



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Escuela de Postgrado

Apuntes sobre el Paisaje

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Artes Visuales

Alumna: Antonia Daiber Vuillemin
Profesor Guía: Enrique Matthey Correa

Santiago, Chile

2010

Resumen

Este texto comenta los trabajos hechos entre el año 2005 y 2009. Este período corresponde a una etapa de estudiante que da cuenta de una experiencia ligada a la experimentación. Este período de experimentación es una mezcla contradictoria entre ceguera y lucidez. Por este motivo, el texto está determinado por ese estado, ya que he decidido conservar el orden cronológico de los trabajos, dejando a la vista las reflexiones y procesos.

Este escrito se divide en siete capítulos que hablan de ejercicios hechos a partir de medios diferentes: pintura, objetos, fotografía, video e intervención. Sin embargo, estos ejercicios llevados a cabo a través de medios tan distanciados comparten un mismo campo de interés. Pese a cómo un medio determina un trabajo, se puede notar en este texto un claro interés por el paisaje que corresponde al hilo que une los diferentes trabajos. Este hilo que articula el conjunto de los ejercicios aparece bajo diferentes formas. En el caso de las pinturas, objetos y fotografías el paisaje se muestra en el límite de la abstracción. Esta ambigüedad en su representación sigue persistiendo en los videos, en los que aparece el pixel como una retícula que vuelve abstracta las imágenes. No obstante, en otros ejercicios el paisaje es concreto, es el lugar donde ocurre una intervención.

A través de variadas formas, la observación del paisaje, su representación y presentación dan un sentido tanto a mi trabajo como a este texto.

Índice

<i>Introducción</i>	4
 <i>Capítulos</i>	
1. La mano invisible.....	5
2.	
Impronta.....	12
3. Del ocio a la mirada contemplativa.....	21
4. Pixel.....	30
5. <i>Étant donné: la modification</i>	34
6. Vuelta atrás.....	44
7. Banco en la montaña.....	49
 Conclusión	 59
 Bibliografía	 61

Introducción

Este texto se construye a partir de un orden cronológico. Decidí respetar esta estructura otorgada por el tiempo, puesto que me permitió dar importancia al desarrollo de las ideas que motivaron mis trabajos y de la manera en que éstas se fueron encadenando. Como todo pensamiento, este desarrollo toma diferentes direcciones, una cosa lleva a la otra y así sucesivamente. Sin embargo, hay un motor que le da sentido al conjunto y que arma puentes entre las diferentes direcciones trazadas por los trabajos. A través de este texto se buscó definir esos puentes que se estructuran a partir de referentes provenientes principalmente de las artes visuales, pero también de la literatura y del cine. Estos referentes que cada vez que se observan y se leen, hacen que se disfrute produciendo el propio trabajo, son la base de esta breve tesis. Esta capacidad productiva que nace de la observación de éstos sucede porque la mirada es un instrumento de la reflexión y por lo tanto de la creación.

Este escrito comienza comentando los primeros ejercicios que corresponden a paisajes hechos a partir de la observación de las acuarelas de Turner y de Victor Hugo. Luego, guiada por la apreciación de Leonardo acerca de las manchas que evocan imágenes, radicalicé estos paisajes hechos con tinta y acuarela. Este ejercicio posterior a los dibujos consistió en fotografiar muros con visibles huellas de deterioro y en producir objetos en los que se ve claramente la exposición a la intemperie. Después de hacer estos trabajos que se inscriben dentro de una línea matérica, tomé una vertiente inmaterial que consistió en la captura de paisajes mediante una cámara fija. Estos registros en los que el paisaje es protagonista, fueron un punto de partida para una intervención realizada en la cordillera. Esta intervención, que consistió en trasladar y luego instalar un banco de piedra en medio de la montaña, fue registrada a través de un conjunto de fotografías y de un video.

Desde un comienzo, estos experimentos que utilizan diferentes medios son atravesados por un mismo interés por el paisaje y la mirada contemplativa sujeta a éste. En todos estos trabajos esta invención del arte que corresponde al paisaje está siempre presente.

La mano invisible

En el año 2005, cuando cursaba el pregrado en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, me encontré con la siguiente observación de Leonardo da Vinci que me abrió un camino en el trabajo que en ese entonces realizaba:

“Al observar algunas paredes cubiertas de manchas o realizadas con piedras de tamaños diferentes y variados y te entregas a la invención de escenas, podrás ver en ellas la imagen de variados paisajes, ornados de montañas, rocas, ríos, árboles, colinas y valles de todo tipo. E incluso podrás ver batallas y figuras que se agitan, o rostros de aspecto extraño, así como vestiduras e infinita cantidad de cosas que podrías transportar a su forma íntegra y adecuada. Con estas paredes variopintas sucede lo que con las campanas en cuyo sonido hallarás la palabra que imaginas.”¹

Esta experiencia de buscar imágenes en los muros, en los nudos de las maderas y en las formas de las nubes, que todos hemos realizado alguna vez, está sujeta a una pulsión escópica, a una sed de ver y de nombrar aquello que se está viendo. A partir de esta experiencia que explica Leonardo da Vinci realicé una serie de ejercicios.



Fig. 1. Antonia Daiber, *Sin título*,

Los primeros trabajos en torno a este problema son dibujos de diferentes formatos hechos con tinta y acuarela (figura 1). De la serie de dibujos se desprende un carácter ambiguo en cuanto a su representación. Éstos están en un límite entre lo figurativo y lo abstracto, es decir entre la representación de un paisaje y la presentación de la mancha. Este experimento relacionado con esta ambivalencia nace a partir de la observación de ciertas acuarelas de J. M. W. Turner (figura 2) y de las tintas de Victor

¹ Da Vinci, Leonardo. *Tratado de la pintura*. “Los elementos del pintor”. Buenos Aires: Need, 1999. p. 239.

Hugo (figura 3). En esos trabajos a partir de aguadas se nota una tensión entre control y azar. La acuarela y la tinta son fundamentalmente agua con pigmento. El agua tiene un comportamiento impredecible si se quiere dibujar con ella; la mano que ejecuta el dibujo debe paradójicamente controlar el azar. Lo que sucede en estas acuarelas de J. M. W. Turner es que la mano es invisible y lo que finalmente vemos es una mancha bastante casual que evoca una imagen.



Fig. 2. J. M. W. Turner, *Un crepúsculo*, hacia 1840. Acuarela, 24, 8 x 37 cms. The Tate Gallery, Londres.

Algo no muy diferente sucede en *Barrières dans un paysage* de Victor Hugo, que a primera vista podría parecer una mancha de café derramada por accidente sobre un papel. Sin embargo, hay ciertos indicios que llevan a pensar que se trata de un paisaje y no de otra cosa: el formato y el título, ya que la palabra paisaje está escrita. Si bien no hay un horizonte dibujado, la horizontalidad del formato lo contiene. La imagen del paisaje es sugerida y no evidente: es a la vez mancha y representación. *La esperanza de la tinta*, ensayo de Michel Butor sobre los trabajos de Victor Hugo, da cuenta de esta dualidad de la mancha:

“Dejo caer una gota y el folio blanco se convierte en terreno llano y helado donde tiritan los brezales, sin caminos, nada, ni siquiera una cabaña [...] Miro como la gota se derrama, la extendiendo, y comienza el bullir de una multitud de perros, emparejados y repartidos según la raza y el carácter [...] Añado agua, la extendiendo

escuchando el rumor, y se forman puentes de techos verdeantes enmohecidos por las brumas [...] Lo difumino dejando huecos, lo rasco, lo mezclo, lo remuevo.”²

Sin duda, este ensayo recuerda lo observado por Leonardo da Vinci, puesto que *La esperanza de la tinta* consiste en “entregarse a la invención de escenas”. La tinta cambiante, incontrolable y azarosa, es detonante de la sucesión de imágenes. La sed de ver se manifiesta en el carácter ambivalente de la mancha que parece contener todas las posibilidades. Incluso, ambos autores aluden al paso de lo visual a lo auditivo: “Con estas paredes variopintas sucede lo que con las campanas en cuyo sonido hallarás la palabra que imaginas” escribe Leonardo, mientras que Butor señala: “añado agua, la extendiendo escuchando el rumor”.



Fig. 3. Victor Hugo, *Barrière dans un paysage*, hacia 1856. Tinta y tempera, 30 x 67 cms. Colección Paul Meurice.

A propósito de esto mencionaré brevemente ciertas ideas acerca de la pintura de paisaje chino, puesto que se relaciona tanto con los dibujos recién comentados como con los trabajos de los que hablaré a continuación. Del texto de Butor se intuye una acción demiúrgica en el acto de pintar, así como una correspondencia entre la gota de tinta que se extiende y “el terreno llano” que no tarda en aparecer ante la vista. La correspondencia material se presenta como un aspecto fundamental de la pintura china; Shitao se refiere del siguiente modo: “montaña del pincel” y “océano de la tinta”. En su libro *Vacío y plenitud*, François Cheng afirma que “la noción de pincel-tinta, ligada a la de *yin-yang*, conduce en el orden de lo concreto a la de montaña-agua”.³ Estos últimos son la representación de dos polos de la naturaleza que simbolizan las leyes de

² Lebel, Jean-Jacques y Prévost, Marie-Laure. *Victor Hugo, “caos en el pincel...”*. Michel Butor. “La esperanza de la tinta”. Madrid: Museo Thyssen-Bornemiszn, 2000. p.18.

³ Cheng, François. *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela, 2005. p. 231.

complementariedad. Así como en el texto de Michel Butor la tinta se transforma en múltiples paisajes e imágenes, en la pintura china el pincel y la tinta dejan de ser un medio puesto que están vinculados a la acción demiúrgica de pintar. Cito ahora a Shitao: “¡Más yo sí percibo! La montaña es el mar, y el mar es la montaña. Montaña y mar conocen la verdad de mi percepción: ¡todo reside en el hombre por sólo impulso del pincel, de la tinta!”⁴

Junto a la realización de los dibujos, fotografié un gran número de muros manchados (figura 4). Mi intención consistía en radicalizar la manifestación del azar en la formación de las imágenes. Al igual que lo observado en cuanto a la utilización del formato por Victor Hugo, dispuse las fotografías horizontalmente, guiando la lectura de las manchas hacia la representación de un paisaje. La fotografía aísla la mancha de su contexto y hace que el ojo pueda concentrarse con mayor facilidad en ella: el ojo, entonces, logra ver imágenes en la mancha producida por el azar. Los fragmentos de muros fotografiados tienden a asemejarse a las tintas de Victor Hugo, a ciertas acuarelas de Turner y a algunos fondos de las pinturas de Leonardo da Vinci (figura 5). La semejanza se debe a la dualidad de la mancha, a veces ejecutada por una mano y otras veces por el deterioro producido por el paso del tiempo.



Fig. 4. Leonardo da Vinci, *Retrato de Lisa del Gicondo* (detalle), 1503-1506. Oleo sobre madera de álamo, 53 x 77 cms. Museo del Louvre, París.



Fig. 5. Antonia Daiber, *Sin título*, 2006. Fotografía de un muro.

Tanto los dibujos como las fotografías me llevaron a la construcción de placas de yeso con visibles huellas de deterioro. Los primeros experimentos corresponden a una serie de 20 x 70 cms. (figura 6). En un molde rectangular vertía el yeso y antes de que fraguara colocaba en su interior una rejilla plástica para que el yeso no se quebrara. Luego realicé unas de mayor formato, cuyas dimensiones son de 120 x 240 cms. y 2,5 cms. de espesor (figuras 7). Estas últimas son planchas de volcanita cuyo papel fue

⁴ *Ibid.* p. 234.

retirado dejando el yeso a la vista. Cada una de estas planchas lleva por detrás otra de trupán adherida con tornillos, junto con un alambre que permite colgarlas. Tanto las pequeñas placas como las más grandes estuvieron durante aproximadamente tres meses cubiertas de cáscaras de verdura, frutas, hojas y tierra que se regaban casi todos los días para conservar la humedad, la que se mantenía gracias a un plástico transparente que las sellaba. En algunos casos también se emplearon productos químicos como ácido nítrico con residuos de cobre y elementos oxidables. En otros casos simplemente se enterraron o abandonaron en el jardín de mi taller. Las manchas que quedaron sobre la superficie del yeso corresponden a las huellas que dejaron la materia orgánica y los químicos durante los meses de exposición y contacto de los diferentes tratamientos.

Nuevamente es posible notar una tensión entre azar y control. Las manchas generadas sobre la superficie del yeso son relativamente casuales, ya que se crea una situación para que en éste quede una impronta. No obstante, esta situación se distancia de la idea de una mano que dibuja y que pinta una superficie, puesto que la mancha es, casi siempre, producto de la descomposición de la materia orgánica. Al igual que en los ejemplos citados, en las planchas de yeso aparece la paradoja de la mano invisible.



Fig. 6. Antonia Daiber, *Sin título*, 2006. Placas de yeso con residuos orgánicos y ácidos, 20 x 70 cms.



Fig. 7. Antonia Daiber, *Sin título*, 2006. Placa de yeso con residuos orgánicos, 120 x 240 cms.

refiero al test de Roscharch. En este test el paciente debe entregarse a la “invención de escenas” y nombrar lo que ve. De esta forma queda expuesto a través del lenguaje su mundo interno y se puede establecer un diagnóstico. La eficiencia del test radica en que el ojo no es ni inocente ni autónomo, como lo señala Nelson Goodman en *Aproximación a la teoría de los símbolos*: “El ojo se sitúa, vetusto, frente a su trabajo, obsesionado por su propio pasado y por las insinuaciones pasadas y recientes del oído, la nariz, la

lengua, los dedos, el corazón y el cerebro”.⁵ Si el ojo fuera inocente, si el ojo no viera a través de su propia experiencia, el mundo interno del paciente jamás quedaría develado a través del nombrar, ya que citando nuevamente a Nelson Goodman: “Nada se ve desnudo o desnudamente”;⁶ la mano invisible es entonces pura pulsión escópica.

No obstante, durante la fabricación de las placas estuve muy interesada por la idea imposible de que un paisaje se grabara en el yeso por el hecho de estar expuesto el objeto a la intemperie: me parecía interesante pensar que el yeso actuaría como una suerte de daguerrotipo. Retomando lo antes nombrado acerca de la pintura china de paisaje, se trataría de una correspondencia similar a la del pincel transformado en montaña y la tinta en océano; es decir, la materialidad convertida en la representación de una imagen del mundo.

Jurgis Baltrusaitis explica que en el siglo XVII, las piedras que contenían imágenes eran llamadas “piedras milagrosas” puesto que la naturaleza parecía representarse a sí misma. Por lo mismo, era bastante común pintar escenas y personajes sobre ágata o mármol debido a que las formas en estas piedras evocaban paisajes tormentosos que coincidían con la imaginería barroca. Philipp Hainhofer, especialista en el comercio de los *kunstschränken* (armario de las maravillas) que contenían piedras pintadas, se refiere a una de las piedras del armario del siguiente modo: “Un hermoso paisaje que Dios y la naturaleza han hecho nacer en un mármol de Florencia”⁷. Atanasius Kircher también tiene una teoría similar al respecto: “Ella (la naturaleza) es un pintor. Ella piensa y actúa como el hombre, o más bien está sometida a las mismas potencias superiores”.⁸ La teoría desbordante de fantasía de Kircher no deja de parecerme interesante en cuanto al vínculo con las placas de yeso. En su tratado, el Jesuita dedica una parte al mundo subterráneo que consiste en la clasificación de las piedras y sus imágenes. Según Kircher, las plantas y las piedras nacen de la tierra, por lo tanto sus sustancias están mezcladas; lo vegetal penetra en lo mineral transformándose en pastos o frutos petrificados. Estas “piedras milagrosas” eran comprendidas como metáforas continuas de la naturaleza diseñadas por fuerzas divinas. No hay que olvidar que se trata de una visión fantástica del mundo y de una imaginería barroca cargada de pulsiones escópicas. Sin embargo, lo observado por Kircher no deja de recordarme a las

⁵ Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte, Aproximación a la teoría de los símbolos*. “la realidad recreada”. Barcelona: Seix Barral, 1976. p. 25.

⁶ *Ibid.* p. 25.

⁷ Baltrusaitis, Jurgis. *Aberrations, Les perspectives depravées-I*. París: Flammarion, 1995. p. 96.

⁸ *Op. cit.* Baltrusaitis. p. 106.

huellas que dejan las múltiples crecidas de un lago grabadas en la roca; como si se tratara de una correspondencia, estas marcas blanquecinas en la piedra parecen imitar el horizonte que las enfrenta (figura 8).



Fig. 8. Antonia Daiber, *Sin título*,
febrero 2007. Fotografía de una roca

Impronta

En una primera parte hablé de una vertiente relacionada a la representación a través de manchas. Mencioné que me llamaba la atención que las placas fueran un símil del daguerrotipo; si bien una imagen del mundo no queda grabada en la placa, vemos huellas de un deterioro. Las manchas que se forman sobre la superficie del yeso son producto de un proceso de exposición a la intemperie, proceso en el que el tiempo es fundamental, ya que su transcurrir permite que los diferentes elementos dejen una huella. Si en el siglo XVII se creía que Dios y la naturaleza representaban el mundo en “las piedras milagrosas”, en el caso de las placas esta mano invisible correspondería a las huellas dejadas por el tiempo. Aunque se haya planificado una situación para que en el yeso queden huellas, el proceso nunca quedará congelado debido a que el tiempo sigue transcurriendo. De estos trabajos se desprende una línea matérica vinculada a la formación de una impronta que se manifiesta a través del paso del tiempo (figuras 9 y 10).



Fig. 9. Antonia Daiber, *Sin título*,

2006 Fotografía del proceso de



Fig. 10. Antonia Daiber, *Sin título*, 2006.
Placa de yeso (detalle), 120 x 240 cms.

Cuando mostré las placas me dijeron varias veces que éstas tenían alguna relación con el Arte Povera (figura 11). Aunque no considero el Povera como un referente directo para los yesos, debo admitir que existen aspectos en común. Este vínculo nace principalmente de la elección del material para la construcción de las placas. No hay que olvidar que las placas de 120 x 240 cms. son básicamente unas planchas de volcanita, es decir un elemento de construcción precario, económico y masivo. En este sentido existe una conexión con el Arte Povera, puesto que al utilizar un

elemento de construcción prefabricado y masivo, lleva a esta serie de trabajos hacia el *ready made* modificado, intervenido. El Povera, cuyo nombre fue dado por el crítico Germano Celant en 1967 en la exposición *Arte povera E Im Spazio*, plantea una estética del desperdicio: “un ready made subtecnológico y romántico opuesto al hipertecnologismo de una sociedad deshumanizada”.⁹ Parte de la premisa consiste en la utilización de materiales cotidianos que los artistas poveras reivindican activando la capacidad de transformación azarosa de estos objetos. Me atrevería a decir que esta estética del desperdicio se encuentra presente en las planchas de yeso. No obstante, hay una gran distancia entre mis trabajos y el Arte Povera, ya que este último contiene una dimensión política. Si en las placas utilicé la volcánita fue porque me dejé guiar por el aspecto práctico y formal del trabajo más que oponerme “al hipertecnologismo de una sociedad deshumanizada”. Mi trabajo no contiene esta dimensión política puesto que el contexto en el fueron hechas se distancia mucho del Povera. Éstas se inscriben en un marco de experimentación, de búsqueda ligada a la experiencia de estudiante de pregrado más que al terreno ideológico presente en el Povera.

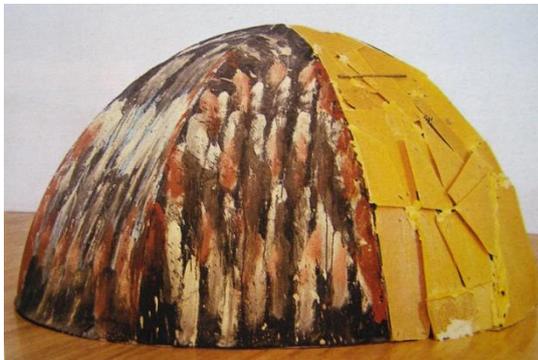


Fig. 11. Mario Merz, *La casa del jardinero*, 1983-1984. Tubos de metal, malla de alambre, óleo y acrílico sobre lienzo, cera, metal y mejillones. Sperone Westwater, Nueva York.

La p ni trabajo se liga a ciertos artistas abstractos de la posguerra, como Antoni Tapies y Alberto Burri (figuras 12 y 13): “En Burri, el hecho nuevo es que la *materia*, el saco como materia, o la madera o el papel quemado, etc., aparecen así, propiamente, y deben seguir siendo materia”.¹⁰ En estos artistas la presentación de la materia se vuelve completamente fundamental, por lo tanto, según Giulio Carlo Argan, “ésta no pasa nunca a un nivel simbólico, ya que el símbolo es la superación de la materia”. Algo similar sucede en el caso de los yesos, en ellos la exposición al rigor del tiempo se vuelve materialmente manifiesta por su plena condición de deterioro. Es posible notar ciertas formalidades en común entre el deterioro del yeso y los plásticos quemados de Burri. Esta similitud se encuentra en que en ambos casos hay una impronta o huella sobre el material empleado. Así y todo, pienso que existe una distancia que se encuentra en el hecho de que para estos artistas el símbolo sea la superación de la materia.

⁹ Guasch, Ana María. *El arte último del siglo xx*. Madrid: Alianza Editorial, 2000. p. 226.

¹⁰ Argan, Giulio Carlo. *El arte moderno*. España: Ed. Akal, 1991. Argan cita a Brandi en el capítulo séptimo, p. 577.



Fig. 12. Alberto Burri,
Blanco Plastica B.L., 1965.
Plástico, acrílico y
combustión, 39,7 x 49,5
cms. Colección privada.

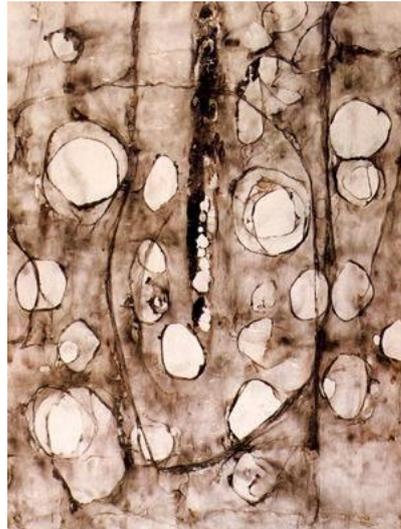


Fig. 13. Alberto Burri,
Grande Plastica I, 1962.
Plástico y combustión.
Colección privada.

Si bien en los yesos vemos una vertiente matérica, también hay un lugar para la posible representación a través de las manchas. Es por este motivo que es preferible retroceder más aún en el tiempo y mencionar como un referente importante las pinturas más abstractas de Claude Monet (figura 14). Hablar de la serie de pinturas *El estanque de ninfeas* no es alejarse mucho de esta vertiente matérica, puesto que en estos cuadros la presencia del plano y de la materialidad del óleo no son problemas menores. Estas pinturas plantean una ambivalencia, ya que oscilan entre la abstracción y la figuración. El carácter abstracto se manifiesta en la presentación del plano y de la materia, considerando que no es menor que se trate de un paisaje sin horizonte. Por otro lado la representación es visible en la rigurosa traducción del color y en el título que afirma que se trata de un estanque. Las tintas y las acuarelas, así como las placas de yeso, también fluctúan entre la presentación de la materia y una posible representación. Este límite ambiguo me parece interesante porque le otorga espacio a la pulsión escópica y permite pensar en la ficción de una mano invisible.



Figura 14: Claude Monet, *El estanque de ninfeas sin sauces: De mañana* (cuadríptico), ala derecha, 1916-26. Óleo sobre lienzo, 200 x 200 cms. Musé de l'Orangerie, París.

En las placas la particular materialidad es dada por las múltiples improntas que quedaron grabadas en la superficie del yeso. Estas capas de improntas producidas a través del paso del tiempo van formando una pátina sobre la placa. La impronta es un indicio que remite directamente al objeto que ha estado depositado sobre el yeso: la impronta es la huella del objeto. El indicio, entonces, mantiene una conexión física con la cosa, aspecto que es señalado por Bernard Vouilloux en su libro *Le tableau vivant*: “Si el indicio es, definitivamente, afectado por el objeto, éste le toma prestado entonces cualidades”.¹² Las manchas sobre el yeso de mis placas son indicios o improntas porque la superficie es afectada físicamente por los diferentes elementos. Peirce va a presentar esta conexión física y completamente visual como una relación binaria directa entre el signo indicial y el objeto: “El indicio no afirma nada; él solamente dice: ‘Ahí’. Se apodera por así decirlo de vuestros ojos y los fuerza a mirar un objeto particular”.¹³ Al igual que las huellas en el arena o las huellas en mis placas, el principio fotográfico cumple con la definición del indicio debido a que también establece una relación binaria directa con la realidad a través de la luz; la idea de que la placa de yeso funcione como una suerte de daguerrotipo nace de este aspecto indicial que ambos procedimientos comparten.

Bernard Vouilloux establece una analogía entre el proceso indicial fotográfico y el pictórico, la que me parece se relaciona de modo muy directo con las placas de yeso. La fotografía ha llevado a la realidad la operación que la pintura a través de una ficción plantea como su construcción. “*Umbra hominis lineis circumducto*”¹⁴ sería, según Plinio, el origen de la pintura. La fábula de Plinio consiste en que una joven traza el contorno de la sombra de su amante antes de que éste parta a la guerra. La sombra proyectada es la prolongación del amante, ya que el vínculo entre la persona y la sombra es directa. La sombra no queda por sí misma estampada en el muro, no obstante la mano de la joven dibuja su contorno conservando la huella destinada a envanecerse. Desde sus inicios el dibujo se revela como un procedimiento indicial que le permite a la joven guardar una imagen de su amante:

“Dibujar la sombra del amante que se aleja, es guardar presente el trazo evanescente de su presencia: es circunscribir el vestigio de una presencia. ¿Pero marcar, encerrándola en un sistema de diferencias (negros y blancos, vacíos y plenitudes, figuras y fondo, etc.) que *ya* es una escritura, este flujo negro, sombrío, por donde se fuga el ser presente, no es acaso testimoniar de lo que, en la presencia, se ausenta? [...] ¿No habría sido siempre, la presencia, más que un teatro de sombras asociado ya a esa ‘imagen’ que la dobla?”¹⁵

De este trazo similar a la escritura nace la pintura. Como bien lo señala Vouilloux, la estructura de la pintura se origina a partir de una ausencia, de una falta. La impronta se revela como “el vestigio de una presencia”.

¹² Vouilloux, Bernard. *Le tableau vivant*. París: Flammarion, 2002. p. 283.

¹³ *Ibid.* p. 283.

¹⁴ *Ibid.* Vouilloux cita a Plinio. p. 285.

¹⁵ *Ibid.* p. 287.

Tanto en el daguerrotipo como en las placas de yeso se manifiesta una relación binaria directa en una impronta. Es más, me parece adecuado emplear la palabra “placa” para referirme a aquellos trabajos, porque este término remite a “placa fotográfica”. La relación entre la pintura y la fotografía parece clara; la fotografía no es el soporte en el que la joven traza el contorno de la sombra de su amado, tampoco es la sombra proyectada. La fotografía es “un espejo que guarda las improntas”:¹⁶

“Dentro del cuarto oscuro se reflejan los objetos con una verdad sin igual; pero el cuarto oscuro no produce nada por el mismo; no es un cuadro, es un espejo en el cual nada queda. Figúrese usted, ahora, que el espejo ha guardado la impronta de todos los objetos que ahí se han reflejado, usted tendrá una idea casi completa del *Daguerrotipo*”.¹⁷

El daguerrotipo es la imagen de la realidad grabada, el reflejo capturado y congelado, en cambio la pintura necesita una mano y un ojo para poder conservar la sombra de la realidad. Las placas de yeso se sitúan en un lugar intermedio entre el origen del procedimiento de la pintura y el daguerrotipo, ya que no ha habido una mano que trazara un contorno ni tampoco un espejo capaz de conservar una imagen de la realidad. Sin embargo el proceso indicial se asemeja al del daguerrotipo, mientras que el resultado se aproxima a aquella sombra circunscrita en el muro. En este punto me interesa retomar algunos términos de Benard Vouilloux: las improntas en las placas de yeso son, al igual que en la fábula contada por Plinio, un “vestigio”, quizás la sombra de un paisaje.

Mientras realizaba las placas de yeso y tomaba las fotografías de los muros desgastados, la imagen del “vestigio” me parecía una causa especial de interés. Tanto las placas como los muros fotografiados no tienen ningún valor en sí mismos; el valor es dado por su condición de “vestigio” que el tiempo les ha otorgado. Recuerdo que antes de colgarlas para el examen de pregrado, esas placas estuvieron en el suelo y muchos compañeros las confundieron con la suciedad del piso, pasando involuntariamente por encima; sin embargo, cuando estuvieron colgadas en la blancura del muro, algunos de ellos me comentaron que se veían “elegantes”. ¿Por qué poner este calificativo a una plancha de yeso sucia y resquebrajada? Tal vez esto se debe a las huellas que deja el tiempo improntadas en los objetos, otorgándole por algún extraño motivo cierto valor. En *El elogio de la sombra*, Tanizaki comenta lo valiosa que es la patina en la estética japonesa. Si en occidente la luz ha sido tradicionalmente asociada a la belleza, en extremo oriente ha sucedido lo contrario: la profundidad de la sombra, lo velado, lo turbio, es decir, la patina, son manifestaciones de lo bello:

“Los occidentales utilizan, incluso en la mesa, utensilios de plata, de acero, de níquel, que pulen hasta sacarles brillo, mientras que a nosotros nos horroriza todo lo que resplandece de esa manera. Nosotros también utilizamos hervidores, copas, frascos de plata, pero no se nos ocurre pulirlos como hacen ellos. Al contrario, nos

¹⁶ *Op. cit.* Vouilloux. p. 289.

¹⁷ *Ibid.* p. 289.

gusta ver como se va oscureciendo su superficie y cómo, con el tiempo, se ennegrecen del todo”.¹⁸

Sin duda, ahora pienso que el comentario que recibí de mis compañeros se liga a lo que Tanizaki habla en su libro. Queda claro que en la estética oriental los objetos envejecidos que han acumulado suciedad y se han deteriorado adquieren una belleza y un valor. El valor adquirido por éstos es difícil de calificar, ya que podríamos pensar que es tan sólo suciedad. No obstante, para el japonés un objeto ordinario que ha guardado las capas de turbiedades dejadas por el tiempo es tan valioso como una joya. Tanizaki dedica gran parte de su libro a las lacas japonesas, en éstas opera el mismo principio, es decir el encanto producido por las “capas de oscuridad”:

“Descubrí en los reflejos de las lacas, profundos y espesos como los de un estanque, un nuevo encanto totalmente diferente. Supe entonces que si nuestros antepasados habían encontrado ese barniz llamado ‘laca’ y se habían dejado hechizar por los colores y el lustre de los utensilios lacados no era en absoluto por azar. [...] de siempre, la superficie de las lacas ha sido negra, marrón o roja, colores estos que constituían una estratificación de las ‘capas de oscuridad’, que hacían pensar en alguna materialización de las tinieblas que nos rodean”.¹⁹

El autor habla de “una estratificación de las capas de oscuridad” como una “materialización de las tinieblas que nos rodean” porque, efectivamente, las antiguas casas japonesas eran completamente sombrías. Incluso la luz que penetraba desde el jardín era escasa y difusa debido al lechoso papel de las ventanas. En lo que comenta Tanizaki se revela nuevamente una correspondencia material; el mundo o más específicamente la visión del japonés quedaría grabada, materializada en los objetos.

A modo de interpretación, lo descrito por el autor me lleva a pensar en una suerte de daguerrotipo inverso que registraría sombras en vez de luces. Es evidente que no se trata de un daguerrotipo, en las lacas o en otros objetos no se graba una imagen tan verosímil y fiel a la realidad como en éste. Sin embargo el modo en que Tanizaki explica esta correspondencia a través de la “materialización de las tinieblas”, recuerda al procedimiento indicial en el que se basa el principio fotográfico. Pero sobre todo la sombra materializada conduce esta lectura hacia la fábula de Plinio. ¿No intenta acaso la joven materializar la sombra de su amante, ese “flujo negro, sombrío por donde se escapa el ser presente”? Debido a que la impronta guarda una estrecha y directa relación con el objeto es que pareciera como si éste mismo pudiese ser capturado, pero como lo señala Bernard Vouilloux este intento de captura o bien esta impronta es “testimoniar de lo que en la presencia se ausenta”. Según Vouilloux, la misma presencia es ya un doble de esa impronta: “un teatro de sombras”. En este sentido es que la “materialización de las tinieblas” me parece un eco de lo que explica Vouilloux. Tanto en el dibujo de la sombra, que narra Plinio, como en la “estratificación de las capas de oscuridad” observadas por Tanizaki, notamos un procedimiento aparentemente indicial. Digo “aparentemente” ya que en el caso de la fábula hay una mediación que es la mano y en el caso del autor japonés es la

¹⁸ Tanizaki, Junichirō. *El elogio de la sombra*. Madrid: Ediciones siruela, 1994. p. 28.

¹⁹ *Op. cit.* Tanizaki. pp. 34-35.

metáfora de una impronta, mas en ambos casos es posible notar la fragilidad de esa presencia de la que habla Vouilloux. No es menor que la fábula contada por Plinio consista en el dibujo de algo tan inmaterial como una sombra y que por otro lado Tanizaki nos hable de la “la materialización de las tinieblas que nos rodean”.

Claramente materializar las tinieblas es tan imposible como que en las placas de yeso se grave una imagen del mundo, puesto que en ambos casos se trata de una pátina o, dicho de otro modo, simplemente suciedad. Pero lo que contiene esta pátina es una turbiedad, una ambivalencia que consiste en esconder y a la vez en dejar ver: “reflejos profundos, algo velados [...] que evocan irresistiblemente los efectos del tiempo”.²⁰ En el primer capítulo mencioné la similitud entre ciertos fondos de las pinturas de Da Vinci y las manchas en los muros de las que él mismo habla. Las pinturas de Leonardo contienen ese velo, esa turbiedad que corresponde al “esfumato”; un invento empleado para representar los elementos que se pierden a la distancia. Él introduce en el sistema claro y transparente de la perspectiva renacentista, la turbiedad de ese velo que amplía el horizonte pero que a su vez borra y vuelve evanescentes los elementos del paisaje. Menciono el “esfumato” porque no deja de recordarme a una pátina, a la turbiedad de “los reflejos de las lacas, profundos y espesos como los de un estanque”. Fue a partir de esta representación incierta, de la formación de una textura a través de la impronta, que realicé las placas de yeso.

²⁰ *Op. cit.* Tanizaki. p. 30.

Del ocio a la mirada contemplativa

Cuando estuve trabajando en las placas de yeso, recibí un comentario de un amigo en el que deja un espacio en mi trabajo al ocio. Con bastante humor, este amigo me dijo lo siguiente: “¿Y para qué vas a ir a tu taller, acaso vas a supervisar a la naturaleza?”. Aquella supuesta mano invisible que corresponde al trabajo del tiempo no deja cabida a la mano del pintor, por lo tanto, ir al taller a “supervisar a la naturaleza” al parecer significa no hacer nada productivo o sentarse a mirar por la ventana. Sin embargo, de este absurdo supervisar, de esta inutilidad de ir al taller se revela un método de trabajo que consiste en esperar que el tiempo deje una impronta en el yeso, es decir esperar que el tiempo transcurra. Sin duda, esperar simplemente que el tiempo pase significa abrirle una puerta al ocio. Si bien el ocio no es un problema que sea evidente al observar los yesos, está ligado, por paradójico que parezca, a mi método de trabajo. Aunque esta presencia del ocio sea algo poco concreto, tal vez sea útil para establecer un puente con los trabajos realizados posteriormente. De la línea matérica que se desprende de las placas tomé una vertiente inmaterial que corresponde a la del video digital. El motor de este experimento consistió en encaminar esa presencia incipiente del ocio hacia una mirada contemplativa.

En el verano del año 2007 comencé a hacer videos de paisajes. Estos registros consisten en cámaras fijas que capturan un paisaje en el que nada acontece, salvo el viento que agita un poco el follaje de los árboles. Los primeros videos fueron hechos con una cámara digital bastante precaria y de baja resolución; la imagen obtenida estaba sumamente distorsionada por el píxel, debido a esto decidí mostrarlos en pequeño formato. Cada registro dura alrededor de un minuto; no pueden durar mucho más porque el aparato no tiene más memoria, a pesar de esto no hay quiebre, ya que están editados en loop: a primera vista parecen no tener ni comienzo ni final. Creo que hice más de 100 registros y luego efectué una selección que consistió en 42 videos mostrados simultáneamente en una pantalla plana adosada al muro (figuras 15 y 16). Aunque los videos hayan sido mostrados en pequeños formatos la presencia del píxel no era menor, sin embargo cuando observé la primera vez los videos, esta

pregnante presencia me pareció adecuada. El pixel es el resultado de un aparato que posee un bajo nivel de resolución. Esta cámara no forma parte de una categoría profesional, por lo tanto las capturas se asemejan a los videos “caseros” hechos con celulares y otros pequeños artefactos electrónicos. Estos aparatos de bolsillo nos hacen pensar que podemos ser testigos de acontecimientos inesperados y por otra parte, le otorgan una mayor intimidad al trabajo puesto que no poseen la distancia de la cámara profesional. Esta supuesta intimidad me parecía coherente con el trabajo, ya que mi intención estaba dirigida hacia una subjetividad del paisaje, como si el espectador y éste compartieran la respiración.



Fig. 15. Antonia Daiber, *Tiempo libre*, 2007. 42 videos simultáneos en loop. Exposición *Aprox.* MAC Quinta Normal, Santiago.



Fig. 16. Antonia Daiber, detalle *Tiempo libre*. 2007. 42 videos simultáneos en loop,. Exposición *Aprox.* MAC Quinta Normal, Santiago.

Estos primeros registros fueron hechos durante caminatas por el sur de Chile, donde generalmente paso las vacaciones. Una parte importante del trabajo consistía en lograr dar cuenta de esa mirada contemplativa que suele manifestarse en aquellos paseos. Este aspecto se encuentra en la subjetividad del paisaje que se aloja en la insistencia de la cámara fija y en el silencio, puesto que los videos no tienen audio. Estos dos elementos hacen que los videos sean como cuadros vivos. Si bien no hay cita directa a la pintura, creo que ésta se manifiesta indirectamente en cada encuadre. En esos paseos es posible deducir que en cada mirada dirigida al paisaje se puede ver o

reconocer, por ejemplo, encuadrando una laguna y un par de árboles a un Corot, en un bosque a un Courbet, en los cerros a un Cézanne, a un Rothko en el amplio mar y se podría continuar enumerando. Lo que quiero decir es que a través de la mirada podemos transformar en un cuadro vivo el paisaje. El prólogo del *Arte del paisaje* de Raffaele Milani comienza con una cita de Ernest Cassirer que expone claramente esta transformación del paisaje en un cuadro vivo:

“Puedo pasear y sentir el encanto del paisaje. Me puedo alegrar de la apacibilidad del aire [...]. Pero después siento que ocurre un inesperado cambio en mi espíritu. Desde ese entonces miro el paisaje con los ojos del artista, empiezo a crear un cuadro. He entrado en un reino nuevo, que no es el de las cosas que existen, sino el de las “formas vivientes”. Abandonada la inmediata realidad de las cosas, ahora vivo en el ritmo de las formas espaciales, de la armonía y del contraste de los colores. La experiencia estética consiste en este embeberse en el aspecto dinámico de la forma”.²¹

Lo descrito por Cassirer da cuenta de una mutación del paisaje que surge a través de la mirada y que era justamente lo que experimentaba en los paseos por el sur queriendo registrarlo en una precaria cámara. Lo mencionado por Cassirer también se vincula a la obra de algunos artistas como Ian Hamilton Finlay con su jardín llamado *Little Sparta* (figura 17). Si bien en cuanto a los videos, Finlay no es un referente evidente, sí podemos ver cómo se muestra el paisaje como un espejo de la mirada contemplativa. Uno de los trabajos dispuesto en el jardín situado en Escocia corresponde a una piedra que se encuentra aparentemente abandonada y que lleva la siguiente inscripción: “See Poussin / Hear Lorrain”. En esta obra se revela lo que Ernest Cassirer señala en cuanto a la contemplación, es decir la transformación del paisaje en cuadro vivo a través de la mirada. Ahí donde hay lomas, cielo y nubes vemos un cuadro de Nicolas Poussin: “He entrado en un reino nuevo, que no es el de las cosas que existen, sino el de las formas vivientes”. En *Little Sparta*, la entrada a aquel “reino nuevo” pasa por un contemplar que se inicia por medio de la mirada trasladándose hacia otros sentidos, como por ejemplo el oído: “Hear Lorrain”. Este contemplar que nace de la mirada y que luego se desplaza hacia otros ámbitos, se refleja claramente en la última línea de la cita de Ernest Cassirer: “La experiencia estética consiste en este embeberse en el aspecto dinámico de la forma”. No es de menor importancia que el autor emplee el verbo “embeberse” para referirse a lo decantado por la mirada. En la obra de Finlay encontramos esta misma acción de “embeberse” que consiste en la transformación del

²¹ Milani, Raffaele. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca nueva, 2007. El autor cita a E. Cassirer. p. 11.

paisaje en un cuadro. Este “embeberse” formaba parte de aquellos paseos y caminatas en los que surgieron los videos, para tratar de dar cuenta de ello parecía adecuado hacer registros a través de unos encuadres fijos y editados en loop; el tiempo transcurre sin que nada acontezca y se percibe su paso solamente a través de mínimos indicios. En el caso de los videos, el “embeberse” se manifiesta a través de la casi total inmovilidad, como si el paisaje empapara la cámara.



Fig. 17. Ian Hamilton Finlay, *Little Sparta*, 1945. Intervención. Escocia.

En lo comentado por Cassirer al igual que en la obra de Finlay, se entiende que la mutación del paisaje tiene lugar mediante una mirada atenta que sobrepasa el bienestar del paseo campestre. Esta mutación acontece, como lo afirma Milani, porque “la mirada es un instrumento de un pensamiento y de una filosofía de la naturaleza”.²² En la teoría de los colores, Goethe subraya justamente esta capacidad reflexiva de la mirada:

“El simple mirar una cosa no nos permite avanzar. Cada mirada se muta en un considerar, cada considerar en un reflexionar, en un enlazar. Se puede decir que teorizamos en cada mirada atenta dirigida al mundo”.²³

Pienso que la “mirada atenta dirigida al mundo” tiene lugar en aquellas caminatas en las que, por ejemplo, los reflejos de las ramas que tintinean en el agua

²² *Op. cit.* Milani. p. 23.

²³ *Ibid.* p. 23. Milani cita a Goethe remitiendo a la edición en italiano *La teoria del colori*. Milano: Il Saggiatore, 1989. p. 57.

dejan de ser simples reflejos para convertirse en un Monet o en cualquier otra cosa que nos conduzca hacia aquel “embeberse”. Esa transformación de la naturaleza en paisaje y del paisaje en cuadro ocurre mediante una mirada que “se muta en un considerar [...], en un enlazar”. El hecho de que el ojo “considere” un rincón del amplio entorno es porque ese rincón ha sido inventado por la literatura, arte y el cine, y en nuestra retina se aloja esa invención como un fantasma que guía nuestra mirada o tal vez, yendo más lejos aún, sin ese fantasma no veríamos quizá ningún reflejo. Esta capacidad de ver gracias al arte está estrechamente ligada a la siguiente observación de Oscar Wilde:

“Sin duda, en Londres hay neblina desde hace siglos. Es infinitamente probable pero nadie la veía, por lo que no sabemos de su existencia. No existió mientras el arte no la inventó [...] Esta luz blanca trepidante que ahora vemos en Francia, con sus singulares manchas malvas y sus móviles sombras violetas, es la última fantasía del arte, que la naturaleza, hay que reconocerlo reproduce de maravilla”.²⁴

Me interesa detenerme en la última línea de la observación de Wilde: “la última fantasía del arte, que la naturaleza, hay que reconocerlo reproduce de maravilla”. Ya no es ver en la naturaleza un cuadro, mas es la naturaleza que representa o “reproduce de maravilla” un cuadro; aquí no se trata de la traducción del paisaje mediante la pintura, sino la naturaleza reproduciendo la pintura. El óleo tiene la capacidad de volverse transparente, de desaparecer para dejar ver la materialidad de lo representado, es lo que ocurre, por ejemplo, en la traducción de la tierra en Courbet hecha con costras de pastas. Esta supuesta correspondencia material entre el óleo y lo representado, funcionaría de modo inverso si tomamos en cuenta la observación de Wilde, la bruma no es bruma, sino “Manchas malvas”, “móviles sombras violetas”. La mutación de la naturaleza en cuadro se vuelve tan evidente ante la mirada que la naturaleza parece reproducir una pintura, dejando de ser la pintura la que se asemeja al paisaje.

Gran parte del interés que me llevó a hacer los videos y que aún persiste corresponde al viaje de la mirada que “considera” y “enlaza” transformando el entorno. En su *Breve tratado del paisaje* Alain Roger nombra esta capacidad de transformación mediante “la mirada atenta” como “la artealización del paisaje”:

“El país es, en cierto modo el grado cero del paisaje, lo que precede a su artealización, tanto si ésta es directa (*in situ*) o indirecta (*in visu*). Así nos lo enseña la historia, pero nuestros paisajes se nos han vuelto tan familiares, tan ‘naturales’,

²⁴ Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. p 19.

que nos hemos habituado a creer que su belleza es evidente [...]: que un país no es, sin más, un paisaje y que, entre el uno y el otro, está toda la elaboración del arte”.²⁵

Roger hace una distinción entre país y paisaje; la artealización consiste en la transformación del país en este último. Según el autor existen dos tipos de artealización: la primera es directa, *in situ*, como por ejemplo los jardines, los parques o las intervenciones efectuadas en el paisaje; la segunda es indirecta, *in visu*, por mediación de la mirada, es decir la pintura, la fotografía, el video. Al igual que Oscar Wilde, Roger insiste en el papel que tiene el arte en la transformación del país en paisaje: “entre el uno y el otro, está toda la elaboración del arte”. No podría dejar de mencionar que mientras leía este libro de Alain Roger recordé que tiempo atrás había leído un conmovedor ensayo de Stevenson titulado *Sobre el disfrute de los lugares desagradables*. En este ensayo que trata de unas caminatas por tierras nórdicas, Stevenson da cuenta a través de su experiencia de una “artealización”. En sus descripciones el autor hace hincapié en la crudeza y violencia del lugar; “una meseta llana y sin árboles, en la que los vientos cortaban como un látigo. Durante millas y millas nada cambiaba”.²⁶ No obstante, en medio de unas ruinas de pueblos antiguos el personaje que es el propio Stevenson descubre un pequeño hueco que lo protege del viento y desde el cual sólo ve el mar y el cielo. En medio de la incapacidad de transformar el país en paisaje debido a la hostilidad del lugar, el narrador encuentra la calma en ese rincón resguardado que se opone y contrasta con la violencia del viento que azota la costa y hiere los ojos: “Allí, en el sombrío y ventoso norte, tuve, quizás, mi impresión más profunda de paz. Vi que el mar era enorme y tranquilo, y que la tierra, en aquel rinconcito, parecía algo completamente vivo y amistoso”.²⁷

Encontrar un rincón, en este caso en plena hostilidad, en donde pueda desplegarse la mirada contemplativa o bien “la impresión más profunda de paz”, como dice Stevenson, no deja de parecerme interesante. Cuando paseaba buscando lugares para instalar la cámara, siempre trataba de escoger encuadres en los que el paisaje no se mostrara tan glorioso como se ve en las postales. De hecho la mayoría de los videos encuadran rincones de un paisaje más que la amplitud de un horizonte. En uno de estos encuadres (figura 18) en el que el cielo está fuera de cuadro se ve un potrero en invierno con la zarza mora sin hojas. Se podría decir que existe una cierta semejanza, teniendo en

²⁵ *Op. cit.* Roger. p. 23.

²⁶ Stevenson, Robert Luis. *Memoria para el olvido*, “Sobre el disfrute de los lugares desagradables”. Madrid: Ediciones Siruela, 2005. p. 92.

²⁷ *Ibid.* p. 97.

cuenta las distancias, con la desnudez del paisaje acusada por Stevenson en su ensayo. Esta misma desnudez también se puede encontrar en otro video (figura 19) en el que apenas se percibe un fragmento gris del lago a través de las ramas de un sauce sin hojas. El hecho de elegir un rincón y no la amplitud de un horizonte se relaciona a la búsqueda de una mayor intimidad que es reflejada en el paisaje como si éste y el espectador se confundieran o bien como si el paisaje fuera un espejo de éste. Este vínculo tan estrecho entre paisaje y espectador se inicia a través de la acción de “embeberse” comentada por Milani y por cierto se intuye en el ensayo de Stevenson cuando éste encuentra aquel pequeño rincón, íntimo, que le permite ver ya no el país sino el paisaje.



Figs. 18 y 19. Antonia Daiber, detalle *Tiempo libre*, 2007. 2 de los 42 videos simultáneos editados en loop. Exposición *Aprox.* MAC Quinta Normal, Santiago.

Sería difícil hablar de una mirada contemplativa sin mencionar algunos aspectos fundamentales de la estética china. Esas caminatas, motor de mis videos, mantienen un cierto vínculo con algunas concepciones taoístas. Luis Raciniero analiza las bases de ésta diferenciándola de la filosofía occidental y haciendo hincapié en que el taoísmo “es un pensamiento y un modo de hacer que pretenden reflejar y seguir el modo de ser de la naturaleza”.²⁸ Lo que parece pertinente destacar en cuanto a la relación con los videos es la explicación que el autor hace acerca de los orígenes de ambos paradigmas, en particular del taoísta:

“Para pensar en el mar: apolíneo, luminoso, griego, perfil recortado en azul, objeto separado en concepto, lucidez del espacio que penetra en el pensamiento para asentar el yo humano limpio, recto y claro. Para abandonarse y explorar por intuición el modo de actuar de la naturaleza: el bosque taoísta, brumoso, chino, perfil difuminado en el ocre gris, objeto no separado de su contexto, continuidad panteísta que penetra en el sentimiento para diluir el yo humano en borrosa comunión con el todo”.²⁹

²⁸ Raciniero, Luis. *Textos de estética taoístas*. Madrid: Alianza Editorial, 1992. p. 30.

²⁹ *Ibid.* p. 29.

El autor plantea dos paisajes concretos que determinan un pensamiento: el paisaje litoral y el de montaña. El segundo, me parece relacionarse en cierta medida con los videos. Cuando hice los registros no había leído casi nada sobre la estética taoísta. En ese momento esas capturas estaban enmarcadas en un ánimo de experimentación más que de un trabajo impulsado por una clara hipótesis. Como se ha podido comprender, la realización de los videos estaba impulsada, en gran parte, por motivos pictóricos. Ahora que los observo con mayor distancia, se puede decir que el hecho de elegir sólo encuadres de días grises se asemeja bastante al “pensamiento de montaña”. Esta similitud que se manifiesta en la elección de los paisajes más bien montañosos y brumosos aluden, retomando los términos de Raciniere, a un “yo en borrosa comunión”. Este concepto que representa la base de la mirada contemplativa para los chinos da cuenta de una subjetividad del paisaje, una comunión entre éste y el espectador. Para los chinos, “diluir” el yo en la naturaleza podía ser solamente posible mediante dos conceptos claves: “Wu-wei = hacer nada, y Tzu-jan = conocer nada”.³⁰ Estos conceptos apuntan a la espontaneidad y a la naturalidad. Un ejemplo de esto es el agua que fluye desinteresadamente adaptándose al terreno: “sigo el camino del agua en vez de imponer mi curso, lo hago sin saber cómo lo hago”³¹ afirma Chuang-Tzu. En sus múltiples manifestaciones, el agua es arquetípica en la concepción china del mundo.

El “yo en borrosa comunión con el todo” manifestado a través del paisaje brumoso de la montaña no es el único punto que encuentra un eco en mis videos. La inmovilidad, la ausencia de narración y el tiempo en loop son las características más evidentes de los videos en las que el concepto de “Wu-wei = hacer nada” se manifiesta en cierta medida. Esto es visible, por un lado en la falta de narración, es decir, se trata de una captura en la que nada acontece salvo el movimiento mínimo de alguno de los elementos del paisaje. Al no haber personaje ni narración el paisaje pasa a ser el único elemento para observar. Este protagonismo total del paisaje es sin duda el punto de inicio de la estética china, ya que éste es el reflejo del “yo” o mejor dicho ambos están confundidos. Por otro lado, el “Wu-wei” quizás está presente en la actitud mía reflejada en la insistente inmovilidad de la cámara que da cuenta de una operación sumamente sencilla y poco trabajosa. A estos dos elementos se suma un tercer aspecto que corresponde a la importancia del ciclo representado por la imagen del agua en el

³⁰ *Ibid.* p. 30.

³¹ *Ibid.* p. 32.

taoísmo. Como ya fue dicho anteriormente, el tiempo de duración de los videos fue editado en loop. Aparentemente no hay quiebre, no hay comienzo ni final, el tiempo transcurre, al igual que el agua, sin detenerse.

Tanto el “Wu-wei” como el “Tzu-jan” son conceptos que apuntan a la preparación del temperamento adecuado que conduce a la contemplación. Ambos conceptos se pueden relacionar a un estado de ocio. Al comenzar este capítulo, cité el comentario hecho por mi amigo acerca de la inutilidad de ir al taller a “supervisar a la naturaleza”. Esta supuesta “supervisión” que, según este amigo, no consiste en más que entregarse al ocio, entregarse a “hacer nada” es el punto de partida tanto de los trabajos de los yesos como de los videos. De maneras diferentes en esos trabajos se intentó como dice Chuang-Tzu: “seguir el curso del agua”, en unos a través del tiempo grabado en una superficie y en otros mediante el registro de mínimos indicios temporales dentro del paisaje.

Pixel

El utilizar una cámara precaria para registrar los paisajes es un factor que determina las imágenes que finalmente se obtienen. Los 42 registros aparecen fragmentados por el sistema de lectura digital que corresponde a una codificación de la imagen organizada en unidades llamadas píxeles. En un primer momento, no le tomé el peso a la fragmentación de la imagen producida por éste. Sin embargo, entre el paisaje que se ve mientras efectúa la captura y el resultado obtenido hay una enorme distancia en la que la retícula digital se impone.

Observando este aspecto con algo más de distancia, creo que se puede hacer un puente entre la fragmentada mancha impresionista y el píxel. Esta semejanza fue un comentario que recibí cuando mostré algunos de esos videos. Posteriormente a este comentario me encontré con un texto de Donald Kuspit que analiza esta correspondencia entre impresionismo y arte digital. La voluntad científica en la observación y traducción de la realidad propia del impresionismo lleva a la construcción del puntillismo, cuyo principio se instala en la complementariedad de los colores. Según Kuspit, Seurat lleva al extremo la sofisticada mancha impresionista, transformando la percepción de la realidad en “una matriz codificada de sensaciones”.³²

“Cuanto más visible se volvía la matriz codificada de sensaciones, más alucinatoria resultaba la representación, que es lo que sucede en *La Grande Jatte*. En efecto, cuanto más estructurada parecía la intensidad de las sensaciones – cuanto más totalizada estaba la imagen como un patrón eterno de sensaciones vibrantes – más fantasmales resultaban los objetos representados”.³³

Como si estuviera a pocos pasos de desvanecerse, la representación de la realidad en las pinturas de Seurat aparece como un fantasma (figuras 20 y 21). En efecto, es difícil negar la semejanza que existe entre el liviano punto de color de Seurat y el inmaterial píxel que a través de su codificación nos devuelve una imagen desintegrada de la realidad. Según Kuspit, Seurat es el primer artista digital que da cuenta de que “la realidad es siempre virtual – nunca realmente real – o, si se quiere, que lo virtual es lo realmente real”.³⁴ La idea de una representación “alucinatoria” entregada por “la matriz de sensaciones” estaría ya presente, según el autor, en las observaciones de Leonardo

³² Kuspit, Donald. *Arte digital y video arte. Transgrediendo los límites de la representación*. Segunda edición. Madrid: Ediciones Pensamientos, 2006. p. 20.

³³ *Ibid.* pp. 20 – 21.

³⁴ *Op. cit.* Kuspit. p. 21.

acerca de las manchas que evocan imágenes. Aunque exista una gran distancia formal entre el puntillismo de Seurat y las manchas señaladas por Leonardo, ambos casos comparten el mismo principio. Éste, como ya fue dicho, Kuspit lo denomina “matriz de sensaciones”. En el caso de Leonardo esta matriz es orgánica, está hecha por el tiempo y el azar, mientras que en el caso de Seurat, esta matriz pierde totalmente su carácter orgánico y la mano del pintor pareciera ser reemplazada por un ordenador. No obstante, en ambos se puede notar un límite entre representación y abstracción. Si bien alcanzamos a identificar una imagen, la retícula o “la matriz de sensaciones” se imponen como un elemento abstracto. Esta dualidad en las imágenes tanto de Leonardo como de Seurat, parecen, como dice el autor “pulverizar” al realidad.



Fig. 20. Georges Seurat, Banlieue, 1883. Óleo sobre lienzo, 32,4 x 40, 5. Musée d' Art moderne, Troyes.

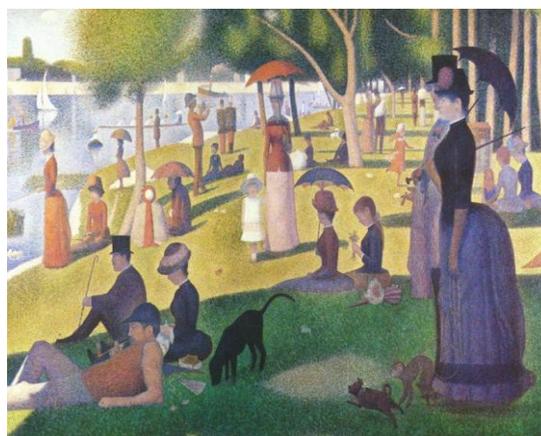


Fig. 21. Georges Seurat, Tarde de domingo en la Grande Jatte, 1884 – 1886. Óleo sobre lienzo, 207, 6 x 308. The Art Institute of Chicago, Chicago.

Esta llamada “matriz de sensaciones” que es el puente entre el arte digital y el muro de Leonardo me parece totalmente posible de vincular tanto a los trabajos de improntas como a los videos. Si bien en las fotografías o en las placas es posible la lectura de imágenes, “la matriz de sensaciones” aparece siempre ante la vista como textura y materialidad. Tanto en los trabajos de improntas como en los videos, esta matriz, material en un caso e inmaterial en el otro, vuelve las imágenes algo ambiguas. En las placas y fotografías la representación no existe, la posible imagen proviene de la lectura del espectador al igual que lo observado por Leonardo en el *Tratado de la pintura*; por lo tanto, en ese ejercicio lo que realmente se ve es una matriz material de

sensaciones. Por otra parte, en los videos (figuras 22 y 23) sucede algo distinto, ya que hay una captura digital del paisaje. Esta captura a diferencia de una análoga consiste en una codificación de la imagen en la que vemos claramente el pixel. La presencia de éste separa la imagen obtenida del paisaje referencial, volviendo algo abstracta la captura. Ambos ejercicios son sumamente diferentes, uno es totalmente matérico y el otro es inmaterial, mas en ambos casos se puede notar, en diferente medida, una ambigüedad en las imágenes obtenidas. Este aspecto se debe a “la matriz de sensaciones” que fragmenta las imágenes, transformándolas en una retícula. Incluso, en los videos la retícula se muestra tanto en la misma imagen como en la organización de los 42 videos que aparecen uno al lado del otro como pequeñas ventanas o nichos.



Figs. 22 y fig. 23. Antonia Daiber, *Tiempo libre*, 2007. Dos de los 42 videos editados en loop, mostrados en una pantalla plana adosada al muro. Exposición *Aprox.* MAC Quinta Normal, Santiago.

Este carácter abstracto otorgado por la retícula conformada por el pixel está acompañado de un color algo deslavado y carente de saturación. Es decir, junto a la fragmentación de las capturas, se suma el color de éstas que es diferente al de los paisajes referenciales. Estas capturas que debido a estos dos elementos parecen estar desvaneciéndose se asemejan a las pinturas de Seurat y también a sus dibujos. Si bien éstos son monocromos la trama del papel empleado por el artista es similar al efecto del puntillismo en la pintura. A la importante presencia de la trama, se suma la geometría de los cuerpos que transforma las figuras o elementos del paisaje en verdaderos fantasmas geométricos (figura 24). No sólo hay un parecido entre el puntillismo y la trama del papel, también se puede ver una semejanza entre el musgo de los muros de Leonardo, la mancha impresionista que deriva en el puntillismo y finalmente el pixel: todos estos elementos están encadenados. Este encadenamiento conduce hacia una representación que se desvanece y que corresponde a un motivo de interés que está sumamente presente en las placas y en los videos. En ambos casos, este aspecto turbio en la representación o captura de los paisajes hace que la realidad aparezca como algo inaprehensible; tan inaprehensible como esa niña sin contorno dibujada por Seurat que no es más que un fantasma que afirma que la

realidad tal como la percibimos es también fantasmal, “el vestigio de una presencia” como dice Bernard Vouilloux, una sombra.

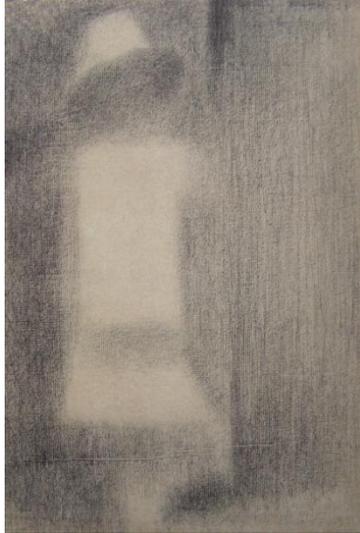


Fig. 24. Georges Seurat,
Niña de blanco (estudio
para *La Grande Jatte*),
1884.
Lápiz conté sobre papel,
30, 5 x 23, 5 cms.
Guggenheim Museum,
Nueva York.

Étant donné: la modification

Luego de haber realizado aquellos registros que fueron mostrados en el MAC, decidí continuar haciendo videos, sólo que esta vez me propuse como pié forzado hacer un tríptico para abordar el problema de la edición que no había quedado bien resuelta en los videos anteriores. Este trabajo titulado *Étant donné: la modification* fue hecho en uno de los talleres del Magíster en el que el profesor era Gonzalo Díaz. Este taller concluyó con una exposición que se llamó *El conejo de la muerte* y en la que las obras se relacionaban mediante un encargo que consistía en trabajar con un par de opuestos, como por ejemplo: enorme y pequeño, turbio y transparente, suave y áspero, etc. Cada alumno podía elegir en la gran variedad de opuestos existentes el que quisiera; como yo había estado realizando videos en torno a la mirada contemplativa, me fue sugerido que opusiera a este tipo de mirada, la mirada voyeurista.

Este trabajo consistió en tres videos hechos a partir de un encuadre fijo mostrados en pequeñas pantallas lectoras de DVD adosadas al muro (figura 25). Básicamente este tríptico obedecía a los mismos principios que los videos anteriores, a diferencia de la presencia del pixel que fue un poco menos pregnante gracias al empleo de una cámara que permitía una mayor resolución. Decidí darle algo menos presencia al pixel puesto que me interesaba destacar el contenido de las imágenes. El tiempo de captura de cada video duró tan sólo algunos minutos, pero la edición en loop da una impresión de continuidad como si éstos no tuvieran ni comienzo ni final. Cada video muestra un paisaje donde el movimiento es casi imperceptible y los elementos narrativos son mínimos. En el panel central se pueden ver dos franjas celestosas que corresponden al mar y al cielo; por otra parte, los otros dos videos muestran un paisaje similar: en el ala derecha se ve una posa de agua rodeada de plantas y en el ala izquierda asoma entre los pastos un cuerpo femenino que está desnudo. La inmovilidad de estos tres videos es apenas interrumpida por el vuelo de un insecto, el temblor de los pastos y las diminutas olas que aparecen como puntos blancos, muy lejos en el mar.

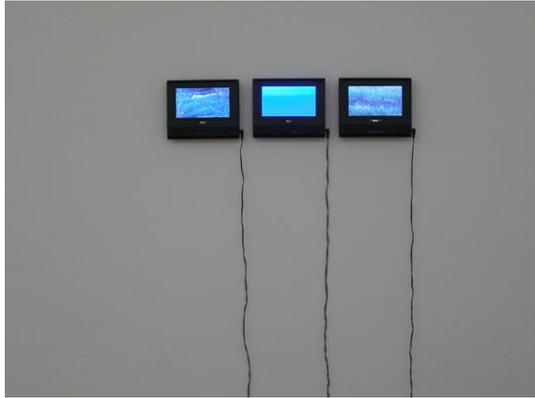


Fig. 25. Antonia Daiber, *Étant donné: la modification*, 2008. Tres videos mostrados en pantallas lectoras de DVD adosadas al muro. Exposición *El conejo de la muerte*. Esquina Pedro León Gallo con Julio Prado, Santiago.

Al observar los videos no es evidente deducir que haya dos elementos opuestos que correspondan a una mirada contemplativa confrontada a una mirada voyeurista y esta idea parece algo forzada. No obstante es posible notar una tensión que está sujeta por un lado a la cámara fija, que se vuelve hipnótica, y por otro, a la presencia del cuerpo desnudo como el único elemento narrativo que se encuentra constreñido en su inmovilidad. Aunque el par de opuestos no sea del todo visible éste funcionó como un sistema que me ayudó a construir el trabajo. Guiada por este pié forzado, decidí que en el medio del tríptico debía haber un encuadre abierto que mostrara el amplio horizonte del mar. Esta imagen inequívoca y carente de narratividad debía en lo posible ser opuesta o bien diferente al resto de las imágenes del tríptico. Esta diferencia se manifestó en el carácter narrativo y enigmático de la presencia del cuerpo desnudo en el ala izquierda. En cuanto al ala derecha, decidí principalmente por un asunto de composición escoger un paisaje sumamente similar al del video del cuerpo.

En cuanto al panel central, busqué una imagen luminosa que contrastara con la débil luz crepuscular de los videos laterales. Este encuadre abierto, celeste y luminoso es casi abstracto. Esto se debe a que ningún elemento se interpone en estas dos grandes franjas que forman la línea de horizonte; no se asoman personas, ni rocas, ni un barco: solo vemos el cielo y el mar. El único elemento que interrumpe de modo casi imperceptible la inmovilidad son las olas, pero como el encuadre está hecho desde la altura de una colina, estas grandes olas no son más que diminutos puntos blancos que aparecen y desaparecen en el mar celeste. Este paisaje se asemeja a las pinturas de Mark

Rothko, principal referente en la realización de este video. El parecido con algunas de estas pinturas se encuentra en la presencia de los mínimos planos de colores que organizan sus cuadros. En el caso del video, el paisaje aparece innegable ante la vista, mientras que en las pinturas de Rothko la abstracción es mayor. Sin embargo, los planos horizontales en estas pinturas abstractas permiten imaginar un paisaje. A su vez, las dos franjas conformadas por el mar y el cielo en el video permiten pensar en un cuadro de Rothko. Esto quiere decir que, quizás, cuando observamos el video, dejamos el paisaje para imaginar un cuadro de Rothko, luego volvemos a éste y el paisaje se funde con el cuadro, volviéndose más abstracto (figuras 26 y 27). Por otra parte, la ausencia, en ambos casos, de todo elemento narrativo ayuda a la construcción de un ánimo contemplativo. El haber filmado sobre una colina, no sólo permite ver las olas pequeñas, también el movimiento del mar se percibe como en cámara lenta. Este retardo junto a la falta de quiebre de la edición en loop genera monotonía, hipnosis y una mayor propensión a un ánimo contemplativo.



Fig. 26. Mark
Rothko, *Sin título*,

1969. Acrílico



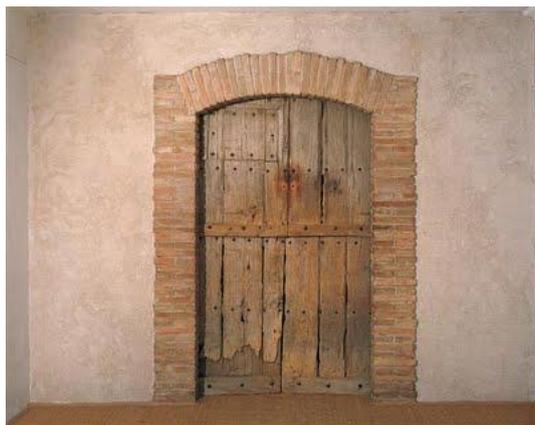
Fig. 27. Antonia Daiber, *Étant donné: la modification* (panel central), 2008. Video. Exposición *El conejo de la muerte*. Esquina Pedro León Gallo con Julio Prado, Santiago.

una imá

una voyeurista,

comence por revisar ciertos artistas que hubieran abordado el voyeurismo. Una obra importante que da cuenta de este tema es *Étant donnés* de Marcel Duchamp (figuras 28 y 29), la que es citada en el tríptico mediante el título y la presencia del cuerpo femenino que está desnudo en medio de unos pastizales. Ciertamente, los videos son sumamente diferentes a la obra de Duchamp, por lo mismo el título escogido lleva el

término “modification” que está en francés, idioma que corresponde al título original de la obra. A diferencia del video del tríptico, en el montaje de Duchamp se puede ver a través de unos pequeños agujeros de un antiguo portón, un cuerpo femenino que enseña al espectador su sexo desprovisto de vello púbico. Este cuerpo desnudo entregado al amor se encuentra tendido sobre ramas secas en un paisaje en el que a lo lejos se adivina el movimiento incesante de una cascada. Este montaje, así como lo muestra el manual de Duchamp, es una compleja construcción en la que el deseable cuerpo no es más que una “muñeca mutilada”³⁶ sobre un mesón y el amplio paisaje es en realidad un pequeño cuarto iluminado artificialmente. Sin embargo, el espectador que mira a través de los agujeros se encuentra con un fragmento de realidad congelada en la que el tiempo parece no transcurrir, puesto que el cuerpo permanece en la misma postura y la cascada no abandona su movimiento continuo.



Figs. 28 y 29. Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, 1946-1966. Instalación. Philadelphia Museum, Filadelfia.

Pese a las diferencias, creo que este aspecto de la obra de Duchamp, es decir la construcción de un fragmento de realidad congelada se vincula al tríptico, más específicamente a las alas de éste (figuras 30 y 31). El cuerpo se instala como un elemento narrativo, introduciendo una serie de interrogantes que no logran resolverse y que permanecen latentes en la espera constante del quiebre de la inmovilidad. Este quiebre que nunca acontece da lugar a la hipótesis de un cadáver, ya que la respiración de este cuerpo quieto es tan imperceptible que el espectador no logra afirmar con certeza si éste respira o bien si lo imagina. Al igual que en *Étant donnés*, la inmovilidad

³⁶ Ramírez, Juan Antonio. *Duchamp, el amor y la muerte*. Madrid: Ediciones Siruela, 1994. p. 208.

del video es alterada por un movimiento que es mínimo y en ambos casos hay una alusión a un cuadro vivo. En el caso de *Étant donnés* el espectador experimenta la viva ilusión de un cuadro vivo, pero en el que literalmente no hay nada vivo, incluso el cuerpo inerte se asemeja a un cadáver. Debido a la postura del cuerpo, el erotismo es explícito y el espectador pese a su voluntad pasa a transformarse inmediatamente en un voyeur. Frente a esta escena erótica y a la vez sumida en una atmósfera de muerte, el espectador es vulnerable a experimentar deseo y repulsión. A diferencia de esta escena cargada de un erotismo explícito, el video del tríptico muestra un cuerpo en una postura lateral muy distinta a la de *Étant donnés* de Duchamp y el espectador claramente no es transformado en voyeur. No obstante, el punto de posible encuentro entre este referente y el video estaría en la construcción de un fragmento de realidad congelada; en el caso del primero, esta construcción está cargada de erotismo y de muerte, mientras que en el segundo, el erotismo es menos explícito, pero la idea de muerte también se instala en la inmovilidad del cuerpo desnudo abandonado en el campo.



Figs. 30 y 31. Antonia Daiber, *Étant donné: la modification*, 2008. Video (paneles laterales). Exposición *El conejo de la muerte*. Esquina Pedro León Gallo con Julio Prado, Santiago.

que notaban una relación con el cuadro *Oveja de Millais* (figura 52). La verdad es que no tuve nunca la intención de citar esta pintura prerrafaelista, pero luego de haber recibido ese comentario estuve de acuerdo con ciertos parecidos entre el cuadro y los videos de las equinas del tríptico. Lo que me parece curioso de este referente no consciente hasta ese momento, es que hace varios años, cuando aún no había ingresado a la universidad, ese cuadro me parecía especialmente lindo y muchas veces después del colegio iba junto a una amiga a ver su reproducción en una librería de la calle Providencia. Creo que este referente no intencional es finalmente más visible que *Étant donné* de Duchamp. Esta similitud se debe a ciertos elementos en ambos escenarios; tanto en la pintura como en los dos videos hay un cuerpo que probablemente es el de

una muerta; hay plantas, flores, aguas oscuras muy quietas y ambos están sumidos en la luz baja del ocaso del día. Pero sobre todo, el punto de encuentro entre *Ofelia* y los videos está al parecer en algo difícil de precisar que corresponde a una atmósfera. Los elementos recién mencionados forman parte de ésta, no obstante hay algo más, otro elemento importante que se relaciona a la tragedia encarnada en este personaje de Shakespeare y que también notamos de un modo sumamente visual en el poema *Ofelia* de Rimbaud:

“Hace ya miles de años que la pálida Ofelia
pasa, fantasma blanco por el gran río negro;
más de mil años ya que su suave locura
murmura su tonada en el aire nocturno”.³⁷

Tal vez la atmósfera o bien el ánimo que intento precisar se encuentre en el carácter temporal tanto de los videos como del poema. Respecto de este último, quisiera detenerme en la temporalidad sujeta a esta muerte inmaculada en donde no hay descomposición. Dos veces encontramos “miles de años”, reiteración que no hace más que afirmar que la muerta permanece siempre igual: “pálida” o bien como un “fantasma blanco”. Obviamente, Ofelia no cambia y permanece siempre inmóvil porque está muerta. No obstante, la imagen de su muerte encarnada en la antítesis “fantasma blanco / río negro” del segundo verso de esta estrofa citada es inmutable y eterna. Esta misma antítesis que se muestra a lo largo de todo el poema y en la que los polos son la oscuridad y la blancura está atada por la muerte. Este lazo eterno que corresponde a la muerte introduce en el poema una temporalidad congelada que se manifiesta de un modo completamente visual; a través del campo léxico del color blanco, Rimbaud hace hincapié en una imagen inmaculada de la muerta: “¡Oh tristísima Ofelia, bella como la nieve”. Al parecer, la presencia de la nieve contiene un doble significado. Si bien ésta representa por excelencia la blancura y por lo mismo lo inmaculado, también su frialdad es sinónimo de muerte. Sin duda, la muerte escapa al tiempo ya que no hay tiempo en la muerte, hay solamente eternidad. Por lo mismo la comparación de Ofelia con la nieve alude mediante la imagen de lo frío e inmaculado a una temporalidad congelada. Incluso, la primera y la última estrofa son casi iguales, en ambas el poeta habla de “la noche estrellada” y de “la cándida Ofelia” que flota en el río “recostada en sus velos”. El que el poema empiece y termine del mismo modo sugiere una vez más la idea de la eternidad asociada a una temporalidad suspendida.

³⁷ Rimbaud, Arthur. *Poesías completas*. Sexta edición. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009. p. 221.



Fig. 32. John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-1852. Óleo sobre tela, 76 x 112 cms. Tate Gallery, Londres

La anáfora “hace ya miles de años” hace referencia a lo eterno. Esta anáfora me parece posible de relacionar al tríptico y más aún al video del cuerpo tendido. Al igual que en el poema en el que los versos se repiten y la primera estrofa coincide con la última, en el video no hay quiebre entre el comienzo y el final. Esto reafirma la idea de un tiempo suspendido, y al igual que Ofelia flotando sobre sus velos, el cuerpo femenino de “Étant donné: la modification” es como un cuadro vivo en el que el tiempo transcurre sin que haya término. La inmovilidad persistente no hace más que insistir en un tiempo congelado y por lo mismo sin quiebre. Quizás al ver este video los versos de Rimbaud se nos vengan a la mente, sobre todo cuando el poeta reitera: “Hace ya miles de años [...] más de mil años ya”.

Estos referentes que corresponden al cuadro de Millais y al poema de Rimbaud se vinculan sin lugar a dudas al tríptico. Sin embargo, éstos no abordan el problema de la mirada voyeurista que era el pie forzado que yo debía resolver, y que por lo demás me parecía interesante puesto que se trataba de un aspecto distinto, un nuevo camino en el desarrollo de mi trabajo. Para acercarme de un modo no demasiado técnico y más literario al voyerismo, decidí leer un libro que hace tiempo me habían recomendado: *El baño de Diana* de Pierre Klossowski. Es necesario aclarar que en el trabajo mostrado en *El conejo de la muerte* no hay una cita directa a Klossowski, mas aquel libro forma parte, al igual que la obra de Duchamp, del bagaje de referentes de los videos. Este libro retoma el Mito de Diana y Acteón concentrándose en el momento tan ansiado por Acteón en el que contempla a Diana desnuda. Este momento que Acteón infinitas veces imaginó es un acontecimiento que Diana, a su vez, también pensó:

“Ciertamente, cuando Diana invisible observa cómo Acteón se la imagina, piensa en su propio cuerpo; pero ese cuerpo en el que va a manifestarse a sí misma, lo toma de la imaginación de Acteón: cierva, osa, o, en la medida en que le interesaba manifestar su propio principio, una forma que hubiera aterrado a Acteón y lo hubiera mantenido a distancia. Pero muy al contrario: adorable como diosa, quiere serlo también como mujer, en un cuerpo que, en cuanto se ve, trastorna a cualquier mortal”.³⁸

La existencia completa de Acteón está dirigida y anclada en el momento en que logra contemplar a la diosa desnuda. Como lo afirma Klossowski, ese cuerpo en el que Diana se muestra ante los ojos del voyeurista “lo toma de la imaginación de Acteón”, por lo tanto, lo que el cazador ve es su propio deseo en el cuerpo de la diosa virgen. En efecto Acteón ve lo profundamente prohibido, no tan sólo porque de una diosa se trate, sino porque contempla lo incontemplable: su propio deseo materializado. Klossowski nos da a entender que Acteón no sólo muere en castigo por haber visto y querido poseer a una Diosa, sino que es aniquilado por la visión de su propio deseo. Su carne, literalmente, es desgarrada por los perros que confunden al cazador con la presa; confusión irónica, ya que Acteón es presa de su deseo.

A diferencia de este Libro de Klossowski y también del montaje de Duchamps en el que somos convertidos de algún modo en Acteón, en el tríptico el espectador no es transformado en voyeur. La presencia de una mirada voyeurista es sumamente incipiente y poco evidente. Sin embargo al igual que en los videos, todos estos referentes citados, incluyendo el libro de Klossowski, dan cuenta de una temporalidad congelada o suspendida. En *Diana y Acteón* se puede decir que la contemplación voyeurista está íntimamente vinculada a una temporalidad suspendida. Este vínculo se manifiesta mediante la intensidad de ese momento tan anhelado tanto por Acteón como por Diana. Ciertamente, la intensidad que alcanza ese instante de contemplación se debe al hecho de que Acteón ve su deseo materializado. Este acontecimiento, que como aclara el autor, está prohibido para cualquier mortal, queda fuera de la realidad escapando así al tiempo. La intensidad de ese momento suspende el instante, lo congela y lo vuelve irreal. Si bien claramente estamos dentro de un relato que habla de un mito, no me parece tan alejado relacionar este instante suspendido con el aspecto temporal de los videos. En ambos casos el tiempo parece congelado y la idea de un cuadro vivo se impone ante la mirada. En cuanto a Klossowski, es difícil afirmar que éste está haciendo alusión a un cuadro vivo, mas si observamos el trabajo visual en torno al mito de Diana y Acteón comprendemos que esta idea era un motivo de interés para el filósofo. Entendemos así que al igual que en *Étant donné: la modification*, este instante, al parecer suspendido se asemeja a un cuadro vivo en el que la inmovilidad quiere someter al tiempo.

³⁸ Klossowski, Pierre. *El baño de Diana*. Madrid: Ed. Tecnos, 1990. p. 28.

Lo que buscaba a través de la idea del cuadro vivo y del empleo de la cámara fija era, en parte, lograr un “trompe l’oeil”. Esta trampa al ojo del espectador es una manera de hacer que éste busque identificar si la imagen es tan quieta como una fotografía o si es verdaderamente un video. Si lo que estoy planteando sucede efectivamente en el espectador, este “trompe l’oeil” ayudaría a generar ese carácter hipnótico que me interesaba que se desprendiera de los videos. Por otra parte, este aspecto hipnótico apunta a un supuesto viaje realizado por la mirada. A raíz de esto, en una conversación con Gonzalo Díaz, él me dijo que si uno hacía un trazado imaginario del recorrido de la mirada, en el caso de la mirada contemplativa el paisaje empaparía la cámara, mientras que la mirada de Acteón, es decir la mirada deseante del voyeurista haría el viaje inverso. Este viaje de la mirada es posible pensarlo también como un hilo invisible que ata el ojo al objeto o en el caso de mis trabajos, el ojo al paisaje. Si bien tanto la mirada contemplativa como la voyerista nos muestran siempre un espejo de nuestro mundo interno, me parece interesante el ejercicio de trazar imaginariamente el recorrido de la mirada. En ambos casos se puede hablar de un hilo invisible que corresponde al viaje de la mirada. En el caso de mis videos, este hilo que sirve para explicar lo hipnótico nace siempre del paisaje, a veces como único elemento y otras como un escenario en donde aparece un cuerpo desnudo. Aunque la presencia de este elemento no alcance a dar cuenta del voyeurismo que era el pie forzado, éste introduce algo distinto al trabajo. Esta diferencia está dada por esa atmósfera inquietante que enturbia el conjunto y que en trabajos anteriores no existía.

Vuelta atrás

El hecho de escribir acerca de mis trabajos me ha obligado a verlos nuevamente, haciendo resurgir un interés por ciertos problemas que habían quedado congelados en los trabajos posteriores a las placas. El interés que resurgió por los experimentos en torno a las manchas que evocan imágenes nació en el taller de operaciones visuales III del Magíster de la Universidad de Chile. Éste es el último taller del Magíster y en este caso concluyó con una muestra colectiva en el MAVI (figura 33).



Fig. 33. Antonia Daiber, *Muros*, 2009. Impresión digital adherida a placa de acrílico, 30 x 40 cms. cada una. Exposición *Calibre 14*. MAVI, Santiago.

El trabajo mostrado consistió en una serie de 6 fotografías de muros deteriorados que se asemejan a ciertos paisajes de la pintura occidental. Cada fotografía mide 40 x 30 cms. y está adherida a un acrílico de 3 mms. de espesor que contiene un bastidor oculto que permite colgarla al muro. El trabajo consistió en buscar en los muros de las calles manchas que se asemejaran a las siguientes pinturas escogidas: *Visión onírica* de Durero, el fondo de *Lisa del Gicondo* de Leonardo da Vinci, *El monje junto al mar* de Friedrich, *Tormenta de nieve* de Turner, *Prados y agua en Salisbury* De Constable y *Amanecer en el sena* de Monet (figuras 34 y 35). Cada fotografía lleva el título de la pintura referencial, guiando la lectura de las manchas hacia la representación de un paisaje. Escogí aquellas pinturas principalmente por la semejanza que existe entre algunas manchas casuales y estas pinturas. Debido a esta razón es que no fue demasiado complejo encontrar en el deterioro y el musgo un paisaje de Monet u otros pintores.

Incluso, al ver la fotografía del muro desgastado pareciera haber un parecido entre la pincelada impresionista y fragmentada de Monet y la composición del musgo, es más, varios espectadores creyeron que se trataba de pinturas y no de fotografías. Este parecido se vuelve más visible o evidente en la fotografía que en la realidad debido a un problema de escala y contexto. Hay que señalar que la mayoría de las fotografías son manchas muy pequeñas y prácticamente invisibles dentro de su contexto. La fotografía reencuadra la mancha despertando en el espectador una pulsión escópica que transforma “la nada” en una ventana, es decir, lo que Breton llamó “el muro paranoide de Leonardo” y lo Kuspil denomina como “matriz de sensaciones”. Este aspecto del trabajo siempre ha sido un motivo especial de interés, es decir la transformación de una mancha insignificante, en relación al enorme contexto urbano en la que está inserta, en un vasto paisaje. El llamado “muro paranoide” contiene la paradoja que he intentado mostrar en mi trabajo: el muro deteriorado en el que se ve claramente una textura es presentación, y al mismo tiempo gracias a la pulsión escópica, es también representación. El muro se transforma entonces en una ventana.



Fig. 34. Antonia Daiber, *Amanecer en el Sena* (1 de las 6 fotografías de la serie *Muros*), 2009. Impresión digital adherida a placa de acrílico, 30 x 40 cms. Exposición *Calibre 14*. MAVI, Santiago.



Fig. 35. Claude Monet, *Amanecer en el Sena*, 1896-97. Óleo sobre lienzo, 81 x 92.1 cms. Colección privada.

El hecho de que aparezca ante la vista la materialidad del muro fotografiado no es un aspecto menor, es por este motivo que decidí no retocar las fotografías, no borrar ninguna huella del deterioro, aunque esto pudiera perjudicar la analogía con los paisajes referenciales. Al mirar con distancia las fotografías se perciben paisajes, pero al acercarse aparece indudablemente el muro deteriorado; como si se tratara de un fantasma, la imagen aparece y desaparece. Este carácter ambivalente en la

representación encuentra cierto eco en el proceso litográfico, cuya matriz es una piedra en la que se dibuja muchas veces. Para poder trabajar una y otra vez sobre esta piedra que muy lentamente se va gastando, se borra con esmeril el dibujo que ya fue impreso, mas siempre permanece en la piedra una débil huella del dibujo anterior que es llamada “fantasma”. Así mismo, como ha sido mencionado anteriormente, la imagen de los muros (figuras 36 y 37) que aparece y desaparece dejando ver “la matriz de sensaciones” se vincula a las pinturas y dibujos de Seurat en los que la trama puntillista desintegra la representación. Al igual que la huella en la piedra litográfica, las pinturas de Seurat parecen desvanecerse volviendo completamente fantasmales sus figuras.



Figs. 36 y 37. Antonia Daiber, *Visión onírica* y *Tormenta de nieve* (2 de las 6 fotografías de la serie *Muros*), 2009. Impresión digital adherida a placa de acrílico, 30 x 40 cms. cada una. Exposición *Calibre 14*. MAVI, Santiago.

Al dejar cada huella del deterioro se puede ver el trabajo del tiempo que ha grabado ante la mirada “entregada a la invención de escenas”: un paisaje. Hago hincapié en no esconder el deterioro puesto que me fue sugerido que borrara ciertas manchas que entorpecían la representación de los paisajes, pero finalmente decidí dejarlas ya que la tensión del trabajo se encuentra precisamente en ese aspecto. Es más, mientras registraba estos muros dañados, se volvía muy atractiva la posibilidad de llegar a coger un pedazo de esos muros que mostraban tan claramente el trabajo eficiente e implacable del tiempo. Cuando veo viejas construcciones que están en demolición, miro si es que no hay algún trozo de aquellos muros que pueda coger, como si se tratara de algo valioso. Quizás mirar estos objetos que no son más que escombros como tesoros es justamente por ese aspecto paradójico del tiempo que parece invisible e inmaterial, pero que sin embargo deja huellas grabadas en las cosas. El tiempo que parece tan inmaterial queda grabado en los objetos volviéndose pura materialidad. En *Lo obvio y lo obtuso*,

Roland Barthes comenta justamente el carácter valioso que adquieren los objetos a través del uso y del deterioro producidos por el tiempo:

“Tomemos un objeto de uso normal: lo que da cuenta de su esencia con más efectividad no es su estado nuevo, virgen; es más bien su estado deformado, algo usado, un poco sucio, un tanto abandonado: es en sus despojos donde puede leerse la verdad de las cosas [...] Las ideas (en el sentido platónico) no son figuras metálicas y brillantes, encorsetadas como conceptos, sino más bien maculaturas un tanto temblorosas que penden sobre un fondo vago.”³⁵

La afirmación de Roland Barthes, de que las ideas no son “figuras metálicas y brillantes”, se relaciona, sin duda, a las observaciones de Tanizaki en el “Elogio de la sombra” comentadas anteriormente, en el segundo capítulo. Según el autor japonés, la belleza se encuentra en la opacidad de la pátina y no en el brillo. Para ambos autores la patina, el uso, la suciedad acumulada son manifestaciones de un valor oculto. Es esta aparente contradicción que da cuenta del valor de los objetos a través del uso y la suciedad, que me interesa mostrar en los trabajos de los yesos y los registros de los muros. Recuerdo que la primera vez que mostré la serie de placas de pequeño formato, uno de los profesores del taller me dijo que eran “bonitas”. Yo agradecí el comentario pero repliqué que no había mayor mérito mío, ya que lo queda en el yeso son las huellas producidas por el tiempo. A parte de enterrar alguna de ellas y de disponer ciertos elementos sobre el yeso, el trabajo consistía en esperar que pasaran los meses para que quedaran huellas del proceso. Ahora bien, creo que los muros cubiertos de humedad y con años de deterioro acumulado que se ven en la calle o en las casas antiguas, superan ampliamente los experimentos que realicé. Quizás el hecho de que superen mis experimentos es porque el trabajo ha sido hecho únicamente por la cantidad de tiempo materializado en aquellos muros, retomando las palabras de Barthes: “es en esos despojos donde puede leerse la verdad de las cosas”.

³⁵ Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. 2ª reimpresión. Barcelona: Paidós, 1995. p. 184.

Banco en la montaña

Después de haber hecho los videos y las fotografías de los muros, realicé un trabajo bastante diferente de todo lo que había hecho anteriormente. Este trabajo se originó en uno de los talleres del Magíster en el que el pié forzado era intervenir el espacio público. Esta intervención debía ser en lo posible ejecutada a través de los intereses de cada alumno. Como en todos los trabajos que había hecho hasta ese momento estaba presente el paisaje, mi propuesta consistió en instalar un banco de piedra en medio de la montaña.

La idea de llevar un banco a la cordillera nació gracias a un paseo que años antes había hecho en las cercanías de Farellones. Recuerdo que ese paseo a la montaña lo hice en octubre, por lo que no había nieve, sin embargo hacía mucho frío. Cuando salimos de Santiago había un sol radiante pero a medida que fuimos ascendiendo, las gruesas nubes que se veían tan lejanas impedían ver lo que estaba a unos cuantos metros. Al bajar del auto caminamos por los alrededores, había mucha neblina y unos riachuelos corrían entre las piedras. Como no había nada de nieve lo agreste del paisaje se hacía aún más visible; sólo habían piedras y unas plantas secas que crecen a ras de suelo. La temporada de invierno había finalizado y los centros de sky estaban cerrados, por lo tanto no había nadie. Este paisaje solitario y hostil me quedó grabado. Debido a esto, años más tarde, cuando tuve que cumplir con el encargo de intervenir un espacio público, pensé en este lugar.

Mi interés por la contemplación vinculada al paisaje me llevó a la idea de querer instalar un banco de piedra en la montaña. Este objeto emplazado en nuestras ciudades para que la gente se siente a descansar, conversar o mirar el entorno, me pareció adecuado porque contiene una carga contemplativa. Sin embargo, este mismo objeto instalado en un lugar de difícil acceso como la cordillera, queda arrancado de su contexto, casi siempre urbano. Esta descontextualización produce una sensación de lejanía y a su vez marca un hito en este lugar en donde no hay intervención humana. Al estar internado en la cordillera, este objeto cotidiano pierde esta característica y pasa a ser el único signo de presencia humana. Si bien el banco se encuentra completamente sólo, en un lugar de difícil acceso, dada su función de plataforma para sentarse y observar el entorno, su sola instalación – o abandono – construye una mirada contemplativa. Aunque el banco esté perdido en la montaña y difícilmente alguien pueda llegar a él, su sola presencia determina un punto de observación y enmarca un paisaje (figura 38).

Este punto de observación que busca poner de manifiesto una mirada contemplativa se encuentra presente en el *Monje junto al mar* de Caspar David Friedrich (figura 39), importante referente en esta intervención. Aunque en el banco no haya nadie

sentado observando la montaña, el hecho de ser una plataforma da cuenta, al igual que este cuadro romántico, de la relación del sujeto y el paisaje. Esta relación está determinada por la extrema soledad de ambos lugares; tanto en la pintura de Friedrich como en mi intervención, el monje y el banco son los únicos signos de presencia humana, ya que todo el resto es mar y cordillera. La presencia de éstos en el vasto paisaje, no hace más que volver aún más visible el descampado y la soledad del lugar. Von Kleist escribió un conmovedor ensayo acerca de esta pintura de Friedrich; lo que el autor describe corresponde a lo experimentado en ese paseo en la cordillera en el que se originó la idea de esta intervención:

“En una soledad infinita, en la orilla, es hermoso avizorar bajo el cielo turbio un ilimitado desierto marino. Y esto ocurre en tanto se haya ido allí, se haya querido volver, se haya querido pasar al otro lado, no se haya podido, se eche en falta la vida y la voz de la vida se perciba, pese a todo, en el zumbido de la pleamar, en el desliece del aire, en el soplo de las nubes, en el grito solitario de los pájaros. Esto ocurre por una exigencia del corazón y –si es que así puedo explicarlo– por el perjuicio que la naturaleza nos causa.”³⁶

Quisiera detenerme en la última frase del texto citado: “el perjuicio que la naturaleza nos causa”. Este estado se produce, como lo afirma el autor, por esa “soledad infinita” propia del paisaje representado por Friedrich y de la cordillera que también es un mar, pero de piedra. Es por este motivo que parecía necesario instalar el banco lo más alejado posible de todo; éste debía estar completamente internado en la cordillera. Sin duda, esto no era fácil, puesto que el objeto es de piedra y es muy pesado. Esta exigencia que yo misma le impuse al trabajo, me llevó efectuar dos veces la intervención, puesto que la primera fue algo fallida.



Fig. 38. Antonia Daiber, *Sin título*, 2008. Fotografía. Intervención en la cordillera de Los Andes.



Fog. 39. Caspar David Friedrich, *Monje junto al mar*, 1808 – 1810. Óleo sobre lienzo, 110 x 171, 5 cms. Statliche Museen, Berlín.

La primera vez que llevé el banco a la cordillera fue en pleno invierno. La idea era escoger un lugar al que no se pudiera acceder en auto pero, por otra parte, esta exigencia dificultaba el traslado de los pesados bloques de piedra. Como era invierno,

³⁶ Arnaldo, Javier. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. H. Von Kleist. “Sentimientos ante un paisaje marino de Friedrich”. Madrid: Tecnos, 1994. p. 134.

había mucha nieve y las huellas de los caminos que en primavera son visibles estaban sepultados. El primer lugar escogido fue una meseta que se extiende hasta una honda quebrada, ubicada entre Farellones y Valle Nevado; hay un camino pavimentado que une estos dos centros de sky, por lo que no fue muy difícil llegar a la altura de la meseta. No obstante, debido a la nieve era imposible acceder en auto, por lo que se debió arrastrar los tres bloques de piedra por la nieve. Este banco, que correspondió al primer acercamiento de la intervención que había pensado, quedó instalado sobre la nieve. Dos meses después regresé al lugar, ésta se había derretido y descubrí que el banco ya no estaba. Este lugar que parecía tan inaccesible en invierno no lo era en primavera.

Este error en la planificación del trabajo me llevó a querer instalar nuevamente un banco de piedra en la cordillera. Esto coincidió con que ese mismo año la convocatoria para Galería Balmaceda propuso una curatoría llamada “Nuevos territorios”. Junto a dos artistas y compañeros de Magíster decidimos postular, puesto que nos pareció que la curatoría se relacionaba con la línea del trabajo de los tres. A través de diferentes medios, los tres dimos cuenta de un paisaje relacionado a la imagen del descampado y al espacio rural. En esta muestra que se llamó “Cuchillo al agua”, mostré el registro de la intervención en la cordillera en dos partes (figuras 40 y 41). La primera, correspondió a 20 fotografías de 15 x 20 cms. montadas sobre acrílico y dispuestas una junto a la otra formando una línea horizontal. Esta serie de fotografías muestran el viaje a la cordillera transportando los bloques de piedra y luego armando el banco. En éstas se pueden ver a dos hombres a caballo junto a dos mulas que cargan las tres partes que constituyen el banco; el paisaje es cordillerano, y debido a la estación no se advierte nieve. La segunda parte consistió en un video mostrado en una pantalla plana adosada a un muro diferente de las fotografías. Este registro, efectuado varios meses después de la instalación del banco, está hecho a través de un cámara fija que dura alrededor de 1 hora. En este video se ven unas montañas completamente nevadas en las que casi no se percibe el banco, que debido a la nieve está casi sepultado.



Figs. 40 y 41. Antonia Daiber, *Intervención en la cordillera*, 2009. Fotografía y video. Exposición *Cuchillo al agua*. Galería Balmaceda, Santiago.

A diferencia de la primera intervención, en esta ocasión tenía sumamente claro que el banco debía estar internado en la montaña, por lo que decidí buscar el lugar a fines del verano para poder instalarlo antes de que nevara. Fui varias veces a los alrededores de Farellones en busca de un lugar adecuado, hasta que contacté a un arriero que me propuso ayuda. No sólo me indicó un lugar para instalar el banco, también me ayudó a trasladar sobre mulas los pesados bloques de piedra. El hecho de trasladarlos sobre animales me dio la posibilidad de poder internarme en la montaña y de que el banco quedara, como dice Von Kleist: “en una soledad infinita”. La instalación de éste se efectuó en mayo, justo antes de que cayeran las primeras nevadas, tardías ese año. Junto al arriero y a otra persona partimos de Villa Paulina alrededor de las diez de la mañana. Aunque íbamos a caballo junto a las mulas, llegamos al lugar en donde quedaría el banco a eso de la una. Fue bonito observar cómo, a medida que íbamos ascendiendo por el borde del río, el paisaje se volvía cada vez más agreste. Al principio, veíamos una vegetación propia de la precordillera, como el romero gaucho y los espinos, que debido a la estación eran amarillos; luego el paisaje se puso más hostil y ya casi no había más que rocas (figuras 42 y 43). Decidí que ese lugar era adecuado para instalar el banco, ya que era alejado y agreste.



Figs. 42 y 43. Antonia Daiber, *Intervención en la cordillera*, mayo 2009. Fotografía, 15 x 20 cms. cada una. Exposición *Cuchillo al agua*. Galería Balmaceda, Santiago.

Hay un importante aspecto en este trabajo que se vincula la idea del viaje. Si bien no tardamos más de un día entero en efectuar la instalación, no fue menor el traslado de los bloques en ese lugar en donde los caminos son las huellas de los animales. Aunque el lugar escogido no está demasiado lejos de Santiago, la montaña es tan inaccesible que pareciera como si la distancia fuera muchísimo mayor. El que el paisaje cambiara a medida que ascendíamos volviéndose más hostil era un signo de que nos adentrábamos en la montaña. Este cambio, visible en las fotografías tomadas, hacía posible que se produjera lo que Raffaele Milani llama: “la sorpresa de la mirada móvil”. Esta expresión, por lo general ligada al viaje, consiste en experimentar a través de la contemplación del paisaje la sorpresa de un entorno, que de un momento a otro manifiesta cambios, por mínimos que sean. “La sorpresa de la mirada móvil” estuvo presente en este viaje a la cordillera como también está sumamente presente en la literatura, especialmente en los relatos de los viajeros. Un ejemplo entre muchos otros es un diario de Guy de Maupassant titulado “Sur l’eau”. En este diario el autor describe un viaje en barco por las costas del sur Francia. Más que el narrador y los hombres que lo acompañan, el protagonista es el paisaje percibido a través de “la mirada móvil” que se despliega desde el barco. Este modo de ver y experimentar el paisaje consiste en que el ojo capte un aspecto de éste que un segundo atrás jamás imaginó. Esto sucede cuando notamos repentinamente un cambio en la luz que transforma el entorno; o lo que me sucedió en este ascenso por la cordillera, en que la vegetación se extinguía a medida que entrábamos al territorio de las abundantes nieves del invierno que no permiten que algo crezca.

En este trabajo el viaje está también asociado a otro referente que corresponde al film *Fitzcarraldo* de Herzog (figuras 44 y 45). Esta película ambientada a comienzos del siglo XX muestra de un modo bastante documental, un viaje en barco por el Amazona. El fin de esta expedición es trazar un canal que una dos brazos del río para así poder transportar el caucho. Lo impresionante de la película es que el protagonista logra hacer que desplacen el barco por un cerro hasta alcanzar el otro lado del río. Esta imagen del barco en la cima de un cerro, que también vemos en otras películas de Herzog como “*Aguirre la ira de Dios*” en la que el personaje tiene esa visión, me parece relacionarse con el trabajo del banco. Si bien existen grandes diferencias a nivel de lo monumental, ya que lo que se desplaza es un banco y no un barco, también existen ciertos puntos en común. Uno de éstos es la idea del viaje, tanto en el film como en mi trabajo, se deja la ciudad para internarse en un lugar aislado: en el caso de *Fitzcarraldo* se trata de la selva, mientras que en mi intervención el paisaje es cordillerano. Ambos son lugares alejados e inaccesibles, motivo por el que toda intervención humana requiere un esfuerzo mucho mayor. En ambos casos el extremo esfuerzo que limita, sobretodo en *Fitzcarraldo* con la locura y el absurdo, forman parte de un aspecto muy importante tanto de este referente como de mi trabajo. Lo inaccesible del lugar y el esfuerzo que requiere para llegar hasta él cargando un pesado objeto, no sólo se hizo presente en la instalación del banco, también se volvió casi insoportable cuando retornamos a grabar el video. Aunque fue a fines del invierno, aún había demasiada nieve y los caballos se enterraban sin poder avanzar. Debido a esta imposibilidad debimos caminar a pié unos cuantos kilómetros para poder llegar al banco. Como había sol, cada vez que dábamos un paso nos enterrábamos hasta las caderas en la nieve blanda. En relación a esta experiencia, las imágenes de *Fitzcarraldo* no se alejan demasiado, pese que para quienes vean el video del banco sepultado en la nieve no sea evidente imaginar esa experiencia. Sin embargo, de modo similar a la imagen de un barco en la cima de un cerro, el banco perdido en las rocas y la nieve da cuenta de lo inaccesible y lejano.



Fig. 44. Antonia Daiber, *Intervención en la cordillera*, mayo 2009. Fotografía, 15 x 20 cms. Exposición *Cuchillo al agua*. Galería Balmaceda, Santiago.



Fig. 45. Werner Herzog, *Fitzcarraldo*, 1975. Fotografía de la película.

Otro aspecto que no se puede dejar de mencionar es la relación temporal entre las fotografías y el video (figuras 46 y 47). El hecho de que el registro de la intervención haya sido efectuado en dos partes permite ver un cambio en el paisaje. Como la instalación del banco se efectuó en mayo, en las fotografías se pueden ver espinos amarillos y la ausencia de nieve. Frente a estos elementos no es difícil comprender que estamos frente a un paisaje otoñal. Por otra parte, en el video se observa el mismo lugar donde fue puesto el banco, aunque debido a la gran cantidad de nieve parece otro lugar. Este cambio en el paisaje manifestado en las estaciones hace alusión al paso del tiempo. Así mismo, el que el tiempo transcurra remite a la permanencia del banco en ese lugar. El hecho de que el objeto permanezca hace aún más evidente el abandono y esa soledad de la que habla Von Kleist en cuanto al cuadro de Friedrich. Una vez que el banco es instalado sobre las rocas es prácticamente imposible que alguien pueda moverlo, por lo tanto éste queda expuesto a la inclemencia del clima de la montaña. El cambio en el clima es primordial en esta intervención, ya que el banco pasa a ser parte del paisaje o más bien es absorbido por éste. En relación a la amplitud de la montaña, el banco es como un grano de arena, un trozo de roca más en medio de miles. Incluso en invierno éste queda sepultado bajo metros de nieve, pero como el paisaje no deja de cambiar en primavera reaparece. Lo más probable es que el banco se destruya producto de la caída de las enormes rocas sobre las que está emplazado. Al igual como el paisaje cambia modificando el trabajo, que el banco se destruya forma parte de la vida y lógica de éste.



Fig. 46. Antonia Daiber, *Intervención en la cordillera*, mayo 2009. Fotografía, 15 x 20 cms. Exposición *Cuchillo al agua*. Galería Balmaceda, Santiago.

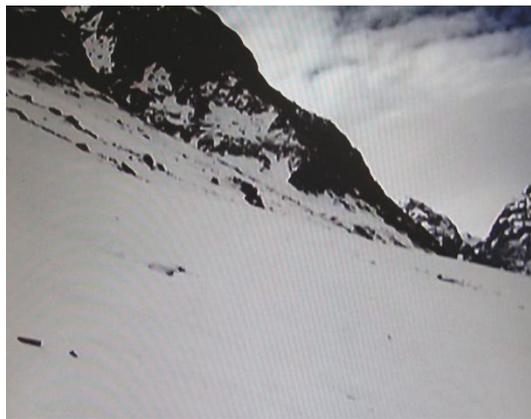


Fig. 47. Antonia Daiber, *Intervención en la cordillera*, octubre 2009. Video. Exposición *Cuchillo al agua*. Galería Balmaceda, Santiago.

Los cambios en una intervención expuesta a la intemperie forman parte de la obra de artistas como Andy Goldsworthy (figuras 48 y 49), la que me parece relacionarse con la instalación del banco en la montaña. En todos sus trabajos se puede notar la importancia del paisaje sujeto a los cambios de las estaciones y mareas. Estas mínimas intervenciones están hechas a partir de elementos que él encuentra en esos lugares, como palos, piedras, hojas, arena, etc. Todos sus trabajos están expuestos a la intemperie, por lo mismo son frágiles y efímeros. Uno de éstos consiste en una forma similar a un espiral hecho de palos encontrados. Este volumen es construido en la desembocadura de un río en el mar y queda ahí hasta que la marea sube, lo alcanza y se lo lleva destruyéndolo lentamente. Tanto la construcción del objeto como su destrucción son registradas a través de fotografías y videos. Claramente el trabajo está expuesto a los comportamientos propios de la naturaleza, siendo estos comportamientos la base de su obra. Sus intervenciones no tendrían sentido si no sufrieran los cambios impuestos por la naturaleza que se vuelven más visibles gracias a la presencia del objeto en ese lugar. Estas intervenciones nos hablan mucho más del paisaje y la intemperie que del objeto por sí sólo. En el caso del banco no sucede exactamente lo mismo, puesto que el objeto escogido tiene una función clara: su diseño está pensado para que las personas se sienten. No obstante, como lo que ocurre en los trabajos de Goldsworthy en los que los elementos forman parte del lugar, el banco está hecho de piedra y se mimetiza con su entorno rocoso. Además de esta similitud con su entorno, el banco está sometido a los cambios del paisaje. Esto es posible notarlo con claridad en el cambio de estación entre

las fotografías y el video. Al igual que en las obras de Goldworthy, el banco emplazado en la montaña nos habla del paisaje, de sus variaciones y por lo tanto del paso del tiempo.



Fig. 48 y 49. Andy Goldworthy, febrero 1999. Fotografía. Intervención realizada en nueva escocia. Espiral de trozos de madera encontrados, transportado por la marea.

Mientras escogía un lugar para poner el banco noté que en la cordillera hubo una importante presencia arriera que se manifiesta a través de construcciones de corrales y refugios hechos con las piedras del lugar. La gran mayoría de estas construcciones se encuentran en estado de ruina. Estos corrales y refugios llamaron mucho mi atención, puesto que dan cuenta del paso del tiempo, del clima implacable de la montaña y de una soledad propia de esos lugares inhabitados. Al estar contruidos con las mismas piedras de la montaña, estos corrales vacíos y con algunos de sus muros destruidos, se incorporan completamente al paisaje. Sin embargo, pese a formar parte de éste, estas intervenciones son humanas por lo tanto hablan de la vida en la montaña. Sin duda, ahí “la vida se echa en falta” ya que la montaña se impone. Al igual que estos corrales vacíos que forman parte del paisaje, me pareció importante que el banco se incorporara también. Del mismo modo que estas construcciones arrieras están totalmente deshabitadas, el banco de piedra se encuentra abandonado en la montaña. Quizás, al igual que el banco, estos corrales y precarios refugios en medio de esos parajes aislados sean, retomando el ensayo de Von Kleist: “una única chispa de vida en el imperio de la muerte”.³⁷

³⁷ *Op. cit.* Von Kleist en la antología y edición de Arnaldo. p. 134.

Conclusión

Este texto acerca de mis trabajos está incrito en el marco de la experiencia de los últimos años del pregrado y del Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile. Por este motivo, la mayoría de éstos son experimentos más que trabajos redondos y acabados. No obstante, la experiencia de haber tenido que resolver los encargos de algunos de los talleres de este Magíster me ayudó a acercarme al centro del que gravitan mis trabajos y a encontrar una unidad. Pese a que algunas de estas imposiciones propias de los talleres produzcan vértigo, el hecho de tomar un camino totalmente diferente puede llegar a ser muy productivo. Estos ejercicios vertiginosos me ayudaron a volver a mirar lo que hacía, entendiendo el campo de interés que corresponde al motor de los trabajos. Así mismo, empezó a existir un vínculo entre éstos que a su vez me ha permitido seguir trabajando bajo una misma línea, pese a cambiar con regularidad de medio. Este vínculo entre los distintos trabajos es como el hilo que Ariadna le entrega a Teseo para que pueda encontrar la salida del laberinto habitado por el Minotauro. Creo que este hilo me ha permitido perderme dentro del laberinto.

Junto a la realización de estos ejercicios que contenían un pié forzado, el haber escrito este texto fue una manera de tener en mis manos ese hilo de Ariadna. Este hilo se fue haciendo cada vez más visible a medida que escribía el texto y que pensaba de otra manera esos ejercicios ya realizados. Este modo de pensar y analizar los trabajos está vinculado a la observación de referentes provenientes de diferentes áreas. Escribir este texto consistió en visitar una vez más esos referentes a través de la observación y de la lectura. El haber escrito acerca de los propios trabajos me hizo ver el puente que los une y entenderlos como un conjunto. Ciertamente, este vínculo que corresponde al motor de los trabajos, existía antes del texto. No obstante, escribir acerca de éstos obliga a ordenar ese pensamiento y por lo tanto a hilarlos. Este hilo que atraviesa mis trabajos, pasó a ser el de este texto. Pese a haber en el conjunto de ejercicios un mismo hilo conductor, la manera en que éste se muestra evidentemente no es la misma. Por este motivo, el curso del texto también se vio afectado por este aspecto y al igual que el trabajo, el texto no va siempre por un único camino, hay bifurcaciones y vueltas atrás.

Aunque se tenga la certeza de que existe este hilo de Ariadna, nunca es fácil nombrar el interés que agrupa los trabajos. Al hacerlo, indudablemente, la respuesta obtenida es general, amplia, vaga. Sin embargo, en cada ejercicio en torno a este centro de gravitación, esa idea tan vaga se precisa. Cada trabajo es un intento por acercarse a

esa idea, y de dar, aunque sea de modo parcial, con ese concepto. Claramente el núcleo que agrupa los diferentes ejercicios que he hecho hasta el momento corresponde a un interés por la representación y presentación del paisaje. Sin duda, esto es sumamente amplio, mas como se ha podido entender en este escrito, el paisaje se muestra de una forma distinta pero acotada según el medio escogido para resolver cada uno de los ejercicios. No cabe duda de que sólo se puede controlar una ínfima parte de lo que uno hace y la idea que origina un trabajo siempre es diferente al terminarlo. Este aspecto incontrolable, en el que siempre aparece el azar, es muchas veces una nueva forma de seguir abriendo el camino por donde va el trabajo. Una cosa lleva a otra y el encadenamiento de éstas es impredecible. Quizás esto se debe a que las ideas, como dice Barthes no son “figuras brillantes, encorsetadas como conceptos, sino más bien maculaturas un tanto temblorosas que penden sobre un fondo vago”.³⁸

³⁸ *Op. cit.* Barthes. p. 184.

Bibliografía

- ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno*. España: Ed. Akal, 1991.
- ARNALDO, Javier. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1994.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrations, Les perspectives depravées-I*. Paris: Flammarion, 1995.
- BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. 2.º reimpresión. Barcelona: Paidós, 1995.
- CHENG, François. *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela, 2005.
- DA VINCI, Leonardo. *Tratado de la pintura*. Buenos Aires: Need, 1999.
- GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte, Aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- GUASH, Ana María. *El arte último del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- KLOSSOWSKI, Pierre. *El baño de Diana*. Madrid: Ed. Tecnos, 1990.
- KUSPIT, Donald. *Arte digital y video arte. Transgrediendo los límites de la representación*. Segunda edición. Madrid: Ediciones Pensamientos, 2006.
- LEBEL, Jean-Jacques, PRÉVOST, Marie-Laure. *Victor Hugo, "caos en el pincel..."*. Madrid: Museo Thyssen – Bornemiszná, 2000.
- MILANI, Raffaele. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca nueva, 2007.
- RACINIERO, Luis. *Textos de estética taoístas*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Duchamp, el amor y la muerte*. Madrid: Ediciones Siruela, 1994.
- RIMBAUD, Arthur. *Poesías completas*. Sexta edición. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.
- ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- STEVENSON, Robert Luis. *Memoria para el olvido*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.
- TANIZAKI, Junichirō. *El elogio de la sombra*. Madrid: Ediciones siruela, 1994.
- VOUILLLOUX, Bernard. *Le tableau vivant*. París: Flammarion, 2002.