves escritos, también en la pintura e incluso en sus construcciones.



Fig. 8: Oga, K, Acuarela, Japón 1988.

<http://jd-gallery.tumblr.com/>

Quería transmitir a través de mis dibujos una emoción, un instante al igual que lo hacían los japoneses, hacer una narrativa entorno a todos los elementos que componen una situación y mi trabajo adquirió calidez, carisma, como lo que ocurrió con “Carrito de Sopaipillas” (Fig.9) Mientras escribo esta memoria, durante mis caminatas por Santiago, fui encontrando muchos carros con empanadas y sopaipillas, algo bastante común en nuestro imaginario nacional. Sin embargo, aquello que es recurrente y fácil de encontrar en variados lugares, parecía no tener relevancia. Quise hacer aún más amistosa la situación personificando perros como personas, los cuales llevaran vestuario acorde a la situación, como lo hacía la famosa ilustradora y escritora *Beatrix Potter*.

La escena que había creado en torno a un carro de comida, era familiar y luego de su impresión, consigo su venta de postales. La gente se sintió identificada, a pesar de no ver humanos en la imagen, podían reconocerse a sí mismos allí o recordar cierto hecho que giraba en torno a un carro de comida. Había logrado evocar no tan solo un momento personal o algo que me parecía curioso, sino a su vez invitar al espectador a involucrarse con un dibujo. En mis ilustraciones estaba logrando lo que la fotografía puede hacer y que es, traer un recuerdo desconociendo el contexto sentimental en que fue tomada.



Fig. 9: López, D. “Carrito de Sopaipillas”, acuarela y tinta, 15,5 x 13 cm, Santiago, Chile, 2016.

Con los años mis dibujos adquirieron un carácter mucho más híbrido, logrando “rozar” el realismo y el *anime*, podía dialogar con ambos estilos permitiéndome así mayor flexibilidad a la hora de trabajar. En la Fig.10, es posible notar este nuevo estilo, la hoja que sostiene la niña en sus manos tiene la estructura de un elemento que está en la naturaleza, sin llegar a ser completamente realista, del mismo modo, el animal que la acompaña contiene las características y proporciones reales de un perro, pero la gestualidad de la línea y el oficio de la acuarela con mayor síntesis.

Comencé a tomar como referente al artista e ilustrador *James Jean*, si bien su trabajo no se relaciona con la animación japonesa, contiene elementos de la cultura oriental, me parecía interesante que además de tener un estilo híbrido en el dibujo, podía trabajar elementos tanto de la ilustración y las artes visuales, sin que ninguno se viera afectado por el “otro”. Poco a poco he ido añadiendo a mis ilustraciones esta dualidad, trabajando con fondos más pictóricos o una imagen completamente con pasta como es el caso de la Fig.11 no existe una separación de los elementos por medio de una línea negra (*lineart*), técnica recurrente en los *mangas*, *comics*, entre otros.



Fig. 10: López, D s.t, acuarela y tinta, 20,8 x 13 cm, Santiago, Chile, 2017.



Fig. 11: López, D. “Torii”, gouache, 20,8 x 13 cm, Santiago, Chile, 2017.

I.IV Pintura, “Introspección de una Piel”

"Estamos trizados, cortados, heridos en alguna parte. De esa rotura oculta pero fresca, mana la sangre de nuestra tristeza, la pus de nuestra amargura. Y porque estamos rotos, rompemos" (Carlos Franz, 2001, p. 104)

En el segundo año de la carrera tomé como especialidad Pintura. Una de las características del taller era que la fotografía se utilizaba como modelo o bodegón, no era la realidad directa el interés de estudio, sino la realidad que ocurría en la imagen fotografiada. Los dos primeros semestres constituyeron mi formación pictórica en base a ejercicios de escalas cromáticas, claves valóricas, traducción de materialidades, composición, entre otros. Para el tercer semestre de Pintura, se nos encargó trabajar con el autorretrato, siendo este mi punto de partida hacía una narrativa más íntima.

Mi concepción de retrato y autorretrato era bastante clásico, una imagen en donde el modelo tuviera una esencia heroica o agradable, algo que pudiera ser recordado durante muchos años. Sin embargo, el autorretrato no se constituía solo de un rostro rígido, el concepto era mucho más amplio. A través de los años, objetos y detalles del cuerpo han sido utilizados para representar al artista o sujeto retratado, adquiriendo a su vez, diferentes variantes tanto lúdicas como eróticas. Para este ejercicio busqué algo que me representara mediante mi rostro, mi espectro de opciones se fue acotando rápidamente al notar que muchas de las primeras pruebas (maquetas) eran genéricas o forzadas. No fue hasta que conocí el trabajo de la pintora inglesa *Jenny Saville*, que adquirí una perspectiva diferente de la gestualidad del cuerpo y la importancia que tiene la piel humana en la pintura.

La violencia presente en sus obras, me invitó a reflexionar sobre otro tipo de autorretrato, uno en donde existe incomodidad y rechazo en el espectador. A partir de este enfoque noté que había un gesto personal que constantemente repetía en mí y que generaba incomodidad en terceros, debido a la ansiedad, muchas veces comenzaba a pellizcar mi rostro hasta el punto de herir mi piel, este gesto era inconsciente y se había vuelto algo muy inherente.

No podía reproducir los movimientos en el lienzo, pero si podía traducirlo con mayor sutileza. Hundí mis dedos en diferentes zonas faciales, alterando mi propia expresión, obteniendo así propuestas más cercanas a lo que quería pintar (Fig. 11). A medida que comencé a trabajar las primeras imágenes, me fui interesando por la “carnalidad del rostro”, existen zonas que por lo general no están a la vista y su riqueza es mayor. Las encías y los ojos, fueron la segunda parte de estudio en mis autorretratos, continué forzando mi piel obteniendo imágenes con mayor tensión visual, estaba infringiéndome el mismo daño al pellizcarme, pero con una diferente narrativa.

Otro elemento importante en mis pinturas es lo inacabado, si bien mis lienzos no estuvieron totalmente cubiertos de pasta, no significaba que estuvieran incompletos. El inacabado funciona como un recurso visual, en donde la propia pintura se constituye por sí misma pese a los “espacios” sin pintar. En mi caso, la aguada hecha de ocre, en el fondo, junto al gesto de la pasta, generaba un diálogo entre ambos momentos, el inicio hacia una pintura y la constitución de esta. El desafío era integrar la aguada como parte de la piel, obviando su función básica de “matar la tela” (Fig. 12). Fue en esta serie de 5 pinturas las que me llevaron posteriormente ahondar en un territorio más doloroso.



Fig. 12: López, D s.t, (1 de 3), oleo sobre tela, 1 x 1 mt, Santiago, Chile, 2015.



Fig. 13: López, D s.t, (2 de 3), óleo sobre tela, 1 x 1 mt, Santiago, Chile, 2015.



Fig. 14: López, D s.t, (3 de 3), oleo sobre tela, 1 x 1 mt, Santiago, Chile, 2015

“Introspección de una piel” se titula mi último proyecto personal que presenté en el taller de Pintura. Mi interés estaba en la narrativa del dolor y la piel y quería un mayor desafío como artista y “contar” un hecho emocional. Trabajo en un episodio de mi adolescencia que se relacionaba directamente con las pinturas anteriores. En el año 2009, solía tener impulsos autodestructivos, infringiéndome heridas con diversos objetos punzantes como tijeras, puntas de compás, entre otros. El gesto de autoflagelarme fue tildado (por los adultos) “como un llamado de atención” sin embargo, el verdadero sentido es un castigo personal y una forma de placebo al dolor emocional. Mi personalidad introvertida, no me permitía compartir mi dolor, era vergonzoso y triste. Nadie debía ver un cuerpo herido, entonces, comencé a llevar una mochila emocional, cargada de profunda melancolía, constantes desaprobaciones y odio hacía mí misma, formándome un carácter de mucha autoexigencia. Con los años la autoflagelación fue cesando hasta ya no tener impulsos destructivos, mi piel se estaba regenerado, las marcas solo eran leves manchas que cada vez se iban disipando; mi imaginario había sido herido también, como si mi propio cuerpo llevara una trizadura invisible.

Trabajo este episodio para darle un cierre definitivo y ver en perspectiva, aquel dolor que había cargado por mucho tiempo y repararme. Mi estrategia fue remplazar los objetos punzantes por mis propias manos, como elementos de agresión, si bien la fuerza de los dedos no llega al punto de abrir la carne, alcanza a herir la epidermis y lo abordé de manera poética, exagerando el “gesto” hasta el punto de que las manos son posibles de rebanar un cuerpo. El rostro no es el lugar donde pasa las agresiones, sino en otros puntos aleatorios del cuerpo. ¿Qué zonas debía trabajar? ¿Hasta qué punto debo mostrarme a mí misma? No me interesa el carácter exhibitivo o pornográfico de mi obra, el enfoque sería otro, y no lo que finalmente quería narrar sobre una historia de

dolor y melancolía. En el desnudo, concreto mi idea, cuidando que este no se convierta en un objeto de deseo (como suele ocurrir hoy en día) tanto por los medios de comunicación, como en las redes sociales.

Mi cuerpo como un contenedor, recipiente de algo esencial e intangible. Desde la Biblia, se habla que el ser humano está compuesto de tres partes, cuerpo, alma y espíritu y que sin estas últimas sería solo un recipiente.

“Entonces Jehová Dios formó al hombre del polvo de la tierra, y sopló en su nariz aliento de vida, y fue el hombre un ser viviente”
(Génesis 2:7)

Como lo explica el versículo, se había creado al hombre, pero ese hombre era solo un cuerpo inerte, fue por medio de un soplo el cual le dio la vida a ese ser, dependiendo de la interpretación, en Reina Valera antigua, la última frase se traducía así “Fue el hombre un alma viviente”

En mis Pinturas, el recipiente o cuerpo se muestra como algo que se destruye así mismo hasta el punto de sangrar (Fig. 15). Había logrado hallar una poética en la pintura que me permitía traducir esa escena emocional importante en mi adolescencia, un cuerpo femenino desnudo que se contorsiona de dolor por su propia agresión. A medida que mi obra se fue concretando comencé a sentir la dolorosa sensación que había vuelto a herirme, no me estaba distanciando del recuerdo, estaba empezando a encontrar una grieta más grande en mí.

El proceso de esta última Serie de Pinturas fue distinto a los anteriores, pese a que el tema era similar, había comenzado a tomar consciencia de que aquello que estaba en el papel fotográfico existía. En la imagen, el cuerpo como volumen se unía con el fondo y se aplanaba “perdiendo” su estructura orgánica. Si bien la máquina podía repetir los objetos de manera “fidedigna”,

sentí que había una “pérdida” en esa traducción que hacía la cámara, la saturación, el balance y la tonalidad eran distintos a lo que percibía mi ojo, sin embargo “la nueva imagen” funcionaba dentro de ese contexto.

El cuerpo humano se percibe como tal, solo por las partes que lo constituyen, brazos, rostro, pecho, etc. La fotografía “había pasado por alto” el cuerpo hecho de huesos, músculos y piel. Esta reflexión me permite hacer que mi Pintura sea más orgánica. Cuerpos que estaban en el mundo real² y no en la fotografía. Mi propia piel como referencia, observando el comportamiento al aplicar presión y estiramiento.

Otro desafío fue ¿Cómo podía recrear una imagen de un cuerpo con heridas graves? Estaba la opción de editar fotografías por medio de *Photoshop*, sin embargo, las imágenes que ofrece la red no me sirve. Sobre mi cuerpo, por su similitud con la sangre, elijo las frambuesas, al adherirlas a la piel pierden su carácter de fruta, volviéndose parte de una escena visceral.

Para las grandes incisiones me apoyo en imágenes de cirugías o accidentes, con las cuales el montaje es directamente trabajado en la tela.

² Hago referencia al mundo real como al lugar vivo y terrenal en el que existimos.



Fig. 15: López, D s.t, (1 de 3), oleo sobre tela, 1 x 1 mt, Santiago, Chile, 2015



Fig. 16: López, D s.t, (2 de 3), oleo sobre tela, 1 x 1 mt, Santiago, Chile, 2015



Fig. 17: López, D s.t, (3 de 3), serie, oleos sobre tela, 1 x 1 mt, Santiago, Chile,
2015

CAPITULO II. *MONO NO AWARE*

“La única condición que pone el mundo para permitirte escribir un haiku es que antes hayas sentido un *aware*, una profunda emoción motivada por algún suceso. El *aware* es, según la mayoría de los entendidos en literatura japonesa, la clave de sensibilidad nacional. Hasta que Motoori Norinaga lo devolvió a su pureza original, *mono no aware* venía traducéndose como “el lamento de las cosas” y se entendía desde una óptica budista, como esa tristeza que emanaba del mundo por su naturaleza efímera. Norinaga recordó a los japoneses, y nos enseñó a todos los demás, que el *aware* es cualquier clase de emoción profunda que lo exterior provoque en nosotros.” (Vicente Haya, 2013, p. 13)

El surgimiento de esta obra se debe a la necesidad de cerrar un ciclo en el que venía trabajando como artista. Como he señalado anteriormente, durante mis años como estudiante de Artes mi narrativa se estructuró entorno a episodios de profunda melancolía y que yo relaciono como pulsiones de muerte (*Thanatos*) y pulsiones destructivas (*Destrudo*), conceptos trabajados por los psicoanalistas Sigmund Freud y Edoardo Weiss, respectivamente. Ambos hacen referencia a los instintos primitivos que están alojados en el hombre, en el que *Thanatos* se presenta con manifestaciones de violencia y deseo de muerte; mientras *Destrudo*, a pesar de tener origen en el *Thanatos*, se manifiesta como pulsiones destructivas que incluso pueden dañar al propio sujeto. Estos dos términos están constantemente en conflicto con el *Eros*, que vendría siendo su opuesto como pulsiones de creación y vida. Mi Pintura habla de la propia destrucción del autor, y que pasa inadvertida en el lenguaje visual.

Mientras realizo “Introspección de una piel” la fotografía es una ventana hacía otro estadio emocional, en el cual se genera por una parte, instancias de “recogimiento en”, y a partir de la captura de imágenes sobre la cotidianidad, la cámara me invita a salir de mi ensimismamiento, (como sujeto), para comenzar a observar mi entorno y así, la fotografía, va adquiriendo un carácter reparador de mis propias roturas emocionales.

La construcción de esta obra, se concreta porque quiero recordar y reconstruir recorridos y paseos junto a mi abuela, por la ciudad de Santiago, durante mi infancia. A partir de ello, he decidido trabajar dos conceptos directamente relacionados con la fotografía: El primero es sobre el recuerdo y su carga emocional, el segundo es sobre la evanescencia o impermanencia de todo lo que nos rodea.

El tipo de fotografía es de carácter poético, con conceptos ligados a la cultura japonesa, que ya conocía como ilustradora.

II.I *Wabi Sabi*

Durante mi proceso de construcción de obra asistí el año 2015 al Seminario de Cultura Japonesa, realizado en el Centro Cultural Palacio la Moneda, en el se expusieron diversos aspectos en relación al Arte y la Naturaleza. Uno de los conceptos tratados, siendo la base principal de la charla, fue el del *Wabi Sabi*, concepto trabajado por Andrew Juniper en su libro “*Wabi Sabi. el <<arte de la impermanencia>> japonés*”, si bien es un concepto amplio, como lo señala su autor, debido a su significado, se conoce el *Wabi Sabi* como la contemplación de lo imperfecto, la simplicidad y humildad de las cosas. También este término nos habla de la evanescencia del constante cambio que sufre todo lo que nos rodea. La belleza estética de aquello que es “efímero” y que trae consigo melancolía por el reconocimiento de que aquel objeto o ser contemplado, perecerá.

El *Wabi Sabi*, nació bajo la corriente del Budismo Zen y también de su predecesor el taoísmo. Su doctrina excluye el racionalismo como manera de entendimiento así mismo, como las palabras no llegarían a transmitir el conocimiento de manera efectiva entre pares, más bien, entenderemos lo que nos rodea a nivel corporal.

A diferencia de occidente, en donde el canon de belleza procede de la cultura helénica con su voluptuosidad, vistosidad y monumentalidad, en oriente la estética de belleza se encontraría en aquello que es imperfecto, oculto y efímero, se inspira en la naturaleza. La belleza no sería algo estático o universal, sino un diálogo personal entre el sujeto observante y el objeto contemplado.

En Japón, el *Wabi Sabi* se volvió parte inherente de su cultura y se encuentra desde la ceremonia del té, el arte del *Ikébana*, el teatro *nō* y también en la literatura. Por ejemplo en los siguientes autores destacados: Okakura Kakuzo y su obra “El libro del té” (1906), Jun’ichiro Tanizaki, anteriormente nombrado por su ensayo “El elogio de la sombra” (1933), Natsume Soseki en su trabajo “Misceláneas primaverales” (1910), entre otros. A pesar de la mediatización y los avances tecnológicos, el *Wabi Sabi* se ha ido moldeando a las nuevas problemáticas del mundo moderno, pareciera ser que cada vez es más complejo que el sujeto pueda experimentar un momento de contemplación, ya que nuestro encanto con el entorno se ha visto abrumado por la instantaneidad de las formas en las que se presentan las imágenes. De esta manera, ya no es necesario trasladarse de un lugar a otro para ver las aves migrar, podemos encontrarlo en nuestro propio computador y celular consultando en un buscador y también recorrer la ciudad a través de los servicios de mapas que nos ofrecen los nuevos medios, como es el caso de *Google Street View*, esta aplicación ofrece al usuario la posibilidad de ver la ciudad por medio de panorámicas de 360° generando una experiencia cercana a la realidad.

Sin embargo, el *Wabi Sabi* ha podido ingresar en la fotografía como una instancia de “contemplación”, adquiriendo nuevas características tales como la capacidad de compartir una experiencia, manteniendo la no verbalización de un hecho, pudiendo “retener y vencer” de cierta manera la muerte del objeto o sujeto contemplado.

Alguno de los fotógrafos japoneses que han trabajado con este término son: *Rinko Kawauchi*, sus fotografías contienen un importante carácter poético que incluso ha sido comparado con el *haiku*, tipo de poesía japonesa que se basa en la percepción de la naturaleza o un hecho.

Estas imágenes sobre el cotidiano y objetos, que muchas veces pasan por alto, se presentan con delicadeza y sencillez ante los ojos del espectador; aquel deseo de guardar la belleza transitoria que ocurre solo una vez, es posible por medio de su cámara. He decidido trabajar en particular con su serie “*Cui Cui*” de 2005, esta serie se basa en la fotografía de acontecimientos familiares y objetos que están en torno a estos, en ella podemos hallar desde alimentos, el nacimiento de un bebé, imágenes de sus abuelos (Fig.17), entre otras cosas.

Las fotografías de Rinko no han sido editadas digitalmente, tampoco tienen una gran complejidad o trabajo de composición, se presentan con bastante naturalidad y sencillez e incluso con un tipo de nostalgia, inherente o atribuible a la fotografía análoga.



Fig. 18: Kawauchi, R. s.t, fotografía análoga, serie *Cui Cui*, Japón, 2005

<https://tocolourmein.wordpress.com/>



Fig. 19: Kawauchi, R. s.t, fotografía análoga, serie *Cui Cui*, Japón, 2005
<https://frieze.com/>

II.II Recuerdo y esencia en la Fotografía.

La fotografía en si tiene una gran carga del recuerdo. Etimológicamente “recordar” viene del latín “*recordari*” la cual se constituye por “*re*” (de nuevo) “*cordis*” (corazón), esclareciendo que este proceso es mucho más que una imagen en nuestra mente. Recordar es un proceso que genera un grado emocional, que pasa por el corazón para volver a repetirse en nosotros.

Otro reconocido exponente de la fotografía japonesa es *Nobuyoshi Araki*. Si bien la gran mayoría de su trabajo no se relaciona directamente con el *Wabi Sabi*, existe una pequeña serie de imágenes que si cumplen con las características de este género. En sus foto-libros titulados “*Chiro my love*” y “*Sentimental Journey - Spring*” encontramos a *Chiro*, el gato que habita en la casa del fotógrafo y su esposa, el que constituye el tema central de esta serie.

Estas fotografías muestran como el animal se relaciona con su entorno y como lo habita sin que el ser humano predisponga la situación a fotografiar. El relato visual enseña diversas variantes de *Chiro*, se le puede ver durmiendo, jugando en la nieve o solo observando algún lugar (Fig. 19). Al igual que en los trabajos de *Rinko Kawauchi*, la cotidianeidad se presenta como motivo de la escena y a partir de ella se va documentando el día a día del felino hasta su muerte (Fig. 20). Esta última fotografía tiene la cualidad y dualidad de congelar y perpetuar en el tiempo aquello que es irreversible, lo cual nos une con un tipo de melancolía, ligada a la muerte de todo ser terrenal. En La cámara Lucida, Roland Barthes también da cuenta de esta angustia:

“Es porque hay siempre en ella ese signo imperioso de mi muerte futura por lo que cada foto, aunque esté aparentemente bien aferrada al mundo excitado de los vivos, nos interpela a cada uno de nosotros, por separado, al margen de toda generalidad (...)” (Barthes, 1980, p.149)

En concordancia con Barthes, la Fotografía tiene el carácter y la función del “recuerdo”, de no olvidar aquello que existió; en este gesto también busca retener algo de aquel momento o de ese objeto o persona que existió, al mismo tiempo que nos recuerda que “eso fue” y que ya no es. Esta cualidad parece ser mucho más primitiva de lo que se cree. En “Historia Natural” podemos encontrar el mito del origen de la Pintura, en él se narra como una mujer decide dibujar la sombra de su amante antes de que éste partiera de la ciudad y luego como su padre modeló con arcilla el perfil del hombre tan solo usando la imagen fijada a la pared. Si bien en este mito se habla de la aparición de la Pintura, por la fijación de una imagen proyectada a la pared y luego la aparición de las Artes Plásticas, refiriéndose a la acción de modelar o esculpir, el relato también podría constituir una raíz de la fotografía:

“(…) La primera función posible de la representación basada en la sombra es la de la imagen para el recuerdo, es decir, para hacer presente lo ausente. En este caso, la semejanza (similitud) de la sombra desempeña un papel esencial. Una segunda función posible se deriva de que la imagen/sombra es una imagen de la persona la cual guarda no solo una relación de semejanza sino también de contacto. La verdadera sombra, siempre cambiante, acompañará al amado en su viaje, la imagen de la sombra dibujada en la pared es una reliquia que se opone al movimiento del viaje, adquiriendo así un valor expiatorio y propiciatorio. La sombra real se marcha con el viajero, mientras que el contorno de esta sombra, fijado en la pared, eterniza una presencia bajo forma de imagen, consolida una instantánea” (Victor I. Stoichita, 1997, p. 19)

Para constituirse como recuerdo, estas imágenes también deberían tener la esencia del objeto o el sujeto fotografiado, aquello que nos empujaría a reconocerlo no solo por su parecido. Barthes lo define como el “aire”, como aquello que induce al alma ingresar en una imagen.

“El aire (llamo así a falta de otro término mejor la expresión de la verdad) es como el suplemento inflexible de la identidad, aquello que no es dado gratuitamente, despojado de toda <<importancia>>: el aire expresa el sujeto en tanto que no se da importancia. En esta foto de verdad el ser que amo, que amé, no se encuentra separado de sí mismo: por fin coincide. (...)

“El aire es así la sombra luminosa que acompaña al cuerpo; y si la foto no alcanza a mostrar ese aire, entonces el cuerpo es un cuerpo sin sombra, y una vez que la sombra ha sido cortada, como en el mito de la Mujer sin Sombra, no queda más que un cuerpo estéril.”
(Roland Barthes, 1989, p. 163)

Esta esencia o aire, es relacionada por Barthes con la sombra, por el carácter de duplicidad que emana del objeto y en donde se debe proyectar en la imagen fijada como parte del ser fotografiado.



Fig. 20: Araki, "*Winter Journey*", fotografía análoga, Japón, 1991



Fig. 21: Araki, N. "Sentimental Journey, Spring Journey" Japón, 2010

Ambos fotógrafos japoneses que he mencionado, han trabajado bajo una estética íntima y personal sin embargo, también me gustaría hablar de otro tipo de fotografía en donde el exterior se hace presente y en que la documentación de hechos conflictivos son parte importante del autor. *Kitai Kazuo* retrató por varios meses las manifestaciones estudiantiles y enfrentamientos con la policía, pero muchas de estas imágenes no están concretamente, centradas en las manifestaciones sino en elementos o guiños que rodean el conflicto, dándole a su trabajo un carácter poético. Después de las protestas decidió viajar a un pueblo agrícola en donde se pretendía construir un aeropuerto internacional, vivió por largos meses junto a los agricultores que lucharon por la no expropiación de sus tierras, que finalmente fue utilizada para construir el aeropuerto.

Estas fotografías me causaron mucho interés, porque documentan la esencia del pueblo y las condiciones en las que vivían. En la serie, se recoge un relato humilde, reconstituido a través de la lectura que compone cada escena, como es el caso de la siguiente imagen Fig, 21. Observamos un grupo de niños, algunos llevan cascos de seguridad y otros no, en segundo plano podemos notar una construcción, la que está rodeada de banderas que posiblemente, hacen referencia a la expropiación de su pueblo natal y si bien no es una imagen violenta visualmente, posee un carácter misterioso, los niños no se presentan joviales ni risueños, mas bien existe un extraño manto de tristeza que es complementado por lo que ocurre atrás de esta primera escena.

Kazuo, también fotografió otros pueblos cercanos, retratando la vida de las personas en el campo o en sus hogares. (Fig. 22)

“Para mí, las fotografías de paisajes (urbanos o campesinos) deben ser habitables, y no visitables. Este deseo de habitación, si lo observo a fondo en mí mismo, no es ni onírico (no sueño con un lugar extravagante) ni empírico (no intento comprar una casa a partir de las

vistas de un prospecto de agencia inmobiliaria); es fantasmático, deriva de una especie de videncia que parece impulsarme hacia adelante, hacia un tiempo utópico.” (Roland Barthes, 1989, p. 74)



Fig. 21: Kazuo, K. *“Children’s Resistance Corps”*, serie *Sanrizuka*, fotografía análoga, impresión en gelatina de plata, 27,9 x 19,1 cm, Narita, Japón 1970
<https://www.artsy.net/>

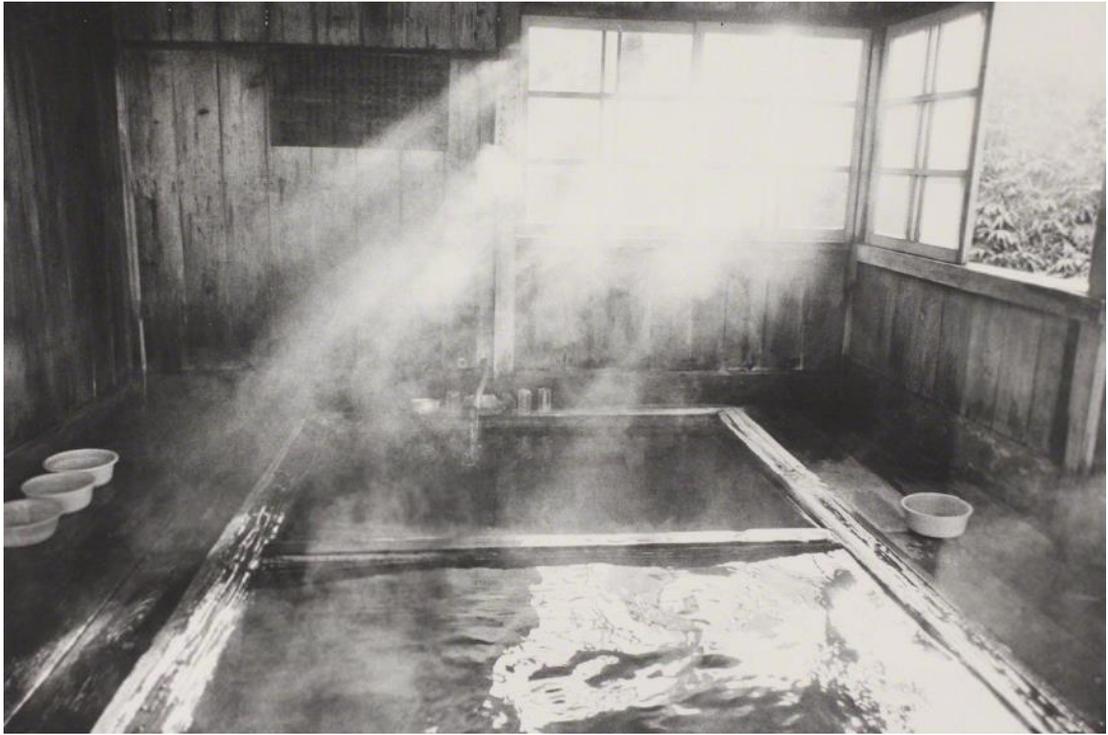


Fig. 22: Kazuo, K. “Sandogoya Onsen”, serie “*To the Villages*”, fotografía análoga, impresión en gelatina de plata, 31,8 x 20,6cm, Togichi, Japón 1978
<https://www.artsy.net/>

II.III La casa de mi abuela.

Viví durante mis primeros años de vida en la casa de mi abuela, allí se construyó mi imaginario, junto a un pequeño jardín, un piso de madera, muchas mascotas, una máquina de coser y el gran cariño de ella, que hasta el día de hoy está presente. A pesar de los años y los cambios que el propio tiempo trae, como la inminente muerte de los animales, el deterioro de los objetos, entre otros, esa esencia de aquellos primeros días persiste en cada rincón de su hogar. Comprendí que el tiempo avanza y aquella persona que había cuidado y volcado su vida en mí, estaba envejeciendo. Aquellos momentos de intensa alegría que había experimentado junto a ella se irían. Fue durante el último periodo de mi carrera en donde comencé a registrar, por medio de una cámara, a mi abuela y su hogar.

Mi abuela se llama Rosa, ella vive en Pudahuel, en un pasaje en donde la gran mayoría de los vecinos son personas de tercera edad. Su casa se destaca por sobre las demás por su jardín, flores de diversas estaciones como hibiscos, lirios, camelias, entre otros, también un espacio para las plantas medicinales como la manzanilla y toronjil, para cada vez que nos dolía el estomago. Al entrar a su casa, lo primero que se observa es un estante con conos de hilo, en la misma habitación, dos mesas en donde descansan antiguas maquinas de coser. Mi abuela se dedica a arreglar y reparar ropa, un trabajo que cada vez menos gente lo emplea y que ha ido desapareciendo con mayor fuerza con el paso de los años debido al consumismo y la industria textil.

Antes de los “arreglos”, como así le suele decir a su propio trabajo, se dedicaba a empaquetar galletas en una fábrica, allí conoció a quien sería su esposo. Mi abuelo falleció cuando mi mamá y mi tía aun eran pequeñas, desde ese entonces mi abuela comenzaría a hacer ambos roles en la familia.

Llegué a su casa los primeros días de mi vida, no tengo recuerdos claros de esos primeros meses, solo fotografías que habían sacado mis padres durante ese periodo, en esas imágenes se podían apreciar diferentes hechos como cumpleaños, navidades, el primer triciclo, el nacimiento de cachorros, baños, sin embargo había algo que los unía, todo ocurrió dentro de la casa de mi abuela y muchos elementos que aparecen allí se conservan hasta el día de hoy.

Otro lugar especial en la casa es su cocina, a pesar de ser pequeña era un templo, allí ocurría un hecho común para la gente, pero que ella lo hacía como si fuera magia. Mi abuela cocina pensando en el otro o alguien más, entregar amor por medio de algo que no es solo para saciar una necesidad primaria en el ser humano. Durante 2 años documenté momentos, acciones que la hacían ser ella, la comida que preparaba, los animales que habitaban su hogar, todo esto sin que ella lo notara. No le comenté este proyecto hasta haber logrado concluir la serie de fotografías, no quería alarmlarla, ni presionarla a que “se volviera otra persona” como mencioné anteriormente cuando el sujeto nota la presencia de que es asechado por una cámara, todo ocurría frente a mi cámara de la manera más natural y real.



Fig. 23: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2016



Fig. 24: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2015



Fig. 25: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2015



Fig. 26: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2015



Fig. 27: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2015



Fig. 28: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2016



Fig. 29: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2017



Fig. 30: López, D s.t, fotografía digital, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2016



Fig. 31: López, D s.t, fotografía digital, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2016



Fig. 32: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2017



Fig. 33: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2017



Fig. 34: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2015



Fig. 35: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2015

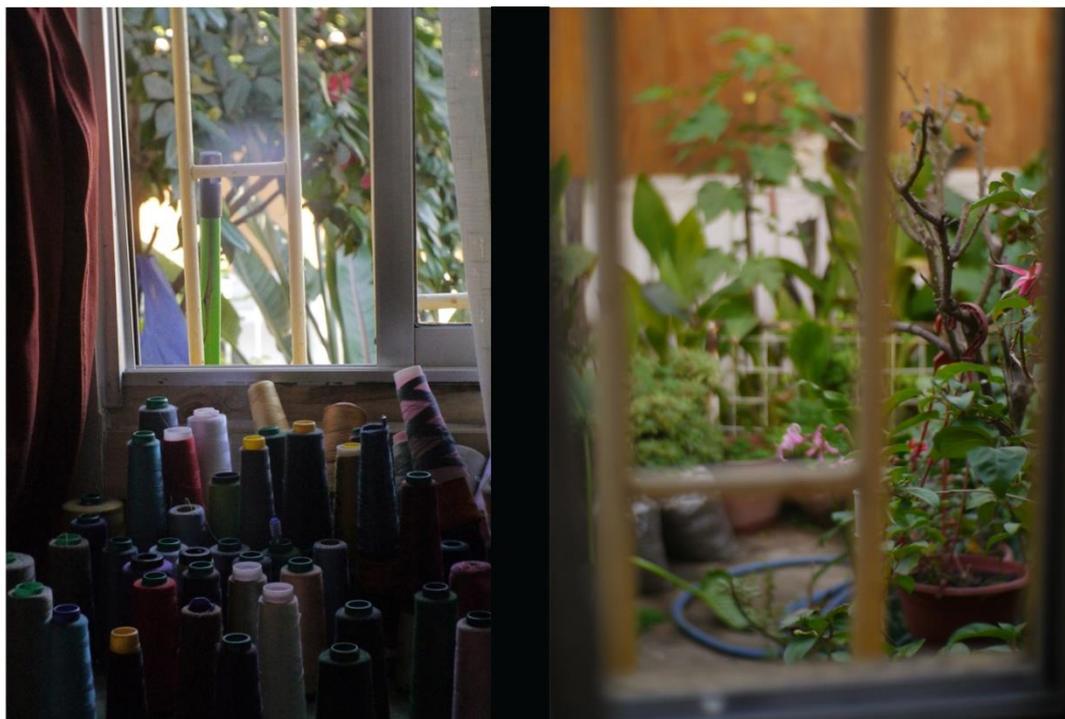


Fig. 36: López, D s.t, fotografía digital, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2015



Fig. 37: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2017



Fig. 38: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2015



Fig. 39: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2015

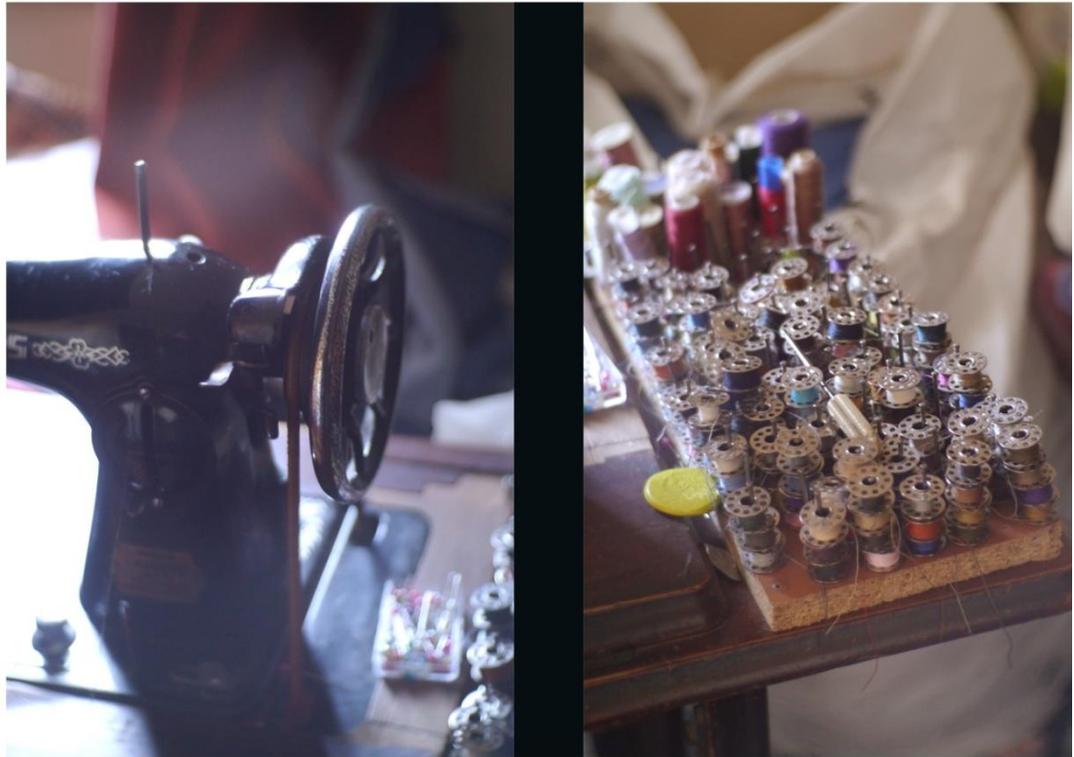


Fig. 40: López, D s.t, fotografía digital, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2017



Fig. 41: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2015



Fig. 42: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2016



Fig. 43: López, D s.t, fotografía digital, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2017



Fig. 44: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2016



Fig. 45: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2015



Fig. 46: López, D s.t, fotografía digital, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2016

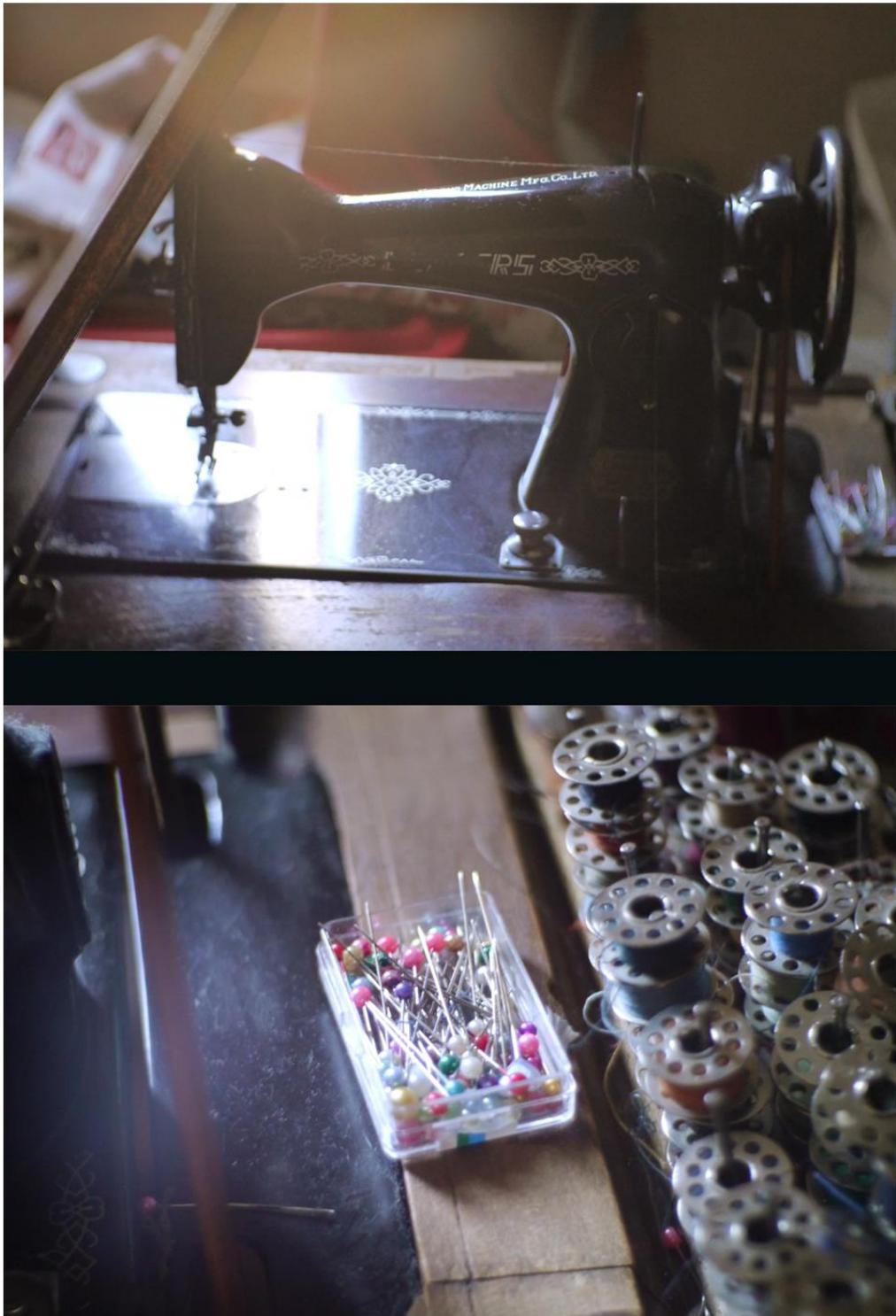


Fig. 47: López, D s.t, fotografía digital, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2017



Fig. 48: López, D s.t, fotografía digital, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2016



Fig. 49: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2015



Fig. 50: López, D s.t, fotografía digital, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2016



Fig. 51: López, D s.t, fotografía digital, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2015



Fig. 52: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2017

II.IV Paseos por Santiago

Conocí Santiago gracias a mi abuela, por aquel entonces, tanto mi mamá como mi papá trabajan, quedando yo sólo al cuidado de ella. Recorríamos por largas horas en búsqueda de hilos, botones, haciendo trámites, visitas al doctor y más. Para mí ir a Santiago Centro era un viaje especial y no rutinario, en ese entonces no habían celulares o *tablet* como suelen llevar niños a temprana edad, para no aburrirse o hacer de ese tiempo agradable, éramos ella, yo y un peluche como compañero, mi curiosidad estaba enfocada en el entorno, en la ciudad ajetreada, en los perros que aparecían, las palomas que eran alimentadas, los carritos con fragantes olores, estaba descubriendo un “nuevo mundo”.

Cuando cumplí 5 años me trasladé a mi actual hogar, a una zona que queda a las afueras de Santiago, en donde todos los servicios e incluso el colegio estaban en las cercanías, ya no era necesario ir más lejos. Con los años me acostumbré a no desplazarme demasiado y mantenerme en una zona muy limitada, no fue hasta el periodo de universidad que volví a la capital.

La cámara a través de su lente, me permitía de alguna forma retornar a ese tiempo pasado, a pesar de no recorrerlo junto a mi abuela, descubrí que el interés, la sensación de lo anecdótico de la ciudad aun permanecía en mí. Paralelamente a la documentación de la casa de mi abuela, a lo largo de varios meses y estaciones, fotografié diversos puntos de Santiago Centro y sus alrededores.



Fig. 53: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2015



Fig. 54: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2015



Fig. 55: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2015



Fig. 56: López, D s.t, fotografía digital, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2015



Fig. 57: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2015

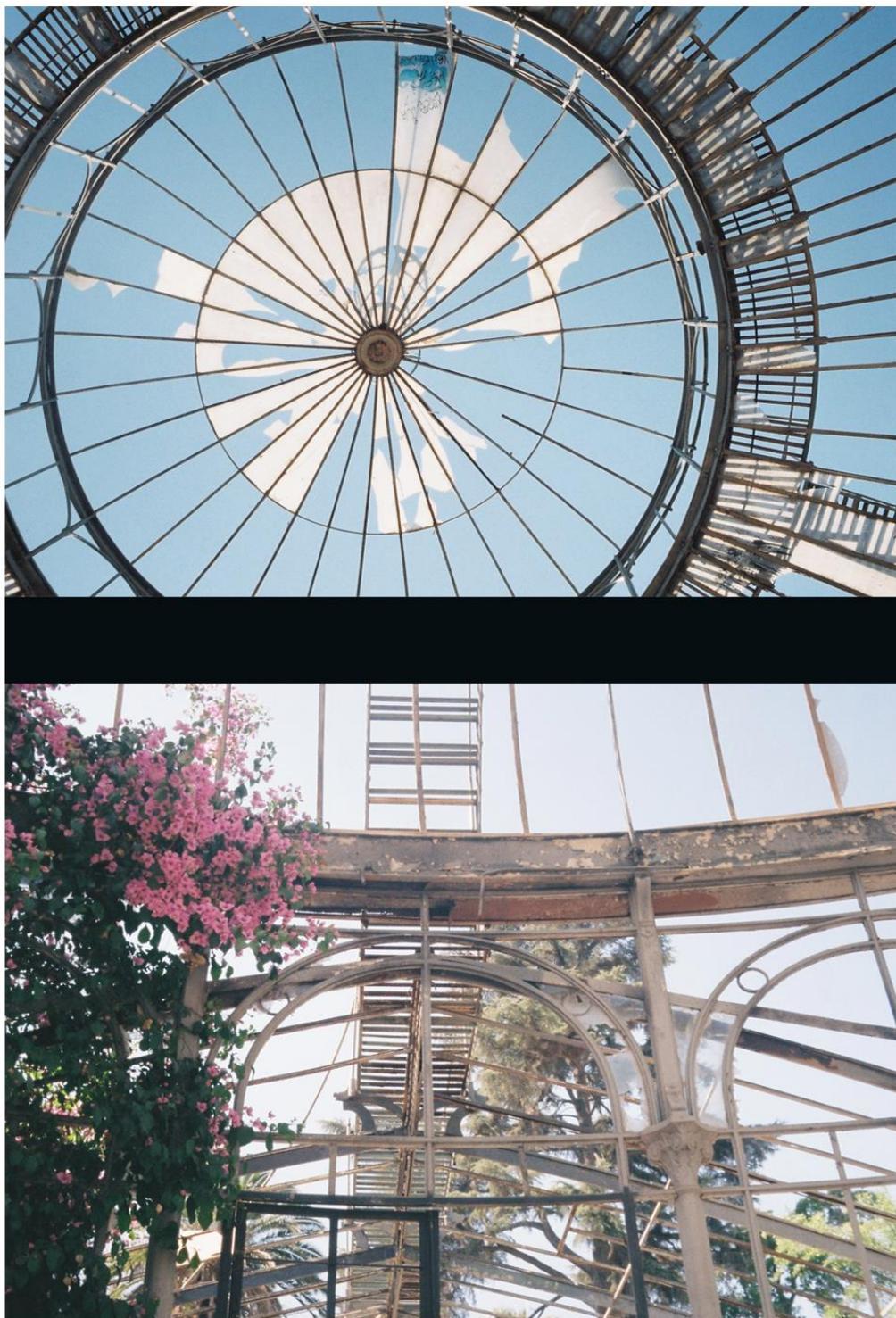


Fig. 58: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2015



Fig. 59: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2016



Fig. 60: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2015

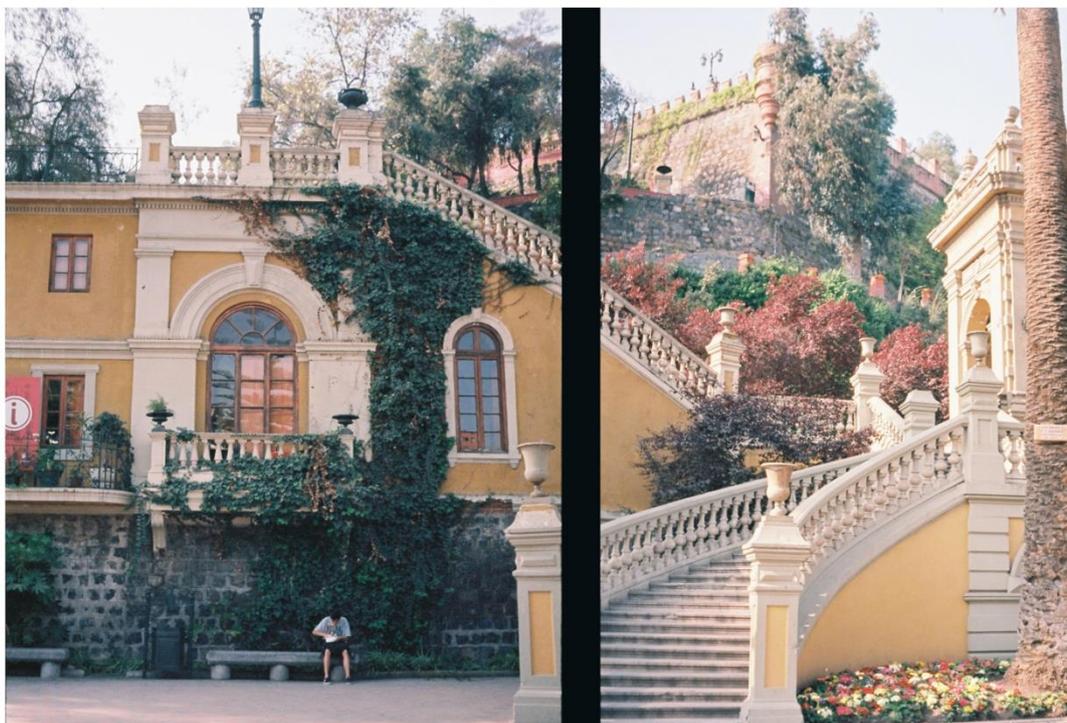


Fig. 61: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2016



Fig. 62: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2016



Fig. 63: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2016



Fig. 64: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2016

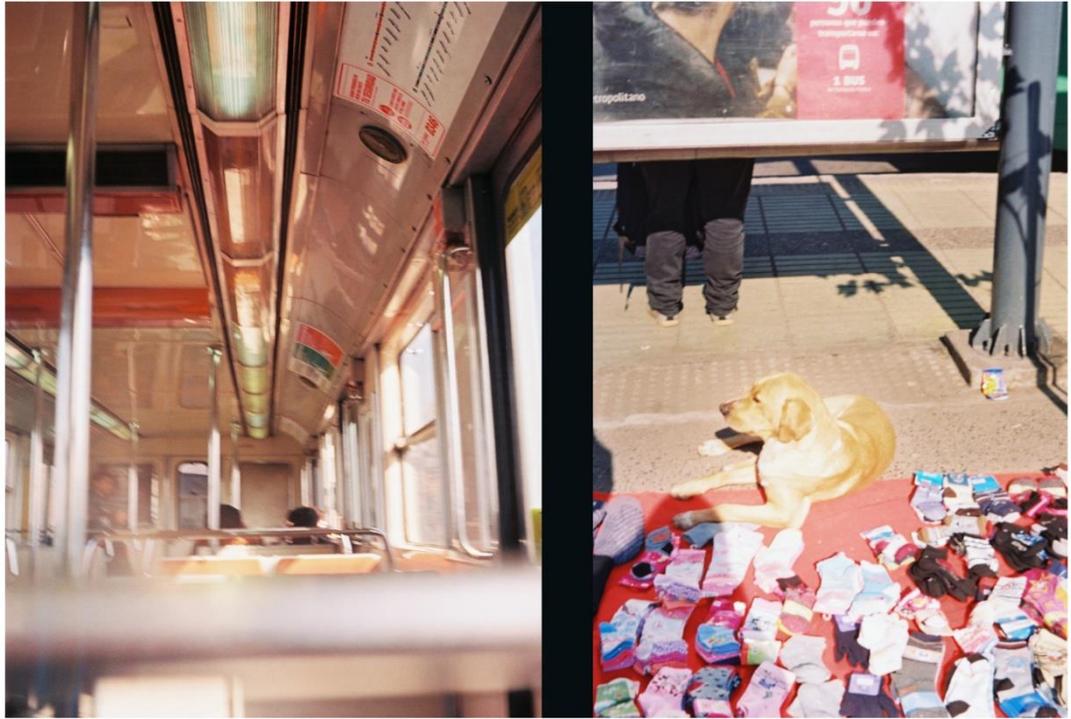


Fig. 65: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2016



Fig. 66: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2016



Fig. 67: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2015



Fig. 68: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2016



Fig. 69: López, D s.t, fotografía digital, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2016



Fig. 70: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2016

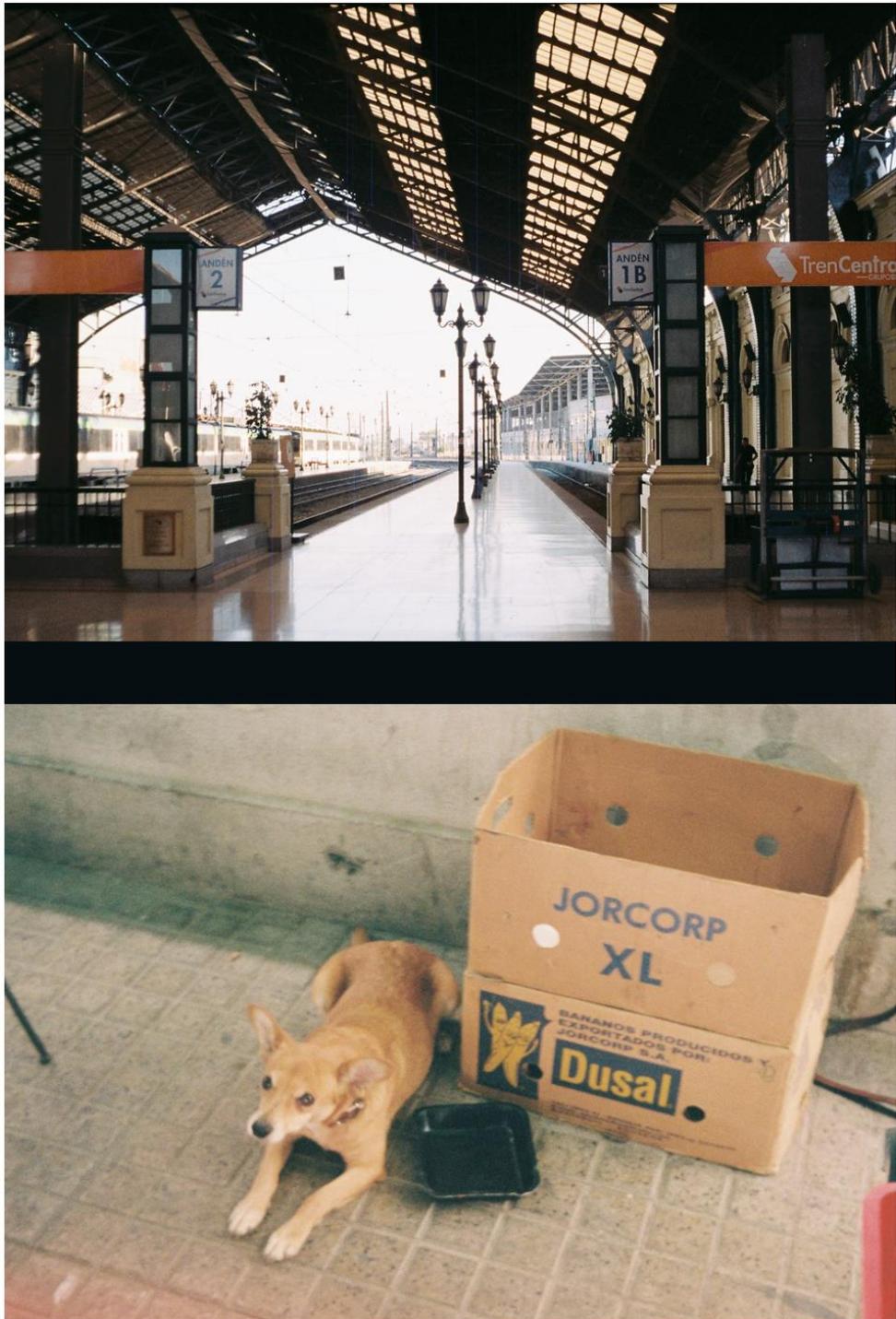


Fig. 71: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2017



Fig. 72: López, D s.t, fotografía análoga, 8,8 x 12,7 cm, Santiago, Chile, 2015

CAPITULO III. EL LIBRO ARTISTA

La primera propuesta que había tenido para presentar mi obra era por medio de una exposición, un gran set de fotografías que cubrieran una muralla, sin embargo con el paso del tiempo sentí que mi trabajo necesitaba mayor intimidad, quería evitar lo exhibitivo de una sala y lo rápido que se pueden “digerir” las imágenes.

Fabriqué un libro que tuviera características similares a un álbum familiar, imágenes dispuestas en el centro de la hoja sin intervenciones, para el diseño usé de referencia la encuadernación japonesa, en donde las hojas son unidas por medio de hilos. A modo de referencia, me guié por el trabajo de *Yoshikatsu Fujii* y su obra “*Red String*”, un foto-álbum en donde narra la historia de la separación de sus padres y recuerda los momentos juntos, el libro que presenta es sensible, no solo por su contenido sino por la construcción de este, hilos rojos fueron cosidos a las imágenes haciendo referencia a una leyenda oriental del hilo invisible que nos une o conecta con alguien, este hilo rojo se puede tensar o contraer, pero nunca romperse. Del mismo modo que Yoshikatsu, até las hojas por medio de un hilo, aquello me une a mi abuela y todos los recuerdos que siempre estarán allí.

Para las tapas, continuando con la narrativa de la cultura japonesa, decidí usar vinilo de color marfil, si bien no es totalmente blanco, quería insinuar su simbolismo ligado a la muerte, ese hecho de que aquella persona partirá. Al ser un libro inspirado en una persona que está viva, forré las partes interiores de vinilo rojo, para referirme al concepto de vida y así generar la dualidad de estos dos instantes.

IV. PALABRAS FINALES

Durante el desarrollo de esta memoria viví diversas experiencias, tanto como Artista Visual e Ilustradora que me ayudaron a construir este trabajo. Si bien “*Mono no Aware*” pertenece a un cierre de ciclo académico, ha sido tan solo el comienzo a un proceso mucho mayor, en relación a la reflexión en torno a la contemplación y evanescencia de las cosas. Este proyecto lo había iniciado con la premisa de clarificar conceptos entorno al habitar un lugar, sin embargo comprendí la diferencia entre Pintura y Fotografía de mi proceso como Artista Visual y mi autoría desde lo bidimensional en la Pinturas y en el constructo tridimensional, defino el contenido de mis Fotografías en el espacio-tiempo como lo comprendo gracias a Victor I. Stoichita y Roland Barthes, en donde la sombra y el aire de la persona, conceptos empleados por lo autores respectivamente, hacen del ser fotografiado esté “presente” por medio de su esencia, sin la sombra, ni el aire, esa persona no llegaría ser quien conocemos emocionalmente. Haber profundizado en la Fotografía y desde mi perspectiva de pintora, me ayudó a definirme aun más como Artista Plástico, haber adquirido mayor reflexión y sensibilidad con las imágenes.

Mi obra más que provocar un impacto en el espectador, como ocurrió con “Introspección de una Piel”, su verdadero propósito es poder compartir de manera emocional mi alegría y tristeza de aferrarme a un ser amado que está vivo, hacer presente a todos los que lean esto que, la evanescencia de todo aquello que nos rodea es bello e imperfecto.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrew Juniper, Wabi Sabi, El arte de la impermanencia japonés. Editorial Paidós, Ibérica, S.A. Barcelona, 2004.
- Carlos Franz, La Muralla Enterrada. Editorial Planeta Chilena, S.A, Colombia, 2001.
- Gisèle Freund, El Mundo y mi Cámara. Editorial Ariel, S.A. Barcelona, 2008.
- Quentin Bajac, La invención de la fotografía, La imagen revelada. Naturart, S.A, Barcelona, 2011.
- Roland Barthes, La Cámara Lucida. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1989.
- Santa Biblia, Reina Valera' 60
- Tanizaki, El Elogio de la Sombra, Ediciones Siruela, S.A. Madrid, 2012.
- Vicente Haya, Aware, iniciación al haiku japonés. Editorial Kairós, S.A, Barcelona, 2013.
- Victor I. Stoichita, Breve historia de la Sombra. Ediciones Siruela, S.A, España, 1997.
- Vilém Flusser, Una Filosofía de la fotografía. Editorial Síntesis, S.A. Madrid.

WEBGRAFÍA

- Walter Niedermayr, fotografías obtenidas:
<http://walterniedermayr.com/de/raumfolgen/8>
- Paola De Pietri, fotografía obtenida:
<http://albertoepola.com/it/exhibits/74-dittici>
- Kazuo Oga, fotografía obtenida:
<http://jd-gallery.tumblr.com/post/35760942196/kazuo-oga-various-watercolour-works-c1988>
- Rinko Kawauchi, fotografías obtenidas:
<https://tocolourmein.wordpress.com/2012/02/14/test/>
<https://frieze.com/article/rinko-kawauchi>
<http://etimologias.dechile.net/>
- Kitai Kazuo, fotografías obtenidas:
<https://www.artsy.net/artwork/kazuo-kitai-childrens-resistance-corps-narita-chiba-sanrizuka-series>
<https://www.artsy.net/artwork/kazuo-kitai-sandogoya-onsen-tochigi-to-the-villages-series>