



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSGRADO

TENTATIVA DE AGOTAR UNA IMAGEN

Entre la imposibilidad de incluirlo TODO y el inevitable olvido de algo

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

Alumna : Mónica Bengoa Wünkhaus
Profesor guía : Enrique Matthey Correa

Santiago, Chile
2014

RESUMEN

El presente texto tiene como objetivo exponer los ejes fundamentales que han guiado mi investigación visual, revisando algunas de las obras más significativas que forman parte de mi producción artística de los últimos quince años.

He dividido el análisis en cuatro capítulos, el primero de los cuales pretende contextualizar los orígenes de mi trabajo –incluyendo mi formación inicial en la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile–, presentando las coordenadas centrales de mi creación artística. El siguiente capítulo aborda el estudio de la imagen fotográfica: las excusas temáticas que he utilizado a lo largo de los años –ligadas en un comienzo a lo cotidiano–, y su traducción manual hacia otros soportes, para la generación de una nueva imagen material de gran escala.

El tercer capítulo se centra en el análisis metodológico de mi trabajo, caracterizado por el uso de restricciones materiales y procesuales. Éstas tienen por objeto develar la estructura interna de las imágenes, dando cuenta de sus propios sistemas de construcción, al tiempo que relevan el trabajo de taller como espacio de constante aprendizaje.

Finalmente, en el último capítulo se hace un recorrido por las obras producidas durante los últimos cinco años, utilizando el fieltro como soporte para nuevos ejercicios ópticos. En él se analizan tanto las excusas temáticas escogidas para estos proyectos, los problemas fotográficos que proponen, como la metodología de trabajo empleada en su producción.

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	5
I. ANTECEDENTES DE UNA MIRADA FOTOGRÁFICA	7
I.1. Breve contextualización histórica.....	7
I.2. Coordenadas centrales.....	8
II. “NOT A JUST IMAGE, JUST AN IMAGE”	14
II.1. Instantánea al cotidiano.....	14
II.2. Dos nuevos ejercicios, delante y detrás del lente.....	16
II.3. De cómo el cotidiano deviene en lo infraordinario.....	18
III. DE LA “TRABA” O “IMPEDIMENTO” COMO SISTEMA DE CONSTRUCCIÓN	27
III.1. Acerca de lo que se ve y no de lo que se sabe.....	29
III.2. Entre lo exhaustivo y lo inconcluso.....	37
IV. EL FIELTRO COMO SOPORTE PARA UN NUEVO EJERCICIO ÓPTICO	42
IV.1. Un primer ejercicio de sustracción.....	42
IV.2. Un segundo ejercicio: la adición.....	48
IV.3. Ejercicios de economía.....	54
IV.4. De letras, palabras y literatura.....	59
CONCLUSIÓN	64
BIBLIOGRAFÍA	66

*He aquí como transcurre una clase de composición:
Estamos sentados a la mesa de la cocina, con nuestro papel cuadriculado, nuestros lápices y el Gran Cuaderno.
Estamos solos.
Nos ponemos a escribir. Tenemos dos horas para tratar el tema y dos hojas de papel a nuestra disposición.
Al cabo de dos horas, intercambiamos nuestras hojas y cada uno de nosotros corrige las faltas de ortografía del
otro con ayuda del diccionario y, en la parte baja de la página, escribe: Bien o Mal.
Si es Bien, podemos copiar la composición en el Cuaderno.
Para decidir si está Bien o está Mal tenemos una regla muy sencilla: la composición debe ser verdad.
Debemos escribir lo que es, lo que vemos, lo que oímos, lo que hacemos.*

*Agota Kristof
Nuestros Estudios, El Gran Cuaderno*

INTRODUCCIÓN

Desde siempre, lograr ver los límites de las cosas ha provocado en mí una gran inquietud; de niña, por la noche intentaba distinguir la línea divisoria entre los distintos colores de las sombras que eran proyectadas por los objetos a mi alrededor, obsesionada por identificar aquella que conservaba dentro o dejaba fuera los diferentes matices de oscuridad. Pese a los años transcurridos, esto no ha variado demasiado; aún hoy mi ojo repite, incansable, el mismo ejercicio de contorno: de las formas, de las luces y sombras, pero sobre todo de cada color.

Tal vez a esto se deba mi interés en la fotografía, que fija la imagen frente a mí permitiéndome recorrerla, estudiarla, descomponerla, conocer todos sus detalles. Proyecto tras proyecto, los desafíos técnicos y materiales han sido herramientas eficientes para enfrentar este estudio de la imagen obligándome, mediante restricciones metodológicas, a poner atención en aquello insignificante, lo que usualmente está frente a nuestros ojos y que – de tanto verlo– pasa desapercibido; lo que Georges Perec nombraba como *lo infraordinario*.

He volcado esta observación a mi proceso de trabajo enfrentando el análisis desde tres ejes fundamentales, tres áreas de interés permanente dentro de mi investigación visual. La primera de ellas aborda el estudio del medio fotográfico, de las imágenes que he utilizado a lo largo de los años y que han ido evolucionando desde mi espacio cotidiano hasta *lo infraordinario*. De este modo, he tenido la oportunidad de volver a mirarme en una serie de obras en que mi propia imagen se encontraba con el lente; otras en que recorrí distintos lugares de mi casa enfocándome en objetos comunes, sin ninguna pretensión; y, más recientemente, incorporando el libro, la palabra, la letra –en definitiva la literatura– como objeto de observación.

Pero este estudio de la imagen no se ha centrado sólo en las excusas temáticas, sino también en aquella otra imagen –distinta del referente– que surge de la traducción de la fotografía hacia otros soportes y materialidades –incluyendo desplazamientos del dibujo, la pintura y el grabado–, llevadas a escala monumental mediante procesos manuales, delicados y meticulosos, repetidos sin variación aparente, una y otra vez.

Me ha parecido útil realizar una revisión exhaustiva de los procesos de producción empleados en la creación de diversos murales, dando cuenta no sólo de los procesos

técnico-instrumentales que son parte de la creación y producción de esas obras, sino también de aquellos otros procesos que subyacen, más ocultos, pero que son parte fundamental de su coherencia final. Para ello he seleccionado una serie de trabajos en los que me parece posible identificar el andamiaje que los soporta, basado en una serie de restricciones materiales, procesuales y –en definitiva– metodológicas, capaces de develar sus diversos sistemas de construcción.

Finalmente, en el último capítulo se hace un recorrido por mi obra reciente, producida durante los últimos cinco años, utilizando el filtro como *soporte para nuevos ejercicios ópticos*. En él se analizan tanto las excusas temáticas escogidas para la realización de estos proyectos, los problemas fotográficos que proponen, como la metodología de trabajo empleada en su producción.

I. ANTECEDENTES DE UNA MIRADA FOTOGRÁFICA

I.1. Breve contextualización histórica

Hacer un alto, mirar hacia atrás y repasar lo realizado durante mis años de carrera como artista visual, es el propósito del presente texto; una aproximación a la cadena de eventos y circunstancias que hasta hoy condicionan las estrategias de construcción de mi obra.

1988. Mil novecientos ochenta y ocho es el año que se instala como punto de inicio de esta revisión, no sólo por ser el de mi ingreso a la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, sino particularmente por las condiciones que demarcaron dicho ingreso. En un momento en que el escenario académico en Chile estaba fuertemente delimitado por la coyuntura política, y a sólo meses del plebiscito que posibilitaría nuestra vuelta a la democracia, el entonces Rector de la Universidad de Chile, señor Juan de Dios Vial Larraín, tomaría la decisión de cerrar el ingreso a la carrera de Licenciatura en Arte para ese año. Esto, en medio de una crisis que dejaba traslucir la tendencia de la época de favorecer la salida de la enseñanza del arte de las Universidades. Es así como mi deseo de ingresar a esa casa de estudios se vio frustrado y la Universidad Católica se presentó como única alternativa.

Pero esa situación contextual definió a mi generación, marcándola con el carácter particular de la enseñanza de Eduardo Vilches¹, transformado en promotor de una creación ligada a los desplazamientos del grabado. En 1969 Vilches se pone en contacto con Luis Camnitzer, quien expone en el Museo Nacional de Bellas Artes junto a Liliana Porter, exhibiendo por primera vez fotocopias como grabado. Pero luego del Golpe de Estado todo queda congelado, hasta que recupera la iniciativa distribuyendo entre sus alumnos los textos

¹ La historia de la creación de la Escuela de Arte está subordinada a la iniciativa de los arquitectos de la Universidad Católica, en particular de Sergio Larraín, quien invita a Josef Albers a Chile para fundamentar su reforma al plan de estudios de arquitectura. Sin embargo, por indicación del mismo Albers, quien viene a Chile es Sewell Sillman alrededor del año 1960, a impartir clases de dibujo en dicha Escuela, pero también a los primeros alumnos y profesores de la Escuela de Arte, entre los cuales se encontraba Eduardo Vilches. Entonces, es Sillman quien gestiona la beca de Vilches en la Universidad de Yale en Estados Unidos donde, en definitiva, entra en contacto con el canon de Albers en Teoría del Color. Una vez de vuelta en Chile en 1961, inicia sus trabajos desplazatorios y durante la Unidad Popular realiza talleres de grabado para niños, en el marco de una iniciativa de Vicerrectoría Académica llamada “Nueva Pedagogía”. Esta experiencia la vierte en la Universidad dirigiendo acciones que consisten en forrar la escuela con papel de diario como actividad de grabado, actitud que marcaría la tradición de las generaciones venideras.

de Camnitzer relativos al The New York Graphic Work Shop, cuyo manifiesto fundacional data de 1964. En éste afirmaba lo siguiente:

“La industria imprentera imprime en botellas, cajas, circuitos electrónicos, etc. Los grabadores, sin embargo, siguen haciendo grabados con los mismos elementos que usaba Durero. La impresión de ediciones, la acción de editar, es más importante que el trabajo en la plancha. La calidad del papel se hace irrelevante. ‘Papel’ es solamente un ejemplo accidental de un material existente antes del proceso de impresión, como la tela, el vidrio o el plástico. (...) De aquí llegamos a la idea del ‘objeto’, trascendiendo las ideas tradicionales de la pintura y de la escultura. El Grabado nos da no solamente la posibilidad del objeto sino de la edición de objetos. (...) Ha llegado el momento de que asumamos la responsabilidad de revelar nuestras propias imágenes, condicionadas pero no destruidas por nuestras técnicas”².

Arturo Duclós, Mario Soro, Alicia Villarreal, son parte de una primera generación de artistas que se formaron bajo la tutela de Eduardo Vilches, desde la segunda mitad de los años setenta y hasta comienzo de los ochenta. Algunos años más tarde, yo formaría parte de una nueva generación ligada a su enseñanza, la cual señala el marco referencial que desde entonces ha regulado los sistemas de restricción que han sido parte fundamental de las operaciones de construcción de mi obra.

I.2. Coordenadas centrales

La posibilidad de realizar una revisión de mi propia producción artística, implica entender que ésta ha girado, fundamentalmente, en torno a tres ejes de investigación principales: el cotidiano como excusa temática, la fotografía como medio de generación y análisis de las imágenes referenciales, y un conjunto de restricciones que han regulado los diversos sistemas de producción que han puesto en relación y funcionamiento a los dos primeros. De este modo, es importante entender la manera en que estos se han desarrollado y evolucionado en el tiempo, interrelacionándose de modos distintos en cada proyecto realizado.

² Texto reproducido en un volante que acompañaba una muestra del grupo en el Centro de Promoción Cultural, Montevideo, 1966.

Mi producción artística ha establecido un procedimiento de trabajo en torno al problema de la expansión material del espacio privado, la intimidad y fundamentalmente el cotidiano, transformándose en la excusa temática que me ha permitido desarrollar una investigación con y desde el medio fotográfico, tanto en su práctica concreta como en su extensión conceptual. Y si bien éste ha sido uno de los ejes principales de mi investigación, no es menos cierto que con el paso del tiempo el concepto de lo cotidiano se ha vuelto insuficiente a la hora de analizar las excusas temáticas utilizadas en las obras producidas durante los últimos años. No obstante, y para efectos de la elaboración del presente texto, me ha parecido importante realizar una revisión de distintas obras que han abordado el cotidiano como excusa temática, dejando para más adelante una reflexión en torno a este asunto.

De este modo, en 1999 inicié una exploración sobre la puesta en escena de la vida familiar, registrando regularmente acciones y soportes domésticos reglamentados que intervienen en la producción de la vida cotidiana. Entre estas acciones habría que reconocer aquellas que inciden en las condiciones de dormir, comer, cocinar, vestirse, lavarse los dientes, entre otros, teniendo frecuentemente como objetos del mencionado registro a niños en edad escolar³ (mis hijos).

De acuerdo a esto, realicé clasificaciones de actividades, en el marco de temporalidades distintivas, sobre soportes familiares diferenciados –herramientas domésticas, mobiliario, ropa de cama, entre otros–; innumerables producciones de registros de dichas actividades, buscando distinguir las sutiles diferencias que tenían lugar en la realización de cada fotografía, dando cuenta del espacio y tiempo específicos de cada toma. Tal vez este podría ser un ejercicio de observación similar a la insistencia de Julio Cortázar por describir exhaustivamente una acción cotidiana, tal como puede ser el simple acto de subir una escalera:

“Nadie habrá dejado de observar que con frecuencia el suelo se pliega de manera tal que una parte sube en ángulo recto con el plano del suelo, y luego la parte siguiente se coloca paralela a este plano, para dar paso a una nueva perpendicular, conducta que se repite en espiral o en línea quebrada hasta alturas sumamente

³ Para una serie de obras producidas entre los años 1999 y 2003, la escolaridad fue pertinente en la medida que es una puesta en escena de la producción afectiva de conocimiento, así como la transmisión de saberes ligados al manejo de tecnologías corporales de alimentación, salubridad, disposición, vestimenta.

variables. Agachándose y poniendo la mano izquierda en una de las partes verticales, y la derecha en la horizontal correspondiente, se está en posesión momentánea de un peldaño o escalón. Cada uno de estos peldaños, formados como se ve por dos elementos, se sitúa un tanto más arriba y adelante que el anterior, principio que da sentido a la escalera, ya que cualquier otra combinación produciría formas quizá más bellas o pintorescas, pero incapaces de trasladar de una planta baja a un primer piso”⁴.

Un caso de “hiper-observación” de este tipo de acciones cotidianas se presenta en *En Vigilia IV*⁵ (imágenes 1 y 2), instalación conformada por 640 fotografías que corresponden al registro sistemático de mis hijos lavándose los dientes. Dicho registro se realizó cada día durante más de siete meses y dio como resultado un archivo fotográfico, que posteriormente permitiría la realización de *Sobrevigilancia*, obra que en términos constructivos y problemáticos se instala como punto de inflexión en mi producción de obra.



1. *En Vigilia IV*



2. detalle *En Vigilia IV*

*Sobrevigilancia*⁶ (imágenes 3 y 4) presenta la imagen del lavamanos en el baño familiar, reconstruida a partir de cardos naturales teñidos. En este caso, el acto repetitivo

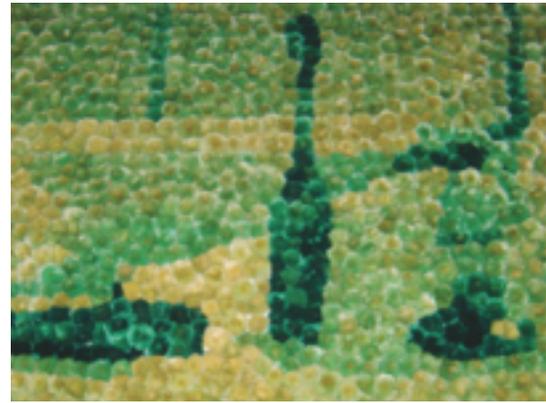
⁴ Cortázar, Julio. *Instrucciones para subir una escalera* en *Manual de Instrucciones en Historias de Cronopios y de Famas*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. de Ediciones, 2007. pág. 25.

⁵ *En Vigilia IV*. 640 fotografías color de 8,7 x 12,7 cm c/u. *Políticas de la Diferencia, Arte Iberoamericano. Fin de Siglo*. Museo MALBA, Buenos Aires, Argentina, 2001-2002.

⁶ *Sobrevigilancia*. Instalación mural de 9.160 flores de cardos teñidas, 4,45 x 11,78 m. Galería Animal, Santiago, Chile, 2001.



3. *Sobrevigilancia*



4. detalle *Sobrevigilancia*

fotografiado anteriormente con motivo de *En Vigilia IV*, se desplaza a las miles de flores en diversos tonos verdes, color que caracteriza las fotografías *amateur*, técnicamente deficientes.

A partir de este trabajo que radicalicé el sistema de construcción de obra, asumiendo decisiones significativas en cuanto a las modalidades y materialidades de transferencia de imágenes fotográficas⁷. Y, desde ese momento, obras compuestas por innumerables pequeñas fotografías impresas sobre papel, dieron paso a otras, cuya imagen única y monumental evidencia su sistema de construcción de imagen, a través de su materialidad. En definitiva, aquellas experiencias me permitieron extender estas preocupaciones hacia otros soportes, los que sin abandonar la referencia a la determinación de la imagen, asumían su reproductibilidad mediante materialidades que abrieron nuevas variables en la investigación que había iniciado.

Es así como establecí puentes de intercambio material con otros medios, invirtiendo estrategias formales provenientes del dibujo y la pintura, incluyendo el uso de objetos. Estos objetos, acumulados, redistribuidos, seriados, haciendo masa, me permitieron poner en pie un dispositivo de traslado eficiente en la producción de grandes murales, realizados mediante el empleo de objetos de uso cotidiano, tales como flores naturales o servilletas de papel, donde el resultado final mantiene la reproductibilidad de la estructura fotográfica de origen.

⁷ En este sentido, dicho sistema incorpora prácticas directamente relacionadas a las nociones de desplazamiento del grabado planteadas por Camnitzer, en la medida que integra la utilización de objetos seriados como módulos constituyentes de la imagen representada.

En cuanto a las estrategias de construcción de *Sobrevigilancia*, éstas se relacionan, por ejemplo, a sistemas de producción abordados por Chuck Close (imágenes 5 y 6⁸), quien fusionara la pintura y la fotografía en retratos de enormes dimensiones que reproducen con gran exactitud la imagen de origen no sólo en los detalles que corresponden al referente fotografiado (el retratado), sino particularmente en aquellos aspectos que dejan ver la procedencia mecánica de la imagen. En este sentido, el módulo repetido sistemáticamente y la utilización de una paleta restringida –muchas veces monocroma– estableció, en su momento, relaciones con procedimientos derivados de prácticas minimalistas, tanto en términos programáticos como formales.



5. Chuck Close, *Jud*



6. detalle *Jud*

En una línea de investigación similar –en relación a las restricciones en el uso del color–, los trabajos producidos a partir del año 2001 se construyen sobre la base de un modelo de organización cromática similar al propuesto por Georges Seurat, en relación a su posición en cuanto a la necesaria formalización del arte. Filiberto Menna se refiere en los siguientes términos a dicho modelo: “Seurat establece las reglas de organización sintáctica de las unidades cromáticas obtenidas mediante la división del tono; se sirve de un disco cromático, (...), disponiendo sobre él los colores del arco iris, relacionados entre sí por medio de una serie de tintas intermedias. De esta manera, se determina un sistema constituido por unidades que se distinguen por diferencia y oposición...”⁹.

⁸ Close, Chuck. *Jud*, collage de pulpa de papel sobre lienzo, 244 x 183 cm. 1982.

⁹ Menna, Filiberto, *La opción analítica en el arte moderno: figuras e íconos*. Barcelona: Santiago, Chile Gili, 1977. pp. 16-17.

En términos del uso del color, mi trabajo se ha basado en la elaboración de un sistema de restricciones en el que, por ejemplo, las flores de cardos teñidas en degradaciones tonales de un mismo matiz, se constituyen en el pixel fotográfico que permite la incorporación de módulos-objetos mediante procedimientos ligados a prácticas posminimalistas (en términos de repetición y de construcciones reticulares); o en la utilización de paletas cromáticas restringidas de lápices de colores o hilos de bordar de producción industrial, que fuerzan al ojo a encontrar la traducción más cercana a cada color de la imagen de origen –en cuanto a su matiz, tono, brillo–.

Por otro lado, el uso del medio fotográfico como sistema auxiliar de elaboración de imágenes permite poner en relevancia un sistema de construcción, en el que su mismo proceso de producción se instala una y otra vez como presente. De este modo, es posible proponer reflexiones en torno a la naturaleza de la imagen, donde se superponen una primera que refiere al modelo original –traspasado a la pantalla del computador¹⁰–; una segunda, la obra que se instala como pieza única y monumental al interior del espacio de exhibición; y, por último, aquella imagen-detalle que, en la cercanía, evidencia su propio sistema de construcción, incorporando al mismo tiempo, al módulo-objeto como significante.

En definitiva, y tal como se mencionara anteriormente, a la utilización de sistemas de restricciones para el uso del color, por un lado, y al uso del medio fotográfico como método de construcción de imágenes, por otro, se suma el cotidiano –devenido en *lo infraordinario*– como excusa temática. Estos tres ejes de investigación han sido la base de mi producción de obra y se han interrelacionado de modos diversos a lo largo de los años de trabajo. La manera en que esto ha sucedido será el centro de mi reflexión en los siguientes capítulos.

¹⁰ Asunto al que me referiré en el tercer capítulo de este texto.

II. “NOT A JUST IMAGE, JUST AN IMAGE”¹¹

II.1. Instantánea al cotidiano

Desde su invención, la fotografía ha ido infiltrándose progresivamente en las más variadas actividades humanas, convirtiéndose en un instrumento indispensable que permite avalar estudios arqueológicos, científicos y periodísticos, sólo por nombrar algunos. En este sentido, su carácter de documento la ha convertido en un medio de uso obligatorio, sin el cual muchas investigaciones carecerían de validez. Esto se vuelve particularmente importante en el marco de testimonios históricos, donde mediante su utilización es posible reconstruir episodios del pasado y “volver a verlos” como si estuvieran ocurriendo en el presente, una y otra vez. Sin embargo, en el marco de mi investigación de obra, mi atención no ha estado centrada en el testimonio histórico de algún acontecimiento importante publicado en el diario del domingo, ni en la imagen de un ministro al momento de pronunciar su sentido discurso; por el contrario, mi ojo o más bien mi dedo¹² sentencia, fijando un instante, cualquier instante.

Digo “cualquiera”, porque no son los momentos excepcionales los que han capturado mi atención durante estos años de trabajo con esta “extensión de mi propia visión”. Por el contrario, mi interés se ha centrado en aquellas acciones domésticas que pasan comúnmente inadvertidas. ¿Quién podría notar la diferencia entre el almuerzo familiar del lunes y el del jueves, a menos que alguno de los dos hubiera estado marcado por una discusión particularmente intensa? ¿Podría acaso alguien recordar verdaderamente de qué manera movió su mano al cepillarse los dientes el pasado 10 de marzo? No soy aficionada a los absolutos y no suelo utilizar los “nadie”, los “nunca” o los “siempre”, de modo que tan sólo diré, en este caso, que esa habilidad me parece altamente improbable.¹³

¹¹ Jean Luc Godard: “No una imagen justa, solamente una imagen”. Traducción de la autora.

¹² Como diría Roland Barthes en su *Cámara Lúcida*: “Para mí, el órgano del Fotógrafo no es el ojo (...) es el dedo: lo que va ligado al disparador del objetivo...”. Barthes, Roland. *La Cámara Lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990. pág. 48.

¹³ Una creación *borgiana* contradice mi parecer; se trata de Ireneo Funes, curioso personaje que tiene la facultad de recordarlo todo, o tal vez simplemente, no le es posible olvidar: “Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del 30 de abril de 1882 y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho”. Borges, Jorge Luis. *Funes el memorioso* en *Artificios*. Madrid: Alianza, 1993. pp.13-14.

Creo que el espacio privado se construye precisamente sobre la base de esas pequeñas acciones domésticas que difícilmente se conservarían en el álbum fotográfico familiar. Porque la imagen de una mujer en la cocina limpiando los restos de la última comida no podría habitar el mismo espacio con el primer cumpleaños de la nieta favorita o el matrimonio campestre de algún sobrino, celebrado largamente en un pueblo al sur de Santiago. Dormir, comer, lavarse, tender la cama, entre muchas otras, son labores que intervienen en la producción de la vida cotidiana precisamente gracias a su incesante repetición día tras día, la misma que, paradójicamente, termina por hacerlas desaparecer frente a nuestros ojos.

Es en este sentido que el carácter cotidiano de las excusas temáticas utilizadas se acerca a lo que Guadalupe Nettel menciona con respecto a la obra de Georges Perec: “Perec describe cómo los grandes acontecimientos se apoderan siempre de los encabezados de la prensa, mientras que los sucesos nimios y cotidianos suelen pasar inadvertidos a pesar de que son éstos, y no los primeros, los que constituyen el entramado de la vida. Esa introducción, escrita con la pasión de un manifiesto, reivindica el poder fundamental de lo minúsculo, de lo cotidiano, de lo que suele pasar inadvertido (...)”¹⁴

De este modo, mi interés en la fotografía no se funda en su capacidad de reconstrucción del pasado. Diría, más bien, que la utilización de este medio radica en su facultad de construir un territorio que permita habitar el presente, ser consciente del tiempo y el lugar por donde se camina. Reconocerse en la propia cocina, mirarse lavando la ropa, no la propia, la de esa otra igual a mí, igual a todas.

Así, pasé varios años siendo el objeto de mis propias fotografías, registrando mi imagen en las más diversas actividades. Recuerdo especialmente cuando recorrí el centro de la ciudad disfrazada de “joven ejecutivo” y mi asombro al ser ofendida por los transeúntes a los cuales les debo haber parecido “demasiado femenino” y que extrañados, no dejaban de gritarme insultos homofóbicos; o cuando, en esa misma oportunidad, me senté en una banca en la Plaza de Armas ante la mirada sorprendida del vagabundo que, junto a mí, sacaba disimuladamente la caja de vino que tenía oculta en una bolsa de papel y tomaba, de tanto en tanto, entre ojeada y ojeada, un sorbo reparador.

¹⁴ Nettel, Guadalupe. *Descifrar el espacio en Lo infraordinario*. Madrid: Editorial Impedimenta, 2010. pág. 10

Tiempo después, y luego de pasar por varios escenarios y vestuarios distintos, decidí fotografiarme en mi casa –o más bien, en la casa de mi madre¹⁵–. Esta nueva serie de fotografías, que formarían parte de *Para hacer en casa*¹⁶ –realizada siendo aún estudiante de la licenciatura–, me mostraban en distintas habitaciones, sin maquillaje, sin ningún tipo de artificio. Era sólo “yo” parada junto a la cocina, con la tetera puesta al fuego; sentada a la mesa de mantel blanco en el comedor, apoyando la cara en mi mano izquierda (imagen 7); en la sala, frente a la ventana semiabierta. Pese a las múltiples diferencias entre cada retrato, todas tienen algo en común: en ellas la mirada (mi mirada) busca la cámara y, a través de ella, a quien se ubica del otro lado del lente. Desde entonces, habrían de pasar más de diez años hasta que decidiera volver a fotografiarme.



7. detalle *Para hacer en casa*

II.2. Dos nuevos ejercicios, delante y detrás del lente

El año 2002, y con motivo de un proyecto específico, utilicé nuevamente mi imagen y desde entonces han sido escasas las oportunidades en las que me he fotografiado en escenas que, al menos a primera vista, son similares a la serie que conformaba *Para hacer en casa*; todas están tomadas dentro del espacio privado de la casa, en actividades domésticas rutinarias: lavando ropa en el baño, enjuagando la loza en la cocina, durmiendo en la cama.

Este es el caso de la primera obra de esta serie que lleva por título *Ejercicios de fortalecimiento del cuerpo: distensión*¹⁷. Se trata de una instalación de dos fotografías de

¹⁵ “Ningún lugar es el hogar. Quizás sólo cuando soñamos con la casa materna original”. Zomosa, Ximena. Catálogo de exposición Proyecto de Borde. 1999. pág. 13.

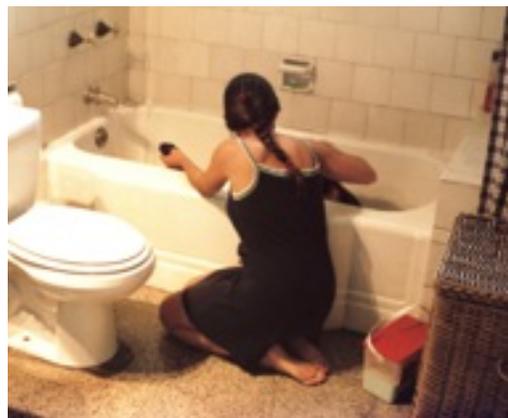
¹⁶ *Para hacer en casa*. Tres series de fotografías color, dimensiones variables. Exposición individual, Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, 1992.

¹⁷ *Ejercicios de fortalecimiento del cuerpo: distensión*. Instalación de dos fotografías de 215 x 310 cm cada una, impresas a inyección de tinta sobre 284 módulos de 15 x 15 cm de papel de acuarela. *Tandem*, Centro de Artes Visuales Museo del Barro, Asunción, Paraguay, 2002.

gran escala –una de las cuales está invertida en espejo (imagen 8)–. En cada una de ellas se ve una mujer arrodillada junto a la tina de baño, lavando ropa. Digo “mujer”, porque nada delata su identidad, ya que se encuentra dando la espalda a la cámara, evitando el ojo que la mira desde el otro lado. Al observar esta fotografía con mayor detención (imagen 9) presiento que hay una diferencia con la serie realizada diez años antes, y aunque aún no podría precisar con certeza cuál es, intuyo que en alguna medida viene dada por la “pose”, o más bien por la “ausencia de pose”. Porque aunque existe una decisión en cuanto a la posición que adoptará la cámara –altura, encuadre, ángulo de la toma–, la actitud corporal final no depende tanto de ella, sino más bien del protocolo de la acción doméstica que se llevará a cabo, de los movimientos, el tiempo y el ritmo que son necesarios para realizarla. El cuerpo no se mueve actuando frente a la cámara, es la cámara la que presencia una actividad que tendrá lugar con o sin ella.



8. *Ejercicios de fortalecimiento del cuerpo: distensión*



9. detalle *Ejercicios de fortalecimiento del cuerpo: distensión*

Entonces, aquí no se cumple totalmente el deseo expresado por Barthes: “Yo quisiera en suma que mi imagen, móvil, sometida al traqueteo de mil fotos cambiantes, a merced de las situaciones, de las edades, coincidiera siempre con mi ‘yo’...”¹⁸. Porque en este caso el disparador automático ha definido el momento de la toma sin previo aviso, sin mayor trámite ni especial cuidado (como un mal fotógrafo que no advierte al retratado de la proximidad del disparo, impidiendo que éste pueda acomodar su sonrisa frente al lente). La toma instantánea ha eliminado la aspiración de regular la posición exacta que será congelada por el obturador, de modo que “sólo me veo como me veo, cuando lavo la ropa”.

¹⁸ Barthes, Roland. *La Cámara Lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990. pág. 42.

Sin embargo, en la fotografía también está presente el deseo de no ser sólo yo quien se ubica frente a la cámara, sino que a través de esa imagen, también otros ojos puedan reconocerse en su propio baño, en su propia cocina, en su propia cama. De algún modo, estas imágenes son una invitación a ser parte de esos momentos de intimidad, a penetrar sutilmente en el espacio cotidiano de la escena. Pero no es sólo el observador quien, a través de la fotografía, se introduce en un lugar ajeno; también mi imagen entra en el espacio privado del espectador cuando, enfrentados a situaciones domésticas similares, reconstruyen para sí la escena antes vista, instalando mi (su) imagen en la memoria. Tal vez sea ésta una transgresión mutua del espacio privado, llevada a cabo tanto por quien mira, como por quien es visto, en un proceso de identificación recíproca.

Al verme de rodillas frente a la tina creo encontrar una nueva diferencia con esa serie anterior de fotografías, probablemente la más importante. En aquellas, además de mirar directamente a la cámara sosteniendo determinadamente una pose, sólo “estoy”, sólo puedo verme “estando presente” en ese lugar que casualmente era donde yo vivía. Por el contrario, en *Ejercicios de fortalecimiento del cuerpo: distensión* la fotografía me devuelve la imagen de alguien que, mientras lava la ropa arrodillada junto a la tina, está “habitando” ese espacio, llenándolo de esa rutina doméstica que tiene la capacidad de delimitar el espacio privado de la toma fotográfica. En definitiva, esta nueva fotografía se une a aquellos registros sistemáticos de mis hijos realizados durante meses¹⁹, en los cuales se les podía ver realizando pequeñas acciones cotidianas, simples rutinas repetidas insistentemente a lo largo del tiempo y que tienen esa particular facultad de construir un territorio conocido.

II.3. De cómo el cotidiano deviene en *lo infraordinario*

Luego de realizar una serie de trabajos, en los cuales las acciones domésticas que ocurrían en el espacio íntimo de mi casa habían sido parte fundamental de las excusas temáticas abordadas en mi investigación, se volvió necesario realizar un giro, en el cual ya no existiera un protagonista presente en las escenas fotografiadas.

¹⁹ Dichos trabajos ya fueron revisados en el primer capítulo de este escrito.

Esto se debió a que el interés en las imágenes que había estado utilizando como referencia se centraba principalmente en quienes ejecutaban las acciones, siendo muy difícil anular o siquiera atenuar, el carácter autobiográfico o autorreferencial que mi trabajo estaba presentando. Claramente, ésta no era una aproximación a mi trabajo que fuera de interés para mi investigación, no obstante, ante la presencia –velada o no– del autor, la lectura temática prevalecía por sobre otras consideraciones fundamentales para mi producción de obra; observaciones formales y materiales capaces de evidenciar el proceso de ideación y construcción de obra.

En consecuencia, decidí suprimir el retrato directo y centrarme en los espacios domésticos, donde quien los habitaba tendía a desaparecer, dejando sólo de modo latente la presencia de sus movimientos. De este modo, realicé una serie de ejercicios durante los siguientes años, en los cuales las imágenes fueron mostrando distintos lugares y objetos dentro del espacio privado de la casa, dando cuenta de aquel territorio común que la mirada reconstruye a partir del encuadre fotográfico.

Este es el caso de *Ejercicios de traslado*²⁰ (imágenes 10 y 11), obra realizada a partir de una fotografía tomada en una sala de estar, en la cual se encuentran varios libros –de distintos tamaños y colores– distribuidos por el suelo. La escena se completa con algunas plantas dispuestas frente a la ventana, que contrastan con la luz intensa que entra desde el exterior, y parte de un sofá azul que se asoma desde la izquierda.



10. *Ejercicios de traslado*



11. detalle *Ejercicios de traslado*

²⁰ Instalación de 759 servilletas de papel coloreadas a mano, 462 x 322 cm. Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO. Madrid, España, 2004.

El gran formato de la imagen representada en *Ejercicios de traslado*²¹ favorece la sensación en el espectador de hallarse en un espacio conocido, extrañamente familiar a pesar de la disposición inusual de los objetos-libros, los cuales más que dar cuenta de un minuto detenido en un traslado –una suerte de alto en el trabajo de mudanza–, se exhiben directamente ante su mirada como personajes dispuestos en una representación teatral. Sin embargo, más allá de la naturaleza inanimada del modelo fotografiado, la calidad de escena, o más bien de escenario, delimita el carácter de la acción allí ocurrida, vinculándola a un momento concreto que el ojo reconstruye una y otra vez como presente.

Volviendo a *Ejercicios de fortalecimiento del cuerpo: distensión*, donde la mujer fotografiada pretende ser cualquier mujer realizando una actividad de limpieza rutinaria, en este caso la sala de estar pretende ser cualquier sala, ya que no hay aquí ninguna evidencia cierta de que se trata de un espacio al interior de mi propia casa. Entonces, pese a la especificidad del modelo fotografiado, no existen en la escena datos concretos que permitan construir afectivamente el tiempo y el espacio de la toma, porque su carácter se aleja de la anécdota autobiográfica en la medida que es capaz de distanciarse del modelo. En este sentido, son fundamentales no sólo el control de la disposición y naturaleza de los objetos fotografiados, sino también las operaciones técnicas y materiales que en este caso se ponen en práctica.²²

Así, la escena fotografiada se aleja de aquellas imágenes que remiten a ciertos lugares y momentos que se quisieran “conservar en el álbum fotográfico familiar”, ya que nada en ella la vincula sentimentalmente al espectador. Pero al mismo tiempo, la imagen también se aleja de aquellas que por su naturaleza y precisión trascienden el objeto fotografiado, otorgándole un carácter simbólico al referente de origen.

Porque si el acento del encuadre fotográfico estuviera puesto en algún libro en particular, entonces, por ejemplo, las obras completas de Sigmund Freud le concederían inevitablemente un sentido psicoanalítico a su presencia en la imagen; o si el libro *M'as - tu vue*

²¹ El acto de nombrar las cosas es, sin lugar a dudas, una toma de partido que evidencia un ángulo de observación específico. En el caso de *Ejercicios de traslado*, éste pone su acento justamente en la idea de ese movimiento que el cuerpo (pre)siente y que percibe se ha producido en la escena dada.

²² Asunto al que me referiré en el siguiente capítulo.

de Sophie Calle tuviera un lugar privilegiado dentro de la disposición de objetos en la escena, probablemente este hecho podría ser considerado como un intento de establecer algún tipo de filiación entre su obra y la mía. Por último, también sus cualidades formales, su tamaño o color, podrían ser detalles relevantes en una aproximación simbólica al modelo.

Por el contrario, es justamente el ordenamiento infrecuente de los libros el que particulariza la mencionada escena, distanciándola tanto afectiva como simbólicamente, del referente fotográfico. Esta imagen se sitúa en ese punto intermedio, en el cual la sala de estar puede ser “sólo un lugar, cualquier lugar”, sin embargo, sería necesario realizar varios ejercicios más para lograr acercarme al vaciamiento afectivo que buscaba.

Ese mismo año prosiguió mi indagación con un nuevo trabajo, instalándose *Enero, 7:25*²³ (imágenes 12 y 13²⁴) en un punto de avance similar a *Ejercicios de traslado* en cuanto al paulatino distanciamiento afectivo del modelo fotografiado. Es así como, en este caso, la imagen muestra una cama de niño deshecha, vista a ras de suelo, bajo la cual se encuentran escondidos una serie de juguetes y algunas prendas de vestir.



12. *Enero, 7:25*



13. *Enero, 7:25*

Y si bien la elección de este modelo pudiera en apariencia obedecer a una motivación sentimental –dado el carácter hogareño que posee–, lo cierto es que no existen en la imagen

²³ Mural de 2.600 servilletas de papel coloreadas a mano. 3,64 x 14 m. 2004.

²⁴ *Chilean contemporary art: From the other side/site*. MOCA Museum of Contemporary Art, Seúl, Corea, 2005-2006.

datos concretos de la existencia de relaciones afectivas entre un posible habitante de ese espacio –poseedor de ese conjunto de objetos presuntamente olvidados– y quien realiza la toma fotográfica. No se entrega ningún antecedente particular, ni en el contenido específico del referente fotografiado (ropa de cama, mesa de noche, oso de peluche, pelota, zapatillas, etc.), ni en la disposición del conjunto de elementos que componen la escena –en cuanto al encuadre y punto de vista de la toma–, que pudiese delatar un propósito distinto del de dar cuenta de modo objetivo de los elementos presentes en el espacio fotografiado.

Pero es posible que la intención de distanciamiento afectivo del modelo se evidenciara de manera más clara en el conjunto de pequeños bordados²⁵ (imágenes 14 a 17) que acompañaron al mural de servilletas en *Enero, 7:25*. Porque tal vez la sola escala monumental de aquella cama pudiese establecer una relación simbólica no sólo con la autora de la imagen, sino también con su posible espectador. Es innegable que los más de 50 m² de servilletas de papel coloreadas que cubrían por completo el muro, tenían la capacidad de hacerle sentir empujado en ese extraño espacio familiar, siendo éste un elemento importante a la hora de enfrentar aquella imagen monumental.



14. *Enero, 7:25* (pirata, cositas, tortuga, elefante, avión)

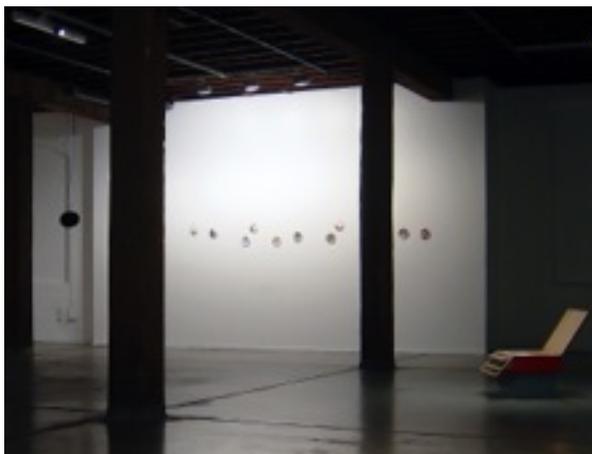


15-17. detalles *Enero, 7:25* (pirata, cositas, tortuga, elefante, avión)

²⁵ Cinco bordados a mano sobre transfer fotográfico en tela de algodón, 62 cm de Ø c/u. *Enero, 7:25*, Galería Mistral, Santiago, Chile, 2004.

Sin embargo, en el caso de los bordados la escala real en que se reproducen los pequeños juguetes elimina casi por completo el contexto de la escena, de modo que el objeto y sus cualidades materiales y cromáticas se exhiben de un modo objetivo frente al lente. Su origen es más bien diverso, de manera que la única relación concreta que los une es su condición de juguete, sin contexto particular, sin historia –o al menos eso era lo que creía en ese momento. Sin embargo, no era fácil opacar la lectura autorreferencial de la cual eran objeto ese conjunto de trabajos que seguían utilizando mi espacio privado como modelo fotográfico.

Consciente de este problema, el año 2005 –en el contexto de mi participación en una residencia²⁶–, me propuse enfrentar esta preocupación desde un punto de vista distinto. Tomando en cuenta mi interés por el color y la cercanía que algunas de mis obras estaban teniendo con la pintura –en términos procedimentales en cuanto a su producción manual–, decidí plantear un ejercicio que reflexionara en torno a este medio; específicamente, en torno a la naturaleza muerta como modelo paradigmático de esta disciplina. De este modo, realicé *one hundred and sixty three shades of yellow, green, orange, red, purple, brown, grey and blue (so far)* (imágenes 18 a 22): una serie de bordados a mano, donde mediante diminutas puntadas, reproduje imágenes fotográficas de frutas y verduras en escala natural.²⁷



18-19. *one hundred and sixty three shades of yellow, green, orange, red, purple, brown, grey and blue (so far)*

²⁶ Artspace, Sydney, Australia. Julio-Agosto, 2005.

²⁷ Dibujo al muro y 30 bordados a mano sobre transfer fotográfico en tela de algodón. 13,7 cm. Ø c/u. Medidas totales 463 x 84 cm. Maleta de madera de 61 x 42 x 15 cm. 2005. *Proyecto de borde, portable affairs*, Artspace, Sydney, Australia, 2005.



20-22. detalles *one hundred and sixty three shades of yellow, green, orange, red, purple, brown, grey and blue (so far)*

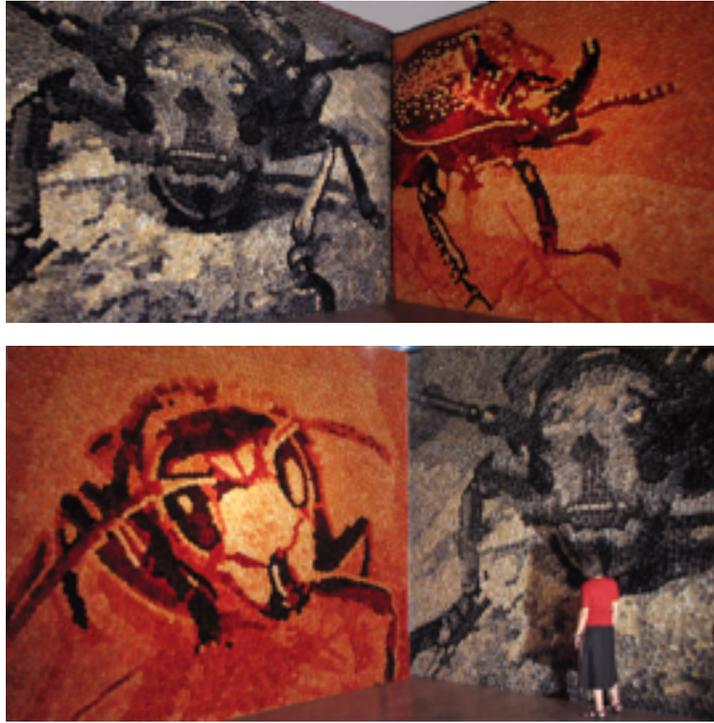
La obra estaba compuesta además por un dibujo a mano sobre el muro, que completaba linealmente las imágenes. Este proyecto continuó en el tiempo, de tal modo que cada vez que se ha exhibido, los bordados han ido cambiando, así como también el dibujo que los ha acompañado, transformando esta obra en un proyecto de sitio específico. Su título hace referencia a la cantidad de colores que utilicé para la realización de los primeros quince bordados, producidos durante mi estadía en Australia, asunto que pone el acento en los procesos de producción, por sobre la elección temática del modelo.

Frutas y verduras dispuestas sobre el muro sin orden particular, sin evidenciar ninguna jerarquía especial, acercaron mi trabajo a la simple presentación que estaba buscando, en una especie de exhibición objetiva y directa de los nuevos protagonistas de las imágenes referenciales de mi obra.

A aquellas frutas y verduras le siguieron luego los insectos de *some aspects of color in general and red and black in particular*²⁸, obra presentada en la 52 Bienal de Venecia el año 2007 (imágenes 23 y 24). En cada uno de sus cuatro murales se desplegaron imágenes en primer plano de dichos insectos, instalándose como una profundización de mi investigación en torno al medio fotográfico; puntualmente en torno a la especificidad de la fotografía macro –tan propia de este tipo de registro–, y que en este caso se veía ampliada a escala monumental.

Así, en cuanto a las excusas temáticas abordadas a lo largo de años de investigación visual, posiblemente este sea el mayor distanciamiento afectivo en relación al espacio cotidiano, que ha alcanzado mi trabajo.

²⁸ Instalación de cuatro murales de 28.000 flores naturales de cardos teñidos. 4,5 x 6,5 x 6 m.



23-24. *some aspects of color in general and red and black in particular*

Durante años pensé que el espacio íntimo, la cotidianidad y la normalidad de su habitar, pasarían inadvertidas frente a la potencia de la imagen, a la fuerza de su materialidad y la evidencia de su sistema de construcción. Mi interés en aquella elección como excusa temática radicaba justamente en su tendencia a desaparecer ante nuestra mirada. Pensaba que su repetición constante las volvía lo suficientemente insignificantes, como para que la metodología de trabajo quedara expuesta, propiciando reflexiones en torno al proceso de creación.

No obstante, en ese momento no supe prever que la referencia temática de la imagen surgida del espacio cotidiano provocaba un grado importante de empatía en el espectador. Esta empatía se instalaba con fuerza, ya que pese a la invisibilidad del espacio doméstico, éste tiene un enorme poder de persistencia en la construcción de nuestra vida diaria, simplemente porque surge del encuentro con la seguridad de lo conocido.

Así, recuerdo nuevamente a Perec cuando se pregunta: “Lo que ocurre cada día y vuelve cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, el ruido de fondo, lo habitual, ¿cómo interrogarlo, cómo describirlo? Interrogar a lo

habitual.”²⁹ Ésta es probablemente la mayor duda: interrogar a lo habitual; el mayor objetivo, aquel que lentamente me fue impulsando a alejarme afectivamente del referente fotografiado.

Entonces, habría que preguntarse también qué tan relevantes son para Perec las 480 pequeñas observaciones que hace acerca de su país natal, guardadas en su memoria en *Me acuerdo*³⁰:

“14

Me acuerdo del pan amarillo que hubo durante algún tiempo después de la guerra.”

“48

Me acuerdo de que empecé a coleccionar cajas de cerillas y paquetes de tabaco.”³¹

Porque es probable que el total distanciamiento sea imposible. Sin embargo, establecer una mayor distancia afectiva del modelo al eliminar la mayor cantidad de datos autorreferentes, me ha permitido redirigir la atención, enfocar la mirada hacia aquello que se presenta como insignificante –aun cuando nunca lo es realmente–, permitiéndome dar cuenta de las problemáticas que han sido el verdadero centro de mi investigación.

En definitiva “¿Cuántos gestos hacen falta para marcar un número de teléfono? ¿Por qué? ¿Por qué no se encuentran cigarrillos en las tiendas de alimentación? ¿Por qué no? Me importa poco que estas preguntas sean, aquí, fragmentarias, apenas indicativas de un método, como mucho de un proyecto. Me importa mucho que parezcan triviales e insignificantes: es precisamente lo que las hace tan esenciales o más que muchas otras a través de las cuales tratamos en vano de captar nuestra verdad.”³²

²⁹ Perec, Georges. *¿Acerca de qué?* en *Lo infraordinario*. Madrid: Editorial Impedimenta, 2010. pp. 22-23.

³⁰ Perec, Georges. *Me acuerdo*. Córdoba: Editorial Berenice, 2006.

³¹ Ibid. pág. 24 y 31, respectivamente.

³² Perec, Georges. Op. cit. pp. 24-25.

III. DE LA “TRABA” O “IMPEDIMENTO”³³ COMO SISTEMA DE CONSTRUCCIÓN

Con el propósito de realizar un análisis en profundidad de los procesos de construcción de obra, es necesario volver atrás y establecer una línea temporal divisoria a partir de *Sobrevigilancia*, ejercicio que plantea una extensión material y conceptual desde el soporte fotográfico hacia otros procedimientos y materialidades, empleando en esa operación estrategias formales provenientes del dibujo, la pintura y el uso de objetos. Esta obra es la consecuencia del decante de exploraciones anteriores relacionadas, por un lado, a la creación de grandes murales que obedecían a desplazamientos materiales de la carta climática terrestre como referente gráfico-cromático³⁴ y, por otro, al registro fotográfico sistemático de acciones domésticas reglamentadas que intervienen en la producción de la vida cotidiana –ya analizadas en el capítulo anterior–. Tomando decisiones significativas en cuanto a las modalidades de transferencia de imágenes fotográficas, *Sobrevigilancia* asume, en este traslado, su reproductibilidad sin abandonar la determinación de la imagen.

Luego de registrar fotográficamente por más de siete meses a mis hijos cada día lavándose los dientes³⁵ tomé la decisión de realizar este mural, reconstruyendo la imagen del lavamanos en el baño familiar –sobre el cual se encuentran dos cepillos de dientes infantiles, un tubo de crema dental y un jabón–. El mural reconstruía dicha imagen a partir de cardos naturales teñidos, que abarcaban completamente los 54 m² de la superficie del muro. La escala de esta imagen no se percibe como monumental sólo por sus grandes dimensiones concretas, sino también cuando, frente a los cepillos dentales infantiles, es posible intuir la actitud física de un niño al empinarse sobre el lavamanos. Por otro lado, en este caso, el acto repetitivo fotografiado anteriormente se desplaza al acto de teñir las miles de flores que seducían el ojo del espectador a través de su textura y color. Como una enorme corona funeraria, este trabajo intentaba rescatar la fragilidad de las situaciones domésticas cotidianas repetidas, día tras día, de igual manera.

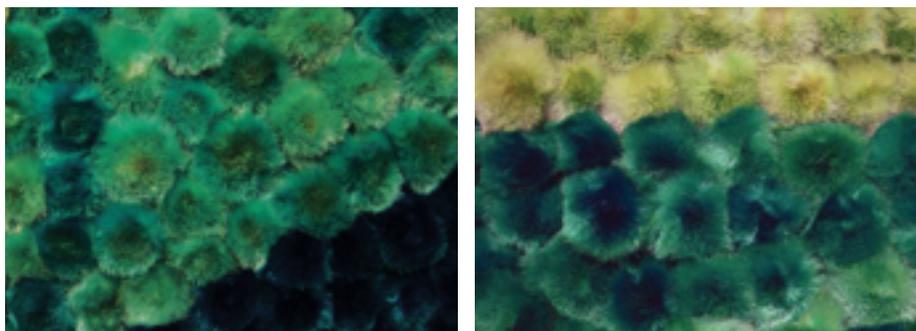
³³ “Traba” o “Impedimento” en referencia al sistema de reglas de creación textual utilizada por OuLiPo, acrónimo de “*Ouvroir de littérature potentielle*” (Taller de literatura potencial), grupo compuesto principalmente por escritores y matemáticos, fundado entre otros, por Raymond Queneau, en París en 1960.

³⁴ Entre los años 1996 y 2000, realicé una serie de murales utilizando la carta climática como referencia cromática. Entre ellos, destacan *Cantidad y recurrencia*, dibujo mural de 3,40 x 14,40 m, I Bienal de Mercosur, Porto Alegre, Brasil, 1997; y *Cantidad y recurrencia: los vientos*, mural de flores de cardos teñidos, 2,30 x 6 m, Galería Murosur Artes Visuales, Santiago, Chile, 2000.

³⁵ Como se mencionara en el Capítulo I, este registro dio como resultado la instalación fotográfica *En Vigilia IV*, 2001.

La construcción de esta imagen surge entonces a partir del referente fotográfico del lavamanos; no obstante, el énfasis no está puesto en la reconstrucción de este objeto en particular. Por el contrario, en la observación exhaustiva de la fotografía es posible distinguir una serie de tonalidades distintas, de modo que el ejercicio consiste, fundamentalmente, en lograr la mejor traducción posible de las relaciones tonales de cada zona lumínica. Sin embargo, esto que desde la disciplina de la pintura no presentaría mayor dificultad, en el momento de la elección material, sin duda, suma una serie de inconvenientes.

En primer lugar, la construcción modular de la imagen a partir de miles de cardos teñidos suponía una interrogante inicial, en cuanto a la capacidad de definición que este módulo-píxel podría ofrecer (imágenes 25 y 26), tomando en consideración su tamaño proporcionalmente bastante grande (hasta 10 cm de diámetro), en relación a los detalles indispensables para reproducir la imagen. En este sentido, fue necesario realizar un ejercicio de síntesis de las formas renunciando a una serie de elementos menores, de modo que el objeto-cardo se incorporara de manera orgánica y, en su repetición, fuera capaz de mantener la cualidad fotográfica del referente.



25-26. detalles *Sobrevigilancia*

En segundo lugar, tomando en cuenta que mi interés no se centraba en la simple coloración de este módulo-flor, sino en mantener las cualidades naturales y táctiles de su superficie, no era una opción viable cubrirlos con pintura, siendo necesario trabajar con una serie de tinturas y anilinas para lograr el color verde que buscaba. En este sentido, era imperioso reconstruir la imagen del lavamanos conservando la gradiente tonal de origen a partir de aquellos pigmentos, de modo que aunque la fotografía presentara numerosas tonalidades distintas, el ejercicio consistía, justamente, en reproducir la imagen referencial sólo a partir de la paleta restringida de la escala de verdes que era posible obtener de las mencionadas anilinas, obligando al ojo a realizar un ejercicio de economía que no sacrificara sus relaciones cromáticas.

Así, para la producción de *Sobrevigilancia* fueron teñidos más de 12.000 cardos en tonalidades numeradas del 0 al 9 –desde el color más claro al más oscuro– donde, pese al perseverante intento clasificatorio, abundaron los 3,5 y 4,5 –cuando el ojo no lograba decidir si sumarlas al conjunto de los 4 o los 5.

Finalmente, esta obra se instaló en una serie de cruces, desde la pintura de construcción *seuratiana*³⁶ hasta la instalación objetual; no obstante, mantuvo siempre subyacente su carácter fotográfico, de modo que era posible intuir una cierta “verdad” de la imagen de origen.

III.1. Acerca de lo que se ve y no de lo que se sabe

Continuando en esa misma dirección realicé, tres años más tarde, un mural de servilletas coloreadas a mano que reproducía el interior de una sala de estar, donde era posible ver una serie de plantas dispuestas frente a un ventanal. *The color of the garden*³⁷ (imágenes 27 y 28) retoma estrategias de construcción similares a *Sobrevigilancia* en cuanto a la utilización de operaciones de transferencia de imágenes fotográficas hacia otras materialidades, e incluye procedimientos ligados a desplazamientos del dibujo y el grabado.



27. detalle *The color of the garden*



28. *The color of the garden*

³⁶ El neologismo hace referencia a Georges Seurat (París 1859-1891) y al modelo de organización cromática que propone. “... Seurat establece las reglas de organización sintáctica de las unidades cromáticas obtenidas mediante la división del tono; se sirve de un disco cromático, (...), disponiendo sobre él los colores del arco iris, relacionados entre sí por medio de una serie de tintas intermedias. De esta manera, se determina un sistema constituido por unidades que se distinguen por diferencia y oposición...”. (Menna, Filiberto. *La opción analítica en el arte: figuras e iconos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977. p. 16-17).

³⁷ *The color of the garden*. Mural de 528 servilletas de papel coloreadas a mano. 336 x 308 cm. Latincollector Art Center. Nueva York, EEUU, 2004.

Luego del primer contacto con la imagen de la sala, ésta se fragmenta, se divide en una serie de pequeños trozos cuya naturaleza sólo es posible identificar a una distancia menor. Se trata de servilletas de papel de bordes redondeados, cuya precaria materialidad delata inevitablemente su dudosa utilidad. Soporte modesto que abunda en las fuentes de soda – denominación criolla para ese híbrido entre bar al paso y restaurante popular– sometido a la ironía de cargar con la responsabilidad de instalarse como obra en el “espacio del arte”³⁸.

Es justamente la liviandad de su estructura modular la que llama al espectador a acercarse: sólo se acerca, porque hay fragmento; un fragmento que cuelga adherido al muro desde su borde superior, de modo que la más mínima corriente de aire las hace ondular suavemente en un movimiento que a ratos desvanece algunos segmentos de la imagen, para luego rearmarla cuando cada servilleta retorna a su lugar. Entonces, en la proximidad es posible descubrir el “secreto” del procedimiento técnico que se transforma, finalmente, en el fundamento de construcción de esta obra. Porque el fragmento, coloreado con lápices de madera escolares –coloreado, no pintado– delata la esencia “manierista”³⁹ de su elaboración en la repetición del trazo que rellena insistentemente la superficie, una servilleta tras otra.

El interés principal de este trabajo radica en la utilización de la fotografía, ya no sólo como medio para crear imágenes mecánicas desde la coherencia de su estructura óptica contenida –o como método de registro sistemático de acciones y espacios domésticos–, sino también en abordar procedimientos técnico-metodológicos propios del lenguaje fotográfico. Entonces, este ejercicio se centraba en reproducir manualmente la particular dificultad de una exposición lumínica a contraluz (imagen 29),



29. detalle *The color of the garden*

³⁸ Nacidas como sustituto de las flores de cardos, las servilletas de papel se instalaron como una poderosa estrategia que posibilitaba el traslado de una obra monumental fuera del país, salvando en su máxima levedad, los problemas burocráticos de aduanas e instituciones involucradas, así como también las evidentes restricciones presupuestarias; estrategia eficiente para quienes transitan *modestamente* “entre el centro y la periferia”. En definitiva, las servilletas de papel señalan su capacidad de contracción y expansión extremas, cualidad que las instaló como una posibilidad efectiva de circulación e inscripción en el sistema de producción contemporáneo.

³⁹ Este término está utilizado de acuerdo a la tesis elaborada por Arnold Hauser en su libro “Historia Social de la Literatura y el Arte” (El Manierismo. vol.2, cap.VI. Barcelona: Editorial Labor, 1983), en el cual plantea que “manierismo” dice relación con un modo de hacer, un estilo, adhiriendo su pensamiento al de Vasari, en cuanto a entender como manierista una “personalidad artística”. En este sentido, se aleja del carácter peyorativo que posteriormente se le ha dado al término, relacionándolo con una idea de rebuscamiento o amaneramiento.

donde se perdía parte de la información cromática de las plantas representadas, las que quedaban veladas y cuyo color presentaba –por segmentos– una considerable des-saturación. Aquellas plantas y árboles del exterior que a simple vista era posible observar a través del vidrio, en la imagen tendían a desaparecer en una paleta apastelada que diluía todos sus contornos. Sumado a esto –y como ha sido una constante en mi investigación– el ejercicio también consistía en ceñirme a la referencia cromática que presentaba la imagen en la pantalla del computador y no al modelo original, de manera que intenté ser fiel a todos aquellos accidentes, distorsiones y pérdidas de información que implicaba trabajar con una cámara fotográfica no profesional. En este sentido, es importante recordar que esto no sucede si se dibuja o pinta “al natural”, ya que el ojo no sobre-expone ni sub-expone la escena, adecuándose siempre para conservar toda la información presente; por el contrario, esto sólo es posible en tanto se utilicen herramientas auxiliares en la elaboración de la imagen.

Entonces, la escena fotografiada digitalmente sufre en esta operación su primera distorsión: la aberración esférica dada por la utilización de un lente gran angular que deforma, aunque moderadamente, la perspectiva del lugar –deformación tal vez poco relevante si se toma en consideración que estamos habituados a ver fotografías captadas desde la lógica de la óptica monocular–. Sin embargo, la alteración cromática y lumínica que se produce en el traspaso de la imagen desde la cámara fotográfica a la pantalla del computador, es tanto más significativa cuando los programas de manipulación de imágenes justamente pretenden, entre otras cosas, camuflar dichas distorsiones. Entonces, el trabajo ya no tiene como referente la escena original fotografiada, sino su imagen traspasada y “deformada” en el computador, y es en la búsqueda de una traducción lo más fiel posible a esta imagen que se ajustan las operaciones manuales.

Ya es sabido que historiadores han afirmado que a partir del siglo XVII algunos pintores y dibujantes habrían utilizado la cámara oscura al momento de realizar sus obras, sin embargo, según lo planteado por David Hockney en *El conocimiento secreto*⁴⁰, el empleo de la óptica habría sido bastante difundido entre los artistas ya desde comienzos del siglo XV. Habrían usado no sólo la cámara oscura, sino también lentes y espejos, con el propósito de proyectar imágenes que les sirvieran de ayuda para dibujar y pintar sobre la tela.

⁴⁰ Hockney, David. *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Barcelona: Ediciones Destino, 2002.

Un ejemplo a revisar en este sentido es el *Retrato del mercader Gisze*⁴¹ (imagen 30) de Hans Holbein⁴². En este caso, el uso de lentes se delata en las evidentes dificultades que tuvo Holbein para reproducir en la parte inferior derecha la ortogonalidad de la mesa; cubierta por un tapiz de diseño regular que se distorsiona contradiciéndose en la imagen, termina por hundirse en la esquina del cuadro (imagen 31). La utilización de la óptica funciona entonces, de modo opuesto al sistema de proyección matemática del espacio utilizada en el Renacimiento, la que, según Erwin Panofsky, omite de manera intencionada las aberraciones esféricas de la visión monocular: “La perspectiva, como procedimiento, se funda en la subjetividad de un observador, pero luego, racionaliza esta mirada, y la transforma en un procedimiento de construcción homogéneo, matemático y sistemático.”⁴³ En este sentido, es una decisión que antepone lo que se sabe por sobre lo que se ve.



30. Hans Holbein,
El retrato del mercader Gisze



31. detalle *El retrato del mercader Gisze*

Hockney pone en evidencia, entre otros ejemplos, que es probable que Holbein se valiera de la óptica con la intención de reproducir, de la manera más realista posible, las diferentes materialidades de cada uno de los objetos dispuestos en la escena. Sin embargo, el uso de lentes se delata precisamente en el hecho de que esos objetos se posan de manera extraña sobre la mesa y no parecieran compartir un espacio lumínico y de perspectiva en común. Es posible que el pintor haya tenido a su alcance sólo lentes pequeños, viéndose obligado a reacomodarlos una y otra vez, en varias sesiones distintas, ocasionando cambios

⁴¹ Óleo sobre madera, 96 x 86 cm, 1532.

⁴² Augsburg, 1497.

⁴³ Panovsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores, 1991, pág. 49. Es interesante recordar que para Panovsky el conocimiento de las aberraciones marginales puede trazarse hasta el arte griego clásico, ya que habría evidencia de que su arquitectura contrapesaba tales distorsiones visuales, e incluso menciona el conocimiento de tales aberraciones en el Tratado de Pintura de Leonardo Da Vinci.

en la perspectiva, que se delatan en esos descalces. Esto demuestra no sólo la utilización de herramientas ópticas, sino también sus limitaciones.

Volviendo a *The color of the garden*, desde el momento en que la escena es capturada mediante una cámara digital, el color sufre la primera distorsión desde el punto de vista óptico, distorsión que se repite sucesivamente en cada transferencia técnica. En primer lugar, desde la cámara a la pantalla del computador y luego a la restringida paleta cromática de los lápices de colores, que intentan reproducir el color que proyecta dicha pantalla.

Es ahí dónde se evidencia el error, el descalce entre la imagen referencial y el resultado material del trabajo cuando, por ejemplo, un color violeta se cuela entre los verdes de las hojas (imagen 32) en un claro ejemplo de aberración cromática⁴⁴. Sin embargo, dichos descalces no son la consecuencia de decisiones arbitrarias, sino muy por el contrario, se ciñen estrictamente a la pauta cromática dada por la utilización de ortopedias ópticas superpuestas.



32. detalle *The color of the garden*

Este trabajo se construye entonces a partir de la utilización pervertida del auxilio técnico sobre la base de la confianza en el aparato óptico. En un momento en el cual las herramientas técnicas se han instalado como principal aval de todo conocimiento, este trabajo se aloja en ese territorio que pone en duda lo que el instrumental tecnológico plantea como certeza universal.

Este ejercicio se sitúa en la frontera entre los sentidos y el intelecto, desde donde es capaz de establecer relaciones que nacen en el cruce entre la imagen engendrada mecánicamente y la manualidad que reproduce el referente fotográfico de la escena; entre el objeto que soporta la imagen y el referente al que ésta nos remite; entre esa manualidad del gesto repetido insistentemente y el gran formato que la acoge; entre la escala monumental y la servilleta de papel como pequeño fragmento que denuncia su esencia frágil e inservible, pero que se sitúa, al mismo tiempo, como módulo eficaz que se reproduce y despliega a lo largo y ancho del muro.

⁴⁴ Se trata de distorsiones causadas por la imposibilidad de un lente para enfocar todas las longitudes de ondas de los diversos colores en un mismo punto, dificultad que aumenta en la medida que la calidad del lente es inferior.

En definitiva, *The color of the garden* intenta delatar la falla técnica, transformándola en una excusa que le permita evidenciar su origen fotográfico. Porque es justamente en este punto en el cual una falla se vuelve productiva, ya sea que se trate de una falencia técnica o de habilidad. Es ahí donde se funda el territorio, tanto de construcción como de análisis de esta obra, en el deseo de evidenciar el sistema de producción que incorpora las limitaciones de la ortopedia, a al cual, no obstante, se ciñe testarudamente.

Y es la manualidad la que garantiza de algún modo esa falencia, no sólo a través del gesto que rellena la superficie con color, sino también mediante un dibujo que no sigue la lógica estructural del contorno de los cuerpos, sino que se adhiere a las distintas áreas cromáticas que conforman la imagen, independiente de las formas de los objetos.

Es posible que en este punto sea útil recurrir nuevamente a un ejemplo planteado por Hockney cuando hace referencia a dibujos de Warhol⁴⁵ (imagen 33), con el propósito de demostrar que efectivamente habría utilizado la ayuda de un proyector para su realización: “Sé que Warhol usaba un proyector para hacer dibujos como éste. Su línea tiene un aspecto evidente de ‘calcada’. (...) En el de Warhol, el borde izquierdo del cuenco desciende limpiamente, pero en lugar de continuar alrededor de la parte inferior del mismo para describir su forma, la línea gira llena de confianza hacia la izquierda para formar una sombra.”⁴⁶ Tanto en el dibujo de Warhol, como en *The color of the garden* (imagen 34), la línea se mueve con autonomía como si el ojo pudiera sólo *ver* las áreas de color, luces y sombras y no *saber* a qué objeto pertenecen.



33. detalle *Naturaleza muerta*



34. detalle plano de construcción
The color of the garden

⁴⁵ Andi Warhol. *Naturaleza muerta* (detalle). Grafito sobre papel TH Saunders 68,3 x 102,9 cm. 1975.

⁴⁶ op.cit. Hockney, David. pág. 25.

En el caso de mi trabajo esto sólo es posible gracias a la amplificación extrema de la lupa digital, que permite unir zonas de colores más allá de la coherencia del referente objetual. Respetar la aparición involuntaria de aquellas deformaciones es probablemente uno de los principios fundantes de toda mi producción: trabajar con lo que se ve, y no con lo que se sabe.

“Cuando veo a través del espesor del agua el embaldosado en el fondo de la piscina, no lo veo a pesar del agua, a pesar de los reflejos; lo veo justamente a través de los reflejos, por ellos. Si no hubiera estas distorsiones, estos rayados de sol, si viera esta carne sin el embaldosado, entonces dejaría de verlo como es, donde está, a saber: más lejos que todo lugar idéntico.”⁴⁷

En cierto modo, Merleau-Ponty plantea aquí la validación de la credibilidad del ojo ante la verdad acreditada por las mediciones científicas –situadas siempre desde la necesidad de proyectar como certezas universales sus hallazgos particulares–. El ojo percibe el mundo desde un lugar concreto, enmarcado dentro de un cuerpo que habita un espacio específico y un tiempo irrepetible. *The color of the garden* asume esta posición como principio ideológico, a partir del cual traza las coordenadas que regulan las decisiones de su propia construcción.

Es posible que, en este punto, sea útil recurrir a un nuevo trabajo que evidencie de manera más clara este principio, de modo que me referiré brevemente a *W, Así lo veo yo (o el gran cuaderno de instrucciones de uso de un aficionado a clasificar las cosas)*⁴⁸. Esta obra formó parte de la muestra *Poetics of the Handmade*⁴⁹, curada por Alma Ruiz, quien me convocó a realizar un nuevo mural de servilletas especialmente para esta exhibición.

⁴⁷ Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1986. pág. 53.

⁴⁸ “La obra, cuyo título procede de una especie de juego de palabras obtenido de la unión de los títulos de algunos de los libros presenten en los estantes, y que disfruta de su misma vida como fuente de inspiración, ofrece una visión íntima de la personalidad y del intelecto de la artista. Si se efectúa un análisis del título se puede deducir que ‘W’ representa el título *W, ou le souvenir d’enfance* (1975), biografía del escritor francés Georges Perec, mientras ‘Así lo veo yo’ alude a la segunda parte de la autobiografía de David Hockney, *That’s the way I see it*, publicada en 1993. ‘El gran cuaderno’ se refiere a la primera novela de Agota Kristof, *Le grand cahier* (1987), primer libro de una trilogía que incluye *Le preuve* (1988) y *Le troisième mensonge* (1991). La expresión ‘de uso’ deriva del título del libro más famoso de Perec, *La vie, mode d’emploi* (1978). También la palabra ‘aficionado’ se refiere a un título de Perec, *Un cabinet d’amateur* (1979), así como ‘clasificar’ procede de *Penser, classer* (1985) y ‘las cosas’ de su primera novela *Les choses. Une histoire des années soixante* (1965). Imitando el amor de Perec por los palíndromos, los acrósticos y los anagramas, M. Bengoa nos muestra a través del título de la obra su apreciación por la lectura y nos ofrece también la posibilidad extraordinaria de investigar su vida”. Ruiz, Alma. *Art is made by the hands*. Catálogo de la exposición *Poetics of the Handmade*, p.14-16. Los Ángeles, CA. 2007.

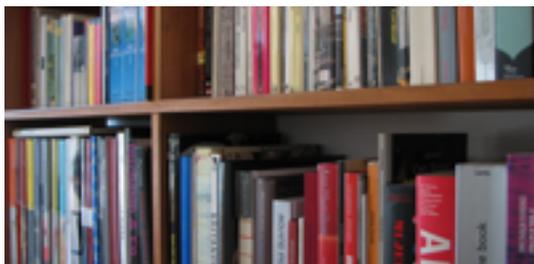
⁴⁹ MOCA, Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles, CA. 2007

La imagen mostraba una toma frontal de un librero (imágenes 35 y 36), donde era posible visualizar los títulos impresos en los lomos de varios libros; libros que han sido de mis lecturas más significativas a lo largo de los años, aportando a mi trabajo referencias, motivaciones, significados, tonos, que continúan siendo importantes hoy en día.



35-36. *W. Así lo veo yo (o el gran cuaderno de instrucciones de uno de un aficionado a clasificar las cosas)*

Entonces, en esta oportunidad decidí evidenciar de manera más clara el principio de trabajar siendo fiel a aquello que el ojo es capaz de percibir. Mi interés se centró en dar cuenta de la transferencia de la imagen fotográfica hacia el dibujo mural delatando de manera más eficaz la distancia del modelo original. Esto se lograba, en primer lugar, en la medida que la paleta de colores utilizada se redujo a escalas de grises y rojos. Así, comenzando desde la toma inicial (imágenes 37 y 38), se eliminó toda referencia cromática de la fotografía al traspasarla a escala de grises, de modo que esta escasez permitió centrarse en lo que efectivamente ocurría en la imagen y no en su eventual capacidad de reproducción del librero de referencia.



37. Imagen original de *W, Así lo veo yo...*



38. Imagen en escala de grises de *W, Así lo veo yo...*

Luego, la creación de una cuadrícula en duotono (imágenes 39 y 40) permitió dejar en evidencia el uso del computador, dando cuenta de que tanto éste como la fotografía son herramientas necesarias para la construcción de la imagen. Así, la manipulación se revela,



39. Cuadrícula y duotono de *W, Así lo veo yo...*



40. detalle de dibujo de *W, Así lo veo yo...*

tanto en la restricción cromática, como en la superposición de la grilla; aquella que expone simultáneamente todas las posibilidades de la imagen, en la medida que cada salto tonal mantiene su coherencia interna, siendo capaz, al mismo tiempo, de sostener esta coherencia en el total de la imagen. Es ésta la imagen que fue utilizada para realizar el dibujo que serviría de base para la construcción del trabajo mural, olvidando la imagen del librero con sus lomos multicolores, para centrarse en aquello que está presente.

III.2. Entre lo exhaustivo y lo inconcluso

Dos años después, en 2009, realicé una exposición en Sala Gasco titulada *entre lo exhaustivo y lo inconcluso* (imágenes 41 y 42). Éste fue uno de aquellos proyectos que permanecen latentes durante mucho tiempo antes de concretarse y en él confluyeron asuntos que hasta ese momento no había tenido la oportunidad de abordar directamente. El primero de ellos fue mi interés por realizar una serie de dibujos que me permitiera mostrar los planos de construcción de mis murales; dar cuenta del sistema de ordenamiento y clasificación que utilizo para realizar las traducciones cromáticas de las imágenes fotográficas.



41. Vista general sala poniente *entre lo exhaustivo y lo inconcluso*



42. Vista general sala oriente *entre lo exhaustivo y lo inconcluso*

Hasta ese año había producido ya más de diez obras murales utilizando la fotografía como base referencial para la transferencia manual de imágenes hacia otras materialidades. Para ello fue necesario elaborar rigurosos mapas cromáticos que me permitieran una traducción coherente con la fotografía de origen. De este modo, he utilizado el dibujo en el computador como sistema de construcción de imágenes en tanto éste contornea cada zona de color que mi ojo es capaz de diferenciar, evitando siempre las herramientas automáticas de las aplicaciones de edición de imágenes.

Estos mapas, invisibilizados bajo miles de cardos o cientos de servilletas de papel o decenas de hilos de bordar, sólo existían para mí, única testigo del proceso de creación. Luego de ocho años repasando una y otra vez los perímetros de cada zona de color de aquellas imágenes, decidiendo qué lápiz o hilo representaría cada zona cromática, se hizo necesario exhibir esta silenciosa capa que hasta ese momento había estado oculta.

Pero al mismo tiempo fue significativo poder dar, por fin, con un proyecto que acogiera un título que había guardado hacía mucho –lo había probado en uno y otro proyecto sin hallar su verdadero calce–. *entre lo exhaustivo y lo inconcluso* es un segmento de un texto contenido en el libro *Pensar / Clasificar*⁵⁰ de Georges Perec, en un capítulo que para mí resuena como eje articulador de mi trabajo:

“En toda enumeración hay dos tentaciones contradictorias; la primera consiste en el afán de incluirlo TODO; la segunda, en el de olvidar algo; la primera querría cerrar definitivamente la cuestión; la segunda, dejarla abierta; entre lo exhaustivo y lo inconcluso, la enumeración me parece, antes de todo pensamiento, la marca misma de la necesidad de nombrar y de reunir sin la cual el mundo carecería de referencias para nosotros...”⁵¹

Así, todo intento extremo de clasificación rigurosa implica, fatalmente, la imposibilidad del logro, dejando toda causa inevitablemente inacabada.

⁵⁰ Perec. Georges. *Pensar / Clasificar*. Barcelona: Editorial Geodisa, 2001. pág.119

⁵¹ El presente año 2013, tuve la oportunidad de utilizar este texto en la obra *Las inefables alegrías de la enumeración*, instalación de texto de fieltro calado a mano sobre árboles, realizada en el marco del Simposio Internacional de Arte in Situ, en la Fondation Derouin, en Val-David, Quebec, Canadá.

La excusa temática se presentó entonces con bastante claridad, ya que mi interés por la taxonomía se presenta de manera natural y evidente en las fotografías de insectos⁵². En este sentido, el proyecto no sólo abordaba los sistemas clasificatorios desde el punto de vista de las imágenes referenciales, sino también desde la visibilización de las estrategias metodológicas de su sistema de construcción.

Los dibujos que formaban parte de este proyecto mostraban imágenes lineales de insectos; cientos de líneas que se contornaban delimitando cada zona de color y en cuyo centro era posible ver una serie de números (imágenes 43 y 44) –códigos que sustituían cierta información cromática hasta el momento desconocida–; en definitiva, mapas ciegos, carentes de referencia cierta.



43. detalle *musca doméstica* (mosca)
Dibujo sobre papel. 266 x 386 cm



44. detalle *sinodendron cylindricum* (ciervo volante)
Instalación mural de dibujo autoadhesivo. 4,40 x 10,15 m

Estos mapas gigantescos excedían por mucho su diminuto referente, llevando al extremo aquel imaginado por Borges, ese que coincidiría con el territorio representado.⁵³

“(…) los dibujos de Bengoa se estructuran con frecuencia en ese gesto, el de circunscribir (...): gran parte de sus trazos, impresos o a lápiz, delimitan una zona, un territorio. Tal vez es por eso que estas imágenes, vistas de cerca, tienen algo de

⁵² Tipo de fotografías utilizadas dos años antes en *some aspects of color in general and red and black in particular*, obra mencionada en el Capítulo II.

⁵³ “...En aquel imperio, el Arte de la Cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba todo una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos mapas desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron una Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.” Jorge Luis Borges en *El Hacedor* citando a Suárez Miranda en sus *Viajes de varones prudentes*. pág.119

cartografías, de mapas, dibujos de un continente que no conocemos y que no se sabe si tiene la escala mundial, desbordante, de la fantasía infantil de Henri Fabre o del claustro estrecho al que lo han confinado sus años maduros. Por una parte, ese circunscribir, definir, decidir, y por otra el traspaso, el pasaje del mundo a la página o pantalla, a una superficie, sabiendo que sus contornos en último término las excederán (...).”⁵⁴

Por primera vez entonces, las imágenes se desplegaron desnudas en los muros, carentes tanto del referente al que aludían directamente, como de la materialidad seductora que había sido parte fundamental de las obras realizadas esos últimos años. La sequedad de su presencia fue probablemente la manera más eficiente de centrar la mirada en aquello que usualmente subyacía a la imagen, sequedad que al mismo tiempo remitía a la aparente austeridad de la palabra.

“*Entre lo exhaustivo y lo inconcluso* (...) roza muchos de los temas que su obra abre: la relación entre las palabras y las cosas, por cierto, pero también la relación entre el lenguaje y las imágenes visuales, el tema de la escala de la representación en relación a nuestro cuerpo y a las estructuras en las que se dispone, el problema de la clasificación de los objetos y el del resto que en ellos se resiste a entrar en un sistema, lo que impide clausurar cualquier enciclopedia por completo.”⁵⁵

La insistencia en la tarea imposible siempre obliga a tomar una decisión: ¿dónde poner la línea? ¿Cómo establecer el límite entre dos zonas cromáticas cuando no son lo suficientemente iguales para quedar circunscritas bajo la misma frontera, ni lo suficientemente diferentes para ampararse bajo una nomenclatura distinta? Entonces, es el ojo el que resuelve marcando el trayecto definitivo, tanteando entre el recorrido exhaustivo del dibujo y la imposibilidad del encargo. Y es en ese tanteo donde se instala el trabajo, ciñéndose testarudamente a la tarea, aún sin divisar el resultado.

⁵⁴ Pérez Villalón, Fernando. *La trama y sus límites: ínfimos mapas enormes de una inmensa sutileza*. Catálogo exposición *entre lo exhaustivo y lo inconcluso*. Santiago: Fundación Gasco, 2009. pág.13

⁵⁵ Ibid. pág.11

Este principio de trabajo a partir de restricciones –tanto metodológicas como materiales– no sólo se relaciona a los postulados de la Bauhaus transmitidos a través de la enseñanza de Eduardo Vilches⁵⁶, sino también a lo que el grupo de escritores pertenecientes al OuLiPo entendía como “traba” o “impedimento”. Daniel Levin Baker –uno de los pocos miembros no franceses de este movimiento de literatura potencial– explica uno de sus principales postulados, en cuanto sistema de creación y producción:

“Oulipian inquiry has yielded novels without certain vowels, (...) poems without words, books that never end, books that do nothing but end, books that would technically take longer to read than most geological eras have lasted, (...) books that exist for no particular reason other than to amuse and perplex, (...). These works, all of them governed in some way by strict technical constraints or elaborate architectural designs, are attempts to prove the hypothesis that the most arbitrary structural mandates can be the most creatively liberating.”⁵⁷

Esta presunta arbitrariedad en mis decisiones metodológicas, me ha permitido trabajar en aquel delicado territorio donde se entrelazan la carta de navegación rigurosamente elegida, y la libertad de acoger aquello inesperado que siempre trae el camino.

⁵⁶ Asunto mencionado en el Capítulo I.

⁵⁷ “Las investigaciones *ouliplanas* han producido novelas sin ciertas vocales, (...) poemas sin palabras, libros que nunca terminan, libros que no hacen más que terminar, libros que, técnicamente, tomaría más tiempo leer que lo que la mayoría de las eras geológicas han durado, (...) libros que existen sin ninguna otra razón particular que no sea para divertir y desconcertar, (...). Estos trabajos, todos ellos gobernados de alguna manera por las limitaciones técnicas estrictas o diseños arquitectónicos elaborados, son intentos de probar la hipótesis de que los mandatos estructurales más arbitrarios pueden ser los más creativamente liberadores.” Traducción de la autora. Levin Becker, Daniel. *Many subtle channels in Praise of Potential Literature*. London: Harvard University Press. 2012. Kindle Edition, posición 97, pág.6.

IV. EL FIELTRO COMO SOPORTE PARA UN NUEVO EJERCICIO ÓPTICO⁵⁸

El año 2009 inicié una nueva exploración material utilizando el fieltro como soporte para la creación de una serie de obras de gran escala, en el marco de un proyecto Fondart que se extendería por más de dos años y medio. Su objetivo principal fue la realización de estos murales por medios manuales –con este material completamente inédito en mi producción–, utilizando imágenes fotográficas de libros como excusa temática.

El proyecto fue planteado como una investigación aplicada, como una instancia de trabajo de experimentación constante con este nuevo soporte. Esta experiencia dio como resultado una serie de obras que no obedecieron necesariamente a la metodología propuesta inicialmente en el proyecto –en cuanto a la ejecución concreta de las obras–, pero fue justamente gracias a ello que los resultados excedieron lo planificado, permitiéndome incorporar los hallazgos del trabajo de taller en la creación de nuevas obras. La muestra *Einige Beobachtungen über Insekten und Wildblumen o Algunas consideraciones sobre los insectos y las flores silvestres*⁵⁹ reunió parte importante de lo realizado en el marco de ese proyecto.

IV.1. Un primer ejercicio de sustracción

Einige Beobachtungen über Insekten: Langhornbiene (Eucera longicornis) o Algunas consideraciones sobre los insectos: Abeja de antenas largas (Eucera longicornis) fue el punto de partida para este nuevo ejercicio óptico. En este caso, en cuanto a mi investigación en torno al medio fotográfico⁶⁰, el desafío específico fue trabajar con una imagen con profundidad de campo restringida, utilizando para ello la fotografía de un libro abierto, cuyo

⁵⁸ Este título corresponde al proyecto Fondart Bicentenario para el Fomento a la Creación de Excelencia, adjudicado el año 2009.

⁵⁹ MAVI, Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile, 2012.

⁶⁰ Asunto analizado en el Capítulo II.

primer y último plano aparecían fuera de foco, gracias al ángulo en escorzo con que fue realizada la toma fotográfica (imagen 45).



45. Fotografía original del libro que sirvió como imagen referencial para la realización del mural

Desde que la pintura se vio influenciada por la utilización de la óptica –asunto estudiado extensamente por David Hockney y tratado en el capítulo anterior del presente texto–, la reproducción de una imagen fotográfica, incluyendo aquellas que presentan desenfoque, ha sido un problema que la pintura ha abordado vastamente, especialmente en las últimas décadas. Sin embargo, las transiciones cromáticas y tonales que son posibles de manera natural para esta disciplina, son particularmente difíciles de enfrentar desde la solidez de un paño de fieltro –una transición tonal no pareciera ser propia de la definición de un corte que quiebra definitivamente el plano–; por lo mismo, se hace necesario diseccionar la imagen para poder decidir el lugar preciso dónde realizar dicho corte. Este trabajo se centró entonces, en lograr esa traducción mediante la superposición de diez capas de fieltro de lana, organizadas en tonos de grises, desde el blanco en la superficie hasta el negro en el fondo –recordando una de las formas tradicionales de trabajo en pintura, donde las “luces” son siempre lo último que se aplica–.

Del mismo modo en que la ejecución de mis murales anteriores ha requerido de la construcción previa de un mapa de distribución cromática –como los exhibidos en *entre lo exhaustivo y lo inconcluso* en Sala Gasco (2009)–, para la realización de este nuevo mural, la primera operación consistió en trazar la fotografía con el propósito de elaborar el mapa de distribución tonal; de los diez tonos de grises que formarían la paleta restringida de los paños de fieltro (imagen 46).



46. Mapa de distribución de las áreas que abarca cada uno de los diez tonos de gris

La imagen de este pequeño libro⁶¹ fue ampliada considerablemente, no sólo para alcanzar la escala que me interesaba lograr en este mural –340 x 545 cm–, sino teniendo también presente que las áreas tonales más pequeñas de la imagen fueran transferibles al fieltro y susceptibles de ser cortadas en este material, con el cual nunca antes había trabajado. Paralelamente, debido al tamaño y también al peso de este trabajo, fue necesario estructurarlo modularmente, dividiéndolo en ocho segmentos de 85 x 272,5 cm.

El sistema de construcción planificado, suponía que las diez capas de fieltro estuviesen siempre presentes en cada módulo, de manera que en una operación de sustracción se fueron eliminando aquellas capas de color que sobraban, hasta encontrar aquel que la imagen requería. De este modo, si una zona era blanca, inevitablemente tendría las otras nueve capas montadas una a una bajo su superficie (imagen 47), evidencia de su propio sistema constructivo, que siempre ha sido mi interés develar.



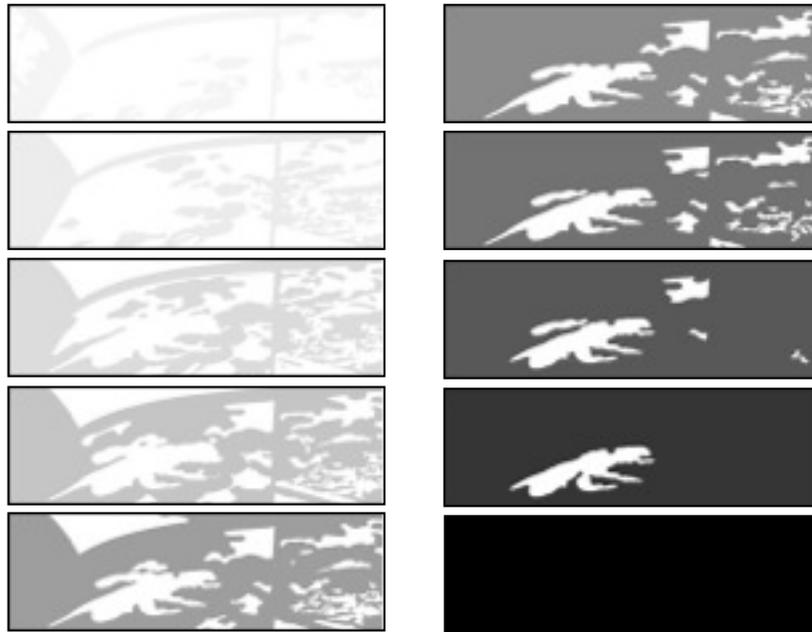
47. Vista lateral del módulo C, donde se aprecian las diez capas de fieltro

⁶¹ La imagen corresponde a un pequeño libro enciclopédico de insectos, *Die farbigen Naturführer: Insekten*. München: Mosaik Verlag GmbH, 1983, pág. 190-191. La página izquierda presenta algunos dibujos esquemáticos y un texto descriptivo del insecto (en alemán) y, la derecha, una serie de fotografías del mismo insecto, en distintas etapas de desarrollo.

El mapa de distribución permite reconocer el área que abarcará cada zona de color, y luego llevar esta información a planos independientes para el calado de cada tono de fieltro, como se ve a continuación en este ejemplo (imágenes 48 y 49):



48. Ejemplo del plano de distribución tonal del módulo D del mural



49. Planos correspondientes a cada tono de fieltro del módulo D del mural, desde el blanco (1) hasta el negro (10)

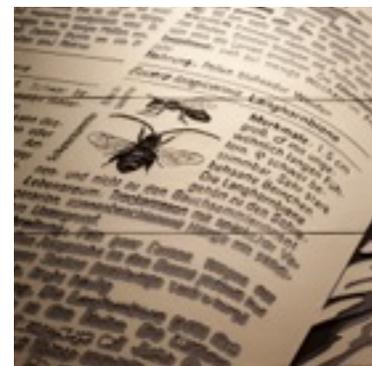
Cada plano correspondiente a cada tono, fue transferido a un plotter de papel, el que fue calado para posteriormente servir de matriz para traspasar la imagen al fieltro. Más de 185 m² de paños de lana en variados tonos de grises, negros y blancos fueron primero teñidos, luego dibujados, calados a mano y, finalmente, adheridos capa sobre capa, en un trabajo de taller constante, de ensayo y error, que se extendió a lo largo de diez meses (imágenes 50 a 55).



50-55. Diversas etapas del proceso de producción en el taller

En esta obra confluyeron un conjunto de problemas que a lo largo de los años han sido parte de mi investigación visual. Por un lado, el desafío óptico específico de utilizar como referente una fotografía con grandes zonas desenfocadas, en cuya angosta franja central las palabras en idioma extranjero sólo tenían el propósito de evidenciar la progresiva pérdida de nitidez del resto de la imagen, sin importar realmente su contenido. Así, a través del borroneo de sus letras, los trozos informes de fieltro gris se desarmaban hacia los planos anteriores y posteriores de la imagen (imagen 56).

Por otro lado, deja a la vista su estructura interna al convertir los planos de distribución tonal en formas concretas, en trozos de fieltro que arman la imagen frontalmente, al mismo tiempo que se constituyen en volumen, exhibiendo así su propio sistema de construcción. Finalmente, tanto el libro enciclopédico, como las operaciones de producción de obra, hacen referencia a los sistemas clasificatorios abordados anteriormente, y a mi particular interés en *Pensar/Clasificar* de Georges Perec, mencionado en el capítulo anterior.



56. detalle *Einige Beobachtungen über Insekten...*

Este trabajo dio como resultado una obra en la que el pequeño libro había tomado proporciones inesperadas para mí. En la lejanía, la presencia de ese –ahora– enorme libro abierto se imponía ante la escala disminuida del espectador; en la cercanía, la imagen desaparece, mientras el fieltro, material cálido y seco, invitaba a recorrer cada trozo, a sumergirse en las grietas que dejaban expuestas las diferentes zonas de color.

“Mirada de lejos, la imagen recuerda ese juego de la infancia –que algunos alcanzamos a disfrutar– en que frente a la pantalla gris de un arcaico televisor tratábamos de adivinar cuál sería el color original de las figuritas que veíamos aparecer. Pero a diferencia de la pantalla, el espectro de matices en el mural es sumamente austero, reuniendo sólo lo elemental en la tarea de transmitir la complejidad de la fotografía referencial. El colorido tampoco es brillante sino opaco, o más bien, seco: esto se genera por el particular modo en que la textura del fieltro absorbe la tintura. (...) Y si cuando pequeños el gris nos fascinaba por lo que no era, aquí nos fascina justamente por lo que es.”⁶²

Einige Beobachtungen über Insekten... se instala en el cruce entre la presencia de ese objeto enorme, opaco y denso, y la imagen seductora que produce (imágenes 57 a 64).



57-58. *Einige Beobachtungen über Insekten: Longhornbiene (Eucera longicornis) o Algunas consideraciones sobre los insectos: Abeja de antenas largas (Eucera longicornis)* 2010
MAVI, Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile, 2012

⁶² Delpiano, María José. *Inquisiciones de la mirada: esmero y deleite*. www.letrasenlinea.cl, abril 2012.



59-64. detalles *Einige Beobachtungen über Insekten: Longhornbiene (Eucera longicornis) o Algunas consideraciones...*

IV.2. Un segundo ejercicio: la adición

Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades (...) yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios.

Jorge Luis Borges, Historia Universal de la Infamia

Diez meses de trabajo constante en el taller, dedicados exclusivamente a la producción de *Einige Beobachtungen über Insekten: Langhornbiene (Eucera longicornis) o Algunas consideraciones sobre los insectos: Abeja de antenas largas (Eucera longicornis)* –de cortar, pulir y pegar metros y metros de paños de fieltro–, me ayudaron a adquirir una profunda experiencia en cuanto a las posibilidades plásticas que ofrecía este material. El sistema de construcción planificado para aquel primer mural surgió de manera natural, con una lógica interna que me permitía prever con cierta claridad los resultados que iba obteniendo. Sin embargo, gracias a la observación –desde la práctica– de las diversas etapas de este proceso, pude crear sistemas de traducción y construcción distintos para las imágenes que utilizaría en la producción de los siguientes murales.

En el díptico *Einige Beobachtungen über Wildblumen: Bienen-Ragwurz (Ophrys apifera) und Schachblume (Fritillaria meleagris) o Algunas consideraciones sobre las flores*

silvestres: Orquídea Abeja (Ophrys apifera) y Tablero de Damas (Fritillaria meleagris), las fotografías escogidas pertenecían esta vez a un libro enciclopédico de flores silvestres⁶³, cuyas imágenes –al igual que en el caso del mural anterior– se desvanecían, desenfocadas, hacia el primer y último plano. La fotografía del libro abierto, correspondiente al mural izquierdo, mostraba principalmente una página con abundante texto, mientras que en la del derecho, se desplegaba la exuberancia de una flor *Tablero de Damas* (imágenes 65 y 66).



65-66. Fotografías originales que sirvieron como imágenes referenciales para el díptico

Fue el ejercicio práctico –ligado a las restricciones que me había impuesto al comenzar este proyecto–, lo que abrió nuevos caminos; porque los trozos descartados, que se iban acumulando sobre los mesones luego de calar cada paño de fieltro, me permitieron visualizar una nueva alternativa constructiva, que además de ser estructuralmente distinta, se presentaba como un importante ahorro de material.

En este sentido, las restricciones han sido el motor que ha posibilitado encuentros absolutamente inesperados: mientras más fiel se es al protocolo establecido previo a la ejecución de cada proyecto, tanto mayores son los hallazgos:

*“Embracing a set of carefully chosen rules is meant to focus the mind so narrowly that those obscure pressures and preoccupations fade, revealing paths and passageways that one would never notice without the blinders.”*⁶⁴

⁶³ *Die farbigen Naturführer: Wildblumen*. München: Mosaik Verlag GmbH, 1982, pág. 248-249 y 274-275.

⁶⁴ “Adoptar un conjunto de normas cuidadosamente elegidas pretende enfocar la mente tan estrechamente que esas oscuras presiones y preocupaciones se desvanecen, revelando caminos y pasajes que uno nunca notaría sin las anteojeras.” Traducción de la autora. Levin Becker, Daniel. *Many subtle channels in Praise of Potential Literature*. London: Harvard University Press. 2012. Kindle Edition, posición 175, pág.12

Para la realización de estos dos murales decidí recurrir asimismo a una estructura modular, no sólo debido a su evidente utilidad para el transporte y el montaje de las obras, sino también con el propósito de incorporar cada segmento como elemento constituyente y activo, que diera cuenta de manera clara de su propio sistema de construcción. Entonces, cada mural fue dividido en doce módulos de 43 x 160 cm –bastante más pequeños que en *Einige Beobachtungen über Insekten...* –, capaces de evidenciar este último objetivo (imagen 67).



67. División modular del mural izquierdo

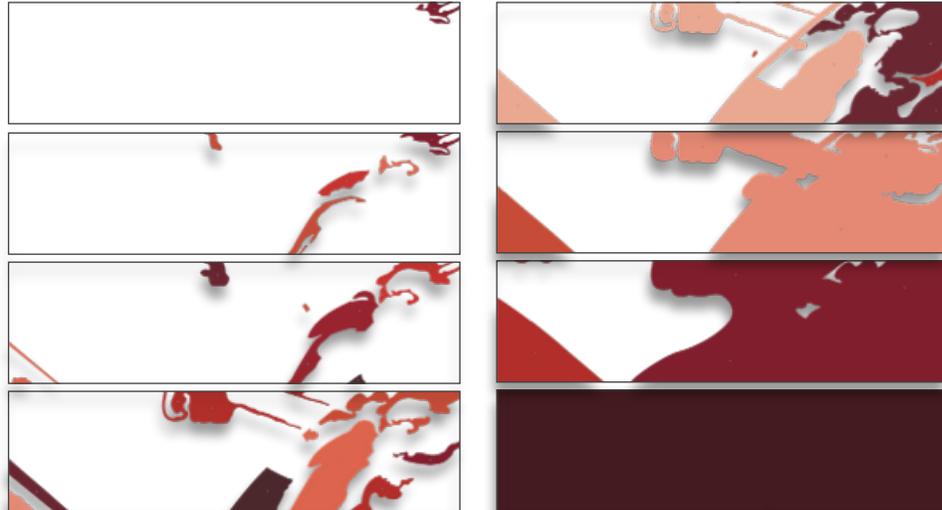
Como se mencionó anteriormente, en *Einige Beobachtungen über Insekten...* se utilizó un sistema de construcción sustractivo, en el que a partir de la presencia constante de diez capas de fieltro en tonos grises, se fueron eliminando sucesivas capas hasta encontrar el tono que la imagen necesitaba. Sin embargo, para el díptico *Einige Beobachtungen über Wildblumen...* resolví probar un sistema de construcción opuesto a ese.

En consecuencia, utilicé un sistema aditivo en el que cada módulo fue trabajado de manera independiente, como problema específico separado del total, añadiendo zonas de color de acuerdo a la presencia de cada tono, es decir, de acuerdo al área que abarcaba cada color en cada módulo –quedando en el fondo aquel de mayor presencia y, en la superficie, el de tan sólo un par de centímetros cuadrados–. Mientras el primer mural fue construido a partir de *excavaciones* como en una mina a tajo abierto, los siguientes dos fueron realizados sumando capas en forma de *cerros* o *islas* que sobresalen en el terreno.

De acuerdo a esto, en un mismo módulo podían presentarse –o no– los doce tonos distintos de rojo que utilicé en este díptico, sin embargo, podían estar distribuidos en una menor cantidad de capas –por ejemplo, sólo en ocho, como se observa a continuación (imágenes 68 y 69)–.



68. Maqueta de distribución tonal para el módulo 6 del mural izquierdo



69. Distribución de las áreas de color por capas, desde la 1 a la 8

Al utilizar este sistema aditivo de construcción, la materialidad se vuelve aún más presente, relevando el carácter objetual de estos trabajos de manera más clara que en el mural gris. Porque a la distancia, y ubicado frontalmente, las imágenes referenciales de estos dos murales se reconstruyen de manera similar a *Einige Beobachtungen über Insekten...*, permitiendo reconocer con cierto grado de certeza las páginas abiertas del libro y las palabras y flores impresas en él. Sin embargo, en la cercanía –y particularmente al situarse de costado–, se evidencian los descalces entre módulo y módulo, las diferentes alturas que un mismo tono de rojo enfrenta en ese límite estructural. Estos quiebres son los que delatan su

sistema constructivo, impidiendo en ese proceso, la identificación del referente fotográfico; identificación que la frontalidad le concede, generosamente, a la imagen (imágenes 70 y 71).



70-71. Ejemplo del descalce de las capas de fieltro entre diferentes módulos

Emergen así, con fuerza, el volumen y sus formas. La proximidad llama a tocar este material neutro, cálido y opaco que, carente por sí mismo de toda carga simbólica, seduce no sólo visualmente, sino también desde su percepción háptica; se desdibuja en fragmentos de rosas suaves, anaranjados brillantes y rojos profundos, independizándose –ignorantes– de la imagen que son capaces de reconstruir.

“Taking a step back to discover the details in Mónica Bengoa’s installation, I am struck that her approach to words and language involves an inherent deconstruction of meaning in the translation of factual scientific words into abstraction. The blurry traces of text and letters read as distorted words that speak loudly about the transition from written to visual language. Ultimately, Bengoa’s larger-than-life encyclopaedia captures the power of knowledge to change our perspectives of the world we live in, in this case, as specifically related to science and nature.”⁶⁵

⁶⁵ “Dando un paso atrás para descubrir los detalles en la instalación de Mónica Bengoa, me sorprende que su aproximación a las palabras y el lenguaje implica una deconstrucción del significado inherente en la traducción de palabras científicas objetivas hacia la abstracción. Las huellas borrosas de texto y las letras leídas como palabras distorsionadas que hablan en voz alta acerca de la transición del lenguaje escrito al visual. En última instancia, la enciclopedia más-grande-que-la-vida de Bengoa captura el poder del conocimiento para cambiar nuestra perspectiva del mundo en que vivimos, en este caso, lo específicamente relacionado con la ciencia y la naturaleza.” Traducción de José Miguel Trujillo. Wendt, Selene. *Extremely loud and incredibly close* en *The Storytellers. Narratives in International Contemporary Art*. Catálogo de la exhibición. Oslo: Ed. Selene Wendt, 2012. pág.74.

Frente a *Einige Beobachtungen über Wildblumen...*, *Orquídea Abeja* susurra palabras ininteligibles, tanto por su idioma como por su desvanecimiento, mientras *Tablero de Damas* grita con fuerza desde la saturación de sus colores y sus formas barrocas –como si quisiese arrancar de la planitud del libro– (imágenes 72 a 76).



72. *Einige Beobachtungen über Wildblumen: Bienen-Ragwurz (Ophrys apifera) und Schachblume (Fritillaria meleagris) o Algunas consideraciones sobre las flores silvestres: Orquídea Abeja (Ophrys apifera) y Tablero de Damas (Fritillaria meleagris)* 2011
MAVI, Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile, 2012



73-76. Otras vistas y detalles de *Einige Beobachtungen über Wildblumen...*
MAVI, Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile, 2012

IV.3. Ejercicios de economía

Dos años de presencia sostenida en el taller produciendo los murales gris y rojos, me permitieron concentrarme y estar atenta a lo que ocurría sobre mis mesones de trabajo. Los encuentros fortuitos, todo aquello que se sale de protocolo, de algún modo se fue acumulando en mi experiencia como posibilidades latentes, a la espera de ser aplicadas en un nuevo proyecto.

Fue así que los descartes de *Einige Beobachtungen über Insekten...* me permitieron visualizar no sólo el sistema aditivo utilizado en el díptico *Einige Beobachtungen über Wildblumen...* –bastante más complejo que el sistema sustractivo utilizado en el mural anterior–, sino también idear uno en que la imagen se construyera a partir de una sola capa de fieltro calada. De este modo, aquellos metros de material agujereado dieron paso a un trabajo que en orden temporal fue ejecutado en paralelo a *Einige Beobachtungen über Insekten...*, es decir, en el año 2010.

Boîte-en-valise surgió entonces, como respuesta a la invitación del curador Hervé Mikaeloff y de Marie-Ange Moulonguet, directora del Espace Culturel Louis Vuitton, para formar parte de la exhibición *Chili, l'envers du décor*. Esta propuesta consistió en realizar una obra de sitio específico para una de las vitrinas de la casa matriz de Louis Vuitton, en Champs-Élysées, París. Se trató de un mural de una capa de fieltro calado a mano, conformado por dieciséis módulos de 115 x 115 cm en diversos tonos de rojos. La construcción de la imagen fue a partir de una serie de fotografías del interior de la tienda: de los finos estantes de madera, donde se exhibían carteras, maletas, zapatos y corbatas; de la reja de bronce dispuesta en el fondo (imagen 77). Este conjunto de elementos se ubicaba justamente detrás de la vitrina escogida para la instalación de mi trabajo.



77. Fotografía del estante donde se exhiben carteras y maletas en la tienda Louis Vuitton en Champs-Élysées



78. Dibujo trazado del estante en la tienda Louis Vuitton, utilizado para la realización de *Boîte-en-valise*

De este modo, utilicé esa imagen como base referencial para realizar un dibujo de aquellos objetos, similar a los planos de distribución cromática exhibidos en *entre lo exhaustivo y lo inconcluso* un año antes (imagen 78). Pero en este caso, el resultado es reflejo de la deconstrucción de la imagen fotográfica de origen, de manera que exhibe su propia estructura lineal. Así, la imagen se arma desde su línea ausente, dejando ver la reja de bronce a través de los cortes en el fieltro rojo (imagen 79) y, de paso, crea un contraste entre las lujosas carteras y maletas del interior de la tienda y la manualidad –la artesanía– de la confección de mi trabajo (imágenes 80 y 81).



79. detalle de *Boîte-en-valise*



80-81. *Boîte-en-valise*. Fieltro de lana natural calado a mano, 460 x 460 cm.
Chili, l'envers du décor, Espace Culturel Louis Vuitton, París, 2010

Luego de esta primera exploración en torno a la realización de una imagen en una sola capa de fieltro de lana calado a mano, mi objetivo estuvo centrado en crear un nuevo mural, pero esta vez en un solo paño de tela; surgió así *Algunas observaciones de mediodía*⁶⁶, realizado a partir de un único rollo de fieltro de 1,84 x 20 m.

Pero este desafío no intentaba ser simplemente una hazaña a nivel técnico por sus dimensiones y por la dificultad que suponía trabajar desde la continuidad de una sola pieza; muy por el contrario, la construcción de su imagen también debía obedecer a las condiciones de presencia o ausencia del material, y referir de un modo específico a la fotografía en alto contraste, donde el vaciado de ciertas zonas de tela correspondería a las áreas de luz.

Con ese objetivo realicé una serie de tomas fotográficas en un pequeño patio interior, con la cámara dispuesta en el centro del jardín y a nivel de suelo, en un movimiento que casi completaba los 360°. La imagen final para la creación de este mural fue una panorámica de plantas y arbustos que, gracias a su gran escala y la curvatura del muro donde fue instalado, sugerían una vegetación mucho más exuberante que la real (imágenes 82 y 83).

⁶⁶ Obra que completaría, junto al mural gris *Einige Beobachtungen über Insekten...* y al díptico rojo *Einige Beobachtungen über Wildblumen...*, la muestra *Einige Beobachtungen über Insekten und Wildblumen o Algunas consideraciones sobre los insectos y las flores silvestres*, MAVI, Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile, 2012.



82-83. *Algunas observaciones de mediodía*. Filtro de lana natural calado a mano 1,84 x 15,35 m.
Einige Beobachtungen über Insekten und Wildblumen o Algunas consideraciones sobre los insectos y las flores silvestres. MAVI, Museo de Artes Visuales, 2012

“La intensa iluminación de los rayos del sol cayendo verticalmente sobre la superficie de la tierra parece eliminar toda posibilidad de medias tintas, por lo que la imagen así depurada presenta un alto contraste: las zonas de sombra (color del fieltro) y las de luz (el blanco de la pared que soporta el paño) están claramente delineadas y el peso de ambas en el plano sutilmente equilibrado. Y aunque el limpio contorno de las luces permite advertir las siluetas de plantas, hojas y otros objetos en la representación, una suerte de ‘encandilamiento’ impide distinguir con precisión qué es lo que realmente se está viendo.”⁶⁷

⁶⁷ Delpiano, María José. *Inquisiciones de la mirada: esmero y deleite*. www.letrasenlinea.cl, abril 2012.



84. detalle de *Algunas observaciones de mediodía*

El trabajo de figura y fondo, en el que por segmentos las hojas son negras –el fieltro– y a ratos blancas –el muro–, me hace recordar las horas y días transcurridos en los talleres de grabado en mis años de escuela⁶⁸. Esa economía de medios no sólo está presente en la reducción material a un solo paño de fieltro, sino también en la síntesis y precisión a la que obliga la imagen en alto contraste; el paso desde la densidad de las sombras hacia las luces extremas sin mediar transición, separadas por la dura línea del corte que divide las zonas llenas de las vacías.

Algunas observaciones de mediodía resultó ser una obra mucho más cercana a la gráfica de lo que había imaginado, tanto por su composición –en la que se combinan extensos planos y delicadas líneas–, como por su técnica –en la que fui cortando y retirando el material, del mismo modo en que la gubia talla el taco de madera–. Pero así como tantas veces la materialidad de la matriz parecía ser mucho más interesante que su impresión sobre el papel, así también en esta ocasión el relieve de las formas de fieltro recortadas sobre el blanco del muro toma una dimensión objetual que la mano no puede resistirse a tocar.

En definitiva, tanto *Boîte-en-valise*, como *Algunas observaciones de mediodía*, se transformaron en ejercicios de economía que detonaron una inquietud más radical: ¿cuál es el punto de mínima información necesaria, para que el ojo sea capaz de identificar el origen fotográfico en la imagen material que presento? Claramente, esta pregunta aún no tiene respuesta, sin embargo, un trabajo reciente ha abierto nuevos caminos en esa búsqueda.

⁶⁸ Como se mencionó anteriormente, egresé de la Licenciatura en Arte con la mención de grabado.

IV.4. De letras, palabras y literatura

*It's about knowing that you can repeat a word out loud until it loses its meaning
but gains a weird and exciting new plasticity.*⁶⁹

Daniel Levin Becker, Many subtle channels in Praise of Potential Literature

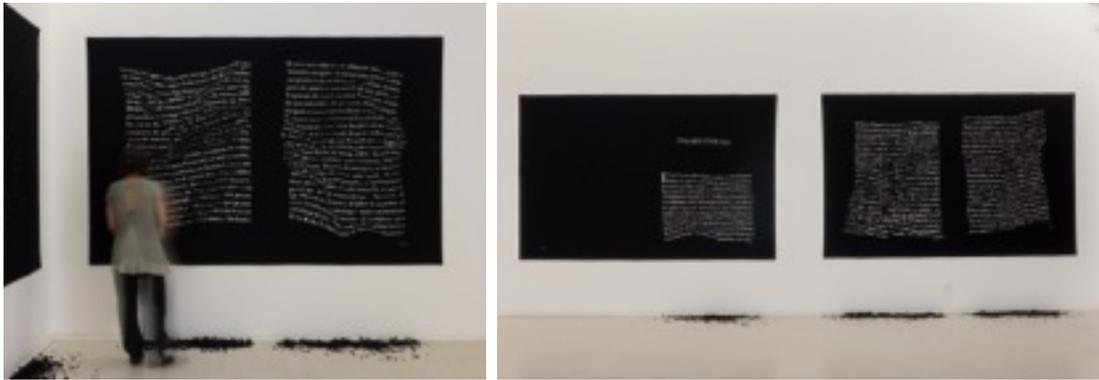
La literatura ha estado presente en mi trabajo desde siempre, aún cuando sólo se ha vuelto visible de manera concreta en obras más recientes. Y aunque nunca se lee todo lo que se quisiera, puedo decir que a lo largo de los años he recaído insistentemente en algunas lecturas predilectas. Así, entre otros, han pasado por mi trabajo *Lumpérica* de Diamela Eltit, *El gran cuaderno* de Agota Kristof, numerosas lecturas de Georges Perec –como ya se ha dejado claro en este escrito– y, actualmente, *Ejercicios de Estilo* de Raymond Queneau; todas ellas contribuyendo no sólo desde el contenido de sus palabras, sino también desde su tono, forma, desde su estructura metodológica.

Still life / Style leaf (imágenes 85 a 87) es una obra que retoma el trabajo de traducción de la imagen fotográfica hacia el fieltro por medio del corte manual, pero esta vez buscando aquel delicado punto en que la información que entrega la imagen material que



85. *Still Life / Style leaf*. Instalación de cuatro piezas –y 6.353 letras– de fieltro de lana natural calado a mano. 184 x 290 cm c/u. 2014.

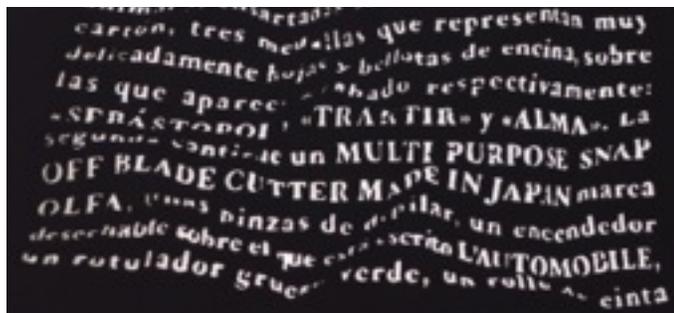
⁶⁹ Se trata de saber que se puede repetir una palabra en voz alta hasta que pierde su significado, pero gana una nueva plasticidad extraña y emocionante. Traducción de la autora.



86-87. vistas parciales de la instalación *Still Life / Style leaf*

presento sea la justa y necesaria para que el ojo pueda reconocer su origen fotográfico. Al mismo tiempo incorpora el texto como problema central en la imagen; esto, desde sus aspectos formales –en tanto da cuenta de su origen fotográfico a través de la utilización del objeto-libro–, pero también desde el contenido temático que se aborda al tomar un fragmento del relato *Still life / Style leaf* del libro *Lo infraordinario*, de Georges Perec.

El relato que propone Perec describe detalladamente todos los objetos presentes sobre su escritorio, que en realidad es una antigua mesa de joyero. Las palabras permiten imaginar con claridad el modo en que su lámpara articulada, de metal azul, ilumina las dos bandejas rectangulares que contienen todo tipo de objetos: goma de borrar, calculadora CASIO, rotulador grueso verde, rollo de cinta adhesiva y, entre muchos otros, un MULTI PURPOSE SNAP OFF BLADE CUTTER MADE IN JAPAN marca OLFA –uno de mis favoritos al ser el mismo tipo de cuchillo con el que he calado cada una de las letras y palabras en el fieltro que acoge ese mismo relato– (imagen 88).



88. detalle de *Still Life / Style leaf*

La imagen del texto-libro, desplegada a lo largo de los muros del espacio de exhibición, reproduce la puesta en abismo que el texto propone, cuando la descripción que se hace del la mesa de trabajo –y del espacio que la rodea–, se encuentra ya escrita en la página que yace sobre ella. De acuerdo a esto, el relato calado en la primera página de fieltro comienza y concluye con las mismas palabras: “El escritorio sobre el que escribo es una antigua mesa de joyero, de madera...”

Las páginas correspondientes a aquel texto fueron separadas del libro, arrugadas y luego fotografiadas. Al llevar las imágenes a alto contraste para eliminar toda presencia de los pliegues en la superficie del papel, las páginas desaparecen, quedando sólo las palabras recortadas sobre el blanco. Y pese a que las arrugas se han desvanecido, su presencia se evidencia en los renglones discontinuos; se reconoce su rastro en el quiebre de las letras, en el escorzo al que la arruga las obliga, distorsionándolas, fragmentándolas.

El fieltro alberga la imagen de esas páginas del libro que exhiben la écfrasis presentada en el texto, constituyéndose en una nueva imagen material. Desde ella se desprenden –como una metáfora concreta– una a una cada letra que construye su relato, apilándose en el suelo bajo cada página de fieltro (imágenes 89 y 90). Así, el texto tiene como objetivo constituirse en una otra imagen que permite la reflexión en torno a una observación exhaustiva de lo infraordinario. Porque del mismo modo en que los lápices, hojas de papel y gomas de borrar pasan comúnmente inadvertidos sobre una mesa de trabajo, las letras y palabras en un libro existen en él sólo para cumplir el propósito de ser leídas.



89-90. detalle y vista parcial de *Still Life / Style leaf*



91. vista de una página de *Still Life / Style leaf*

Entonces, lo infraordinario no sólo está presente en el texto de Perec, sino también en la observación insistente de esa misma letra, que permite reconocerla como imagen – contraviniendo la costumbre de considerar que un libro sin fotografías simplemente “es un libro sin imágenes”–. *Still life / Style leaf* invita a mirar las letras precisamente como imagen: unas en negativo, que se presentan por ausencia en contraste con el paño negro de fieltro, y otras materiales que se acumulan en el suelo, desprendidas del muro, evidenciando –de paso– su sistema de producción. Las letras convertidas en vacío, distorsionadas por el escorzo, invitan a centrarse en lo que se ve, sin importar si el texto es legible o no (imagen 91).

“Son también esos mínimos escorzos, más o menos pronunciados, los que en ocasiones vuelven ilegible el texto de Perec; parece evidente que incluso en el afán más detallista las cosas se muestran y, a la vez, se esconden a la mirada. El propio texto de Perec develaría que el inventario es posible solo gracias a la parcialidad de la mirada, lo que allí se exponen son ángulos, puntos de vista, conscientes de su carácter arbitrario y excluyente.”⁷⁰

⁷⁰ Delpiano, María José. *Literatura y libro en la obra en Fielto de Mónica Bengoa*. 60watts.cl, junio 2014



92-93. detalles de *Still Life / Style leaf*

Así, pareciera ser que la letra, ese diminuto signo aparentemente insignificante, tiene la capacidad de constituirse en aquella unidad mínima que el ojo busca –o, al menos, mi ojo busca–; son ellas las encargadas de remitir a la imagen referencial, a la fotografía de las páginas del libro (imágenes 92 y 93). “Es, en este sentido, el texto como imagen lo que la obra de Bengoa ha sabido activamente visibilizar. Y digo activamente porque es el papel, el soporte de la escritura lo que en efecto desaparece en la transcripción de Bengoa; lo que se aprecia en cambio es el sedimento de los ejercicios visuales y literarios que el papel mismo suscitó.”⁷¹

En definitiva, *Still life / Style leaf* ha sido un ejercicio de concentración extrema en cuanto a mi inquietud en torno a la naturaleza de la imagen fotográfica. En él es posible distinguir la presencia simultánea de tres imágenes: en una primera mirada, la imagen material de los grandes paños negros de fieltro calado, acompañados de miles de letras que yacen en el suelo; luego, en una aproximación más atenta, se observa aquella imagen que exhibe las páginas arrugadas del libro capturadas en la fotografía de referencia, con sus letras distorsionadas y sus renglones torcidos; y, finalmente, la écfrasis que el minucioso relato propone desde la enumeración interminable de los objetos contenidos en su listado –a ratos ilegible– siempre inabarcable; aquel que permite abordar lo que pasa comúnmente inadvertido, que pareciera no tener relevancia alguna pero que, sin embargo, es parte vital de nuestra relación con el mundo que nos rodea.

⁷¹ Ibid.

CONCLUSIÓN

Nunca imaginé que el término de este estudio se dilataría tantos años y debo reconocer que esta demora durante mucho tiempo se presentó como una molestia permanente ante lo inconcluso. Sin embargo, también es cierto que esta distancia temporal me ha llevado a mirar bajo “otros lentes” mi propia producción y, del mismo modo en que he observado con paciencia y curiosidad las diversas imágenes y procesos que han formado parte de mis proyectos, en esta instancia de aprendizaje he querido detenerme no sólo a ver, sino también a pensar de otro modo la imagen.

Así, identificar hoy cómo han ido evolucionando los ejes centrales de mi investigación visual, me ha permitido remirar bajo este nuevo prisma obras realizadas hace cinco, diez, quince o más años atrás.

Mi interés en la imagen fotográfica me ha empujado a preguntarme constantemente por su naturaleza, por aquello que la caracteriza, que la define. Durante mucho tiempo quise estudiarla desde su contenido referencial, desde aquello que posa frente al lente, estableciendo con él diversas relaciones con distintos grados de complicidad. Pero pronto entendí que para comprenderla debía distanciarme de su referente, de las temáticas a las que aludía, intentando reducir al mínimo aquellas lecturas y contenidos que por su relevancia – social, política o incluso simbólica–, podían distraer de aquello que subyace a todo eso, esa esencia que presentía.

Decidí entonces centrarme en el espacio privado de mi casa, en sus rincones, incluso en las actividades rutinarias que allí se repiten implacablemente, día tras día. Esperaba que su cotidianidad, la familiaridad que provocan, me ayudaran a centrar la atención en la imagen ahí presente. Sin embargo, en ese momento no supe prever la importancia que el cotidiano tiene para cada uno de nosotros, en tanto construye el espacio seguro desde el cual nos relacionamos con el mundo que nos rodea. Fui entonces buscando el vaciamiento de esa imagen, seleccionando referentes cada vez más comunes, insignificantes, que pasan comúnmente inadvertidos, aquellos que me permitieran –si bien no anular– al menos reducir su contenido temático, colaborando a visibilizar las operaciones materiales y metodológicas en las que se sustenta su creación.

Me propuse entonces tomar distancia y estudiar la imagen fotográfica desde la vereda del frente, desde su traducción hacia otras materialidades y soportes, llevándola a escalas monumentales. Miles de cardos y servilletas, bordados, dibujos y paños de fieltro, han sido trabajados manualmente, de manera rigurosa y sistemática, en proyectos de largo aliento. Las obras producidas a lo largo de los últimos quince años se han sustentado en esos procesos que las vuelven visibles, aquellos que permiten, no sólo reconocer el referente fotografiado, sino también aquel pequeño módulo que la construye y la lleva mediante técnicas artesanales simples y repetitivas, a una escala que sobrepasa con creces al observador.

He querido vaciar temáticamente la imagen convirtiéndola tan sólo en una excusa, al tiempo que me he acercado cada vez más a ella, segmentándola, observándola bajo la lupa para poder mapearla y clasificar cada uno de sus tonos y matices; concentrarme en cada uno de sus detalles –para trabajar con lo que veo y no con lo que sé–. El caudal de información que provee la imagen analizada de este modo, organizada generalmente bajo criterios cromáticos, se transforma entonces en una nueva imagen en la que conviven sus tres niveles de existencia: el referente fotográfico –del cual siempre se intuye su presencia–, la monumental, que se toma el espacio de manera rotunda envolviendo al espectador y, en la cercanía, la materialidad que revela su factura manual, transformando su superficie sólo en textura y color.

En esta revisión me he reencontrado con diferentes obras y me doy cuenta que se han independizado no sólo de mí como autora, sino también de los objetivos y procesos que las generaron, instalándose como piezas autónomas en un sistema mayor que se ha ido construyendo y decantando en el tiempo, pero que sigue siendo móvil y vivo. El contexto que las generó inevitablemente ha ido cambiado, sin embargo, lo que permanece invariable es el modo en que entiendo y enfrento el proceso de creación. Porque el trabajo de taller es un espacio de constante reflexión, donde se establecen una serie de restricciones y normas que sólo tienen el propósito de permitirme estar presente, atenta a reconocer en el error una fuente de aprendizaje, en palabras de Perec, “me impongo una serie de reglas con el propósito de ser totalmente libre”. En definitiva, sólo el constante ejercicio permite incorporar la sorpresa, los hallazgos que surgen en el camino, aquello no previsto en la hoja de ruta.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland. *La Cámara Lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990.

BORGES, Jorge Luis. *Funes el memorioso en Artificios*. Madrid: Alianza, 1993.

BORGES, Jorge Luis. *El hacedor*. Madrid: Alianza, 1997.

CORTÁZAR, Julio. *Instrucciones para subir una escalera en Manual de Instrucciones en Historias de Cronopios y Famas*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. de Ediciones, 2007.

DELPIANO, María José. *Inquisiciones de la mirada: esmero y deleite*. www.letrasenlinea.cl/?p=2563, 2012.

DELPIANO, María José. *Literatura y libro en la obra en Fieltro de Mónica Bengoa*. 60watts.cl/2014/06/artes-visuales-monica-bengoa-2/, 2014.

HAUSER, Arnold. *El manierismo en Historia Social de la Literatura y el Arte*. Barcelona: Editorial Labor, 1983.

HOCKNEY, David. *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Barcelona: Ediciones Destino, 2002.

KRISTOF, Agota. *El Gran Cuaderno*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1995.

LEVIN BECKER, Daniel. *Many subtle channels in Praise of Potential Literature*. Londres: Harvard University Press. Kindle Edition, 2012.

MENNA, Filiberto. *La opción analítica en el arte moderno: figuras e íconos*. Barcelona: Santiago, Chile Gili, 1977.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1986.

NETTEL, Guadalupe. *Descifrar el espacio* en PEREC, Georges, *Lo infraordinario*. Madrid: Editorial Impedimenta, 2010.

PANOVSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores, 1991.

PEREC, Georges. *Pensar / Clasificar*. Barcelona: Editorial Geodisa, 2001.

PEREC, Georges. *Me acuerdo*. Córdoba: Editorial Berenice, 2006.

PEREC, Georges. *¿Acerca de qué?* en *Lo infraordinario*. Madrid: Editorial Impedimenta, 2010.

PÉREZ VILLALÓN, Fernando. *La trama y sus límites: ínfimos mapas de una inmensa sutileza* en *Entre lo exhaustivo y lo inconcluso*, catálogo exposición. Santiago: Fundación Gasco, 2009.

RUIZ, Alma. *Art is made by the hands* en *Poetics of the Handmade*, catálogo exposición. Los Ángeles: MOCA, Museo de Arte Contemporáneo, 2007.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. *Ejercicios de Stylo. Georges Perec o el arte del lugar* en *Pere(t)c Tentativa de inventario*. Madrid: Maia Ediciones, 2011.

WENDT, Selene. *Extremely loud and incredibly close* en *The Storytellers: Narratives in International Contemporary Art*, catálogo exposición. Oslo: Ed. Selene Wendt, 2012.