



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

MELANCÓLICA
Entre la Escritura y el Tejido

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

Alumna : Catalina Matthey Engländer
Profesor guía : Gonzalo Díaz Cuevas

Santiago, Chile

2006

RESUMEN

Esta tesis se divide en cuatro capítulos que abarcan las características formales de la obra hasta mi particular participación como autora de ésta. En el primero realizo una breve explicación del método de trabajo, deteniéndome en los sucesos que me llevaron a fundamentarlo en el rigor de la Biología y a elegir la pintura al óleo como mi inicial medio de trabajo. En el segundo expongo los tres principales tecnicismos que forman parte de ella: elementos de la vida cotidiana reducidos a su mínima expresión: signos, sucesión anestésica del mismo elemento uno al lado del otro estableciendo tramas, mecanicidad y/o manualidad del gesto. En el tercero presento los dispositivos que derivan de tales tecnicismos, tales como el gesto gráfico, la apertura del significante y la derivación de objeto cotidiano a objeto extraño. Por último, en el cuarto, describo mi relación con la obra desde las nociones de lo anónimo y lo inútil.

Todo en este trabajo apunta hacia la construcción del silencio, silencio matérico, visual y conceptual, capaz de hablar —en la clave de la figura del oxímoron— desde la mudez con mayor elocuencia. A través de la repetición alfabética e imparcial del mismo signo sobre una superficie determinada, apelo a su resignificación producto de su recontextualización, a su apertura hacia un sinnúmero de posibilidades explicatorias que lo tornan más conceptual que material, produciendo un cambio de sentido que lo aleja de lo fácilmente reconocible. La repetición lo anestesia, lo sistematiza, volviéndolo inútil desde el punto de vista práctico. Aparece entonces la esencia como única tabla verdaderamente tangible de salvación.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	
Definiciones necesarias.....	5
I. PROCESO DE OBRA.....	9
II. UNA LABOR INCONSCIENTE	
1. Antecedentes del día a día.....	13
2. La trama, la retícula: anulación de lo particular en favor del total.....	19
3. Manualidad versus mecanicidad.....	25
III. EL MODO DE DECIR LAS COSAS	
1. El gesto gráfico.....	31
2. Multiplicidad del significante.....	37
3. De objeto cotidiano a objeto extraño.....	43
IV. ADORMECIMIENTO DEL YO	
1. Anonimato.....	49
2. El placer de lo inútil.....	54
CONCLUSIÓN	
La esencia como parte del ideal.....	61
BIBLIOGRAFÍA.....	64

“...dos meses y medio de trabajo nos ofrece Catalina Matthey, segmentados en semanas y minutos de paciente ejecución. El resultado: 540 margaritas tejidas a crochet”.

Guillermo Machuca.

INTRODUCCIÓN

Definiciones Necesarias

Hablar sobre lo que se hace es una de las tareas más difíciles de realizar. Explicar objetivamente algo que proviene desde la más profunda subjetividad exige claridad de mente y el suficiente distanciamiento, puesto que a fin de cuentas más que hablar sobre la obra se habla sobre sí mismo: ésta es el reflejo de nuestros intereses e inquietudes. Así, al intentar describir, con irrenunciable exactitud, el origen difuso y la finalidad actual de mi trabajo, no he hecho otra cosa que hablar de mi misma, resultando una especie de guión autobiográfico.

Durante mi infancia surgieron ciertas inquietudes primeramente hacia la lectura y la escritura, y luego hacia labores domésticas como la costura y el bordado; en la adolescencia se unieron la música, el baile, el canto, la pintura y la biología. Ninguno de esos quehaceres y disciplinas era más importante que los otros y todos aportaban diversas experiencias enriquecedoras, aun cuando apelaban a distintas áreas de mi desjerarquizado interés cognitivo y necesidad de representar el cuerpo. La obra artística que presento hoy reúne todos estos biografemas, esas unidades mínimas del discurso biográfico construidas sobre la base de mis propios trazos: las largas cabelleras de princesa que dibujaba de niña, los cuentos, las colecciones de caracoles de mar que pegaba sobre piedras, los detallados esquemas sobre las partes de la célula, los repetidos ordenamientos por número de las láminas de un álbum, los cuadernos cuidadosamente escritos con lápiz azul y rojo (para mayúsculas y subrayados), los minutos interminables que pasaba observando el lento caminar de un caracol. Todos esos “destellos de sentido” —como llamaba Barthes a los biografemas— confluyen en un único fin sin perder su singularidad, derivando intacta esa rutina diaria de ordenar, clasificar, medir, leer y repetir hacia la obra, hacia el método de trabajo.

Cada objeto tiene un significado claro y preciso que lo coloca en cierto lugar de la realidad y le otorga una función específica, no dando cabida a segundas interpretaciones. El hombre necesita de un ambiente conocido y confiable para sentirse seguro y es por ello que se apega tanto a las definiciones, porque sólo de esta manera podrá dominar y entender lo que sucede a su alrededor. Pero ese significado es posible en una determinada situación, ya que si se le cambia de contexto invariablemente su contenido conceptual se modificará también,

abriéndose hacia posibles soluciones que lo desligarán de su definición primera y lo independizarán de su materialidad y oficio.

Es a través de la iteración de un elemento reducido a su mínima expresión que en este caso se busca tal resignificación. El signo se transforma en una unidad alfabética y desde ahí es capaz de apoderarse de todo concepto que se le ponga por delante, volviéndose más estético que funcional. Tal reiteración se logra a través de la pintura al óleo, el bordado, el tejido, la escritura y el ordenamiento de objetos pequeños entre otros; labores que han sido parte de mi rutina diaria desde la niñez y que por lo mismo no revisten ningún afán pretencioso en su realización. No se hace necesaria una maestría excepcional para el trabajo, cualquiera podría efectuarlo. Es el fin el importante, la obra misma, que mezcla intelectualidad con sencillas labores femeninas ligadas preferentemente a la casa, labores modulatorias, recopilatorias y clasificatorias.

Para explicar de la mejor manera mi obra, decidí dividir la investigación en cuatro partes y comenzar desde el análisis objetivo de sus componentes hasta mi directa implicancia como autora. En el primero —y a modo de segunda introducción— presento lo que es mi método de producción y cómo llegué a él a través del conocimiento del método científico en la Biología. Ese mismo orden y rigor tan fundamental en las Ciencias es el que traslado a mi trabajo, estableciendo un estricto régimen de actividades que, además de aclarar desde un principio la finalidad y optimizar el tiempo, permite lograr una fría aura conceptual que lo neutraliza y aleja un tanto de la humanidad de la labor misma. Son obras comprendidas entre los años 2003 y 2005, desde mi último año de Escuela en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile hasta mi actual segundo año de Magíster.

El segundo capítulo trata de los tecnicismos que imperan en ella, comenzando, eso sí, por una breve referencia a mi infancia, en la que adquirí tales hábitos de repetitiva labor. La atracción por los objetos pequeños me condujo hacia la miniatura y el afán de simplicidad, traduciéndose posteriormente en la sintetización de los elementos utilizados en su mínima expresión: los signos (de los que escogí para análisis a la línea y el punto, por ser las unidades más simples de comunicación visual). En el segundo subcapítulo abordo su reiteración a lo largo de una superficie bidimensional, que genera una trama en donde su presencia como ser individual se ve infinitamente cuestionada por sus pares, lo que lo obliga

a redefinirse y a la vez sumarse a esa totalidad rica y densa, potenciada por miles de esencias iguales. Por último, tal tipo de reiteración lleva necesariamente a aclarar la diferencia entre la manualidad del gesto y la mecanicidad de la acción, en donde el “valor agregado” de lo hecho a mano contrasta con la monotonía casi inconsciente de la repetición, colocando a la obra en tensión entre dos procedimientos que se potencian como contrarios y como complementos en una relación en que ninguno logra opacar al otro.

La utilización de los tecnicismos anteriores desemboca en tres determinados dispositivos, de los que se habla en el tercer capítulo. El primero de ellos es el gesto gráfico, que al estar ligado a la escritura posee una innata función comunicadora que al suprimirse lo vuelve inmediatamente estético, revelando en su configuración la singularidad de quien lo ha ejecutado, pues durante su realización la atención ha sido puesta en el significado que ello tendrá después y no en la singularidad que refleja el grafismo mismo. El segundo es consecuencia del primero: la apertura del significante, provocado por la conjugación de signos iguales en donde cada cual es capaz de generar distintas reacciones en el espectador, dependiendo de la situación o la personalidad de quien lo vea o de las mínimas diferencias que le otorgue el haber sido hecho a mano. Como tercero y final está la transformación de objeto cotidiano a extraño, resultado del gesto gráfico independizado de su oficio comunicacional y de la multiplicidad del significante, que al otorgarle nuevas acepciones al signo lo alejan de lo fácilmente reconocible y le permiten cuestionar —producto de su cambio de sentido— todo lo que lo rodea, transformando al elemento en algo distinto y colocando al que mira en un estado de completa perplejidad al sentir que de cierta manera es la primera vez que se relaciona con él de este modo distinto.

El cuarto y último capítulo es inevitablemente un poco más personal, debido a que se refiere a mi intervención como autora. Por un lado habla del anonimato, de la no exclusividad del oficio ejecutado que ayuda a que la obra hable desde sí misma sin la presencia enturbiadora del autor, exhibiéndose como un algo neutro, vacío, silencioso pero latente, atento a cualquier pequeña vibración que lo haga salir de tal estado. Por otro lado, esa neutralidad se ve reforzada en la clase de labor que se efectúa, labor cien por ciento inútil que no requiere de un fin determinado como condición para su realización, ni se ve afectada por alguna modificación a medio camino; la actividad es casi completamente “desinteresada”

y por ello completamente verdadera: no hay más amor que el que se entrega a un discurso inútil: tal lujosa ociosidad realza la significancia de lo elaborado y lo coloca por sobre lo habitualmente común.

A pesar de que he cuidado el lenguaje de esta tesis para hacerlo lo más neutro y objetivo posible, inevitablemente emana cierta intimidad propia de mi quehacer. No he querido anularla pues —como señalé en un principio— la obra no es más que el reflejo del autor, aun sin quererlo. Es a raíz de esto que he escogido el título “MELANCÓLICA. Entre la Escritura y el Tejido”, porque los procedimientos que efectúo son tan monótonos y reiterativos como la escritura o el tejido, y requieren tanta paciencia como nostalgia y soledad.

I. PROCESO DE OBRA

Durante la enseñanza media mis intereses estuvieron mayoritariamente centrados en la Biología, el método científico y su inclinación por analizar en profundidad y detalle cada elemento de la naturaleza. El rigor que exigía tal disciplina calzaba con mi interés por la lógica, el orden de las cosas y la obsesión por un determinado plan de trabajo para cada tarea, por lo que mi primera opción fue cursar la carrera de Medicina. En cuarto año medio —producto de una pintura que nos encargaron realizar para el curso de Artes Plásticas— comprendí que esa misma rigurosidad también era posible en el área de las artes y que además podía combinarla con ciertas prácticas —relacionadas en su mayoría con las labores domésticas íntegramente femeninas— a las que me sentía ligada desde la infancia.

En cuarto año de universidad, luego de haber trabajado con un imaginario figurativo, comencé a investigar la manera de reducir mi propuesta a la mínima expresión. Mi relación permanente con la lectura y la escritura hicieron que de forma natural asociara ese ensimismamiento que me producía el pintar, con el que provocaba recorrer con los ojos una y otra vez páginas colmadas de palabras o redactar un sinfín de oraciones una tras de otra. Existía una acción que invariablemente se repetía. Traspasé entonces esa repetición a la tela por medio de elementos simples —relacionados de una u otra manera con la escritura: líneas, puntos, letras— colocados uno al lado del otro como si fuesen componentes de un nuevo alfabeto, no siempre descifrable pero sí reconocible.

El año 2003 y parte del 2004 trabajé sólo en pintura, principalmente óleo sobre tela, porque creía que el problema que estaba tratando de resolver en mis obras podía ser desarrollado única y exclusivamente por medio de esta tradicional técnica, tan probada a lo largo de la historia como asimismo desconocida e incodificada su transferencia. La consistencia líquida de éste —que gracias a su composición aceitosa permitía prolongar el tiempo de secado y con ello asegurar una mayor maniobrabilidad— sumada a la existencia de instrumentos tan finos como un pincel N° 0 (al que era posible extraerle parte de sus filamentos para adelgazarlo más aún) seducían por el delicado trabajo que lograban, pudiéndose adaptar a largas jornadas de trabajo y diminutas figuraciones. Por otra parte, la pintura al óleo era la técnica de la que poseía mayores antecedentes debido a que

familiares cercanos la practicaban, lo que me hacía sentir mayor cercanía por ella que por otras. Luego comprendería que la idea a trabajar era completamente independiente del medio que utilizara, y que cualquiera de ellos serviría como posible solución de este propósito.

Uno de los ejercicios que consideré más atractivo fue el que nos encargaban hacer durante el primer año de universidad en la clase de Dibujo I. Consistía en entrenar el pulso a través del trazado a mano de líneas una al lado de la otra sobre papel craft con lápiz de carbón, método que por lo mecánico y severo invitaba a pasar horas practicando sobre las paredes de la casa. Por ello, el primer cuadro que realicé para evidenciar este ensimismamiento fue basado en esa tarea: sobre una tela preparada con bastidor de 130 x 170 cms. tracé a pulso una a una líneas negras que recorrían la superficie de manera horizontal hasta agotar la pintura del pincel N° 0 (figuras 1 y 2). La tela tenía el color crudo del preparado, y el negro utilizado había sido hecho a base



Fig. 1. Catalina Matthey, *Trio*, 2003. (1 de 3)
Óleo sobre tela, 130 x 170 cms.

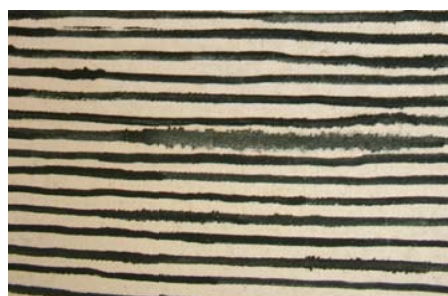


Fig. 2. Catalina Matthey, detalle *Trio*.

de óleos de azul ultramar, verde viridian y siena tostada, resultando por la combinación de la mezcla un negro óptico más cálido que el marfil del tubo.

Las obras mencionadas anteriormente fueron realizadas en óleo sobre tela, siendo los elementos pintados a mano con pincel N° 0, en el caso de unidades simples como puntos o líneas, o, por el contrario, ejecutados con plantillas de cartón, en el caso de formas más complejas como letras o círculos, en donde el pulso podía delatar demasiado al sujeto que los hacía. El fondo es de un solo color plano, parejo, y sobre él se dibuja sutilmente una red de rectas verticales y horizontales a lápiz que guía la sucesión de signos, también en colores planos, de

manera que no se advierta la pincelada. Aquellas formas básicas colocadas una al lado de la otra ocupan toda la tela, generando una trama uniforme donde cada componente ocupa su lugar preciso y se encuentra a la misma distancia de los demás. Mientras más planos son los colores y más limpia la manera de pintarlos, menos se patentiza la presencia del autor y más se centra la atención en lo representado.

A mediados del 2004 mi trabajo derivó en la búsqueda de nuevas prácticas de realización que me permitieran seguir en esta misma línea de iteración. Una de ellas fue el tejido a crochet, labor que practico desde la niñez y en la que se da nuevamente la semiinconsciencia como fruto del insistir en un punto de tejido una y otra vez. El que fuese una labor cotidiana, femenina y ligada desde la infancia a mi persona, igualmente aportó interés por su carácter común y ordinario, que facilitaba la anulación de toda aquella espectacularidad que tuviese que ver con el “oficio”. Casi al mismo tiempo comencé a trabajar con objetos pequeños —botones de camisa de 1 cm. de diámetro, boletos de micro, entre otros— como elementos que aun siendo materiales son sencillos de desligar de su definición primera pues, debido a su carácter funcional y porte reducido, no presentan tantos distractores visuales. Siempre formando tramas, éstos y otros objetos que utilizaría después son dispuestos sobre tela extendida en bastidores, para así contagiarlos un tanto con la bidimensionalidad que presenta la tela como sugerencia del cuadro pictórico.

Por último, ya a fines del 2004, el bordado sobre género sin bastidor fue incluido dentro de las prácticas ya mencionadas, al asemejarse su sistema de producción al tejido a crochet, labor común ligada también desde niña a mi persona. Eran dibujos abreviados, esquemáticos, de sillas, barcos, etcétera, donde primaban las líneas rectas y los colores neutros (hilos blancos sobre fondo blanco o grises sobre gris), bordándose uno al lado del otro con la misma exactitud y regularidad con que se pintan o se pegan elementos sobre una superficie cualquiera. Sobre todo, cuidaba de que el gesto fuese lo más parco y limpio posible, para así conseguir que la obra no se quedara en la pura visualidad recreativa e invitara a mirar más allá de lo que aparentemente se ve.

Hasta aquí he hecho una breve descripción del procedimiento que guía la elaboración de mis obras y las diversas destrezas que utilizo para concretarlas;

obras comprendidas entre los años 2003 y 2005 y que son las que analizaré en esta tesis. En todas ellas los pasos a seguir son igualmente especificados y ordenados como parte de un rígido método de construcción que busca dirigir la utilización de diversas herramientas de trabajo hacia resultados similares. En los tres capítulos siguientes desarrollaré entonces los tecnicismos, conceptos, asociaciones y significancias que sirven de base a mi propuesta y el modo en que la llevo —y seguiré llevándola, al menos por un tiempo— a cabo.

II. UNA LABOR INCONSCIENTE

1. Antecedentes del día a día

“Ahora bien, tengo que reconocer que son sólo las imágenes de mi infancia las que me fascinan. Mi infancia no fue desdichada gracias al afecto que me rodeaba, pero fue, sin embargo, bastante ingrata debido a la soledad y a las dificultades materiales. No es pues la nostalgia por una época dichosa lo que me mantiene encantado ante estas fotografías, sino algo más turbio”.
Roland Barthes.¹

Es sabido que los hechos ocurridos en la infancia influyen de manera determinante en la vida de la persona adulta, sea para bien o para mal. Es en esa etapa donde se forma la identidad del sujeto, donde cada situación o estímulo repercutirá en las actitudes que establecerán su comportamiento futuro.

Podría tildar mi niñez de solitaria, pero no de esa soledad asociada a la carencia o al pesar, sino más bien a la melancolía y el recogimiento. Influyó en esto la gran casona antigua —donde era fácil encontrar lugares aislados sólo para mí—, la biblioteca rebotante de libros que poseía mi padre y las interminables tardes junto a mi abuela realizando labores de costura. El paso del tiempo, como presencia casi tangible, era una constante en mi rutina diaria; a menudo las actividades que realizaba eran el reflejo de ese desfile monótono y mecánico de los minutos. Leía, escribía, bordaba, remendaba, tejía, ordenaba, coleccionaba, todo apuntando siempre hacia aquello que por su invariable método iterativo fuera capaz de sumirme en la semiinconsciencia y permitirme pensar en cualquier cosa, o simplemente no pensar.

“De niño, me aburría a menudo y mucho. Esto empezó visiblemente muy temprano, continuó toda mi vida, por rachas (...) y es algo que siempre se me notó”.² El aburrimiento incita la creatividad y consolida el imaginario, revelando dispositivos que inducen aún más la invención y el afán de descubrimiento (qué cierto es, entonces, el dicho que sentencia “el ocio es la madre de todos los vicios”). A menudo me aburría, y gracias a ello inventaba ejercicios y actividades para mí tan fecundas en estímulos que terminaba por desinteresarme de todo lo

¹ Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós, 1978. p. 7.

² *Ibid.* p. 28.

que ocurría fuera de mí. El placer que experimentaba al transformar áridas tardes dominicales en fructíferas actividades tan novedosas como inútiles —pues su función no era otra que esa: “matar el tiempo”— me otorgaba una sensación de omnipotencia capaz de llevarme cerca del éxtasis, donde cada elemento repetido competía por reemplazar un minuto pasante y a la vez dependía completamente de esa fracción de tiempo en que se realizaba su creación.³ El oficio reiterativo, como la acedia, produce en el espíritu cierto letargo que hace transitar a la mente hacia la zona limítrofe entre la conciencia y la inconsciencia, constituyéndola con la naturaleza de ambos estados e impregnándola por igual de la lógica diurna — tiempo y espacio, causa y efecto, gravitación universal— y aquélla nocturna en la que esas categorías mayores intercambian la definición que las constituye. Esta especie de tercer estado no pertenece ni a la una ni a la otra lógica, por lo que desde ahí es capaz de asumir realidades alternativas sin verse afectado. Es en esa semiinconsciencia donde nace el imaginario, es en esa modorra letárgica donde las leyes se trastocan y adquieren fácilmente las cualidades de su opuesto. De ahí proviene la melancolía presente en mi labor: la nostalgia por ese mundo interior, por ese estado placentero de ensoñamiento.

La infancia posee el misterioso don de procurarnos miles de acontecimientos que establecerán nuestra persona sin tener aún completa conciencia de nosotros mismos; características latentes que a medida que son provocadas surgen desde el inconsciente. “De mi pasado es mi infancia lo que más me fascina: sólo ella, al mirarla, no me hace lamentar el tiempo abolido. Pues no es lo irreversible lo que en ella descubro, sino lo irreductible: todo lo que está todavía en mí, por acceso...”⁴ Las diligencias que en esa época servían para sobrellevar, entrecomillas, el paso del tiempo, hoy son parte fundamental de mi estilo de vida y de trabajo.

Además de labores que necesitaran cierta mecanicidad y repetición en el hacer, también gustaba de coleccionar, ordenar y reordenar servilletas, estampillas,

³ Para Bataille, en el erotismo vida y muerte están ligadas en un permanente juego de competencia y dependencia. El erotismo busca la transgresión, la puesta en cuestión de la vida; sólo su trastorno llevará a la excitación erótica. En este caso la sustitución (eliminación) de la unidad de tiempo por otra creada por el sujeto revaloriza la segunda a partir de la estela de la primera, tensionándose ambas con la ausencia-presencia de la otra y dejando al autor como único ser capaz de decidir entre ambas. Es ese poder el que invita a seguir, el que causa placer. (Bataille, Georges. *El erotismo*. 5ª ed. Barcelona: Tusquets Editores, 1988).

⁴ *Ibid.* p. 26.

caracoles de mar, esquelas, botones antiguos, vestidos de muñecas, entradas de cine, en general todo aquello que por su pequeño tamaño tuviese detalles a primera vista imperceptibles que pudieran llamarme de alguna manera la atención. Me maravillaba encontrar múltiples diferencias entre objetos tan pequeños que para el común de la gente no tuviesen mayor importancia: lo diminuto a menudo se ve como algo que por su dimensión no es capaz de albergar dentro de sí grandes detalles, como estructuras que presentan un interior comprimido, mas ocurre que dentro de ellas se puede encontrar mayor sorpresa de la que se espera —mayor aún que en objetos de gran formato—, sorpresa condensada en su mínima expresión, y no por eso menos asombrosa. “Pero de paso hay que comprender que en la miniatura los valores se condensan y se enriquecen. (...) Hay que rebasar la lógica para vivir lo grande que existe dentro de lo pequeño”.⁵ Los elementos pequeños contienen una cantidad de detalles iguales o más importantes que aquellos presentes en las cosas más grandes, sólo que por su escala pasan desapercibidos. Tiene su mérito, entonces, detenerse e incluso agazaparse a encontrar decoraciones y espirales oprimidos dentro de ellos, que podrían opacar un tanto la presencia

primera del objeto a favor de los múltiples recovecos que lo componen, transformando aquella diminuez en un universo de posibilidades, tal como ocurre en el caso de las miniaturas de la artista local Magdalena Atria (figura 3). Cada figura está



Fig. 3. Magdalena Atria, *A veces*, 2000. Platicina sobre muro, 23 x 31 cms.

conformada en base a láminas de plasticina de color gris claro y oscuro plegadas en diferentes posiciones unas sobre otras hasta lograr un cuerpo compacto, el que luego es dividido en dos mitades iguales que se exhiben juntas y pegadas a la pared mostrando sus capas interiores. Se procura el concepto de la belleza interna

⁵ Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. 1ª reimpresión. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990. p. 186.

en la miniatura, el valor comprimido tanto en esta sucesión de delgadas capas colocadas pacientemente a mano —que a simple vista pasan por líneas pintadas— como en la laboriosidad y detallismo del trabajo realizado. Esta afición de reiterar lo aparentemente simple y ordinario (carente de contenido inmediato) en la obra de Atria, es utilizado en mi caso como vía para descomponer el tiempo, para crear uno paralelo en que aun cuando no pueda detenerlo, al menos sea capaz de sacar partido a su paso.

Así, durante mi niñez comenzaron a sucederse los bordados de grandes flores que se armaban pasando el hilo una y otra vez, uno al lado del otro, los hilvanes de largas telas en que cuidaba que la puntada anterior no fuera ni más ni menos pequeña que la que seguía. Repetí el mismo ademán preocupándome de que el primero fuera lo más exactamente parecido al segundo en un estado de perfeccionismo obsesivo, derivando luego ese gesto a la pintura en una pequeña pincelada que, posada al lado de otra del mismo tamaño, trataba de pasar inadvertida. Mis primeros cuadros semejaban fotografías realistas en donde la mancha de color se diluía junto con sus pares y no quedaba rastro del gesto. Me complacía hacerlas, preparar los colores y pasar el pincel una y otra vez por la tela, pero al terminarlas veía que todo ese anestesiamiento producido por la mecanicidad del trabajo desaparecía de la obra y sólo quedaba la representación, dejando lo que encontraba esencial oculto dentro del proceso. No me convencía que la imagen final acaparara toda la atención y menos que fuera vista como algo fuera de lo normal, irreproducible, algo que pudiera realizar un sólo artista. El acto de pintar no tenía mayores dificultades y en cambio era ese estado de neutralidad ordinaria lo que me interesaba evidenciar, el hecho de que cualquiera pudiese hacerlo, apartándolo del nivel de lo excepcional y emborronando mi imagen de autora.

No sé bien qué hecho específico me hizo separarme de lo figurativo, pero de un momento a otro me di cuenta de que era necesario hacer evidente el proceso mecánico de pintado más que el elemento mismo representado. Comencé a patentizar el gesto —transformándolo en lo más cercano al reflejo visible de la pura acción del trazado— y a repetirlo de igual forma a través de toda la tela (principalmente en base a líneas, puntos, letras); al terminar, comprendí que esa acción iterativa había quedado como reflejo de un procedimiento y ya no tanto como imagen. Ya no habían figuras que desviarán la atención, sólo componentes

básicos colocados uno al lado del otro. Utilicé colores planos y plantillas en algunos casos para mecanizar mi huella caligráfica y asegurar aún más el parecido entre uno y otro.

Seleccioné elementos básicos transformándolos en signos con un significado directo por medio de la abreviación de sus formas. El signo de un gancho de cortina, de un punto, una letra, un espiral; sintéticos en su factura y en su interpretación: alfabéticos. Signos habituales, presentes en lugares comunes tales como la casa y el trabajo y que por su cotidianidad pasan inadvertidos frente al ojo. Aquí aparecen recontextualizados, apartados del ambiente común en el que tienen un rol determinado, evidenciándose más por su estética que por su funcionalidad.

Dos de aquellos que considero esenciales y que explicaré brevemente son la línea y el punto. El cuadro “Sin Título” (figura 4) fue el primero que hice por medio de este proceso de repetición (ya mencionado en el capítulo anterior) y estaba compuesto por más de un centenar de líneas horizontales trazadas a pulso una al lado de la otra con óleo negro sobre



Fig. 4. Catalina Matthey, detalle *Sin Título*, 2003. Óleo sobre tela, 130 x 170 cms.

fondo crudo. La línea puede definirse como un punto en movimiento —como límite entre el adentro y el afuera— que determina la direccionalidad de la mirada. Las líneas describen los tres contornos básicos: el cuadrado, el círculo y el triángulo equilátero, determinando con cada una de ellas un tipo de dirección: horizontal, vertical, curva y diagonal. Wassily Kandinsky se vale de la línea y el punto para representar el contenido (sonido interior) de las cosas. “Cuando, en el cuadro, una línea se libera de la necesidad de señalar una cosa, cuando actúa ella misma como cosa, su sonido íntimo no está debilitado por ningún papel secundario y cobra toda su fuerza interior”.⁶ Para él, no existe forma que no diga nada y el elemento compositivo no es catalogado ya como cuerpo geométrico, color, línea, etcétera, sino como recurso pictórico. El punto es la unidad más

⁶ Hess, Walter. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. 2ª ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967. p. 129.

simple de comunicación visual que determina —dependiendo de su posición— el foco de mayor atención.⁷ Mientras más simple es el elemento, mayor es su silencio. Kandinsky sostiene que el silencio habla más alto que la voz, que un punto en un cuadro puede decir mucho más que un rostro humano si se lo utiliza producto de una necesidad interior y no de manera mecánica. El sonido interior que tanto se preocupa en evidenciar, y que se presenta con mayor pureza en las cosas más sintéticas, refiere así a este estado de neutralidad que provoca la iteración de signos —proceso básico en mi trabajo—, neutralidad visual que potencia la emergencia de asociaciones conceptuales, de aquella vibración musical que poseen los cuerpos independiente de su apariencia física.

“Una línea se mueve, juguetea. Esa línea es la bisagra de campos complementarios. Dejada en su soltura, no es más que eso, y así no hay adentro ni hay afuera, no se alcanza jamás la determinación formal. (...) La línea no es definida, salvo en la infinitud de su constitución: imaginaria, como dinámica de los puntos. Pensar, a lo mejor, en unos hilos ligeramente agitados en el aire. Se esperará que de pronto rocen sus puntas y, a lo largo de su variable, quede murmurada una figura, una forma. Y se disuelve al instante inmediato”.⁸

He aquí una manera poética, a la vez que analítica, de referirse a lo dicho anteriormente. El elemento sintetizado se muestra titubeante, dudoso de exhibir su contenido conceptual o tan sólo jugar dentro del plano. Al interior de este nuevo espacio no necesita cumplir una determinada función, aunque quien lo vea esté ansioso de descifrar su presencia.

Mientras más elemental sea la forma presentada, mayores posibilidades de lectura otorgará al no interrumpir con los recovecos de su configuración visual la interpretación de lo que se está viendo. He colocado al punto y la línea como ejemplos de lo básico dentro de lo básico, pero con ellos quiero referirme también a aquellos cuerpos que por medio de la sintetización de sus formas transformo en signos, acallando su reconocida apariencia (que lleva inevitablemente a su reconocida definición) en favor de aquella silenciosa anestesia visual que permite que la forma hable por sí misma, sin presignificaciones.

⁷ Eso según la visión de Kandinsky, pues se necesita mayor concentración mental para realizar un punto que para trazar una raya.

⁸ Oyarzún, Pablo. *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago: La Blanca Montaña, 1999. pp. 31-32.

2. La trama, la retícula: anulación de lo particular en favor del total

“Cuando una frambuesa cuelga en su rama, en el bosque, es redonda y roja; tiene su propia forma y color. Pero cuando alguien la coge y la hecha en una cesta, entre cientos más, forma parte del montón, desaparece”.
María Gripe.⁹

Si se observa un trozo de tela de cerca, se podrán ver perfectamente los hilos entrelazados que la componen; mas, si se alejan ellos se perderán de vista y sólo se verá el total. La trama puede haber sido hecha con mucha dedicación, cuidando los contrastes de colores y el grosor específico de cada hilo, pero lo primero que saltará a la vista será el conjunto. Cada uno por sí solo tiene cierta presencia, cierta definición, que al sumarse a miles de presencias iguales acrecienta su solidez material, aunque anula la definición particular.

Este tipo de disposición lleva a un orden específico en el plano que obliga a separar cada unidad de la siguiente, dejando el mismo intervalo entre una y otra, produciéndose un efecto óptico que por asociación liga los bordes de los componentes formando líneas imaginarias horizontales y verticales: la retícula. Tal como se relató anteriormente, el acto de patentizar el gesto y repetirlo de igual forma por toda una superficie plana, genera una urdimbre de elementos iguales dispuestos de igual forma, separados cada uno por la misma cantidad de centímetros y guiados por el mismo límite horizontal y vertical impuesto. Aquellos límites-líneas pueden no ser materialmente visibles, pero aparecen inconscientemente para ordenar y precisar la visión, evidenciando la bidimensionalidad de lo presentado. Al colocar una red de hilos —imaginarios o no— sobre cierta extensión, éstos proyectan la superficie en sí, ratifican lo ya plano en un acto de transferencia en que, según Rosalind Krauss, nada cambia de lugar. La retícula anuncia la voluntad de silencio en el arte moderno (silencio que perfectamente podría corresponderse con el silencio anhelado por Kandinsky, aquél que habla sólo cuando es realmente necesario hacerlo), la hostilidad respecto a la narración, al discurso.

⁹ Gripe, María. *La hija del espantapájaros*. 20ª ed. Madrid: SM, 1994. p. 66.

“Allanada, geometrizada y ordenada, la retícula es antinatural, antimimética y antirreal. (...) En la monotonía de sus coordenadas, la retícula sirve para eliminar la multiplicidad de dimensiones de lo real, reemplazadas por la extensión lateral de una única superficie. En la omnipresente regularidad de su organización, no es el resultado de la imitación, sino de la determinación estética. En la medida en que su orden se basa en la mera relación, la retícula es una forma de abrogar las aspiraciones de los objetos naturales a tener un orden propio y particular; (...)”¹⁰.

Ella crea un mundo aparte en donde las interrelaciones estéticas ocurren independientes de lo que suceda a su alrededor. Entonces, para complementar, la trama aparece como la disposición metódica, ordenada y compositiva de un elemento; no muestra la red de líneas que sujeta todo este orden, pero la sugiere. La trama sugiere a la retícula, potenciándose ambas en una relación de codependencia en donde una es el resultado visible y la otra el virtual de este mismo efecto de repetición.

La sencillez del trabajo de iteración es evidente: colocar el elemento en su mínima expresión visual uno tras otro. No se observan grandes técnicas, degradaciones de color ni un precioso realismo en la representación, pues no existe intención de revelar lo que está más allá de lo que se ve, sino sólo lo evidente; las asociaciones conceptuales corren por cuenta del espectador y su afán de descifrar todo lo que lo rodea. La trama se muestra silenciosa, en un estado de significación latente, pero en el fondo llena de tensiones y expectativas. Tal neutralidad lleva entonces a una mayor intensidad y diversificación en las definiciones, donde cualquier juicio es absorbido y acomodado rápidamente con ansiedad, sin que ello altere la quietud de la superficie, dispuesta siempre a nuevas modificaciones pero sin depender de éstas.

La obra de Agnes Martin es un ejemplo de este silencio visual. Vivió durante los años ‘40 en Nuevo México en medio de un paisaje compuesto de desiertos y grandes acantilados de piedra roja, una naturaleza agreste y solitaria que plasmó en cuadros no a través del retrato de sus formas, sino de las sensaciones que se producen por la contemplación de éstas. Es un trabajo espiritual, no conceptual, donde la retícula aparece dibujada o sugerida como una forma de dar rienda suelta a nuestra ilusión y a la vez evidenciar el materialismo del que procede. Trabaja superficies planas de un solo color, sobre las que dibuja

¹⁰ Krauss, Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1996. pp. 23-24.

con óleo líneas entrecruzadas entre sí, o bien pequeños trazos distanciados levemente uno del otro (figura 5). La síntesis formal de la obra queda levemente trastocada por la intensidad espiritual que emana de cada elemento hecho a mano, contraponiéndose la regularidad del procedimiento con la prolijidad que exige cada componente.

La retícula (presentada o sugerida a través de la trama) muestra la superficie material de manera tan límpida que permite ver a través de ella la verdadera esencia de cada componente, aquella música interior de la que hablaba Kandinsky en la cita del subcapítulo anterior.

Componente que —en el caso de la obra aquí analizada— se va concretando una y otra vez a lo largo de la tela, sólo diferenciándose entre sí por la torpeza y/o destreza de la mano, es decir, por factores externos tales como la monotonía anestesiante, la falta de pigmento, el desgaste del pincel, etcétera. (figura 6). La línea trazada con pintura blanca no tiene otra finalidad que la de presentarse a sí misma como tal, como línea, pero al estar inmersa dentro de una superficie en la que convive con miles de iguales a ella, su protagonismo pasa a segundo plano, quedando en primero el conjunto. Conformará junto con otras una red de rectas que derivarán en una retícula pregnante al ojo casi de manera inconsciente, colocando el signo (elemento visualmente simplificado al máximo) como mero componente repetitivo de una superficie. A pesar de pertenecer a un total, él, el signo, presenta características propias que lo desligan de sus demás compañeros, al mismo tiempo que cada uno de ellos también experimenta esa desligazón.

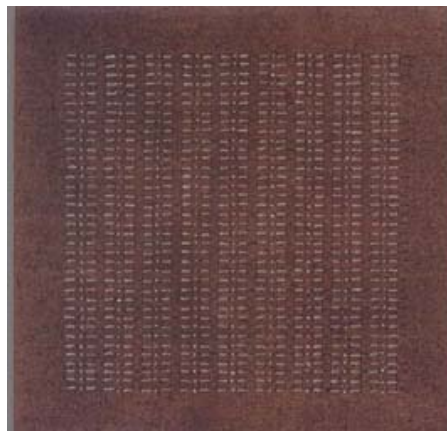


Fig. 5. Agnes Martin, *Sin Título*, 1961. Óleo sobre tela, 12 x 12 cms.

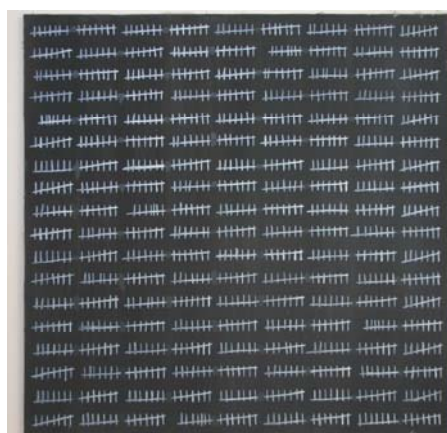


Fig. 6. Catalina Matthey, serie *Cuartetos*, 2003. (1 de 8) Óleo sobre tela, 74 x 74 cms.

Un objeto, persona o signo en su particularidad posee características singulares que lo reafirman como único y que le dan justificación a su existir: su factura y su función. Una coma colocada en el centro de una hoja en blanco es reconocida como tal antes que todo por su forma, que es asociada a la palabra coma, y con ello a la correspondiente definición que aparece en el diccionario: “Signo ortográfico (,) que sirve para indicar la división de las frases o miembros más cortos de la oración”.¹¹ Esto si se muestra sola o dentro de su propio contexto gramatical. Si se presentan un conjunto de comas ordenadas una al lado de la otra, ese reconocimiento instantáneo se confunde un poco. Son comas, sí, pero ¿por qué están todas juntas y ordenadas hacia la derecha? o ¿por qué no están en una oración como debería ser? Al exhibirse como componentes de un conjunto y desprovistas de su oficio, el individuo se recontextualiza (es sacado de su ambiente normal para ser colocado en otro completamente ajeno) y pasa a sustentar su existencia sólo gracias a su apariencia estética, quedando descompensado en lo que se refiere a su justificación existencial y por ello dispuesto a cualquier otra posible definición.



Fig. 7. Catalina Matthey, serie *Lascivia*, 2003.
Óleo sobre tela, 30 x 50 cms.

En un texto cualquiera, las letras que lo conforman están agrupadas de cierta manera específica —de acuerdo al significado de cada una— para formar palabras, las que colocadas en orden llevarán a la conformación de oraciones que reflejarán ciertas ideas. Si esas letras, o esas palabras, son trasladadas a otro contexto en el que su función primera se ve afectada —tal como sucede en la obra “Lascivia” (figura 7)— ellas tomarán otro tipo de protagonismo basado en lo formal, que es lo primero que se advierte. En este caso, el desciframiento de la letra en sí se vuelve confuso al estar realizada en grafía gótica en color rojo sobre fondo rojo, volviéndola más decorativa que funcional. Cada letra tiene su definición, su oficio, y al ser reiterada infinidad de

¹¹ *Diccionario de la Real Academia Española*. 21ª ed. Madrid: Espasa Calpe, S.A., 2000. p. 514.

veces ésta se vuelve inconsistente, innecesaria en el nuevo contexto. Como elemento particular es más fácil, esté donde esté, descifrar el por qué y para qué de su existencia; como parte de un total, la suma anula su presencia individual y la subordina al resto de sus compañeras. Así, se destacará la forma arabesca de cada letra roja y la composición de éstas antes que el significado.

He aquí una elocuente muestra del poder anestésico que posee la trama. La palabra reiterada en este caso es “penetrar” —que se encuentra en directa relación con el título “Lascivia”, que remite al apetito inmoderado y propenso a lo carnal por una cosa— pero la obra en sí no patentiza tal definición. Las letras que componen el término no son legibles a simple vista, primando el color rojo uniforme y la reiteración del elemento. Es necesario entonces volver a lo mencionado en el primer subcapítulo, acerca del erotismo en Bataille, debido a su relación con tales vocablos. Ese placer por la ejecución reiterativa se refleja en el significado de la palabra, contradiciendo la significación nula que posee el gesto de repetir: el deleite versus la apatía. Nuevamente se evidencia el goce por aburrimiento, de lo inútil, que lleva hacia una semiinconsciencia extática desligada del mundo real.

Se ha dicho que a través del sistema de trama, de la repetición de un mismo elemento uno tras otro, lo particular queda subordinado al total. Hasta ahora he hablado sobre este efecto dentro de la trama en relación a lo que sucede entre los componentes de ésta y la trama misma como total, pero ella también puede ser tomada como una parte particular dentro de la trama mayor que representa la realidad de la que proviene (repetición de lo repetido, anulación del individuo por medio de la masa, que también se vuelve individuo anulado por otra masa aún mayor). A fin de cuentas, el elemento es doblemente enturbiado en su papel de signo significatorio por la trama y la “otra” trama en la que se inserta la primera. “En virtud de la retícula, la obra de arte dada se nos presenta como un mero fragmento, un diminuto real arbitrariamente cortado de un tejido infinitamente mayor. De este modo, la retícula opera desde la obra de arte hacia fuera, forzando nuestro reconocimiento de un mundo situado más allá del marco”.¹² La retícula (sugerida por la trama en este caso) cuestiona el elemento inserto en ella y con ello la realidad a la que éste pertenece. Su reiteración fragmentaria y su

¹² Krauss. *Op. Cit.* p. 33.

recontextualización es tan evidente que sin más es extrapolada hacia lo que la rodea: el mundo, colocando sobre él ese ritmo iterativo presente en la obra y transformándolo en una extensión de ésta.

A modo de ejemplo en relación al cuestionamiento de la realidad, un cuadro cualquiera colgado en la pared no propone nada extraordinario, pero hace que la vista se centre aunque sea por un momento en él realzando la presencia del muro. Los bordes del objeto mismo pasan a ser vibrantes límites entre el adentro de la pintura y el afuera de la pared, como si se tratara de una ventana que permite el paso hacia otra realidad desde un único punto de vista. La fisicalidad del cuadro es dejada de lado por la funcionalidad de lo que se ve: en él todo se vuelve sólo representación, debido a que la posición en que está colocado es obvia como para reparar en su presencia. Pero si ese cuadro se instala de una forma no acostumbrada —como al límite del término de la pared o simplemente en el suelo— el acto queda en tal evidencia que se repara más en el objeto mismo que en lo que muestra. A una altura normal opera como ventana, mientras que apoyado en el suelo manifiesta su fisicalidad, su peso corporal, se vuelve patente, poniendo en jaque todas las demás estructuras de su alrededor, cuestionando la materialidad aparente de lo que le rodea, inestabilizando el espacio, volviéndolo moldeable y —a la vez— ampliándolo.

Trama y retícula se complementan como resultados —una visible y la otra virtual— de este estado de repetición permanente presente en la obra antes examinada (figura 7). Ambas cancelan la particularidad de la unidad a favor del total, invirtiendo la relación acostumbrada que se tiene frente a la apariencia y la definición de cada una al colocar a la primera por delante de la segunda e independizarla de su función primordial. “Lo principal no es el problema de la forma (¿objetiva o abstracta?), sino el contenido (espíritu, melodía interior). El arte personifica lo espiritual maduro para la revelación”.¹³ El silencio que Kandinsky buscaba a través de figuras sintéticas se refuerza en esta iteración interminable, en donde la evidencia de lo repetido permite mirar más allá de la superficie y descubrir que la forma es sólo un medio para llegar al concepto.

¹³ Hess. *Op. Cit.* p. 127.

3. Manualidad versus mecanicidad

Al comenzar a repetirse un signo de manera manual, obviamente las primeras veces se hará con todo cuidado, fijándose en los detalles y en que cada uno quede lo más parecido al otro: se será consciente de lo que se hace. Pero a medida que se avanza, cada uno de los pasos que hay que seguir para elaborarlos comenzarán a quedarse grabados en la memoria hasta el punto de realizarlos ya casi sin intervención del pensamiento, lo que no significa que exista despreocupación por lo que se está ejecutando, sino que es ya tan resabido de antemano que simplemente se hace casi sin deliberación previa.

Lo manual (“manualidad: trabajo llevado a cabo con las manos”)¹⁴ requiere concentración, destreza y posee valor agregado proveniente de la obligatoria relación que se crea con el autor: el sujeto. Sujeto que es humano, que se emociona, que se cansa, y que de una u otra forma —a través del proceso de obra— transmite esa humanidad a lo que está realizando. Cada objeto creado a mano es único e irrepetible a pesar de que existan otros similares a él, pues quien lo realiza siempre se verá de una u otra forma afectado por lo que suceda a su alrededor, respondiendo a estos estímulos de diferentes maneras y reflejándolo en pequeños detalles que diferenciarán los componentes de una misma serie: variaciones en los tonos de color, pincelada más o menos densa, formas menos recortadas contra los fondos, etcétera. El ser humano —y, más ampliamente, el ser vivo— cohabita con su entorno en una relación de respuesta y adaptación frente a lo que se le presenta, viviendo en un constante cambio que lo lleva a transmutar sutilmente todo lo que pasa por sus manos como reflejo de su propia identidad transformada y transformadora.

No obstante, al realizar la misma figura una y otra vez —aun cuando sea a mano— el gesto comienza a ser cada vez más inconsciente, más mecánico. (“Mecánico: aplicado a un acto, automático, hecho sin reflexión”.)¹⁵ A pesar de requerir atención y prolijidad, la repetición provoca un adormecimiento de la conciencia que lleva a una especie de hipnosis letárgica en que el trabajo que requiere cada elemento se realiza de memoria, sin preconciencia de los pasos

¹⁴ Diccionario de la Real Academia Española. *Op. Cit.* p. 1317.

¹⁵ *Ibid.* p. 1343.

ejecutados. Manualidad y mecanicidad son conceptos opuestos que aquí aparecen formando parte de un mismo proceso, tensando el soporte sobre el cual se presentan y potenciándose ambos como contrarios y complementos en una relación en que ninguno logra opacar al otro, en que cada cual evidencia su procedencia: el primero la calidez emanada del sujeto que realiza el trabajo centrado en cada elemento, el segundo la frialdad de lo hecho en serie sin tanta ceremonia.

El punto —como ya se ha explicado en el subcapítulo “Antecedentes del día a día”— es la unidad más pequeña de comunicación visual y Georges Seurat lo utiliza como base para construir los elementos dentro del cuadro (figura 8). Puntos de colores pintados al óleo y que, colocados uno al lado del otro,

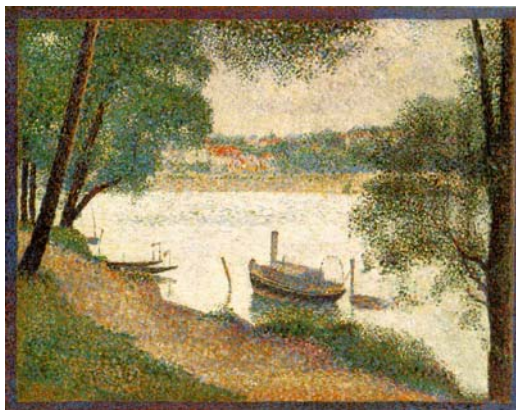


Fig. 8. Georges Seurat, *Gray weather*, 1888. Óleo sobre tela, 66,7 x 81,9 cms.

generan degradaciones de tonos y objetos perfectamente reconocibles, si se miran desde cierta distancia; porque visto desde lejos, el punto como unidad desaparece dentro de la trama general, cobrando mayor preponderancia las formas compuestas (más complejas) antes que las básicas (más simples). Punto que realizado manualmente se repite de manera mecánica sobre la tela, sugiriendo un estado de máximo anestesiamiento por parte del autor en relación al proceso de obra, aun cuando en el caso de Seurat el elemento reiterado cambia de color y densidad de acuerdo a un patrón establecido por un determinado paisaje, por lo que el acto mismo de reiteración se ve interrumpido cada ciertos tramos por el análisis tonal y formal de la obra en general, asunto que lleva a un estado de mayor conciencia (aunque no total) en comparación a mi caso particular, en que se repite de manera uniforme.

Durante su realización, la invariabilidad del acto hace que la mente se distancie por completo de la situación, produciendo un estado de semiinconsciencia que se potencia por la banalidad del acto mismo: pintar puntos, bordar letras, etcétera, pues no requiere mayor destreza para su elaboración. No es un gran trabajo o, mejor dicho, no es reconocido dentro del ámbito del arte por su

dificultad en la ejecución, como podría serlo el pintar de manera realista un florero chino o esculpir en piedra el rostro de una mujer, sino asemejándose como proceso ordinario a las primeras obras del chileno Juan Pablo Langlois (figura 9): “Llenar largas mangas de polietileno, de variados anchos, con papel de diario arrugado, distraídamente, durante tardes completas; un acto de terapia, un acto de liberación de todo pre-juicio estético anterior, sin pretensión plástica y sin intención pública”.¹⁶ No existen grandes técnicas ni un autor exclusivo, nuevamente la obra física guarda silencio para dar paso al concepto: el elemento repetido —signos, botones, papel de diario— es extraído de la cotidianeidad más cercana (aquella que por su obviedad nos es casi indiferente), la trama o el conjunto anula al individuo en sí y ella misma evidencia limpiamente su superficie, manualidad y mecanicidad, las que se funden en una obra que no tiene nada de extraordinario en su realización. “Lo importante era el acto que, por sí solo, iba conformando cuerpos (bolsas rellenas) sin pre-juicios, sin pre-formas, sin pensamiento previo que no fuese el del abandono de toda información y acción estética anterior”.¹⁷ El estado de enajenamiento que provoca el gesto iterativo se refleja en la obra misma: ella es pura embriaguez, anestesia visual adaptable a juicios y formas posteriores.



Fig. 9. Juan Pablo L. Vicuña, *Cuerpos Blandos*, 1969. Polietileno y papel de diario, 3 mts. de alto x 0,30 mts. de diámetro.

La obra aparece, por otro lado, como reflejo de la multiplicidad de mecanismos de relación y consumo que existen en la vida moderna en donde la reflexión del hacer no es necesaria. Ese letargo exhibido como consecuencia de la reiteración y que lleva a cierta semiinconsciencia, también se encuentra en el accionar de las personas en la vida actual, en la rutina que cada cual sigue religiosamente a diario y que más o menos lleva siempre al mismo destino. Los

¹⁶ Langlois Vicuña, Juan Pablo. “Papeles Ordinarios” en *Revista Libertad* 53 Edición Especial, Santiago: agosto 2005. p. 2.

¹⁷ *Ibid.* p. 2.

seres humanos actúan de modo mecánico (manualidad-mecanicidad) contradiciendo su propia condición de seres emocionales y pensantes, creando un trato mayoritariamente funcional con el mundo. Al no reflexionar no hay conciencia total de lo que se está haciendo, no hay verdadera conexión entre los participantes y la persona no es capaz de conquistar —de darle su propio toque personal— aquello con lo que se está relacionando. Sólo puede ocuparlo como utensilio, requerirlo de manera ligera para luego dejarlo.¹⁸

Esa mecanicidad presente en el actuar de la vida diaria es la que traslado a la obra, ese hacer una y otra vez sin pensar hacia dónde se va, sin pensar en sobresalir del resto, en mostrarse como individuo o, más específicamente, como autor. Sin embargo, si la anulación en el caso de la persona dentro de la masa lleva a una soledad y similitud inmutables, en el caso del elemento particular dentro de la trama, cada componente compensa esa cancelación de su presencia única a través del valor agregado que la manualidad le imprime a cada unidad, por lo que aun cuando a simple vista todos se muestren similares cada cual tendrá un detalle que lo hará distinto al resto.

Empero, al tomar tal actitud metodista y apática e invertirla a mi favor, automáticamente cambia su sentido final y la actitud de quien la ejecuta. Puede que durante su realización no haya conocimiento total de lo que se está haciendo —lo que es prácticamente inevitable debido a la invariabilidad de la acción repetida— pero sí se ha sido totalmente consciente de la decisión de utilizar tal maniobra de trabajo. El autor trabaja mecánicamente, pero él no funciona como máquina; así, el trabajo concluido también adoptará una posición independiente respecto de su ejecución y podrá exhibirse como lo que es sin ser anulado por la indiferencia que emana de por sí lo mecánico. Otra vez aparece el placer por lo inútil, por la elección de lo inútil —señalado ya en el subcapítulo anterior—, y su consiguiente exaltación hasta el nivel máximo. Mientras más fútil más deseado:

¹⁸ Aun cuando pudiese parecer algo forzado, quisiera aclarar un tanto la noción de no lugar para reforzar la explicación antes dada sobre la mecanicidad en el actuar de la vida diaria. Un lugar es una porción determinada de espacio asignado a una persona, conquistado por ella; el espacio es el medio en toda su amplitud, pero también aquel sitio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como histórico: el no lugar. La sociedad de hoy en día es productora de no lugares, de espacios constituidos en relación a ciertos fines, y la relación que los individuos mantienen con esos espacios es una relación superficial que privilegia lo provisional y efímero. Para Marc Augé, el espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud. (Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. 4ª ed. Barcelona: Gedisa, 1998).

existe cierta efimereidad en aquello que no está sujeto a ninguna función que lo vuelve anhelado e inasible al mismo tiempo. El estar próximo a la supresión lo vuelve más consistente, tal como el estar cerca de la muerte otorga más vida.

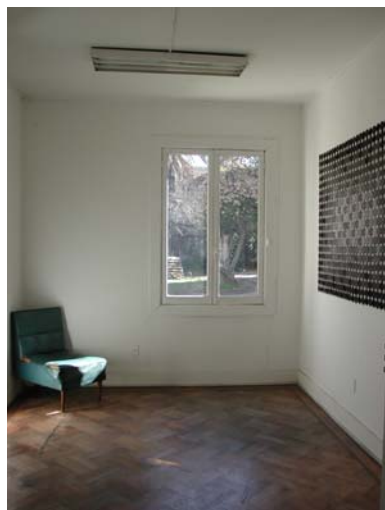


Fig. 10. Catalina Matthey, *Fragmentos de un discurso amoroso*, 2004. Instalación.



Fig. 11. Catalina Matthey, detalle *Fragmentos*. Lanas grises, 125 x 170 cms.

Tejer a crochet es una labor cotidiana en la que está presente el acto mecánico de, en este caso, repetir un punto de tejido una y otra vez para formar una trama de lana con determinados diseños. En “Fragmentos de un discurso amoroso” (figura 10), el rectángulo colocado en la pared derecha exhibe 540 margaritas tejidas con tal técnica en diferentes tonos de grises, en donde la iteración del elemento —que sugiere la mecanicidad de hacer siempre la misma figura— se contrapone al virtuosismo con que ha sido realizada a mano cada margarita (figura 11). He aquí una tarea completamente vana, y sin embargo es la decisión de hacerla la que le otorga al rígido rectángulo de grises una amabilidad humana que refiere al sujeto que la ha creado y que transforma el espacio circundante en un lugar más habitable. Mecanicidad y

manualidad se presentan aquí al mismo nivel sin ceder un centímetro la una a la otra, enseñando sobre una misma superficie el rigor parco y reiterativo junto con la turbadora emocionalidad del gesto humano.

En este segundo capítulo he expuesto los tres principales componentes técnicos y visuales que forman parte de la obra. Todos ellos apuntan al silencio: los elementos de la vida cotidiana reducidos a su mínima expresión (signos), la sucesión anestesiante de uno tras otro que lleva a tramas que no muestran más que esa repetición obvia, y la mecanicidad y/o manualidad de un gesto que no tiene nada de extraordinario y que se inserta en las labores de la vida diaria. Silencio visual que se muestra a sí mismo de manera tan verdadera y transparente que se

desprende de toda definición preestablecida y revela su fuerza interna, aquella capaz de producir emociones más refinadas y sobrenaturales al provenir de la mismísima interioridad de cada cosa.

Lo que se exhibe materialmente como obra no es más que un medio para poder alcanzar lo que está más allá: el concepto. Por eso es que en ella el color ha ido desapareciendo progresivamente para dar lugar sólo a tonalidades de grises, eliminando el mayor número posible de distractores visuales. Se evidencia lo que se ve, de manera de permitir la manifestación de aquel sonido puro tan anhelado por Kandinsky. "...se obliga así al espectador a olvidarse de sí mismo y a perderse en el cuadro, como cuando uno se interna en una calle que hasta ese momento sólo se observó desde una ventana".¹⁹

¹⁹ Hess. *Op. Cit.* p. 133.

III. EL MODO DE DECIR LAS COSAS

1. El gesto gráfico

“Si bien los casos de inteligencia extraordinaria en la conducta de un caballo lleno de bríos no tienen por qué provocar una atención fuera de lo común, ciertas circunstancias se imponían por la fuerza aun a los más escépticos y flemáticos; se afirmó incluso que en ocasiones la boquiabierta multitud que contemplaba a aquel animal había retrocedido horrorizada ante el profundo e impresionante significado de la terrible apariencia del corcel; ciertas ocasiones en que aun el joven Metzengerstein palidecía y se echaba hacia atrás, evitando la viva, la interrogante mirada de aquellos ojos que parecían humanos”.
Edgar Allan Poe.²⁰

Se ha hablado de lo procesal en la obra, de los principales elementos técnicos que la conforman y que buscan la máxima síntesis material y visual. Como siguiente paso, entonces, conviene analizar ahora la manera en que estos tecnicismos, al ser utilizados, son despojados de todo adorno evidentemente funcional y presentados como dispositivos sustentables en sí mismos, en donde prima la estética de lo presentado y no su finalidad práctica.

La escritura tiene una función específica que es comunicar, a través de letras y signos trazados en papel, palabras e ideas, siendo su oficio tan claro y evidente que se acostumbra leer lo escrito sin reparar en las características únicas que poseen la composición o la letra en sí. La caligrafía y la redacción son consideradas como medios para lograr una buena y rápida lectura, por lo que cuesta trabajo separarlas de su funcionalidad y analizarlas por su sola apariencia estética. Cada persona escribe de manera distinta, colocándole a las palabras —en el caso de la escritura a mano— la impronta personal de su propia subjetividad, el valor agregado que trae consigo la manualidad. La escritura fue creada para comunicar ideas, pero es más que eso: ella es comunicación por sí misma, significación que no sólo ocurre por medio de letras o signos, sino a través de cualquier trazo dibujado sobre papel con una intención específica. “...la esencia de la escritura no es una forma ni un uso, sino tan sólo un gesto, el gesto que la

²⁰ Poe, Edgar Allan. *Cuentos II*. 2ª ed. Madrid: Alianza, 1972. p. 229.

produce con *dejadez*: un borrador, casi una mancha, un descuido”.²¹ Al estar la atención puesta en lo que se quiere escribir, la forma en que se hace importa poco si resulta legible, es por ello que los grafismos resultan tan decisivos cuando se los separa de su oficio gramatical, porque quien los ha realizado repara más que nada en el significado de lo trazado y se despreocupa de contener su humanidad, la que se ve reflejada en líneas torpes, pulcras, caligrafía infantil o letra imprenta hermética. La subjetividad del autor y las características del ambiente que llevaron a hacer cierto tipo de trazo y no otro, quedan a la vista como un verdadero mapa de interconexiones humanas y situacionales, resultando mucho más elocuente que la simple lectura de lo redactado.

En el caso de Poe, la esencia de lo que se escribe desemboca en otro lado. No es necesario saber de su caligrafía, pues el tipo de palabras que utiliza para componer una frase y el tono que impera en ellas hablan por sí solos de su personalidad tormentosa y desadaptada. “Opio”, “intensidad”, “torvo”, “voluptuosa”, términos impetuosamente oscuros, desesperanzadores, mas provistos de una belleza tal (belleza que conmueve al provenir precisamente de lo no bello) que solos se independizan de la función que cumplen en el texto. Basta con leerlos una sola vez para que la pregnancia de éstos quede flotando en el aire, como un manto espeso, contagiando todo lo demás. A menudo leo sus historias, admirando el extenso vocabulario y la estudiada composición, deteniéndome más en la presencia de cada vocablo que en el relato del que forman parte, archivando en mi memoria esa división entre lo leído y lo percibido de la que en primera instancia no era completamente consiente. Comencé a leer a Poe cuando tenía trece años y desde el primer momento en que reparé en él pasó a ser mi libro de cabecera. Lo que me impidió haberlo cogido antes fue el hecho de que en la portada aparecía la figura de una calavera mal dibujada, por lo que deduje que los cuentos allí narrados eran de terror y por consiguiente me iban a producir sobresaltos horroríficos sobre todo a la hora de irme a la cama. Pero, para mi sorpresa, lo que menos efecto tuvo sobre mí fueron los temas tenebrosos de las narraciones, centrándome por otra parte en las descripciones que hacía de los espacios y que evocaban regias habitaciones de castillos medievales en donde la

²¹ Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. 2ª reimpresión. Barcelona: Paidós, 1995. p. 162.

vista se perdía entre la infinidad de recovecos que ofrecían diversos objetos antiguos. No experimenté miedo ni nada parecido, sino una mezcla entre arrobamiento y sorpresa al darme cuenta de que aquellos oscuros relatos poseían una belleza escondida en la manera en cómo se narraban. Fue esa la primera vez que tomé conciencia de que las cosas podían tener más de un significado dependiendo de la forma en que se las mirara.

Volviendo un poco atrás, así como he hablado de que al escribir (rayar, o garabatear) la atención está puesta en el significado que ello tendrá después y no en la singularidad que refleja el grafismo mismo; así también Poe se centra en contar sus historias y no en la personalidad abrumadora que refleja su narrativa. Al no tener la intención de evidenciar algo, ese algo se vuelve evidente por el sólo hecho de que al estar sin vigilancia conciente, se independiza de su autor mostrándose por sí mismo de manera transparente y sin reinterpretaciones.

Roland Barthes señala que: “para que la escritura aparezca en toda su verdad (y no en su instrumentalidad) debe ser ilegible...”,²² y como ejemplo de ello propone la obra de André Masson (figura 12). El gesto aparece independiente del oficio para el que supuestamente ha sido creado: la transcripción del lenguaje articulado al papel. La línea no significa nada, ningún concepto, apareciendo ella misma como cuerpo, como figura y ya no como forma que remite al origen; es sólo presente, no pasado ni futuro. El “semiógrafo” — como lo llamaba Barthes— de Masson produce lo ilegible: separa la pulsión de la escritura de lo imaginario de la comunicación (la legibilidad).



Fig. 12. André Masson, *The Kill*, 1944. Óleo sobre tela, 55 x 67 cms.

A los nueve años solía pintar con témpera sobre hojas de papel ocupando los dedos de las manos en vez de pinceles. Me parecía que así lo que resultara sería

²² *Ibid.* p. 159.

más mío, tendría hasta quizás mis huellas digitales y con ello no podría atribuírsele ese trabajo a nadie más que a mí. Parte de esa intención aparece reflejada hoy en día en la manualidad que impera en mis obras y la importancia que le otorgo a la pulsión del gesto gráfico, pues aun cuidando al máximo la pulcritud del oficio, el estar realizado por mi propia mano le concede una carga humana a la línea que la presenta como personalidad en sí misma, imprimiéndole un aura intimista y melancólica que devela la personalidad del autor sin quererlo. Se ostenta el gesto humano reiterado una y otra vez sin una finalidad aparente, mostrándose a sí mismo como parte de un juego de identidades no representacionales. “Un movimiento de los más simples que realizan los hombres, cuya finalidad se desconoce, cobra por sí mismo una importancia misteriosa y

solemne”.²³ (Kandinsky siempre buscando el silencio interno de las cosas.) “...Obra como un sonido puro, en forma tan dramática, que uno se siente conmovido como ante una visión; hasta que de pronto reconocemos la finalidad práctica del movimiento, y el encanto cesa”.²⁴ El sentido abstracto se esfuma ante el sentido práctico.

Al colocar un espiral dorado al lado del otro (figuras 13 y 14) sin un objetivo evidente, lo primero que salta a la vista es el gesto del pincel. No se observa una determinada composición o si ella se ha utilizado para rellenar figuras, y ni siquiera se muestra el espiral como figura independiente. Observado desde la distancia se advierte el brillo del acrílico dorado con que han sido realizados y ciertos matices que la mayor o menor



Fig. 13. Catalina Matthey, *Salomé*, 2003. Óleo sobre tela, 160 x 200 cms.

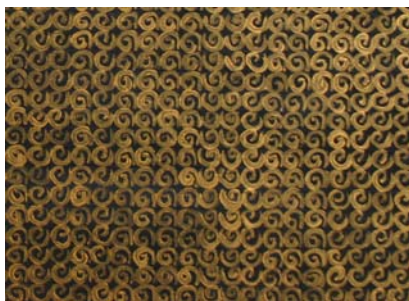


Fig. 14. Catalina Matthey, detalle *Salomé*.

²³ Hess. *Op. Cit.* p. 128.

²⁴ *Ibid.* p. 128.

cantidad de pigmento en el pincel ha producido sobre la tela. El trazo aparece y desaparece en un juego tanto visual como conceptual, pues aun cuando ese tipo de pulsión escritural se relacione con una función comunicadora, lo allí trazado resulta ilegible desde el punto de vista del lenguaje gramatical y la línea queda suspendida en el espacio, vibrando misteriosamente hacia algo indefinido que no se aclara y que transforma esa vibración en la base de su existencia. No importa para qué ha sido hecha, sino cómo se ha elaborado su figura, no su forma.

El gesto pretende ser comunicacional pero la mayoría de las veces se queda en lo estético, generando una contradicción que lleva a ese trazo a independizarse de su función y cobrar importancia por sí mismo. “Al contrario de tantos pintores actuales, Cy Twombly manifiesta el gesto. Lo que



Fig. 15. Cy Twombly, *The Song of the Border-Guard*, 1952. Xilografía sobre papel, 33 x 50,8 cms.

pretende no es que veamos, pensemos, saboreemos el producto, sino que lo volvamos a ver, lo identifiquemos y, por decirlo así, ‘gocemos’ del movimiento que ha ido a parar *ahí*’.²⁵ Twombly trabaja con el dibujo torpe (figura 15), exhibiéndolo sobre superficies planas sin ningún afán pretencioso, mostrándolo tal cual es. Inevitablemente se asocia con el trazado de la mano izquierda (que por lo general es mucho menos prolijo y alejado de la racionalidad de la derecha),²⁶ liberándolo entonces de la conciencia de saber para qué es lo trazado: “...el *gauche* (o el *gaucher*, el zurdo) es una especie de ciego; no percibe claramente la dirección, el alcance de sus gestos; tan sólo su mano le guía, el deseo de su mano, no su aptitud como instrumento;...”²⁷ Se aparta la razón de la acción y el gesto se descordina, se descontrola, ya no imita; el ojo se separa de la mano, dejándola libre para ser completamente irracional.

²⁵ Barthes. *Op. Cit.* p. 167.

²⁶ “... lo que camina vacilante, lo que da rodeos, lo torpe, lo indeciso recibe el nombre de *gauche* (izquierda), y de ésta *gauche*, noción moral, juicio, condena, ha sacado un término físico, de pura denotación, que ha reemplazado abusivamente al viejo vocablo *séneestre* (siniestro) y designa todo lo que está a la izquierda del cuerpo...” (*Ibid.* p. 166).

²⁷ *Ibid.* p. 167.

Si se reitera una y otra vez el mismo gesto dentro de un sistema escritural éste parecerá a primera vista que ha sido reproducido con toda exactitud y, acto seguido, se intentará descifrar su significado comunicacional, pero si se observa de cerca saldrán a la luz pequeñas variaciones producidas por el temblor de la mano de un sujeto específico, perfectamente identificable. Variaciones que cobrarán mayor presencia al no encontrar una inmediata justificación funcional a lo allí realizado y, por otro lado, al estar incluidas dentro de una serie de elementos iguales —donde cualquier diferencia resalta entre todos esos equivalentes, tal como se ha desarrollado en el subcapítulo acerca de la trama—, empañando tal iteración el significado que cada signo cede de su particularidad para mostrar una sola superficie compuesta de grafismos.

El gesto gráfico surge a modo de protagonista. Por medio de la repetición y recontextualización el trazo-signo pierde su significado primero quedándose sólo con el significante ahora puramente estético, y por consiguiente el gesto que lo conforma se vuelve signifiante y significado en sí mismo, que es la base para todo lo demás. La energía invertida en realizar esa acción queda plasmada como la acción misma y ya no como representación de algo: se presenta el gesto en toda su mismidad.

2. Multiplicidad del significante

El signo tiene una función específica que es representar bajo códigos simples alguna cosa u objeto de la realidad. Su presencia remite a algo, hace mención de aquello que por su complejidad no ha podido ser suficientemente designado y que gracias a esta vía es posible de descifrar de manera más precisa. Todo elemento (llámese signo, imagen o cosa) posee un significado que es el que la comunidad lingüística ha acordado atribuirle para poder articularlo dentro de la realidad. Pero no es el único posible, pues "...toda imagen es polisémica, toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una *cadena flotante* de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás".²⁸ Aun cuando se muestre uno solo los otros se encuentran en estado latente, atentos al más mínimo cambio de contexto para salir a la superficie. En este caso particular, la imagen u objeto utilizado se transforma en signo al exhibirse en su mínima expresión, lo que ya potencia primeramente la apertura de significados debido a la poca información visual que expone, que obliga de cierta forma a recurrir a la imaginación para completar lo mirado.

La vía empleada para este cambio de contexto es la reiteración, que desde su modo de proceder hasta los resultados que obtiene está cargada de elementos anestésicos. La actitud misma de colocar un signo tras otro lleva al ejecutor a un adormecimiento que inevitablemente transmitirá a lo que está haciendo, colocando los componentes en un mismo nivel tanto visual como conceptual, en que ninguno se destacará más que el otro y el ritmo redundante será parte fundamental de esta sucesión infinita. Sumándose a ello está el gesto gráfico explicado anteriormente, que al exhibirse como sostén de un elemento que a primera vista no pretende ser comunicacional se desliga de su oficio y cobra importancia por sí mismo, pasando de segundo plano a significante independiente que compite con lo representado. El signo es sintético, desprovisto de todo adorno decorativo posible, e invita a descifrarlo teniendo por cierto un pequeño fragmento de información que puede acabar en más de un dictamen. Como último elemento está la iteración como efecto resultante, que suma el signo a una totalidad que aunque rica en esencias iguales le hace perder su individualidad justificatoria.

²⁸ Barthes. *Op. Cit.* p. 35.

La trama colmada de signos anestesia el significado primero, pero no lo anula. Aquella definición establecida siempre será la justificación inmediata de su existencia, siempre habrá algo de qué aferrarse aunque a veces no sea tan evidente. “En toda sociedad se desarrollan diversas técnicas destinadas a *fixar* la cadena flotante de significados, con el fin de combatir el terror producido por los signos inciertos...”.²⁹ Aparentemente no hay un significado claro y es ello lo que obliga a recurrir a informaciones, suposiciones o recuerdos para poder de alguna manera entender lo que se está viendo. El signo se vuelve por sí solo productor de nuevas definiciones, rico en nociones que amplían su conceptualidad, invitando al espectador a ser parte activa de ellas.

Un paralelo de esta pérdida del significado primero del objeto-signo se observa en la lexicalización. La palabra aparece compuesta por dos o más vocablos que al unirse forman un nuevo término con una definición diferente, como en el caso de la voz “anteojos”. Al leerla, no se piensa en “ante” (preposición, en presencia de)³⁰ ni en “ojos” (órgano de la vista en el hombre y en los animales),³¹ sino en aquel objeto que no tiene nombre propio y que llamamos “anteojos” (cilindros con un sistema de lentes en su interior que aumentan las imágenes de los objetos).³² Los dos elementos se anestesian al estar en conjunto —tal como la definición del signo particular se anula al estar reiterado en una trama— y de ese adormecimiento surge un término completamente nuevo, independiente de sus predecesores. Cada palabra, objeto o signo posee la capacidad de abrirse a nuevas significancias en estado potencial.

Lo pequeño —o, más precisamente, lo sintético— estimula la imaginación. Así como en el primer subcapítulo del segundo capítulo sostenía que lo diminuto a veces contenía mayor sorpresa que los elementos de mayor tamaño, así también eso que albergan no puede ser descifrado a simple vista, pues la mente, para suplir tal desinformación, inmediatamente recurre a asociaciones. “En semejante imaginación hay, frente al espíritu de observación, una inversión total. (...) (La miniatura) Busca un pretexto para multiplicar las imágenes y en cuanto la imaginación se interesa en una imagen, aumenta su valor”.³³ Asociaciones que lo revalorizan y liberan de la imagen funcional a la que nació encadenado.

²⁹ *Ibid.* p. 35.

³⁰⁻³¹⁻³² Ver Diccionario de la Real Academia Española. *Op. Cit.* pp. 149, 1470 y 151.

³³ Bachelard. *Op. Cit.* pp. 187-188.



Figs. 16 y 17. Catalina Matthey, detalles diptico *Sin Título*, 2003. Óleo sobre tela, 100 x 120 cms. cada uno.

En el caso del diptico “Sin Título” (figuras 16 y 17) el signo no se muestra evidentemente comunicacional y llama más la atención por la forma que por lo que significa. Como no se sabe a ciencia cierta lo que es, el grafismo se expande también como significante y toma una apariencia indefinida que lo coloca por sobre el encasillamiento habitual... hasta que se descubre —tal vez— que son ganchos para colgar cortinas. Ese momento incierto entre el anonimato y el reconocimiento es el que permite que miles de nociones entren al juego aún cuando no sean las más adecuadas, activando la superficie visual y material del signo de forma tal que los ganchos de cortina podrían ser ganchos de la misma manera que podrían ser culebras, o un garabato, o una N dada vuelta. Son cada una de esas cosas y ninguna a la vez, titubeando al borde de la vaguedad absoluta y por ello cohesionándose cada uno como signo en sí mismo. La representación se transforma en presentación al independizarse lo trazado del objeto definido que existe detrás, pues al no cumplir ese oficio de explicar pierde su funcionalidad y se vuelve puramente estético, dispuesto a nuevas modificaciones.

Antes de cualquier definición, lo primero que aparece ante nuestros ojos es el elemento físico; la minuciosa descripción del diccionario queda por un instante en segundo plano. “La visión se topa siempre con el ineluctable volumen de los cuerpos humanos. (...) los cuerpos, esos objetos primeros de todo conocimiento y de toda visibilidad, son cosas para tocar, acariciar, (...); pero también cosas de las que salir y a las que entrar, volúmenes dotados de vacíos, de bolsillos o de receptáculos orgánicos, bocas, sexos, tal vez el ojo mismo. Y he aquí que surge la obsesionante pregunta de lo que está frente a nosotros, ¿por qué siempre nos mira

algo que es otra cosa y que impone un *en*, un *adentro*?”³⁴ El objeto presentado es la obra de arte que contiene ideas previas, es él como cosa matérica el resultado final, cada vez más próximo a nuestra palpable vida ordinaria e independiente de cualquier tipo de especulación posterior. “... el puro y simple volumen de Donald Judd (figura 18) (...) *no representa nada* como imagen ante nosotros. Está allí, simplemente, (...) Su aridez formal lo separa, según parece, de todo proceso ilusionista o antropomorfo en general”³⁵ La materia se impone por sí misma, relegando al tema a segundo plano, colocando un velo sutil sobre todas esas definiciones que querrán surgir al verla. Y es por ello que su significancia cambia, porque se presenta tan desnuda que descoloca, porque su superficie se colma de elucubraciones pululantes que estetizan su apariencia, porque el tiempo se detiene para ella, colocándola por sobre lo efímeramente trivial.³⁶



Fig. 18. Donald Judd, *Untitled*, 1989. Cor-ten, 100 x 200 x 200 cms.

La vida se vive tan velozmente que la apariencia se transforma en la protagonista de lo real: deseo de apariencia, deseo de entender. Los primeros que se afectan son nuestros ojos y con ello surge la primera imagen, que aparece como contenedora de algo. El objeto tiene su definición, su significado lógico que lo inserta dentro de un determinado conjunto, mas antes es la fisicalidad de cada cual la que gobierna la situación. “Quien con monstruos lucha cuide de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también éste mira dentro de ti”³⁷ fisicalidad que cala hondo en la interioridad como si fuera un espejo que reflejara nuestras aficiones, nuestra imagen. Inconscientemente se analizan cada uno de sus componentes materiales hasta hacerlos propios, para luego establecer características y relaciones que lleven al dictamen adecuado desde la línea de la

³⁴ Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997. p. 14.

³⁵ *Ibid.* p. 34.

³⁶ Lo trivial tiende hacia lo efímero por el hecho de que su presencia re-conocida pasa tan desapercibida que se encuentra a un tris de anularse como individualidad, mientras que la efimereidad de lo elegidamente inútil —señalado en el subcapítulo sobre manualidad y mecanicidad— es más evidente y por eso reafirma su entidad con sólo amenazarla.

³⁷ Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y del mal*. 4ª ed. Madrid: Alianza, 1978. p. 106.

subjetividad automática. Lo que se mira no es lo mismo que lo que se ve, pues en la segunda acción entrarán al juego las asociaciones propias de cada cual, imprimiéndole mayor importancia a ciertos detalles materiales que quizás otra persona pasaría por alto. El significado final se verá entonces levemente afectado en cada caso, originando una pequeña grieta entre la definición del diccionario y la

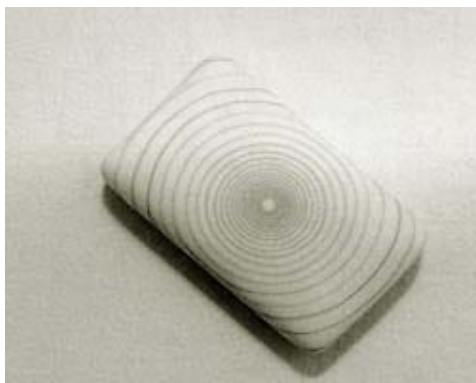


Fig. 19. Tom Friedman, *Untitled*, 1999. Jabón y pelo púbico, 5,75 x 10 cms.

propia de cada uno.

Si observo sin mayor detención el elemento expuesto por Tom Friedman (figura 19), lo primero que vendrá a mi memoria serán los interminables dibujos de líneas rectas o diagonales que nos encargaban en primer año de escuela. A mi parecer, tales líneas han sido pintadas sutilmente sobre una superficie

blanca de forma rectangular con un oficio emocionante. La perfecta correspondencia entre una línea y otra transforma aquel objeto en una obra de arte que emana poesía desde la simplicidad de sus círculos concéntricos. Podrían ser también hilos negros cuidadosamente colocados alrededor de un determinado centro, pero jamás se me ocurriría pensar que son pelos púbicos. La connotación cultural que posee el vello púbico —ligada a las partes íntimas del hombre, lo carnal, lo sexual, y por otro lado a la no-higiene del baño— aquí desaparece, elevando la cotidianidad ordinaria del par jabón-vello a la condición de objeto precioso. “Precisamente, gracias a esta reducción al mínimo de lo ‘artístico’, canta con mayor fuerza el alma del objeto, puesto que ya no puede desviarnos el halago de la belleza exterior”.³⁸ Al jugar con el mínimo de elementos dispuestos de una forma no tradicional, Friedman cambia completamente la visión del objeto y lo independiza de la obvia relación con el significado común de jabón y vello. La materialidad, el significante, se eleva por sobre lo trivial y se exhibe como pretexto para desarrollar conceptos que van más allá de lo que se ve, para cuestionar, redefinir, instalar una realidad alternativa en que nada es lo que parece. Es por ello que se vuelve tan atractiva, porque aun cuando escape del

³⁸ Hess. *Op. Cit.* p. 128.

encasillamiento, provocando cierto temor a lo ajeno, logra cuestionar la realidad propia con sólo transmutar la suya.

La grieta entre la definición del diccionario y la propia se hará mucho más evidente en el caso de que el objeto representado se transforme en un signo iterado a lo largo de una superficie, evocando la idea de algo ya no tan definido, jugando con la relación significado-significante. Al no haber un significado único, el significante tambalea dentro de su materialidad, contagiándose un tanto con la conceptualidad del significado, volviéndose etéreo, elástico, indefinible a primera vista. El significante asume la mutabilidad característica del significado aun cuando su forma sea la misma, dejando a los sentidos en un estado de permanente duda frente a lo que les afecta. Lo evidentemente físico queda subordinado al fundamento ideal.

Y no es que el significante se anule, al contrario, se potencia aún más con la redefinición de la que será víctima a cada momento. Será ampliado en la medida en que su configuración se vuelva más ambigua frente a la apertura de precisiones en relación a una cosa. Se enriquece, transformándose en un nuevo significante, apto para contener más de una imagen en su materialidad constante. No es necesario tener un referente real para comprender lo que se presenta, da igual, lo esencial está en la presentación misma, en el gesto comunicador capaz de reunir en una sola línea mil y una definiciones diferentes que abren distintos caminos a quien está dispuesto a seguirlos.

3. De objeto cotidiano a objeto extraño

“Sólo podemos comprender un universo conformado por nosotros mismos”.
Friedrich Nietzsche.³⁹

No por azar he ubicado los tres temas de este capítulo en tal orden. El gesto gráfico es el primero en entrar en el juego por corresponder directamente a la acción (de pintar, bordar, etcétera), mientras que la apertura del significante proviene de la manifestación del dispositivo antes señalado. La transformación de lo conocido en rareza es consecuencia de los dos anteriores. Si el trazo se muestra como significante por sí mismo —como presentación del gesto puro, del gesto manual— y a eso se le añade la vacilación que ocasiona éste sobre el significado —haciéndolo tambalear entre nociones derivadas del grafismo y nociones derivadas del signo— el elemento iterado se expone a tantas definiciones y presencias sustentadas en sí mismas que inevitablemente se contaminará con algunas y tomará otra connotación distinta de la habitual.

El hombre transita por la realidad que más le acomode a su estilo de vida sin siquiera mirar hacia el lado por miedo a no poder dominar esa otra —que no es más que una metamorfosis de la primera— y que pareciera subsistir sin necesidad de su presencia. Cada cual se moldea su propio alrededor conforme a sus necesidades y deseos, una cotidianeidad donde pueda sentirse seguro, donde reconozca a cabalidad cuanto objeto se le cruce por delante. El objeto actúa como mediador universal y como sistema de comunicación social, más cargado que nunca de valores a pesar del anonimato que implica la fabricación industrial, por lo que la única forma que tiene el ser humano de relacionarse con lo que le rodea es a través de la utilización, la transformación de éste en una herramienta perfectamente manipulable que le servirá para determinadas funciones ya reconocidas.

Estamos acostumbrados a que todo nos sea familiar, a que todo tenga un fundamento de origen que sea comprensible dentro de nuestros márgenes. “La naturaleza humana tiene horror al vacío y cuando la burbuja fenoménica del

³⁹ Nietzsche, Friedrich. En Moles, Abraham. *Teoría de los objetos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1989. p. 137.

entorno en cuyo interior está encerrada se vacía de contenido humano por la reificación tecnológica de las relaciones sociales, el hombre tiende a llenar ese vacío mediante una reevaluación de los elementos materiales de su entorno”.⁴⁰ De una u otra forma permanentemente se le buscará el significado a las cosas, aun cuando a primeras no se le vea ninguno. Nada puede ser completamente independiente o indefinido, pues si lo fuera esa cualidad se expandiría rápidamente hacia sus compañeros más cercanos, problematizando y haciendo tambalear toda la estructura que sostiene a la realidad conocida como la única versión de lo real.

Toda vez que un objeto cotidiano cambia, se produce en nosotros una sensación de extrañeza intensificada por el hecho de que aquél antes era reconocible. Es más extraño un objeto que antes no lo era que uno que siempre lo ha sido de cierta manera, pues esa delgada línea entre lo confiable y lo intranquilizador no desaparece del todo, haciendo que dudemos de su estado anterior. “Sofás cama, camas de rincón, mesas bajas, estanterías, son elementos que sustituyen al antiguo repertorio de muebles. La organización cambia también: la cama se convierte en sofá cama, el aparador y el ropero en alacenas ocultables”.⁴¹ He aquí un ejemplo de redefinición de acuerdo a las necesidades del momento, en que no se tiene la seguridad de si la cama es cama o sofá o cama y sofá. El objeto muta y con ello cuestiona todo a su alrededor, volviendo el espacio inestable, pero a la vez moldeable a cualquier sugerencia.

“O también, con Arcimboldo, jugamos al juego del ‘retrato’: alguien sale fuera de la habitación, la asamblea decide qué personaje tendrá que adivinar y, cuando el inquiridor vuelve, debe resolver el enigma por medio del juego paciente de las metáforas y las metonimias: Si fuera una mejilla ¿qué sería? —Un melocotón— ¿Y si fuera una valona? —Espigas de trigo maduro—. ¿Si fuera un ojo? —Una cereza—. Ya lo tengo: es el Verano”.⁴²

Tal como sucede con Arcimboldo, donde los vegetales se transforman en objetos y partes del cuerpo humano, durante la reiteración el signo muta, permeabiliza su coraza significatoria y permite que se acomoden dentro de él más de un supuesto, originando variaciones que por contraste potenciarán su forma

⁴⁰ *Ibid.* p. 14.

⁴¹ Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. 14ª ed. Madrid: Siglo Veintiuno, 1995. p. 15.

⁴² Barthes. *Op. Cit.* pp. 133-134.

primera. En los retratos vegetales el terrible ojo de la figura del “Otoño” (figura 20) es una ciruela pequeña: se pasa específicamente de un significado a otro, mas ese único traspaso requiere que el significante se abra y que, una vez abierto, sea difícil cerrarlo en una sola definición. En este caso, la mínima presentación del signo y su consiguiente reiteración son las que provocan esta apertura no hacia un significado específico, sino hacia varios



Fig. 20. Giuseppe Arcimboldo, *Otoño*, 1573. Óleo sobre lienzo, 63 x 76 cms.

posibles. Entonces, lo que se tiene enfrente no necesariamente es lo que es: la ciruela no es ciruela, es ojo; la mejilla no es mejilla, es melocotón; el gancho de cortina del subcapítulo anterior no es gancho, sino N, culebra, garabato, o lo que sea. Lo que a primeras era conocido ahora ha adquirido una presencia que no depende de la noción que tengamos de él ni del uso que se le dé, desplegándose ante nosotros caras que normalmente mantenía escondidas.

Esa sensación de extrañeza que provoca el alejamiento de lo usual también está asociada con el sentimiento de pérdida. “...cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve *ineluctable* cuando la sostiene una pérdida (...) y desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia”.⁴³ Pérdida referida aquí a la independencia del signo de su función de significar algo preciso, a la carencia de una definición primera, la que lo coloca un nivel más arriba de lo comúnmente reconocible y lo vuelve conceptual antes que material, pues lo segundo no basta para descifrar lo que se presenta delante.

En el caso de la percha-araña (figura 21) tal situación es evidente. No hay regla alguna que pueda encajarla debidamente en una definición y es ello lo que la vuelve deseable, pues está completamente fuera del alcance de la razón (y es sabido que lo que más se desea



Fig. 21. Marcel Duchamp, *Percha*, 1917. Madera lacada, 50 x 50 cms.

⁴³ Didi-Huberman. *Op. Cit.* p. 16.

es lo que no se tiene). A primera vista descoloca y hace dudar de lo que se reconoce como percha y lo que se reconoce como araña —hace dudar de nuestros propios sentidos, de lo que ven nuestros ojos— y además no tiene una función específica. No queda más que recurrir a la asociación de conceptos, a la redefinición. El cuerpo matérico queda relegado a segundo plano y con ello toda relación con el mundo, quedando sumido en un ambiente conceptual permeable. El deseo inconsciente opera como medio de acercamiento en relación al sujeto, ideando nuevas modalidades de definición que lo vuelvan reconocible —lo cual no siempre sucede— quedando significado y significante abiertos. Lo extraño produce rechazo, pero también curiosidad; la razón no puede entender que exista algo fuera de su círculo, que haya algo que con una leve inclinación se transforme en otra cosa completamente diferente. Lo descolocador invita a ser analizado en todos sus componentes, a ser comparado con lo que se le parece y con su espacio circundante, que se ve afectado de la misma forma que él. Así, aun cuando no esté literalmente inserto en un determinado lugar, su solo cambio de sentido bastará para cuestionar el espacio —material, si no conceptual— que lo rodea.

“Allí era la belleza exterior, habitual y empalagosa la que actuaba como sordina; aquí es el objeto exterior y habitual el que sirve de apoyo”.⁴⁴ La comparación que realiza Kandinsky entre el realismo y la abstracción bien puede trasladarse a la que opera entre el elemento cotidiano y el extraño. La apariencia —o belleza en este caso— no actúa como decorado ni menos como distractor del elemento sintetizado, pues éste ya se ha desligado de ciertos cánones preestablecidos. Presentado solo, o inserto en su propio contexto, el signo se apoya en la lisonja que le otorga su buen exterior hasta el punto de depender de él: si un elemento no es agradable a los sentidos tiende a ser rechazado, relegado a segundo plano e inclusive inutilizado; es preciso cumplir con algunas normas para poder ingresar al funcionamiento de la realidad cotidiana. Si es cotidiano es de cierta forma atrayente, pero esa atracción es observada tan a diario que termina por pasar inadvertida. En cambio, al abrirse el significante a nuevas definiciones gracias a la iteración, ya no necesita de esta apariencia deseable para sustentar su existencia y aun cuando puede que todavía posea belleza, ésta no necesariamente aparecerá enmarcando el elemento en cuestión, pues no lo requiere. La belleza

⁴⁴ Hess. *Op. Cit.* p. 129.

ahora no es zalamera y el signo como ente extraño la vuelve hermosura extraña a su vez, ya que así como él no puede ser completamente extraño ella tampoco, y esa ligazón con su origen cotidiano es la que los vuelve intranquilizantes a ambos, siempre tambaleantes entre lo confiable y lo descolocador.

Esta operación de transformar el signo en algo distinto, de ampliarlo hacia definiciones que en un principio no tenían cabida dentro de su significación normal, coloca al que mira en un estado de completa perplejidad al sentir que de cierta manera es la primera vez que se relaciona con él de este modo distinto, que posee una intimidad (una esencia) invariable a pesar de todo, y que es ella la que se presenta ante sus ojos sin comprometerse con ninguna noción.



Fig. 22. Catalina Matthey, serie *To ellas*, 2005. (16 de 28) Fotografía digital, 38 x 50 cms. cada una.

El signo ha sido anestesiado en su significación primera tal como las toallas de “To ellas” (figura 22). Éstas son reconocibles como objetos, mas la disposición que se les ha otorgado dentro de un nuevo contexto cambia por completo la situación. Llamen la atención las diferentes siluetas del conjunto que se originan producto de diversos ordenamientos y, más aún, la reubicación de los colores, lo que deriva en un tipo de composición que raya en lo musical por la inevitable asociación que existe entre las fotografías (es como si cada color fuera una nota

que va bajando o subiendo según la melodía). Tal efecto ayuda a que la toalla se despoje de su definición funcional y juegue a ser partícipe de composiciones y tonalidades que la alejan de su función cotidiana. El espectador ya no ve a la toalla como el típico trozo de tela, generalmente rectangular que sirve para secarse el cuerpo, sino como toalla en esencia que puede derivar hacia múltiples asociaciones desligadas de la relación utilizador-utensilio. El signo se muestra completamente abierto e independiente de la relación funcional que mantenía con quien lo ve. El signo se vuelve extraño, ajeno a la cotidianeidad circundante, sustentable sólo en su esencia que no dialoga con las derivaciones del afecto, que son las que lo ataban al sujeto.

Al término de este tercer capítulo, sólo me resta redondear un tanto las ideas antes expuestas. Me he referido a dispositivos que provienen de la utilización de ciertos tecnicismos y que han sido dispuestos de igual forma para producir ese silencio visual del que se habla en el capítulo anterior, dispositivos como el gesto gráfico, la apertura del significante y la derivación de objeto cotidiano a extraño. Los tres apuntan a no representar nada como imagen de otra cosa, a no poner en juego ninguna presencia supuesta en otra parte que no sea la de la obra misma. Por medio de la reiteración, de la resignificación, de la anulación de las nociones tradicionales de las cosas se busca enturbiar la estricta definición del diccionario y exhibir el signo como un elemento sustentable en sí mismo, que no depende de funcionalidades ni utilidades para justificar su existencia. “El arte es algo que se ve, que simplemente se da a ver y, en calidad de tal, impone su ‘específica’ presencia”.⁴⁵ Se presenta el signo sintetizado en su mínima expresión visual y se expone en toda su simple mismidad, vacío de pre-interpretaciones para que así quien lo vea pueda tener la opción de llenarlo.

⁴⁵ Didi-Huberman. *Op. Cit.* p. 35.

IV. ADORMECIMIENTO DEL YO

1. Anonimato

La realización de la obra implica un sujeto que la ejecute y un determinado plan de trabajo. Luego de analizar los tecnicismos y dispositivos que provienen de ella, conviene por último referirme al papel que juego como autora y a la neutra actitud que trato de tomar frente al proceso mismo de creación.

El silencio visual del que tanto habla Kandinsky a lo largo de esta tesis, se manifiesta a través de la sintética simpleza del signo y la autenticidad de lo expuesto, que no pretende ser nada más que lo que es (aunque a veces no se sepa a primera vista qué es específicamente). “En apariencia: realmente vacío, silencioso, indiferente; casi obtuso. En realidad, lleno de tensiones, con mil voces apenas perceptibles, llenas de expectativa. (...) Es maravilloso el lienzo vacío... y más bello que muchos cuadros”.⁴⁶ Para poder escuchar el silencio es necesario un mutismo aún mayor, una superficie límpida —no contaminada por otras presencias que no sean las debidamente expuestas— que permita que esos sonidos latentes salgan a la luz, pero en su justa medida. Entre aquellas presencias aparece la de la autoría, que sin quererlo es capaz de enturbiar con su sola subjetividad el mensaje directo que propone cada signo.

Cierto es que toda obra posee un autor, pero es posible al menos no hacerlo tan evidente. Él, al crearla, puede tener un propósito fijo, todo un mapa de procedimientos para lograr el efecto requerido, pero finalmente hablará por sí misma; de cualquier forma lo que se tiene en mente no será igual a lo que aparezca plasmado sobre el papel. “La obra de arte no vale tanto por el talento y la experiencia que su creador haya condensado en ella como por las resonancias y las armonías casi siempre imprevistas que provoca en el lector...”.⁴⁷ No pertenece a la realidad diaria aun cuando provenga de ella, pues su razón de ser depende del cuestionamiento crítico que le otorgue a lo cotidiano y para eso es necesario mirar desde afuera. Por otro lado, mientras más simples sean los medios ejecutados menor resonancia tendrá el creador en su resultado. Entonces, sólo si a esa

⁴⁶ Hess. *Op. Cit.* p. 136.

⁴⁷ Duchamp, Marcel. *Duchamp du signe*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. p. 21.

independencia real le es sumada la independencia autoral, tal recado podrá cobrar su máxima fuerza intrínseca al no estar sujeto a casi ninguna determinante.

Al artista se lo tiende a ver como un personaje de eximio talento capaz de reproducir cualquier cosa por medio de su arte. Pero ¿qué sucede si en vez de pintar fabulosos torsos desnudos o esculpir imponentes caballos salvajes, se dedica a dibujar palotes uno al lado del otro, pintar manchas informes de colores o líneas que sólo cruzan la tela? Tal maestría se anula, se vuelve común y corriente, al alcance de cualquiera: ya no es exclusiva. Se logra ver más allá de la evidente materialidad —ahora que no distrae su elaborado virtuosismo— y la obra física guarda silencio para dar paso al concepto; el autor se hace a un lado para dejar que la obra se exprese, estimule al espectador desde su propia esencia.

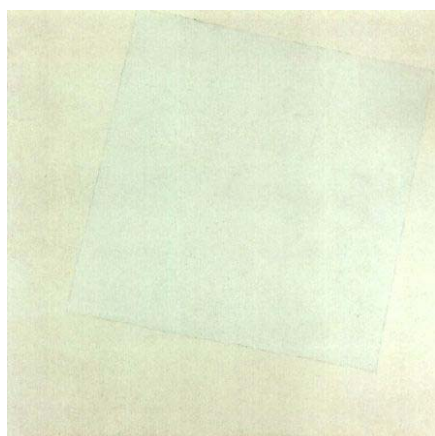


Fig. 23. Kazimir Malevich, *Suprematist Composition: White on white*, 1918. Óleo sobre lienzo, 79,4 x 79,4 cms.

Para Malevich la pintura no era un fin en sí mismo, sino sólo un medio para llegar hacia las masas de colores que tienden a liberarse del objeto para ser formas autónomas que no designan nada. En el caso de “Blanco sobre blanco” (figura 23) pareciera que casi no hubiera intervención alguna sobre la tela, sólo se advierte tenuemente un cuadrado que inclinándose hacia un extremo apenas deja ver sus límites, tensionando con ello el resto de la superficie. Pero no hay

figuras, sólo un color y, sin embargo, algo late en la obra misma. No es necesario detenerse a examinar los detalles de su realización, ya que no existe ninguna relevancia en ella: cualquiera podría haberla hecho. Es hacia dónde apunta conceptualmente donde Malevich quiere llevar la atención del espectador, eludiendo la mayor cantidad posible de distractores y presentando una tela lo más vacía posible. “Desde comienzos de 1914 surgió en mí un deseo de ‘reposo indiferente’: no quería nada rígido, sino indiferente, muy indiferente”.⁴⁸ No se sabe qué querrá decir ni cómo se ha pintado, no existen pistas que ayuden a develar lo allí presentado y pareciera que ni siquiera tuviera importancia. Es

⁴⁸ Hess. *Op. Cit.* p. 137.

completamente muda, neutra, vacía, pero llena de pequeñas vibraciones que gracias a esa renunciación de sentido pueden ir tomando forma. El autor se hace a un lado para contemplar silenciosamente la innata capacidad oratoria de su obra.

Dibujar círculos, escribir letras, pegar botones, bordar palotes son operaciones corrientes y que por lo mismo no tienen nada de especial. Otra vez la mudez. Incluso la conciencia se despreocupa un tanto debido a su carácter repetitivo y cotidiano, ligado a lo femenino y doméstico inclusive, pasando la acción de arte completamente desapercibida dentro del tiempo ordinario, colándose como un rito más dentro de tantos. La silla bordada con hilo gris sobre una tela igual de gris (figura 24) no necesita de una habilidad exclusiva para ser realizada, por lo que inmediatamente el autor como ser único e imprescindible desaparece. Esa actividad cotidiana que no necesitó de nada especial durante su realización ahora se alza como obra, sustentando su existir en el concepto, que está más allá de lo que se ve, que se ubica fuera de la realidad. La labor cotidiana del bordado se vuelve contenedora del mensaje intelectual, contraponiéndose ambos en una relación tensional que busca la originalidad a través de la intención que se le otorga. No interesa mi mano en particular (bien pudo haberlo hecho una costurera o mi abuela) sino la sintética significación que le impongo a las sillas-cuatro.

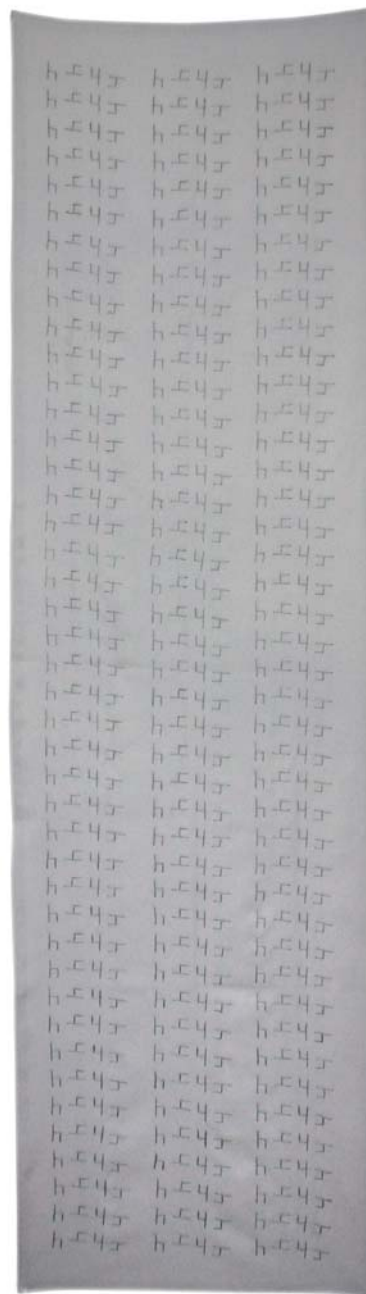


Fig. 24. Catalina Matthey, *Cuatro sillas*, 2004. Género e hilo de bordar gris, 80 x 200 cms.

Para poder hablar con pericia de algo, primero hay que desistir de ello. Si de una u otra forma se está involucrado con lo que se analiza, la interpretación que resulte podría ser demasiado subjetiva, o abarcar un solo lado de la investigación.

“...Orfeo no puede salvar lo que ama sino renunciando a ello...”⁴⁹ De igual manera es necesario —en mi caso personal— distanciarse de la obra para no enturbiar su mensaje, intentar borrar toda huella que la ate a un sujeto para que pueda abrirse hacia miles. La búsqueda del anonimato es el medio más efectivo para neutralizar su particular humanidad en favor de la universalidad que conlleva potencialmente cada elemento que contiene (en especial si, como en este caso, corresponden a signos).

“Entonces no pasa nada. No obstante es necesario decir esa *nada*. ¿Cómo decir: *nada*? Nos encontramos delante de una gran paradoja de escritura: *nada* sólo puede decirse *nada*; *nada* es tal vez el único vocablo de la lengua que no admite ninguna perifrasis, ninguna metáfora, ningún sinónimo, ningún sustituto, pues decir *nada* por su solo puro y denotante (la palabra *nada*) es al instante llenar la nada, desmentirla: como Orfeo que pierde a Eurídice volviéndose hacia ella, *nada* pierde un poco de su sentido cada vez que se la enuncia (que se la de-nuncia)”⁵⁰

Esa nada a la que se refiere Barthes es la que busco en mi obra. Una nada callada, inmóvil, parca, tan parca que obligue a quien la vea a inventar todo un mundo que justifique esa falta aparente de información. El signo ya es una unidad sintética presentada en su simple mismidad, repetida miles de veces sobre planos de colores neutros con un procedimiento completamente corriente. Pero el gesto de exhibirla como obra de arte es el que cambia por completo su apariencia conceptual, sacándola de esa nada infértil para colocarla en una nada latente, dócil, capaz de soportarlo todo (pero no aguantar todo).

Al reiterar el mismo gesto durante un determinado período de tiempo es inevitable que la mente se distancie de lo que se está haciendo, pues —como ya se ha expuesto en el subcapítulo “Manualidad versus mecanicidad”— aun cuando el trabajo se realice a mano, el que los pasos a seguir sean siempre iguales lo vuelve cada vez más mecánico. La conciencia se adormece, imprimiéndole de cierta forma al hacer una mezcla de presencia y ausencia del autor. “La inmensidad está en nosotros. (...) En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso”⁵¹ La operación no requiere grandes traslados corporales, sólo el movimiento de las manos; por lo que esa quietud casi completa atenúa toda relación con el entorno y facilita la desconexión del sujeto: la mía. Es así

⁴⁹ Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. 9ª ed. Madrid: Siglo Veintiuno, 1987. p. 78.

⁵⁰ *Ibid.* pp. 227-228.

⁵¹ Bachelard. *Op Cit.* p. 221.

como al anonimato que sugiere la labor doméstica íntegramente femenina se le suma el anonimato que conlleva el proceso de su realización, el anestesiamiento de la conciencia. Tal desconexión ayuda a desligarse de la realidad cotidiana y permite la integración de aquel mundo interno que existe fuera de éste. De ahí el aura melancólica que, presumo, emana mi obra, de esa conexión efímera con mi intimidad que ocurre durante el proceso de obra y que desaparece al instante cuando finaliza.

La presencia del trabajo es la que interesa, no la del autor; la de este último es sugerida por la primera y con eso basta. De hecho, el que sea sugerida y no patentizada le otorga mayor fuerza al no colocar un límite definido entre lo oculto y lo expuesto, revistiéndola con un hálito de misterio que acrecienta su importancia al hacer notar su ausencia. “...lo que existe no es el objeto, ni siquiera su objeto, sino su huella: (...) al brotar del tubo de pintura, el gusano es su propia huella, mucho más repulsiva que su cuerpo”.⁵²

Anónimo significa sin nombre. No hay palabra más misteriosa ni más contradictoria que ésta, pues todo siempre ha de tener un nombre. Es así como aunque se trate de buscar el anonimato nunca podrá desligarse por completo la figura del autor. El que la obra sea realizada a través de un procedimiento que se enmarca dentro de las labores del día a día, reproducibles por cualquiera, —como son la costura, el bordado, incluso el pintado de líneas y letras— y que además ese tipo de actividad reiterativa lleve a un distanciamiento inconsciente del sujeto hacedor, la vuelve parca y la acerca a la nada, pero no la convierte en la nada misma. Nunca podrá ser completamente nada, pero el que se consiga siquiera rozarla basta para que contamine con esa neutralidad que permite su apertura significacional, e invita al espectador a participar como agente activo en cada nueva re-interpretación.

⁵² Barthes. *Op. Cit.* p. 217.

2. El placer de lo inútil

“Mientras estaba en la cocina preparándome la leche, Enrique me contó lo que la gata hizo anoche cuando casi atrapó al ratón. Me dijo que hubo un momento de silencio en el que la gata se acercó a un objeto, lo levantó, y justo de ahí saltó el ratón”.

Marcelo Matthey.⁵³

Independiente de lo que ocurra con la obra ya terminada, el procedimiento atrae por lo que sucede durante su ejecución. No es necesario saber con precisión el resultado que se quiere lograr ni para qué se está haciendo, pues la labor misma de repetir un elemento al lado de otro es tan básica que no demanda una visión preconcebida del total. Es posible reiterar miles de signos sin una finalidad exacta, sin una función exacta.

Las abuelas son capaces de pasar todo el día tejiendo y no precisamente para hacer un chaleco, sino porque así se distraen y al mismo tiempo mantienen ocupadas sus manos sin entorpecer lo que pasa por sus mentes. La acción es tan previsible que pasa a ser inconsciente, mecánica, permitiendo que el sujeto se desligue casi por completo de ella. Es así como el estar inmerso en una actividad de esa naturaleza permite descansar la conciencia racional para poder divagar con completa libertad, saboreando cada paso del proceso sin pensar en el propósito. “...el pintor no se inquieta nunca por la finalidad de una composición: ni siquiera la conoce cuando pinta un cuadro, y su interés se encuentra exclusivamente en la forma. La finalidad se mantiene, para él, en el subconsciente”.⁵⁴ La operación iterativa tiene para mí igual o mayor importancia que la obra, busco ese adormecimiento mental propio que llevará al adormecimiento del signo y luego al del lector, ampliándolos fuera de lo comúnmente lógico.

No existe nada más placentero que hacer algo por el sólo gusto de hacerlo. Mientras más fútil más placentero, pues como no tiene un fin específico concede completa libertad de acción. “No hay más amor que el que surge de la entrega gratuita de un discurso inútil. Esto es lo que Catalina Matthey pareciera poner en obra. En ésta, la pereza es acumulativa, sistemática, premeditada: constituye un

⁵³ Matthey, Marcelo. *Sobre cosas que me han pasado*. Santiago: Arancibia Hnos. y Cía. Ltda., 1990. p. 20.

⁵⁴ Hess. *Op. Cit.* p. 134.

modo de vida”.⁵⁵ Uno de los atractivos que más llama a realizar este tipo de trabajos es el que no sirvan para nada: no hay que ejecutarlos de determinada manera y si ocurre algún imprevisto en el camino, el resultado no afectará a nada ni a nadie. Hay completa y absoluta libertad en el operar, ya que puede hacerse y deshacerse a gusto, mirar la televisión sin preocuparse de la exacta proporción entre las puntadas, colocarlo al derecho o al revés. “Lo esencial de la vida son precisamente los microactos, los microacontecimientos, los microplaceres, las microangustias, (...). Los grandes acontecimientos escasean en la vida diaria”.⁵⁶ El proceso es lo que interesa, la suma de pequeñeces que en sí encierran placeres y desvelos mucho más densos que lo que se podría pensar en relación a algo mayor. Obsesión obsesiva de ejecutar una y otra vez el mismo acto hasta la desesperación, hasta hacerlo desaparecer como acto y dejarlo tan sólo como la huella pulsional de un elemento.

El paño gris bordado con hilo gris no ofrece mucho a la vista. Si a esto se le suma la disposición iterativa de un signo que no dice nada, estaremos frente a una obra completamente silenciosa (figuras 25 y 26). El elemento repetido es un punto de bordado —llamado punto margarita— que sirve para rellenar pétalos de flores, pero dispuesto fuera de su contexto habitual pasa a significar nada... o todo lo que se pueda relacionar con esa figura. Las asociaciones son tan amplias que la obra se vuelve ambigua. Entonces, si no hay nada completamente definido en ella, ¿para qué hacerla? ¿no es acaso



Fig. 25. Catalina Matthey, *Melancólica*, 2005. (1 de 12). Género e hilo de bordar gris, 82 x 100 cms.



Fig. 26. Catalina Matthey, detalle *Melancólica*.

⁵⁵ Machuca, Guillermo. Fragmentos de un discurso amoroso en *Catálogo Suple*. Santiago: Imprenta de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2004. p. 14.

⁵⁶ Moles. *Op. Cit.* p. 20.

una pérdida de tiempo dedicarse a algo que no dice nada, que no sirve para nada? Es esa pérdida de tiempo la que le otorga a lo realizado un valor agregado, la utilización de una labor íntegramente femenina para expresar lo que está más allá de lo obvio y que a primera vista no aparece: el concepto. La obra es puro concepto, construido en base a lo simple y ordinario.

No cualquiera puede permitirse el lujo de hacer algo que colinde con la pereza. Lo vano requiere de “tiempo libre” y el hombre adulto casi no dispone de él. Es el niño el que, a través del juego, se permite vagar indefinidamente entre futilidades. No posee expectativa alguna, se conforma con lo que venga, y todo para él es nuevo y sorprendente. Se muestra ávido de conocimientos, de experimentaciones que no siempre llevan a una meta determinada, pues es en el recorrido donde encuentra ese limpio placer. El juego es un medio para conocer, para implementar los hábitos del mañana sin llegar a comprometerse con ninguno, para pasar de uno a otro a través de versitos que marcan el ritmo. Al contrario del trabajo, no depende de una meta predeterminada que justifique su accionar y como no está presente la presión de esta finalidad su transcurso se vuelve mucho más disfrutable. “Cuando un niño pequeño al que se le ha dejado solo observa ante él los pocos objetos que pueblan su soledad (...), ¿qué ve exactamente o, mejor, cómo ve? (...) Lo imagino viendo alrededor de él, muy lejos todavía de toda certeza y todo cinismo, muy lejos todavía de creer en algo”.⁵⁷ El juego conserva esa pueril inocencia de que todo vale, todo late a punto de ser algo sin importar si llega a ese algo o no. Se abre a todas las posibilidades sin discriminar ninguna, tal como el género gris bordado con hilo gris se abre hacia todas las reinterpretaciones posibles. La iteración del signo enmarcada dentro de una labor hogareña es un acto tan inútil y corriente que pasa a ser un tipo de juego que no implica pretención alguna, no dice nada concreto y sin embargo es mucho más elocuente al dejar en la incertidumbre su razón de ser. La obra evidencia el placer que implicó su ejecución —sugiriendo los momentos de ocio que se necesitaron para realizarla— y aquello tan vano se transforma, se vuelve eficaz.

Es cierto que no todo el que observe esta clase de procedimiento pensará que ha sido realizado por placer, pues bien podría asociarse a un castigo (la típica sanción de repetir en el pizarrón equis veces una frase con el correspondiente

⁵⁷ Didi-Huberman. *Op. Cit.* p. 49.

correctivo), no obstante los castigos son impuestos y en este caso la acción ha sido efectuada por opción propia, sin intervención de terceros. Queda, empero, ese dejo de martirio que conlleva todo escarmiento, resultando una mezcla entre pereza, deleite y sacrificio que tensa la trama resultante y la vuelve contradictoria en sí misma, oscilante, indecisa. Masoquismo puro, si se quiere llamar así, que eleva y hunde la obra, “El pintor es, a la vez, un artista (que representa algo) y un salvaje (que pintarrajea y escarifica su cuerpo)”.⁵⁸ Esa mixtura es la que permite que, siendo una labor completamente vanal, su presencia produzca cierta inquietud, cierta incomodidad al no saberse con certeza si proviene del gozo o de la condena por estar ubicada justo en el límite de ambas.

A partir de esta conjugación entre castigo y placer es que surge una analogía con respecto al erotismo y su relación con la vida y la muerte. Ya se ha dicho — en el primer subcapítulo acerca de los antecedentes del día a día— que el erotismo busca la puesta en cuestión de la vida y que sólo desde ese límite se desprenderá la excitación erótica. Ese juego entre contrastes es el que potencia tal estado, la práctica deliberada de algo supuestamente condenatorio para el propio gozo, la tergiversación de lo bueno y lo malo, de lo tedioso y lo alucinante. “El erotismo es uno de los aspectos de la vida interior del hombre. Nos equivocamos con él porque busca sin cesar *afuera* un objeto de deseo”.⁵⁹ Se cree que el erotismo —y todo lo derivado de él— afecta sólo el exterior del hombre, pero también cuestiona su interioridad al introducir un desequilibrio en el actuar diario y permitirle darse cuenta de ello; la elección humana “exterior” apela a esa vida interior y la manifiesta. El placer extático proviene del interior, remece al alma y la coloca en un nivel superior casi incomprensible, donde todo puede ser y nada es lo que aparenta.

El placer, entonces, es el que estimula la realización en este caso, placer que puede extenderse hasta por dos o tres meses en una sola obra. Bien podría ser efectuada por otra persona, por encargo, pero la compenetración que se origina entre autor y obra es tan profunda que se vuelve imprescindible para los dos. Aún queriendo buscar el anonimato, el largo proceso hace que inevitablemente el artista intime con su creación de alguna manera, pues el metódico trabajo manual

⁵⁸ Barthes. *Op. Cit.* p. 214.

⁵⁹ Bataille. *Op. Cit.* p. 45.

le otorgará características únicas provenientes de su propia humanidad. “...se sabe que a Réquichot le repugnaba enseñar sus pinturas y sobre todo que invertía años en la confección de un Relicario”.⁶⁰ En cada trabajo de Réquichot (figura 27) se ve expuesta su carnalidad aunque él no se lo haya propuesto: es una consecuencia lógica, todo lo hecho a mano lleva la impronta de su creador. “...la caja, para él, (...) (era) el recinto en el que su cuerpo trabajaba: se recortaba, se añadía, se enrollaba, se extendía, se descargaba: gozaba: la caja es un relicario, pero no de huesos de santos o de pollos, sino de los placeres de Réquichot”.⁶¹



Fig. 27. Bernard Réquichot, *Relicario Notko Keda Taktafoni*, 1959/60. Aglomeración de pinturas al óleo, huesos y materias varias pintadas sobre un fondo de tela en una caja de madera, 60 x 78 x 30 cms.

Aquél Relicario de figuras informes es su cuerpo mutado a través de actividades extáticas, a través de placeres que no llevan a ninguna parte más que a la obra misma. Desde el punto de vista funcional es completamente inútil, no se distinguen unas figuras de otras y ni siquiera ellas poseen alguna característica extraordinaria; los relicarios guardan objetos sagrados y aquí sólo vemos pelotones de pintura. Lo que está ahí encerrado es una forma de vida específica, la vida que Réquichot hacía girar completamente en torno a su creación.

Mientras más inútil, más humana es la obra, Guillermo Machuca sostiene que no hay más amor que el que surge de un discurso vano; entonces mientras más se alargue el proceso de realización más carga personal contendrá ella, y como éste está basado en pequeñeces y detalles iterativos, el resultado terminará por contener una suma de momentos tan intensos como breves. “Todas las cosas pequeñas piden lentitud. Ha sido preciso un gran ocio en la estancia tranquila para miniaturizar el mundo. Hay que amar el espacio para describirlo tan

⁶⁰ Barthes. *Op. Cit.* p. 214.

⁶¹ *Ibid.* p. 214.

minuciosamente como si hubiera moléculas de mundo,...”.⁶² Sólo por lo amado se es capaz de realizar un trabajo meticuloso sin un desenlace directo, trabajo que requiere de paciencia y soledad. Cada detalle es importante, cada puntada corresponde con un respiro, con un instante de paz; la paciencia pausada coloca serenidad en los dedos solamente imaginándola. La actividad es completamente desinteresada y por ello completamente verdadera: esa suma de placeres y desvelos se muestra en la obra tan límpidamente como si fuera un espejo.

Pero aun cuando se tenga esa intención, la labor nunca podrá ser completamente desinteresada. Es cierto que el trabajo es simple y monótono, que no requiere de una especialización específica, que no tiene un fin utilitario, mas eso no significa que no haya cierto anhelo de por medio. Anhelo de que la obra sea capaz de hablar por sí misma, de que cumpla con las expectativas autorales, de que refleje a cabalidad el proceso que guió su creación. Ese “desinterés” al que me refiero tiene directa relación con mi primera experiencia con la pintura —ya tratado a comienzos del segundo capítulo— y la consiguiente angustia por la perfección figurativa. Me centraba tanto en la pulcra realización de objetos y personas que no disfrutaba la ejecución, el pintar, y sólo veía ante mí un único y rígido fin al que no siempre llegaba satisfactoriamente. Al repetir el mismo signo a través del mismo gesto, gran parte de esa ambición es neutralizada por el estado de semiinconsciencia y la sencillez de la acción y los elementos escogidos. Se sabe exactamente lo que hay que realizar y la sinteticidad del signo hace que su producción no signifique mayor desgaste: la forma es parca y precisa. El desinterés se corresponde con la mecanicidad, la simplicidad, la futilidad y la ordinariedad que implican tal labor, determinando el relajamiento de la conciencia al no observar ante sí una meta definida y funcional.

Hay tareas que no se pueden hacer más que a través de ciertos ritos temporales que exijan un descentramiento de la realidad. Son esos momentos (miles, millones de momentos, imposibles de contar con exactitud) los que le otorgan a lo final cierto valor agregado, una presencia que deja traslucir la dedicación conferida como una gran carga que pesa sobre los hombros de quien observa. Y es que aun cuando cualquiera podría haberlo hecho, sólo algunos son capaces de dedicarle todo ese tiempo. “De las cosas preciosas, unas son producto

⁶² Bachelard. *Op. Cit.* p. 195.

de la rarísima reunión de circunstancias favorables (...). Pero otras se forman por acumulación de infinidad de sucesos imperceptibles y aportaciones elementales, que consumen un tiempo muy largo y exigen tanta calma como tiempo”.⁶³ El ocio, el detalle y la paciencia son lujos que enaltecen lo realizado y le conceden una densidad aparte que lo eleva por sobre lo común. No en vano se han volcado miles de horas en una pequeña trama de puntos como defensa a la práctica inútil del placer, queriendo con esto señalar la importancia de lo vacío por sobre lo funcional al no poseer una estricta definición que limite su uso ni necesitar de una correspondiente vuelta de mano que condicione su realización.

Anonimato y placer son dos términos, a primera vista, un tanto incompatibles —el anonimato se desliga de la persona y el placer es intensamente subjetivo— mas los dos apuntan hacia la misma síntesis desde polos distintos, tensionando la superficie de la obra en un juego de permanente presencia-ausencia autoral. La producción en sí es simple, no requiere de grandes destrezas ni cuantiosos materiales de operación, pero sí de una buena cantidad de tiempo libre y paciente laboriosidad. No posee autoría exclusiva, la tarea resulta tan tediosa como gradual y, sin embargo, ahí es donde reside toda su eficacia, en que pudiendo ser de nadie (o de todos) es de alguien específico. Es apersonal e intimista al mismo tiempo, lejana y cercana, con un autor presente pero indefinido. La obra como ente independiente se coloca delante de su creador y habla por sí misma desde su mudez, desde el adormecimiento del yo hacia el avivar del otro: del signo, del observante.

⁶³ Valéry, Paul. *Piezas sobre arte*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1999. p. 93.

CONCLUSIÓN

La Esencia como parte del Ideal

Una vez tuve que llevar, por encargo, un pez carpa de color rojo al estudio de un fotógrafo. En el estanque en que se encontraba deben haber habido treinta peces más de diferentes tamaños, todos igualmente rojos. El pez escogido era uno de los más grandes, con aletas que semejaban velos, pero que inmerso ahí entre sus iguales pasaba totalmente desapercibido. Sólo cuando estuvo completamente aislado dentro de una bolsa plástica con agua me di cuenta de sus reales características. Ya en el estudio, se procedió a instalarlo sobre un pedestal negro dentro de una pecera redonda, con un telón blanco de fondo y un par de focos que al iluminarlo provocaban destellos en sus escamas. En ese nuevo contexto el pez ya no era pez, sino una joya. Alejado de todo su entorno natural, de sus congéneres, y colocado casi sobre un altar, el pez carpa se convertía en un objeto único, admirable. Se movía de un lado para otro en el estrecho recipiente ondeando sus delicadas aletas rojas, que producto de la luz adquirían un tono casi escarlata, casi incandescente. Estuve largo tiempo perdida y atrapada en su contemplación, gozando de la visión de un sujeto aislado, desprovisto de función, completamente estético.

Al estar inmerso en un determinado contexto, el objeto se remite a cumplir su rol. Allí no importa tanto su factura o sus colores, sino el papel que juega dentro de su entorno; ha sido creado por y para algo y toda su existencia se basa en ello. A través de la iteración presente en mi obra y como consecuencia del cambio de categoría entre funcionalidad y esteticismo, sobreviene una recontextualización que lo aleja del ambiente cotidiano, colocándolo sobre una especie de pedestal que le imprime nuevas significaciones y características que antes pasaban inadvertidas. Tal como un prisma, ahora la visión de éste es distinta, más susceptible a las variaciones del contenido conceptual, colocándose al mismo nivel del envoltorio material.

La principal inquietud que mueve mi trabajo es el significado primero de las cosas y su consecuente encasillamiento en un rígido y determinado lugar. Obviamente, el procedimiento escogido para resolverla es el que más se acomoda a mi rutina diaria y el que mayor placer conlleva en su realización, otorgando con su monotonía el suficiente distanciamiento mental para no obstaculizar el mensaje

de la obra en sí, pero sigue siendo un medio para lograr el cometido: la iteración del signo de forma tal que sea capaz de desligarse por completo de ese encasillamiento, mostrándose por sí mismo como un elemento sustentable en su propia presencia, que no depende de funcionalidades ni utilizaciones para justificar su existir.

Tal iteración también actúa como vía segura hacia la subjetividad de quien lo contempla, entregándole el elemento en bruto, limpio de toda relación, perfecto espejo de la interioridad del espectador. Clasificar en base a la primera impresión, a lo que los ojos dictan, fiarse más que nada de los sentidos físicos, es una actitud casi inconsciente en todo ser humano. Pero no es tan sencillo, pues el sustrato inmaterial —ese que tiende hacia lo ideal— siempre se interpondrá entre ambas. El Yo emerge para forzar lo que tiene enfrente a que de una u otra forma sea su propio reflejo, ya sea como remedo de su imagen o como derivación de sus aficiones. Se vuelve una especie de autorretrato, estampa inmortalizadora de la soberanía del sujeto. “Ventana del alma”, aunque no tan evidente como la del retrato literal.

Nada es lo que parece, la mirada no es límpida, sino contaminada con nuestra propia subjetividad hiperideologizada y la necesidad de reconocernos en lo que nos rodea. El artista —escritor, filósofo, etcétera— advierte este afán y lo utiliza como pieza clave en su obra, distorsionando parte de ella en favor de lo que pueda construir arbitrariamente quien la vea. El escepticismo no supone un cuestionamiento de la existencia, de lo que se muestra, sino de la tajante definición primera que se le otorga a todo lo que conocemos. La definición se contrapone a la no-definición como una solución al encasillamiento, no como una manera de anularla. Cada cual tiene su cuota de escepticismo, pero es el artista quien la maneja a su antojo sin desmedrar el elemento en cuestión, sino sacándole el mayor partido.

Todo ha sido creado con ciertas características físicas para cumplir debidamente una determinada función, mas si se sometiesen específicamente sólo a ello no habría espacio para lo ideal. Cada prototipo forjado en base a un elemento del mundo cotidiano tiene algo de éste, pero sólo un algo que lo aleja de convertirse en un íntegro fantasma; su definición es particularmente precisa, pero quizás no tan clara al no tener un reflejo tangible que explique su total existencia. Lo ideal es aquello a lo que se quiere llegar, esa perfección que se desea con toda

el alma sin saber a ciencia cierta cómo alcanzarla, pero que está allí, incitando. La repetición flexibiliza al significante y lo contagia de cierta forma con la conceptualidad del significado, dejándolo a merced de una nueva definición que —aún cuando sea capaz de desentenderse de la primera— remitirá siempre de alguna forma al ideal del que proviene. Cada cuerpo posee en sí mismo un fragmento de ese ideal, inamovible, inalterable. Lo escéptico permite jugar con lo restante —con las imágenes-cáscaras— cambiarlas de lugar, deformarlas hasta que aparezcan rostros invisibles para los demás; no quedarse en la materia pura, arrojarse a lo inconsistente, a lo que le da vida a esa cáscara: la esencia.

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. 4ª ed. Barcelona: Gedisa, 1998.
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. 1ª reimpresión. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. 9ª ed. Madrid: Siglo Veintiuno, 1987.
- BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. 2ª reimpresión. Barcelona: Paidós, 1995.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós, 1978.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. 5ª ed. Barcelona: Tusquets, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. 2ª ed. Madrid: Visor, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. 14ª ed. Madrid: Siglo Veintiuno, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989.
- DANTO Arthur. *Después del fin del arte*. 4ª ed. Barcelona: Paidós, 1999.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 21ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- DUCHAMP, Marcel. *Escritos. Duchamp du signe*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- GRIPE, María. *La hija del espantapájaros*. 20ª ed. Madrid: SM, 1994.
- HESS, Walter. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. 2ª ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967.
- KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1996.
- LANGLOIS VICUÑA, Juan Pablo. Papeles Ordinarios en *Revista Libertad* 53. Santiago: agosto 2005.
- LYOTARD, Jean-François. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial, 1998.

- MACHUCA, Guillermo. Fragmentos de un discurso amoroso en *Catálogo Suple*. Santiago: Imprenta de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2004.
- MANN, Thomas. *La novela de una novela*. Buenos Aires: Sur S.A. 1961.
- MARIN, Livia. *Escultura y objeto (cotidiano)*. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Artes Visuales. Facultad de Artes Universidad de Chile, 2004.
- MATTHEY, Marcelo. *Sobre cosas que me han pasado*. Santiago: Arancibia y Hnos. Cía. Ltda., 1990.
- MOLES, Abraham. *Teoría de los objetos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. 2ª ed. Madrid: Alianza, 1977.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Más allá del bien y del mal*. 4ª ed. Madrid: Alianza, 1978.
- OYARZÚN, Pablo. *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago: La Blanca Montaña, 1999.
- PEREC, Georges. *Especies de Espacios*. Barcelona: Montecinos, 2001.
- POE, Edgar Allan. *Cuentos I y II*. 2ª ed. Madrid: Alianza, 1972.
- VÁLERY, Paul. *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor, 1999.