



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Escuela de Postgrado

INSISTENCIA INEVITABLE

Jesús Román

Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes, mención Artes Visuales

Profesor Guía: Gonzalo Díaz

Santiago de Chile
2017

Contenidos

Resumen.....	1
1. Introducción.....	2
2. Capítulo I: Lentejuelas y Breve Historia.....	4
3. Capítulo II: Lentejuelas y operaciones de rigor. Control, Orden y Repetición....	15
3.1. Un momento antes de.....	27
4. Capítulo III: El trabajo como un lugar temporal.....	31
4.1. Estado sin tiempo / tiempo gastado.....	37
4.2. Doble Temporalidad del material: Industrial y Manual.....	41
5. Capítulo IV: Luz y límites.....	46
5.1. Estética de la Superficie.....	48
5.2. Yo soy el sonido del corazón y de los relojes a ambos lados.....	57
6. Bibliografía.....	62

Resumen

La presente tesis trata sobre una selección de obras de mi autoría, comprendida entre los años 2006 a 2016. El criterio de selección de estas obras está en directa relación al material con el cual fueron realizadas: *Lentejuelas*.

Gracias a las particularidades formales de las *lentejuelas* he podido investigar en torno a problemas e inquietudes que abordan tópicos como repetición, orden, control, tiempo, trabajo, límite, peso, visibilidad y traducción. Por tanto, en el presente texto desarrollo estos conceptos en relación a las obras, así como también me interesa poner en relieve asuntos implícitos en mis procesos creativos y en las relaciones subterfugias de mi inconsciente que van constituyendo mi imaginario simbólico y que se trasladan a mi manera de concebir el trabajo creativo.

La sistematización del uso constante del mismo material durante diez años, dan cuenta de una cierta pulsión por volver, por reintentar, por completar. Esta labor de insistencia ha significado para mí, además, un espacio donde puedo indagar y descubrir nuevas aristas posibles en donde el material en cuestión, las *lentejuelas*, seguirán siendo protagonistas.

1. INTRODUCCION

Hace muchos años atrás, tantos que ya no recuerdo, tomé conciencia que sistemáticamente realizo un acto automático y persistente que consiste en contar números del uno al cinco. Inicialmente comencé dibujando algo parecido a una flor de cinco pétalos en hojas de cuaderno o en mi agenda. Otras veces, simplemente mientras caminaba, la dibujaba imaginariamente deslizando mi dedo índice derecho sobre mi muslo también derecho. Hasta ahora, desplazo mi dedo índice por mi dedo pulgar construyendo imaginariamente su forma. Durante años caminé contando cinco pasos repitiendo en mi cabeza “uno, dos, tres, cuatro, cinco”.

También debo confesar que cada vez que tengo las manos vacías me proveo de cualquier objeto pequeño que me permita desplazar mis dedos a través de él contando hasta cinco. Mejor aún si encuentro un papel o plástico que pliego varias veces hasta hacerlo muy delgado, para luego repetir innumerables veces el gesto de deslizar mis dedos sobre él, a la vez que cuento del uno al cinco.

En otras ocasiones, simplemente cuento los dedos de mi mano derecha con mi dedo pulgar. Así, repito el mismo gesto todas las veces que el impulso por hacerlo me obligue.

Intuyo que gran parte de lo que hago como artista proviene de este pequeño gesto. Para muchos pudiera parecer algo intrascendente, pero en realidad la magnitud de su poder es enorme. De algún modo, es una acción que me ancla al presente y me estabiliza.

Como si el acto de contar –medir el tiempo- tuviera también la función de ordenarme. ¿Y por qué nunca cuento más allá del número cinco? Quizás, porque contar del uno al cinco es también un acto de autocontrol.

Recuerdo que durante mi infancia, todos los 19 de Septiembre, mi familia veía la Parada Militar transmitida en Cadena Nacional por los canales de televisión. Los más entusiastas eran mi abuelita y mi papá. Yo los acompañaba mirando en la pantalla, lo que en ese momento eran para mí cientos de hombrecitos que marchaban ordenadamente siguiendo el ritmo de Los Nibelungos o de Adiós al Séptimo de Línea. Los observaba atentamente verlos caminar en línea recta y sobre todo, admiraba cuando en un giro del bloque humano, ninguno salía de su fila y se mantenía el “orden intacto” de la línea recta. Por el contrario, cuando uno de ellos perdía la exactitud horizontal del resto, imaginaba los castigos a los que sería sometido ese soldado al regresar al regimiento.

Esta fascinación infantil por el orden –militar- es la primera que registré con tanta claridad. Ahora, a la distancia, logro identificar que en esa actividad está contenida una especie de matriz sobre la cual ejecuto gran parte de mi trabajo: hombres, en mi caso módulos, configuran un orden planificado de antemano, que ha determinado posiciones exactas y movimientos calculados para evitar lo inevitable, el *error humano*. O dicho de otro modo, en la mayor parte de mi trabajo, la iteración de una acción precisa regida por un sistema de producción que minimiza el error manual en la ejecución de las obras.

En definitiva, mi obra está regida por la planificación de un sistema de trabajo que considere premisas estrictas que deben ser cumplidas. Este sistema regula ciertas variables formales como tamaño, dimensión y color, todo lo cual me permite ejercer un control absoluto tanto del proceso de ejecución como del resultado de las obras.

2. CAPÍTULO I

Lentejuelas y Breve Historia

La selección de obras que presentaré en este texto, tienen como punto común su materialidad. Desde el año 2005 he realizado distintos tipos de trabajos en base a un minúsculo objeto de producción en serie llamado *lentejuela*.

Se estima que este objeto es originario de Oriente Medio, Persia y Bizancio. Lo más probable es que las primeras *lentejuelas* se hayan producido en Egipto en la época del rey Tutankamon (1341 a 1323 A.C). La historia cuenta que al descubrirse su tumba el año 1922, el rey se encontraba con sus ropas cubiertas de *lentejuelas* de oro, cosidas a sus prendas, como discos.

A lo largo de la historia, la costura de metales o piedras preciosas sobre indumentarias ha tenido distintas funciones. En los círculos con mayor poder adquisitivo se han utilizado como símbolo de riqueza. Sin embargo, aquellos que tenían una vida nómada, también acostumbraban coser las monedas de oro o plata a sus ropas, de manera de custodiarla y llevarla siempre consigo. Además se creía que gracias al brillo que ellas emitían, alejaban a los malos espíritus.



Un zecchino de oro.

No es azar que la práctica de coser metales preciosos a la ropa haya evolucionado hasta lo que hoy conocemos como *lentejuelas*. Los orígenes de esta palabra siempre han hecho referencia a la riqueza. De hecho, la palabra árabe *zikka* significa moneda.

Y en Venecia, las monedas durante el siglo XIII eran llamadas *zecchino*. Un zecchino es una moneda de oro cuyo peso era de 3,5 gramos de 986 milésimas de oro puro. Las variaciones de *sikka* y *zecchino* se utilizaron en Europa y Oriente Medio hasta el siglo XIX. Como derivación de *sikka* tenemos la palabra *sequin* que es tanto para el idioma francés como para el inglés la palabra para designar *lentejuela*.

Se estima que durante la Edad Media y gracias a Las Cruzadas, la *lentejuela* entra a Europa y comienza a ser utilizada por los cristianos en escudos u otros motivos de caballería. Con ellas, las composiciones se vuelven más lujosas, recargadas y coloridas.

Países como Italia y España destacan en el uso de *lentejuelas* en indumentarias tanto religiosas como reales. Éstas, fueron utilizadas, en su mayoría, como parte de los bordados que eran aplicados sobre brocados, sedas, terciopelos u otras telas resistentes a su peso, pues generalmente eran discos de oro, plata o piedras preciosas.

Hay que precisar que el uso de la decoración en la indumentaria comienza a adquirir mayor presencia en los círculos europeos durante el siglo XV. El uso de piedras preciosas, abalorios, hilos de oro y plata y *lentejuelas* fueron unos de los recursos más utilizados como herramienta de ostentación por la aristocracia, la realeza y la iglesia católica.

Sin embargo, esta última comienza a utilizarlas dentro del siglo XIV. Pero, no sólo decoró indumentaria eclesiástica con *lentejuelas*, sino que también la utilizó en bordados de iconografía religiosa. Es así, como en el año 1495 encontramos “Madonna y Niño” de Ambrogio Bevilacqua. En este caso, el vestido de María está hecho de ciento de *lentejuelas* cosidas a mano.

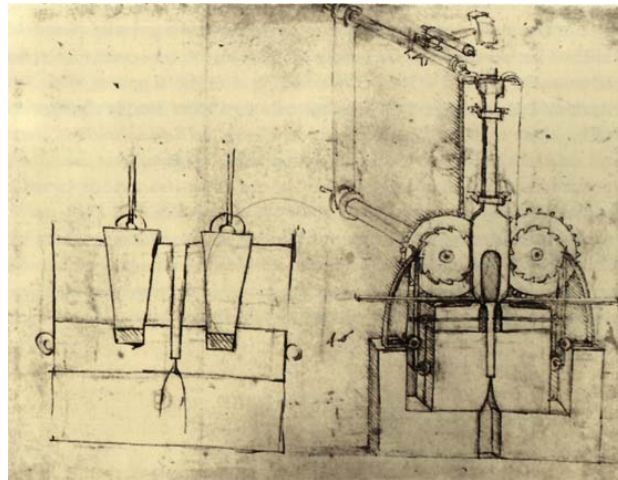


“Madonna y Niño”. Ambrogio Bevilacqua.
Castillo Sforza de Milán. 1495.



Detalle de *lentejuelas* bordadas.

Por otra parte, a principios de la década de 1480, Leonardo da Vinci proyectó un dispositivo en base a poleas para fabricar *lentejuelas* de oro. Las razones aún son desconocidas, pero se cree que lo hizo con fines utilitarios.



“Macchina Punzonatrice” o “Dispositivo de perforación para la producción de lentejuelas”. Leonardo da Vinci. Siglo XV. Italia.

En 1482 el duque Ludovico Sforza, contrató a Leonardo da Vinci para que diseñara soluciones a problemas técnicos y así tener una vida más fácil y agradable. Es posible que de entre los encargos a da Vinci se encuentre la máquina para hacer *lentejuelas* ya que la familia Sforza las usaban con frecuencia: “Galeazzo Maria Sforza, de quince años se veía "brillando más que las estrellas de la mañana”¹. Es destacable, que durante el siglo XV la realeza italiana tuvo un especial interés en las decoraciones brillantes ya que asociaban la luz a la manifestación de lo divino.

España fue uno de los países de Europa que más desarrolló la técnica del bordado y por consiguiente, el uso de la *lentejuela*, asunto que se explica por su pasado musulmán.

En el año 2014, se expuso en El Palacio Real de Madrid, la muestra “De El Bosco a Tiziano. Arte y maravilla en El Escorial”.

En esta exposición, se podía encontrar una sección denominada “La Ceremonia de la muerte”, que consistió en la muestra del “Terno de las Calaveras”. Prendas utilizadas en las ceremonias mortuorias de la realeza española y que se pudieron exhibir gracias a un exhaustivo trabajo de restauración.

Durante el siglo XVI, y por mandato de Felipe II, el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial fue utilizado como mausoleo por la realeza española. De hecho, entre las actividades litúrgicas realizadas en el Monasterio, destacaban las ceremonias fúnebres de la Casa de Austria.

¹ ArtInAmerica. <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/mechanical-glamour/>



Vista general del “Terno de las Calaveras”. “De El Bosco a Tiziano. Arte y maravilla en El Escorial”. El Palacio Real de Madrid. España, 2014.

Estas seis prendas están confeccionadas en terciopelo negro y bordados con hilos y *lentejuelas* de plata.



Detalles de las piezas de “Terno de las Calaveras”.

En las siguientes fotografías de detalles puede apreciarse claramente el bordado con finos hilos de plata y *lentejuelas* cosidas del mismo material, formando una calavera.



Detalles de la capa del “Terno de las Calaveras”.

Como he dicho anteriormente, no sólo la iglesia católica ha demostrado su poder a través del uso de objetos suntuosos sino que la nobleza y los grupos económicamente ricos. En este sentido, el Victoria and Albert Museum de Londres aloja una colección de ropa y accesorios del siglo XVII típicos de la lujosa vida de la aristocracia inglesa de esos años.



Guantes de cuero, bordados con hilos de plata y oro y lentejuelas de plata. Victoria and Albert Museum. 1660'.

Pero, es durante los siglos XVII, XVIII y XIX que la técnica de bordado en oro y plata tuvo su mayor apogeo. Ésta fue desarrollada por artistas y artesanos profesionales. Durante el siglo XVII y XVIII esta técnica emplea principalmente la forma de hilo, pero también se puede encontrar el uso de láminas, flechas, granos, felpillas, cadeneta, sutach y *lentejuelas*.

España, durante este siglo, fue un referente dentro de Europa, básicamente por su vínculo con la cultura musulmana como ya comenté anteriormente. Esto le atribuye a España una tradición más rica y depurada en las técnicas del bordado y en la de la pasamanería por sobre el resto de los países europeos. “En esta etapa se utilizaron con profusión la hojuela y la

lentejuela, adornos muy vistosos que permitían economizar en material —resultaban mucho más asequibles y provechosas que los hilos de oro— y, cuestión también importante, en tiempo de trabajo, ya que con ellas se cubrían amplios espacios, más rápidamente y con menos esfuerzo.”².



Reproducción de Chaqueta “Plantation Plimoth”. Siglo XVII. Victoria and Albert Museum. Londres.

Durante el primer cuarto del siglo XVII se utilizó popularmente, entre la clase acomodada y aristocrática, la chaqueta comúnmente llamada “Plantation Plimoth”, compuesta de miles de pequeños discos metálicos reflectantes cosidos a mano. Esta chaqueta es un referente de cómo se utiliza hoy en día el uso de las *lentejuelas* en la moda.

² Sigüenza Pelarda, Cristina. “Los ornamentos sagrados en La Rioja. El arte del bordado durante la edad moderna”. 2006. p. 204.

Varios años después y tras el descubrimiento de la tumba de Tutankamon el año 1922 y del hallazgo de cientos de discos o *lentejuelas* de oro que cubrían sus ropas se produjo un interés muy particular por el uso de estos discos reflectantes en la industria de la moda femenina y masculina. Con este nuevo impulso aparecen los vestidos estilo “flappers”.

Sin embargo, aún en la década de 1920 y principios de 1930 la *lentejuela* seguía siendo fabri-



cada en metales preciosos, por lo tanto el peso de los vestidos o accesorios era enorme y debido a la gran popularidad que este objeto brillante alcanzó se hizo necesario fabricarlas en otra materialidad, más liviana.

A mediados de 1930 se intentó producir una versión más ligera de *lentejuelas* mediante galvanoplastia de gelatina. La gelatina es de origen animal y por tanto, podía ser laminado en hojas y luego perforado. El problema fue que la gelatina se derrite con facilidad al estar en contacto con temperaturas relativamente altas y también se disuelve en agua. Esto impedía, además, que los vestidos pudieran ser lavados, así que fue desechada por la moda tradicional rápidamente.

Es así como aparece la figura de Herbet Lieberman, cuyo padre tenía una empresa de bordados. Él fue un pionero en la fabricación de las *lentejuelas* en Estados Unidos. Luego de la Segunda Guerra Mundial, Europa baja considerablemente la producción de *lentejuelas* y esto obliga al padre de Lieberman a aprender a hacer *lentejuelas*.

En la década de 1950, Herbert Lieberman, dueño de la Algy Trimmings Co. trabaja en compañía de Estman Kodak, ya que éste estaba produciendo acetato para sus películas.

Lieberman creó un nuevo prototipo de lentejuelas utilizando acetato de celulosa con un baño de plata, lo cual le daba a las *lentejuelas* la propiedad de reflejar la luz muy bien. Sin embargo, las nuevas *lentejuelas* corrían el riesgo de agrietarse como el vidrio debido al acetato, pero eran más versátiles y menos frágiles que las anteriores.

El año 1941, la fábrica de films Dupont inventa un tipo de poliéster llamado Mylar y en 1952 Herbet Lieberman lo comienza a utilizar en la fabricación de *lentejuelas*, pues era un tipo de plástico que permitió que las *lentejuelas* finalmente fueran resistentes a las lavadoras.

Actualmente las *lentejuelas* son fabricadas de Mylar o de vinilo que permite que sean producidas más baratas y fácilmente. Sin embargo, las casas de moda más prestigiosas del mundo siguen utilizando *lentejuelas* hechas de metales preciosos para decorar sus exclusivas prendas de ropa.



Lentejuelas de Mylar.



Lentejuelas de oro y plata. Casa Chanel.

Si bien, desde el origen y hasta principios de siglo XX, las *lentejuelas* tenían forma de disco plano, en la actualidad es posible encontrar de múltiples formas, diseños y tamaños.

El tipo de *lentejuelas* con las cuales yo he trabajado son circulares, cóncavas, facetadas y plásticas. Tienen una pequeña perforación central y al contacto con la luz emiten brillo. Es un objeto producido industrialmente y de bajo costo.

Estas simples particularidades físicas de la *lentejuela* me han permitido desarrollar sistemas operativos básicos que consisten en la repetición sistemática de este minúsculo objeto.



3. CAPITULO II

Lentejuelas y operaciones de rigor

Control, Orden y Repetición.

“El analizado no recuerda, en general, nada de lo olvidado o reprimido, sino que lo actúa.

*No lo reproduce como recuerdo, sino como acción; lo repite sin saber, desde luego, que lo hace”.*³

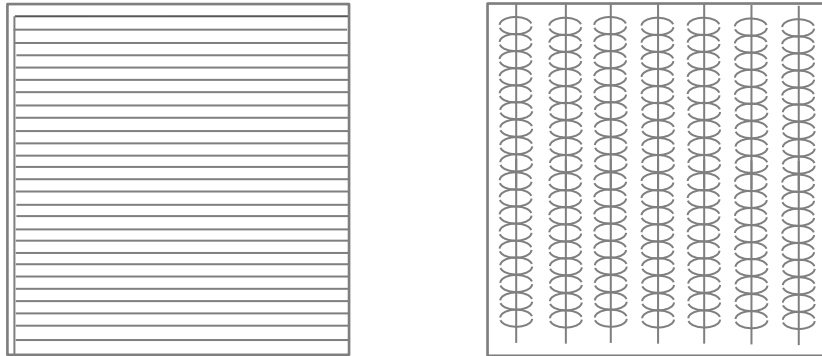
Tradicionalmente la *lentejuela* ha estado vinculada a la historia de la vestimenta, sin importar si han sido espacios populares o selectos; sagrados o prosaicos. Generalmente incluidas como detalles a través de bordados o cosidas directamente a la tela. También, como elemento principal de la prenda desde el siglo XX en adelante. Sin embargo, mi interés en este objeto no nace desde esta relación, si no desde la posibilidad de utilizarla infinitas veces en su repetición. Mi interés tiene también que ver con su seductora estética, tan valorada y explotada en sus largos años de historia.

Para dar forma y cuerpo a mis trabajos manipulo a las *lentejuelas* de dos maneras:

- a) Pegadas sobre una superficie de pvc.
- b) Hiladas con hilo nylon transparente.

³ Freud S.[1914]: Recordar, repetir y reelaborar. Obras Completas, Tomo XII, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, p.152.

Estos dos tipos de manipulación del material, en su repetición, van configurando a las obras. El modo cómo dispongo las lentejuelas en ambos casos es debidamente cuidado bajo la lógica de un orden cartesiano, es decir, cuando la lentejuela es pegada sobre el pvc debe ir una al lado de la otra formando una línea recta, tanto en sentido vertical como horizontal. Cuando la lentejuela es hilada debe hacerse enfrentando sus caras cóncavas.



Estas dos únicas operaciones son ejecutadas de manera ordenada y precisa para asegurar su óptimo rendimiento y por ende, el de las obras. En definitiva, estas manipulaciones, estructuran un sistema de producción que define mi ruta de trabajo.

Para mí, la acumulación de lentejuelas adheridas sobre una superficie, necesita de una disposición precisa, pues sólo bajo un orden exacto, éstas son capaces de hacer ver en su similitud el modelo planificador que las antecede, donde todo debe ser perfectamente medible, cuantificable y cualificable en su dimensión formal. Para ello, tomo como referencia el plano cartesiano en el cual existe un eje X y un eje Y, a lo largo de los cuales dispongo las lentejuelas para luego, en su repetición, dar forma a un plano contenido entre ambos ejes.

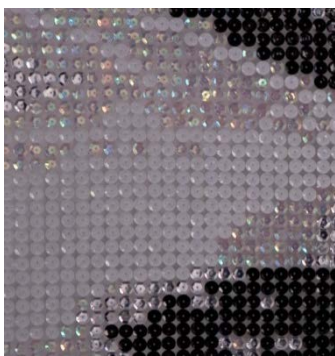
En esa homogeneidad, en donde la unicidad no existe y la totalidad cobra importancia, conformándose como un cuerpo compacto indivisible, la operación de repetición tiene carácter

de absoluto, pues está regida bajo la lógica de un orden que organiza, controla y rigidiza la naturaleza exuberante de la lentejuela.

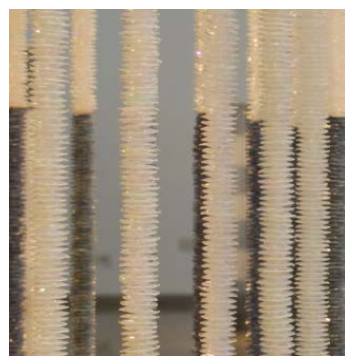
Esta *repetición* regida por el orden, denominaré de manera más precisa como acción de *iteración*, pues es el acto de repetir un proceso para alcanzar un objetivo. Es de hecho, un método para resolver un problema a través de una secuencia de pasos lógicos, como por ejemplo, al seguir cualquier tipo de instrucciones de uso de un artefacto o utensilio común.

De esta misma forma, yo predispongo una serie de pasos que tienen que ser debidamente ejecutados durante la producción de las obras a modo de pequeños ciclos que se repiten.

Este sistema iterativo con el cual trabajo se organiza bajo ciertos parámetros que permiten visibilizar el control fino de mi mano que opera los materiales, disponiéndolos en una lógica maquinal. Es decir, tanto la colocación de las lentejuelas sobre las superficies de PVC como la hilación de ellas responde a una manualidad despojada de su torpeza natural o de cualquier grado de aleatoriedad y es que mi mano es capaz de realizar movimientos mecánicos finos donde la falla humana es apenas perceptible.



Detalle obra *Santo Domingo 1046/1066*.



Detalle de obra *Estética de la superficie*.

Un ojo atento a la regularidad de la trama o al hilvanado formado por las lentejuelas percibe que en ciertas intersecciones o secciones, el orden es levemente alterado, es ahí entonces donde aparece sutilmente, la *falla*. El continuo de la trama o de la secuencia se discontinúa para luego recuperar la regularidad del orden impuesto en primera instancia.

Por el contrario, en un ojo desatento la *falla* –como diferencia– no alcanza a manifestarse, por lo tanto, la trama se lee como una superficie homogénea. A un ojo desatento le es indiferente la huella del cansancio o del tedio o de la desidia que inscribió mi mano y entonces tal diferencia se hace invisible. El ojo no encuentra sobresalto. El ojo no distingue el *error*.

La mano que repite la misma secuencia de pasos actúa bajo una lógica de reproducción mecánica, por lo tanto está desprovista de cualquier tipo de virtuosismo y particularidad porque es esencialmente un trabajo serializado. Sin embargo, esta mano que repite mientras el tiempo transcurre en horas, días y meses se vuelve virtuosa en cuanto es parte de un restringido y básico sistema. La mano se vuelve más hábil, más delicada y más precisa en la ejecución de un par de movimientos que son siempre los mismos. Esta insistencia produce a la vez, otro efecto, tanto o más sutil que esta especificidad y sucede justo en el momento en que paradójicamente o no, la mano deja de existir. La concentración ya no está fija en la exactitud del movimiento; ya no está la atención en intentar no producir la *falla*. La concentración no está ya en el cuerpo, pues la consciencia se vuelve introspectiva. La contemplación no es más hacia afuera...

Durante las largas horas de trabajo, donde me enfrasco en la monótona tarea de hacer repitiendo, fluctúo entre estos dos estados: uno donde el contacto físico entre mi mano y los materiales está más presente, pues hago consciente la acción y el otro en donde el lugar de mi atención es totalmente mental. Así, transito de uno a otro estado sin darme cuenta. Una y otra vez. Una y otra vez. Voy y vuelvo entre abismos alienantes de profunda vacuidad o de total saturación mental y humoral. Indistintamente, estos *estados*, pueden llegar a serme placenteros, desagradables o pueden resultarme por completo indiferentes.



"Santo Domingo 1046/1066". Lentejuelas, PVC, pernos de anclaje. 2.0 x 10 m. Galería GASCO. Santiago. Chile.

Debo reconocer, de cualquier forma que rápidamente mis recuerdos aparecen y tanto el pasado, como el presente y el futuro comparecen con intensidades relativas. Mientras repito y repito siempre lo mismo, todos los tiempos me exigen ser vistos, cotejados y revividos.

Y si algo de bueno tiene el vacío es que puede llenarse. El vacío es en potencia un lleno, así como el silencio es en potencia un sonido. Contabilizo del uno [1] al cinco [5] innumerables veces, así rompo mi silencio mental con el leve susurro de mi voz repitiendo uno, dos, tres, cuatro, cinco...Repleto espacios de lentejuelas repitiendo incansablemente el mismo pequeño gesto, que para mi sorpresa, nunca me cansa.

Y es esta humilde acción, la que simbólicamente también actúa en mí como un medio para “estar en” o para “quedarme en”. Para estar y permanecer en el recuerdo, en ese pensamiento que nunca deja de ser otro...



El vacío absoluto del desierto y el lleno total del mar. El potencial de ser llenado y el potencial de ser vaciado. Mi deambular permanente entre ambos estados. El desierto llano y quieto y el mar y su movimiento de nunca acabar. De llegada y de huida constante.

Repetir para permanecer en un mismo sitio, en el mismo espacio, en el mismo tiempo. Así como Sísifo repite su castigo aceptando su destino, yo intento descomprimir lo comprimido repitiendo la eterna letanía de lo mismo, que contradictoriamente o no, sucede a costa de pura limitación formal.



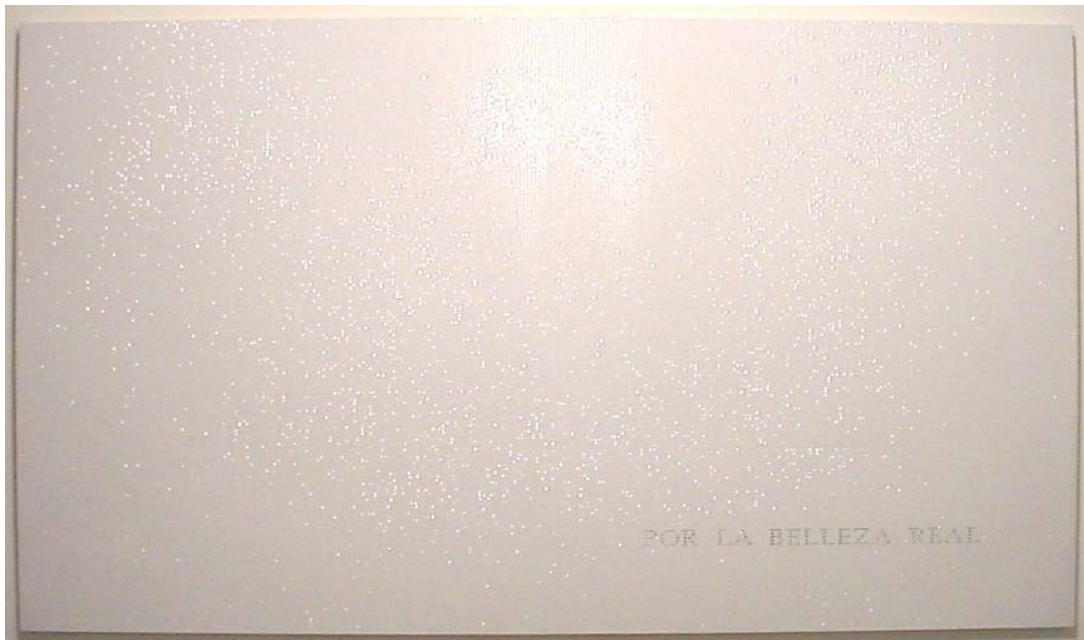
Esta repetición no es gratuita, tampoco es azarosa, ni caprichosa. Es indispensable tanto como necesaria. Es obsesiva. Es determinante. Es sobre todo introspectiva y exigente. Al igual que para Sísifo, a veces creo que mi satisfacción es haber comprendido el absurdo de mi insistencia en la repetición de lo mismo.

Sigmund Freud, a principios del siglo XX plantea la teoría que sus pacientes neuróticos tienen olvidado aquello que les provocó un trauma, sin embargo, en consulta vuelven a repetir el hecho a través del acto, más no del recuerdo. Es decir, repiten una y otra vez aquello olvidado que fue doloroso, pero en la acción.

Si existiera un nexo entre lo planteado por Freud y mi pulsión por repetir, estaría para mí, en la esfera del enigma, pero intuyo que dicha pulsión responde a una necesidad muy básica y que tiene que ver con restaurar el contacto con mi propio cuerpo. Es decir, tanto las veces

que cuento mentalmente del uno [1] al número cinco [5], como cuando realizo mis obras con lentejuelas permanezco en un contacto sutil, pero constante con mi cuerpo a través de mis manos.

*“La pulsión nos parece como un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante (Repräsentant) psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma, como una medida de la exigencia de trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal”.*⁴



Por la Belleza Real. Lentejuelas blancas, PVC blanco, texto plateado. 200x300 cm. Sala Juan Egenau. Escuela de Artes Visuales. Universidad de Chile. 2007.

⁴ Freud, S. [1915]: Pulsiones y destinos de pulsión, Obras Completas, Tomo XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 2000.

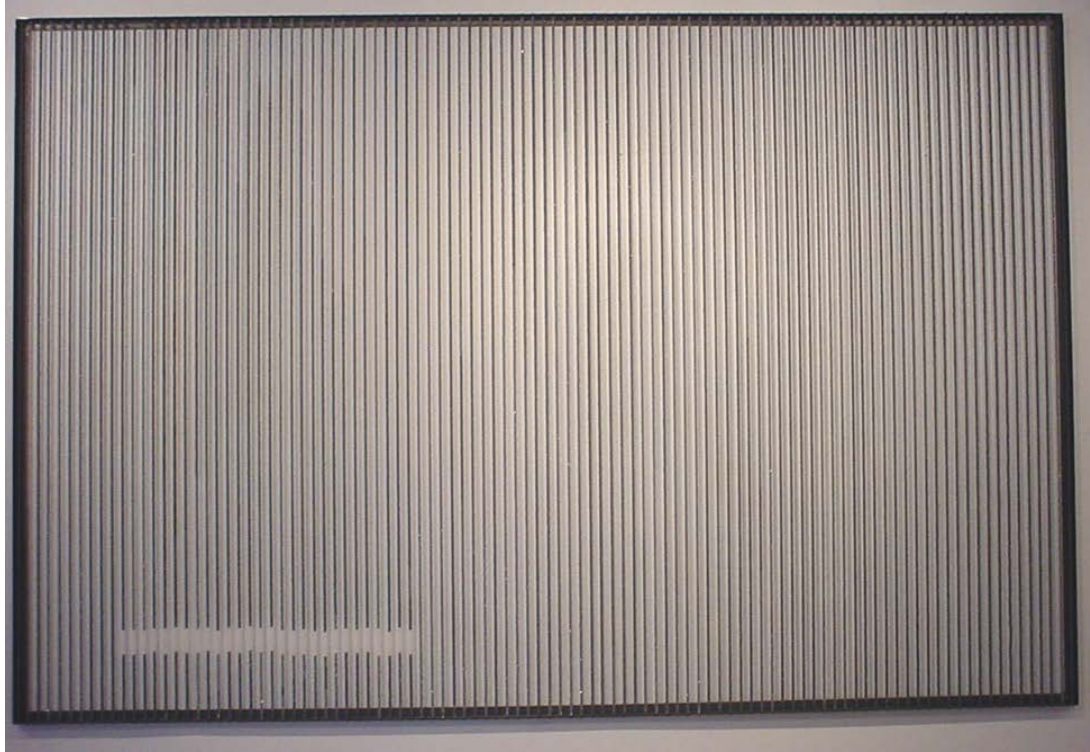
Como decía anteriormente, intuyo que ahí radica un asunto de total importancia, pero que sigue siendo para mí un completo secreto, pues quizás y siguiendo el pensamiento Freudiano, mi inconsciente es el que se encuentra constantemente trabajando sin alcanzarme a darme yo cuenta.

En mi obra, el acto de la repetición está presente tanto en aspectos concretos como en otros de índole simbólicos. Ya me refería anteriormente a que en el momento en que realizo las obras revivo una y otra vez estados mentales, estados humorales, estados emocionales. Esos estados guardan estrecha relación con una etapa muy larga de mi vida que al parecer, no quiero olvidar. Por lo tanto, insisto en repetir el mismo automatismo ya que es el canal de comunicación con lo que Freud llamaría el trauma. O bien, es el pasaje directo a la estructura del inconsciente según Lacan.

“Lo real se acerca a lo traumático que no puede ser simbolizado por la cadena simbolizante. Esto da cuenta de un aparato psíquico que repite el encuentro con lo traumático en tanto opera en él la pulsión de muerte. Lacan señala en torno a esto el problema que en el seno mismo de los procesos primarios, se conserva la insistencia del trauma en no dejarse olvidar. Esta repetición que Lacan entiende por tyché queda ubicada en el inconsciente mismo, es un modo de lo real en el inconsciente. El descubrimiento freudiano de la compulsión de la repetición supone desde la segunda perspectiva lacaniana, que dentro del inconsciente hay una instancia que siempre conduce al trauma. Para Lacan el trauma es la idea esencial, algo inherente a la estructura del inconsciente.”⁵

Repetir el mismo gesto para volver una y otra vez a esos estados, me permite llenarme y vaciarme de pensamientos enredados con recuerdos. Volver a repetir para acallar el ruido mental insoportable de todos los días, todas las noches. Repetir, quizás, para convocar a lo olvidado y reprimido.

⁵ Álvarez, Manuel. “La repetición, una reinterpretación psicoanalítica: Freud y Lacan. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. 2010. p. 71.



Por la Belleza Real. Lentejuelas blancas, PVC blanco, texto plateado. 200x300 cm. Sala Juan Egenau. Escuela de Artes Visuales. Universidad de Chile. 2007.

Insisto repitiendo y a la vez, haciendo desaparecer el cuerpo repetido. En *Por la Belleza Real* la *lentejuela* blanca se confunde sobre una superficie igualmente blanca. La *lentejuela* blanca se funde con las otras y con su fondo neutralizando su naturaleza exuberante y llamativa. La *lentejuela* gris oculta su cuerpo facetado contra otro cuerpo idéntico para formar en conjunto delicadas columnas colgantes.

La monocromía ayuda a la *lentejuela* a esconderse de sí misma. Pero sus brillos son imposibles de ocultar y es que ahí está la paradoja del objeto, se oculta a sí mismo gracias a lo mismo que lo visibiliza, su brillo.

En *Por la Belleza Real* es de sustancial importancia el asunto de la monocromía. Blancos y grises potencian la neutralidad del acto de repetición, lo que vuelve a la *lentejuela* a una especie de grado cero, pues en la monotonía de sí misma, las superficies se vuelven homogéneas.



Detalles *Por la Belleza Real*.

“Mis pinturas no tienen objetos, ni espacio, ni tiempo, ni nada. No hay formas. Sólo hay luz, claridad”. Agnes Martin desarrolló una obra donde las restricciones formales determinaron un trabajo mínimo y sutil. Sus pinturas y dibujos nos muestran una paleta muy restringida donde destacan los grises y blancos, además utilizó un formato único cuyas medidas fueron de 182x182.



The Tree. Agnes Martin. Óleo sobre tela. 1964.

3.1. Un momento antes de...

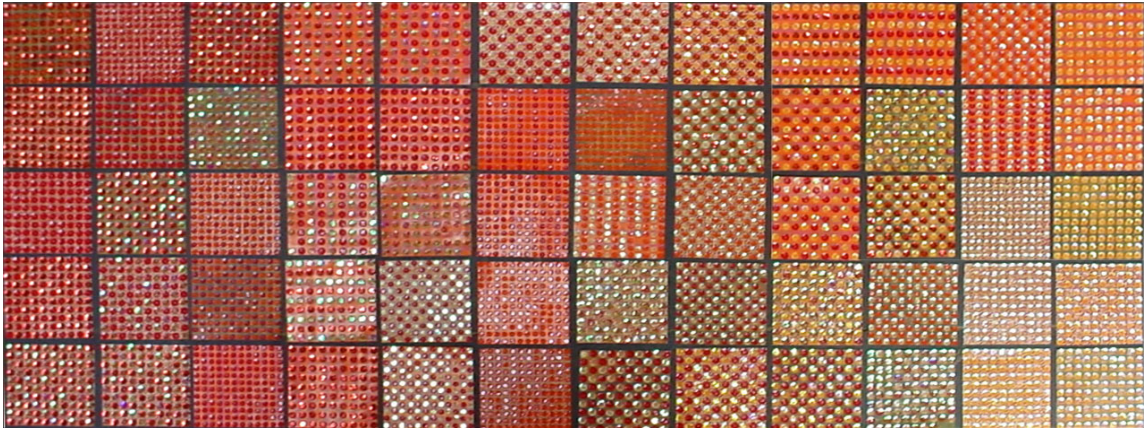
Nunca coleccioné nada en toda mi vida, sin embargo, siempre he acumulado objetos sin importancia. A algunos de ellos les atribuyo un cierto valor simbólico, a la mayoría ninguno. Pero como suele ocurrir, y sin importar su valor, todo objeto encontrado fue quedando almacenado en rincones que rápidamente fueron olvidados.

A pesar de esto, durante el año 2004 comencé a coleccionar papeles de regalo. De un momento a otro me di cuenta que sentía un especial interés en sus superficies recargadas de diseños. Posterior a este encuentro y de manera muy intuitiva llegué a trabajar con *lentejuelas*. Ambos materiales comparten una naturaleza de producción industrial; ambos son utilizados con fines decorativos; ambos recubren a otro objeto.

En este punto debo retomar la idea de vacío. Durante los años 2004 y 2005 tuve mucho tiempo libre, tiempo desaprovechado, tiempo inutilizado. Esto, sumado a la incertidumbre de mi presente y al agobio de sentirme inútil fue lo que me hizo dar cuenta que estaba en medio de una existencia vacía de sentido, vacía de cosas, vacía de personas, vacía de trabajo. Vacía y además aburrida. Esta simbiosis fue un buen estímulo para empezar a dejar de estarlo y entonces recordé que hace ya varios años atrás había hecho consciente mi compulsión por contar los números del uno [1] al cinco [5]. También recordé en ese momento, que hace muchos más años atrás, tenía la costumbre de dibujar una pequeña figura formada por cinco partes iguales.

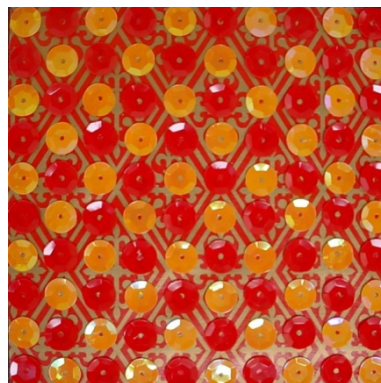
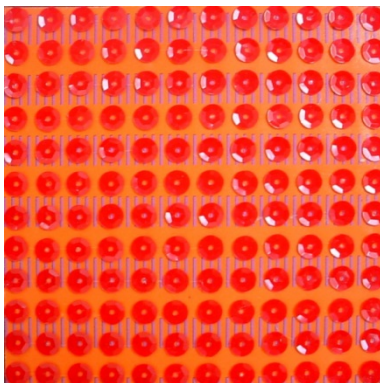
Fue así como el año 2005 comencé a utilizar papeles de regalo y *lentejuelas* como materiales de trabajo. También utilicé como signo gráfico, la figura que solía dibujar años atrás, para construir diseños sobre papeles de colores.

En este contexto, es entendible que no tuviera la más mínima claridad de cómo utilizar los materiales con los cuales disponía. Así que sin pensarlo empecé a pegar *lentejuelas*, una al lado de la otra, sobre papeles de regalo de 10 x 10 cm. Y luego, amplié el formato a 20 x 20 cm.



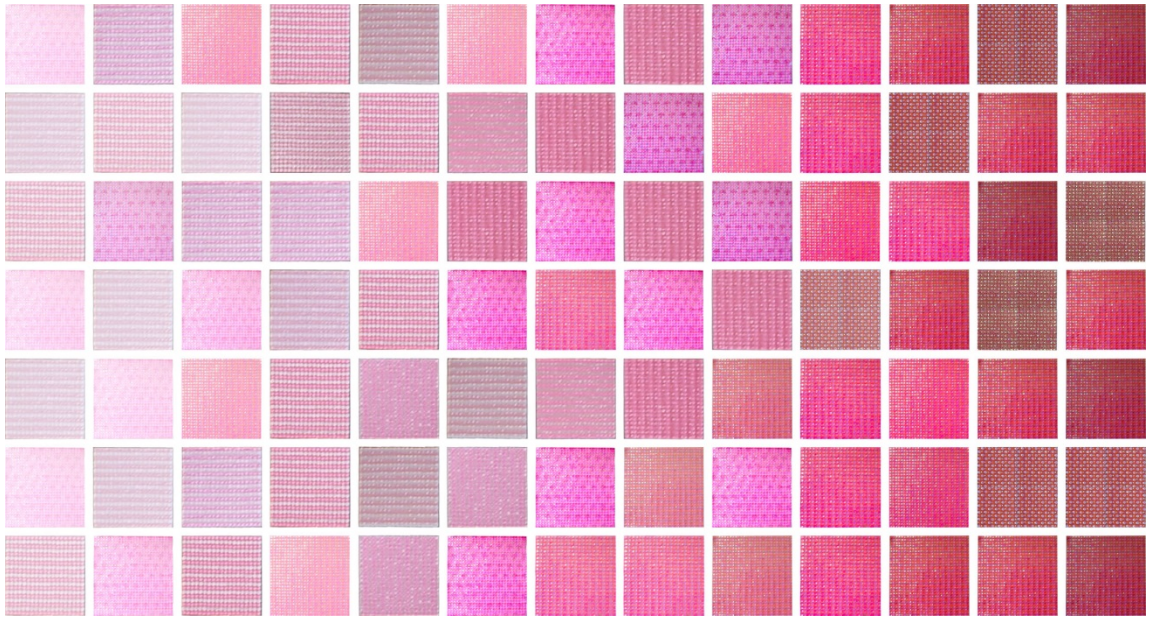
Lentejuelas sobre papeles de regalo de 10x10 cm. Medidas totales variables. 2005.

El resultado fueron dos series abstractas, donde en cada módulo se percibía un juego cromático creado entre el papel de regalo y las *lentejuelas* superpuestas a él. Utilicé cinco papeles de regalo con distintos diseños y cinco tamaños y colores de lentejuelas diferentes.



Detalles.

Fue así como naturalmente comencé llenando mis propios vacíos de tiempo con pequeños espacios autoimpuestos de pura repetición.



Lentejuelas sobre papeles de regalos de 20x20 cm. Medidas totales variables. 2005.

En medio de la incertidumbre el vacío comenzó a llenarse y lentamente aquello que no tenía ningún sentido fue configurando un rudimentario sistema operativo que replico hasta el día hoy. A través de estas pequeñas superficies, diminutos objetos y sutiles movimientos logré conectar con la sensibilidad de mi inconsciente, necesitado de silencio, introspección y vínculo con mi propio cuerpo.

¿De cómo llegué a trabajar con lentejuelas? Fue en realidad un encuentro parecido a un accidente o a un capricho o a una sincronía o una intuición, como cuando se responde a una pregunta de manera acertada sin saber cómo se dio en el clavo. Sospechando una res-

puesta, me quedo con esta última hipótesis y sólo por fe... y sólo por astucia...y sólo por aburrimiento... y sólo por desidia... y sólo por conveniencia... y sólo por cansancio...

Y es que: “La forma, la estructura, el temperamento de una manifestación artística, no puede ser separada de su significado, de su contenido conceptual; simplemente porque la obra artística, considerada como un todo, su significado, lo que en ella se dice, está indisolublemente ligado al modo en que se dice, no se puede decir de otra manera”.⁶

37K	39K	30K	31K	32K
22168 = 37	22169 = 38	22170 = 30	22171 = 31	22172 = 32
21268 = 37	21269 = 38	21270 = 30	21271 = 31	21272 = 32
20368 = 37	20369 = 38	20370 = 30	20371 = 31	20372 = 32
19468 = 37	19469 = 38	19470 = 30	19471 = 31	19472 = 32
18568 = 37	18569 = 38	18570 = 30	18571 = 31	18572 = 32
17668 = 37	17669 = 38	17670 = 30	17671 = 31	17672 = 32
16768 = 37	16769 = 38	16770 = 30	16771 = 31	16772 = 32
15868 = 37	15869 = 38	15870 = 30	15871 = 31	15872 = 32
14968 = 37	14969 = 38	14970 = 30	14971 = 31	14972 = 32
131068 = 37	131069 = 38	131070 = 30	131071 = 31	131072 = 32
121168 = 37	121169 = 38	121170 = 30	121171 = 31	121172 = 32
111268 = 37	111269 = 38	111270 = 30	111271 = 31	111272 = 32
33K	34K	35K	36K	37K
22173 = 33	22174 = 34	22175 = 35	22176 = 36	22177 = 37
21273 = 33	21274 = 34	21275 = 35	21276 = 36	21277 = 37
20373 = 33	20374 = 34	20375 = 35	20376 = 36	20377 = 37
19473 = 33	19474 = 34	19475 = 35	19476 = 36	19477 = 37
18573 = 33	18574 = 34	18575 = 35	18576 = 36	18577 = 37
17673 = 33	17674 = 34	17675 = 35	17676 = 36	17677 = 37
16773 = 33	16774 = 34	16775 = 35	16776 = 36	16777 = 37
15873 = 33	15874 = 34	15875 = 35	15876 = 36	15877 = 37
14973 = 33	14974 = 34	14975 = 35	14976 = 36	14977 = 37
131073 = 33	131074 = 34	131075 = 35	131076 = 36	131077 = 37
121173 = 33	121174 = 34	121175 = 35	121176 = 36	121177 = 37
111273 = 33	111274 = 34	111275 = 35	111276 = 36	111277 = 37

Hanne Darvoben.

⁶ Hontoria, Javier. “Bas Jan Ader. Entre dos tierras”. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela. 2010. p. 41.

4. Capítulo III

El trabajo como un lugar temporal.

¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pide, lo sé; si quiero explicarlo a quien me lo pide, no lo sé. No obstante, con seguridad digo que si nada pasara no habría tiempo pasado, y si nada acaeciera no habría tiempo futuro, y si nada hubiese no habría tiempo presente.

Estos dos tiempos, pues, el pasado y el futuro, ¿cómo “son”, puesto que el pretérito ya no es y el futuro no es todavía? Mas el presente, si siempre fuese presente y no pasara a pretérito, ya no fuera tiempo, sino eternidad”.⁷

Reconozco mi interés profundo por el *tiempo*. No es mi intención definirlo, sin embargo, mencionarlo obliga a adjetivarlo de alguna manera. Y es que ¿cómo hacer mención al tiempo sin nombrarlo a él mismo en su definición? Más vale decir que es un saber intuitivo y espontáneo que lo conservamos todos a lo largo de la vida y que muchas veces nos hace clasificarlo para recordar un tiempo pasado, analizar un presente y programarlo en un futuro.

Para la física, el tiempo puede ser definido como el intervalo entre un momento y otro, entre un principio y un final que tiene una duración exacta, es decir, puede ser entendido como medida. Este tiempo, para los griegos toma como nombre Cronos, Dios del tiempo real, secuencial y cronológico, cuyo paso inexorable nos lleva inevitablemente a la muerte.

⁷ San Agustín, “Confesiones”. Editorial Ramón Sopena, S.A. Barcelona. 1977.

Hace ocho años atrás compré dos puzzles. Hace seis, armé uno de ellos. La imagen del puzzle es la escena de algún mercado boliviano, con sus característicos intensos colores, donde predominan los azules, los ocre y los rojos. Desde la esquina superior izquierda hasta la superior derecha cuelgan grandes tejidos con diseños precolombinos. Unos encima de otros se cubren sutilmente entre sí, se dan sombra. En ellos, se pueden ver las clásicas grecas inca, algunas muy coloridas, otras grises y negras.

Hacia la mitad de la imagen, desde el borde izquierdo, y formando una diagonal hacia la esquina superior derecha de la imagen, aparecen personas que caminan, venden, miran, conversan. Las vendedoras se ubican en el suelo ordenando grandes matas de cebollas, mientras las cholitas se pasean con sus mantas atadas a la espalda. Hacia el centro y bajo la línea media de la imagen aparecen dos manchas azules, son plásticos que protegen del sol a otras vendedoras: mujeres sentadas en el suelo que ofrecen al público zanahorias, papas, lechugas. Más hacia el borde derecho inferior se ubican dos mujeres, una está sentada aprontándose a cortar un pedazo de zapallo y la otra, de pie, cargando una madera repleta de aros. Delante y al lado de ellas: choclos, remolachas, limones, tomates y zanahorias esparcidas sobre el suelo.

En el borde inferior del primer plano hay siete personas, de izquierda a derecha una mujer y un hombre de espaldas, la mujer viste una polera roja y el hombre una polera verde. Luego, una persona de la cual sólo se distingue un jockey azul y una pechera roja. A su lado, se aprecia a una mujer con su cabeza cubierta por un pañuelo. Hacia su derecha, una mujer agachada que apenas se divisa. En la esquina inferior derecha, se ubican dos mujeres, una de espaldas, viste polera azul; la otra, enfrentándola, viste polera blanca y es la única del grupo cuyo cuerpo mira hacia el espectador.

Al tener las piezas del puzzle desordenadas en el piso de mi taller comencé por agruparlas según su color y luego, intenté hacerlas calzar. Cuando encontré las dos primeras piezas, comencé al mismo tiempo, a enumerarlas por el reverso por orden consecutivo desde el número uno [1]. Por lo tanto, se puede hacer una reconstrucción parcial de los movimientos que fui ejecutando en la construcción de la imagen, simplemente trazando una línea entre un número y otro.

Comencé a armar el puzzle el día 4 de marzo del año 2010 y terminé el 15 de marzo de ese mismo año. De esos días sólo trabajé ocho: jueves 4 de marzo, dos horas y doce minutos, lo que equivale al 8,3% del total;

el viernes 5 de marzo, trabajé dos horas con tres minutos, esto es 7,3%; sábado 6 de marzo, una hora quince minutos, 2,7%; domingo 7 de marzo, cuatro horas treinta y tres minutos, corresponde al 21 % del total; el día lunes 8 de marzo, ocupé dos horas con veinte minutos, que es el 11,7%; martes 9 de marzo, fueron tres horas y treinta minutos, equivale al 10,5%; el día jueves 11 de marzo, 4 horas y cinco minutos, 13,2% y por último el día 15 de marzo, trabajé seis horas con cuarenta minutos y avancé el 25,3%.

Por lo tanto trabajé veinte y seis horas y treinta y ocho minutos.



Detalle de la numeración del puzle.

Nombrar al tiempo como queriendo retenerlo. Medir el trabajo como queriendo asir el tiempo. Ordenar y medir a través de la numeración que posteriormente servirá como referencia: seguir los números para reconstruir los movimientos o seguir los números para reconstruir la imagen. Porque no sólo un movimiento es capaz de ser ordenado y medido. Una imagen también lo es. A través de la numeración del puzle se podría en un futuro, intentar reconstruir un tiempo pasado.

“Por donde pasó el tiempo, lo que dejó fue una inscripción –especialización- material y técnica del intento por contenerlo, sin embargo, cada una de las estructuras materiales que han intentado sujetar el tiempo son sólo registros de un transcurso que ya no está –o bien ha continuado su avance dejando lo acontecido atrás-. Pensando la disposición del arte respecto de este asunto, las obras que trabajan poéticas temporales, se vinculan con el transcurso del tiempo del mismo modo en que cualquier medio técnico intenta sujetar el tiempo, es decir, desde el fracaso por contenerlo.”⁸

Representar el tiempo numerando cada momento de la vida. Tarea imposible, pero encomiable para quien desea inscribir el tiempo. Roman Opalka, pintó líneas de números en orden creciente desde el año 1965 hasta el año 2011. Comenzó desde el “0” y llegó al número “5.607.249”.



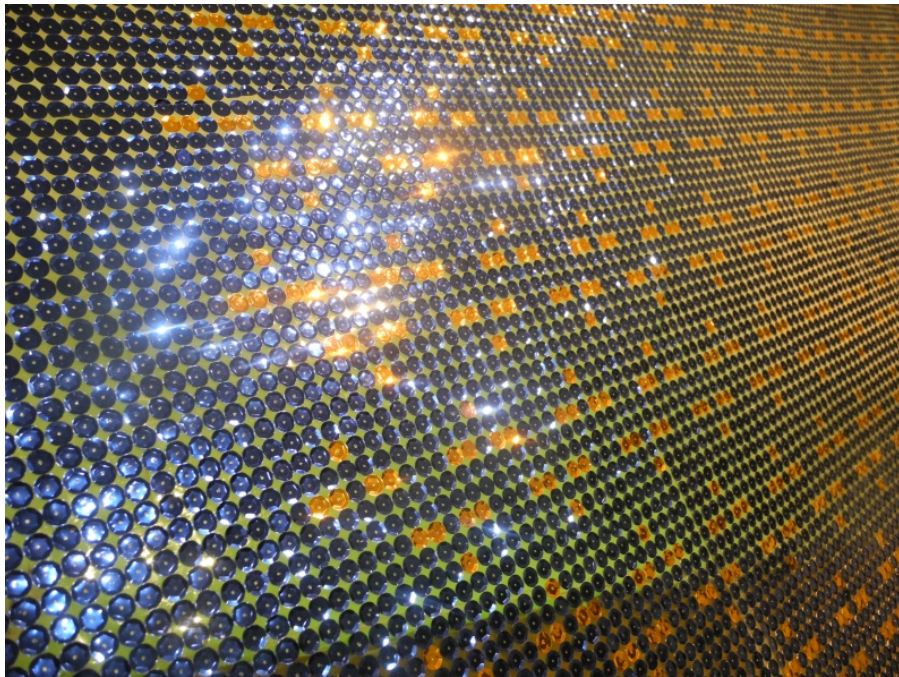
Detalle del lugar cuando Opalka llegó al número 1,000,000 en su serie *Opalka 19651 – ∞. 1972.*

⁸ Molina, Sandra. “Poéticas del Tiempo en el Arte Contemporáneo. En torno a la alienación moderna y a la huida del tiempo”. Tesis Doctoral de Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte. Universidad de Chile. p. 103.

Cada lienzo fue ejecutado bajo un protocolo muy simple: las medidas de todos los lienzos que utilizó fue de 196x135 cm; pintó cada número con un pincel número “0”; los lienzos fueron negros y la pintura blanca hasta que decidió ir incorporando al fondo un 1% de blanco hasta que llegó a pintar números blancos sobre lienzos blancos; siempre comenzaba a pintar los números desde la esquina superior izquierda, terminando por la esquina inferior derecha, manteniendo la horizontalidad.

A cada pintura denominó *Detalle*.

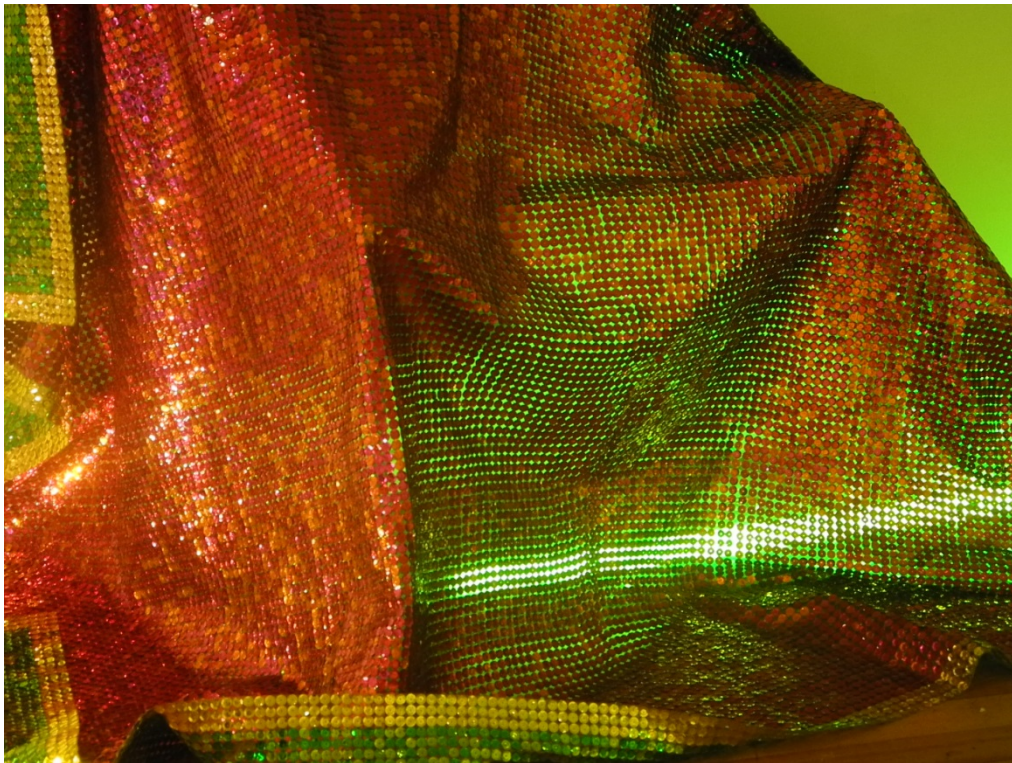
Mi obsesión por construir espacios repletos de repetición a través de un orden minucioso, lento e incisivamente agotador se vincula con querer asir el tiempo o en su defecto, de entrar en él, estar en él. De alguna manera, de hacer el tiempo.



Detalle de *Penar*. Galería Taller Emilio Vaisse. 2016.

La monotonía implícita en mis trabajos significa continuar repitiendo y seguir ensimismada en la labor enajenante de ver y tocar un cuerpo que es siempre el mismo. *Lentejuelas* que van construyendo superficies– en la reiteración de un mismo gesto–. Es aquí donde el tiempo puede ser nuevo sin dejar de ser el mismo y es a través de esta mecanización que logro adentrarme en los rincones donde nadie nunca ha estado porque pertenecen al absoluto privado del pensamiento, donde todo es abstracto, ideal e inmaterial. Ahí reposa, sin yo alcanzar a discernirlo, la verdad, que es hija del tiempo.

Hacer el tiempo, afanarse en representarlo, en construirlo a través del trabajo que pareciera ser que es siempre el mismo, repetición de lo mismo una y otra vez.



Detalle de *Penar*. Medidas variables. Galería Taller Emilio Vaisse. 2016.

4.1. Estado sin tiempo / tiempo gastado.

Pero también, el tiempo puede ser pensado como un espacio no cuantificable, que sólo se padece y que por tanto se conoce de su existencia únicamente cuando se experimenta, y que para los griegos toma el nombre de Kairos, que a diferencia de Cronos, es un período indeterminado de tiempo donde “algo” sucede. También se le ha descrito como “entre tiempo” o tiempo cualitativo de la experiencia.



Detalle de *Penar*. 2016.

Para mí, el tiempo medible y controlado por el reloj es un tipo de tiempo rígido e inalterable, pues viene de antemano predeterminado a través de los segundos, los minutos, las horas, los días, las semanas, los meses, los años...En cambio, el tiempo que se gasta en la ex-

perencia , es blando y maleable. Es el lugar donde todo acontece en la introspección, es la mirada interna del yo, pero también es el lugar del vaciamiento del pensamiento, donde los juicios no caben, donde ninguna remota idea es capaz de alojarse ni por unos segundos. Esos pequeños momentos de lucidez contemplativa, donde todo es llano y tranquilo acaban cuando la conciencia –o el pensamiento- se hace presente y luego y nuevamente y casi sin querer reaparece el acallamiento de la conciencia y entonces se sabe que lo único necesario para seguir ahí es uno mismo.

Es ahí donde reside Kairos que para mí es el lugar del alma en donde habita el pasado, el presente y el futuro, por lo tanto, es el momento infinito en el lugar infinito, que para San Agustín es el lugar donde el pasado recuerda, el presente atiende y el futuro espera: “El alma es, pues, desbordamiento: ilimitación, infinito quizá. Y está constantemente sujeta a esa tensión que la saca de su puro presente y la arroja denodadamente al futuro o la revuelve a la búsqueda del tiempo perdido. Dicha extensión esencial o, para usar la palabra agustiniana, la “distensión del alma” es lo que mide al movimiento y lo que constituye propiamente al tiempo. (Confesiones XI 26,33)”⁹

Si para Aristóteles el tiempo se advierte en la interrupción de un continuo o del curso de un movimiento que denomina *abara* o *instante*, y es lo que permite identificar un *antes* de un *después*. En San Agustín podría homologarse a lo que él define como *presente*, pues, para él, el pasado es un presente que ya fue y el futuro un presente que aún no ha sido. De esta manera, entiendo que en el acto de colocación de cientos de lentejuelas sobre una superficie, esta expresión del tiempo en un instante, podría manifestarse en cada una de esas acciones, ya que éstas son la interrupción entre un antes y un después, siendo el antes la superficie en blanco o la inexistencia de ese objeto en ese lugar exacto y el después es ese mismo objeto fijado irreversiblemente al lugar. Así, cada acto de colocación inscribe un tiempo preciso que limita un antes y un después de tal movimiento.

⁹ Vial Larraín, Juan de Dios. *El tiempo en las ciencias. Problemas fundamentales del hombre*. Chile: Universitaria, 1981. p. 42

Además, “en tanto está dividiendo, el ahora es siempre diferente –dijo Aristóteles en la Física (222a.15) – pero en tanto conecta, es siempre el mismo.”¹⁰ Por ende, el objeto en la repetición, en cuanto se conecta con otros en su igualdad, es repetición también del mismo tiempo en su unidad. Y si el instante o ahora de Aristóteles es presente para San Agustín, mis trabajos con lentes serían algo así como la comparecencia del mismo tiempo repetido, o sea, un lugar de puro presente, pues “Si se concibe un punto de tiempo que no pueda dividirse en partes de momentos, por pequeñísimas que sean, éste es el único tiempo que ha de llamarse presente...”¹¹

Y es en este repetir, que se constituye como presente, que se da “el curso interior de las vivencias del alma desplazándose entre la memoria y la esperanza. A través de ese curso, es la distensión del alma la que abre y constituye el tiempo...”¹² De este modo, la obra, o más bien el proceso de obra, se configura como el lugar que da lugar a una experiencia posible gracias a que el hecho (acto de colocación del objeto lente) deviene experiencia en su sistematización que por ende, se convierte en un continuo. En este caso, mi experiencia en el proceso, se padece en un presente. No tiene carácter de recuerdo.

Hay que distinguir aquí la diferencia entre el acto, como gesto de vinculación física entre mi mano y la lente y por otro lado, el acto como elucubración mental y emocional. Cuando uno, podría ser sólo presente, el otro es pura divagación temporal, en cualquier tiempo.

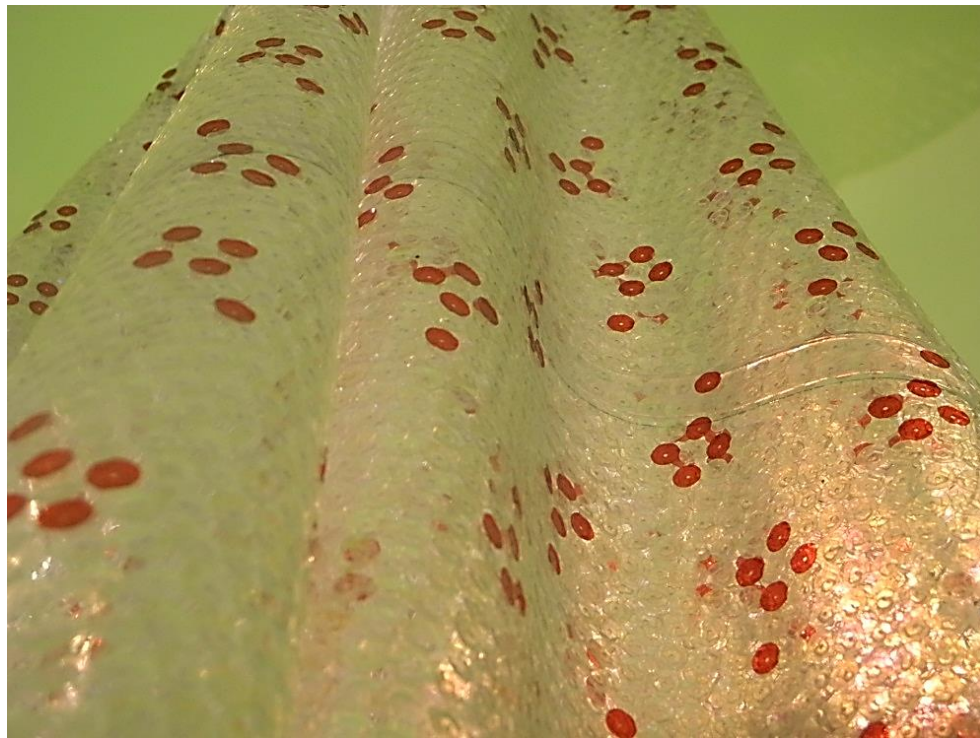
¹⁰ Vial Larraín, Juan de Dios. *El tiempo en las ciencias. Problemas fundamentales del hombre*. Chile: Universitaria, 1981. p. 47

¹¹ Vial Larraín, Juan de Dios. *El tiempo en las ciencias. Problemas fundamentales del hombre*. Chile: Universitaria, 1981. p. 52

¹² San Agustín, *Confesiones*. XI 15,20. p.74-76.

Me gustaría pensar que mis obras realizadas con *lentejuelas* se constituyen como depósitos o lugares que contienen tiempo. Pero, más allá de mi deseo, comprendo que el tiempo no reside en ellas, sino que son sólo una manifestación de su propio transcurso.

Intentando una convergencia entre estos dos tiempos, el lineal y el circular, el año 2016 realicé algunas obras en donde está de manifiesto mi pulsión por contar del uno [1] al cinco [5]. Cada pieza era un “pañó” de pvc cubierto de *lentejuelas*, en algunos de ellos puede leerse un diseño formado por cinco *lentejuelas* de distinto color al fondo que las contiene. De esta forma, la *lentejuela* se transforma en el signo visual que está inscribiendo un lapsus de tiempo concreto en la obra. La *lentejuela*, demarca y señala ese tiempo.



Detalle de *Penar*. Medidas Variables. Galería Taller Emilio Vaisse. 2016. Santiago. Chile

4.2. Doble Temporalidad del material: Industrial y Manual.

(...) Porque el arte instaura en el procedimiento y en la velocidad de agregación el valor de uso de los materiales naturales, artificiales, consistentes, impalpables, válidos siempre para requerir una respuesta sensorial y para producirla (...)¹³

El tiempo está implícito en todas las cosas, pues para que algo exista necesita de un lapso de tiempo para ser creado

En las obras que realizo con *lentejuelas* se hace evidente la relación inversa que existe en cuanto al tiempo de producción de los materiales versus el tiempo de producción de la obra. Las *lentejuelas* que yo utilizo se fabrican de manera industrial, por lo tanto, su tiempo implícito es extremadamente rápido. Por otro lado, está el tiempo que ocupo en la realización de las obras que es diametralmente opuesto ya que las jornadas de trabajo son muy extensas y extenuantes.

Esta convergencia de la doble temporalidad de la *lentejuela* en la obra, da cuenta de un tiempo instantáneo y acelerado que corresponde a lo industrial y a la vez comparece un tiempo desregulado y lento a través de un tiempo manual.

Para graficar lo anteriormente expuesto, volveré nuevamente a insistir en el procedimiento de colocación de *lentejuelas* sobre la superficie de pvc. Pues este trabajo, como elemento de

¹³ Guasch, Ana María, *Los manifiestos del arte postmoderno*. Akal. España. 2000. p.44.

valoración del tiempo manual, se propone como significante fundamental de las obras realizadas con este material.

En la obra *Un domingo por la tarde*, se reconstruye sutilmente una escena que tiene su origen en *Un domingo por la tarde en la lle de la Grande Jatte* de Georges Seurat.



Un domingo por la tarde en la lle de la Grande Jatte. Pintura al óleo. Georges Seurat. 207,6x308 cm. 1884-1886.

La representación en *lentejuelas* de esta imagen es una extensión de lo que se ha denominado cromoluminarismo, entendiendo el punto en su cualidad cromática. En este sentido propongo a la *lentejuela* como la unidad cromática industrial análoga al punto pictórico de Seurat que apela a la mezcla óptica del color en la retina y no a través del pigmento. De alguna

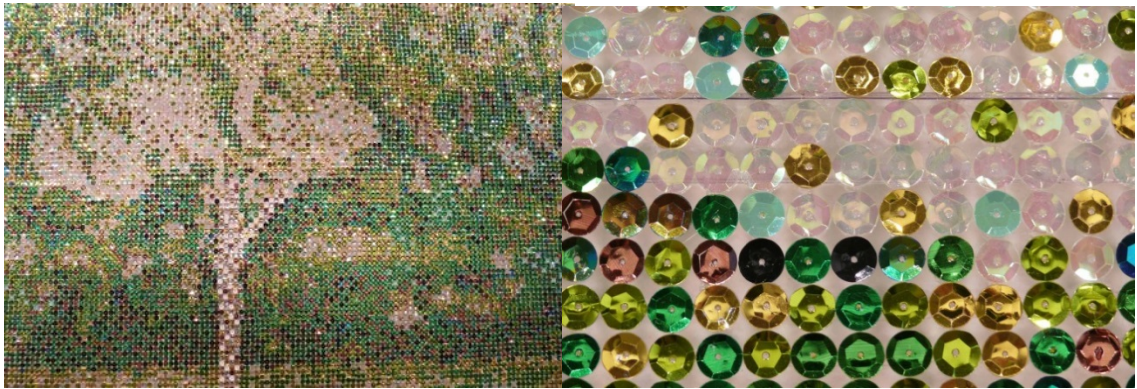
manera realizó la misma operación que el pintor francés, pero mediatizada por recursos tecnológicos y materiales serializados, radicalizando el gesto de la operación cartesiana de Seurat.

En este caso, el modo de colocación de las lentejuelas sobre la superficie de pvc transparente se realizó bajo una lógica manual, es decir, una a una y a modo de pixel, lo cual requiere de un tiempo de trabajo opuesto a los sistemas de producción en serie, bajo los cuales este material fue fabricado.



Un domingo por la tarde. PVC transparente y lentejuelas. Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, Chile. 2009.

El proceso de obra es la representación del trabajo humano puesto en obra. Trabajo humano, que a pesar de hacerse bajo una “lógica maquinal”, jamás será una máquina, pues básicamente el cuerpo vivo, que respira, piensa y percibe padece de su propia condición orgánica, siempre determinada por su compleja naturaleza y sus propios límites.



Detalles de *Un domingo por la tarde*.

Si bien, los materiales que utilizo, llevan implícita o explícitamente asociados los conceptos de productividad y mecanización, los cuales están en relación directa con los de tiempo y de trabajo, hay diferencias sustanciales en el modo de producirlos versus la manera en que yo los manipulo en la obra. Las lentejuelas son producto de “un tiempo occidental moderno devenido de los procesos civilizatorios en que se demanda un orden y una correspondencia con las representaciones de un tiempo administrado y homogéneo, es decir, el tiempo de las máquinas que dicta series precisas y aceleradas. Este tiempo determinado por el ritmo del reloj, es el tiempo organizado desde las lógicas de desarrollo económico, por lo que si bien es el tiempo de la técnica y la producción, es también el tiempo del

trabajo y de las rutinas urbanas. Bajo esta consideración entonces, este tiempo lineal es el tiempo que no se puede perder, el tiempo del progreso”.¹⁴

Luego, estas mismas lentejuelas sufren un cambio en su relación con el tiempo cuando son manipuladas en un proceso de obra donde el tiempo se ha distendido, la producción no es útil y el trabajo no es posible de ser medible bajo parámetros economicistas. Pues el tiempo utilizado en esta manipulación es el tiempo de la experiencia, es decir, un tiempo existencial. El cambio es radical, pues el tiempo deja de ser lineal y pasa a ser circular. Ya no es más irreversible para volverse eco de sí mismo en un ida y vuelta constante.

Entonces no hablo sólo del tiempo de la máquina, sino que del tiempo contemporáneo donde la inmediatez y la extrema velocidad en que suceden los acontecimientos es abrumadora.

¹⁴ Molina, Sandra. “Poéticas del Tiempo en el Arte Contemporáneo. En torno a la alienación moderna y a la huida del tiempo”. Tesis Doctoral de Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte. Universidad de Chile. p. 11.

5. Capítulo IV

Luz, Límites y Peso.

“Cierra el ojo corporal para que puedas ver primero la imagen con el ojo espiritual. A continuación haz salir a la luz lo que has contemplado en la oscuridad, para que ejerza su efecto en otros de fuera hacia adentro”.¹⁵ Caspar David Friedrich.

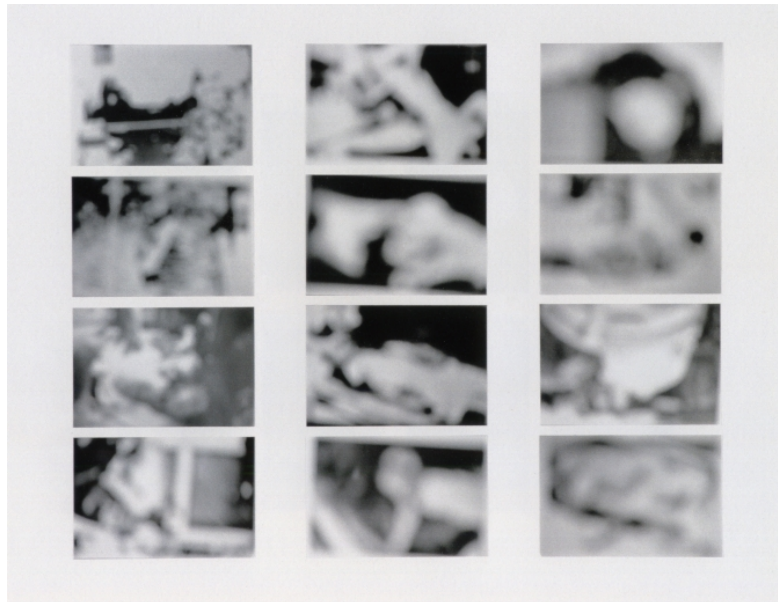
El ojo mira, identifica formas, colores, materialidades, texturas, dimensiones, planos. Luego ordena, reduce y sintetiza para luego interpretar y generar una imagen coherente.

Las diferencias entre las cosas nos hacen poder identificarlas, verlas y comprenderlas. Cuando todo se vuelve relativamente similar, cuando los bordes entre las cosas se tornan difusos, cuando no podemos distinguir figura de fondo, lo que vemos se vuelve confuso. La luz impacta a las cosas y luego nuestra retina transforma en información el impulso que viaja al cerebro para permitirnos ver, pero qué pasa cuando esa misma luz es la que impide ver?.

La monocromía produce pérdida de los límites: el bosque se tiñe de una luz cálida y tenue. Las formas de los distintos árboles verdes se funden en la luz que los cubre disparejamente.

¹⁵ Hontoria, Javier. “Bas Jan Ader. Entre dos tierras”. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela. 2010 p. 15.

El árbol recibe la luz y las medias tintas se enredan entre sí: formas internas se confunden. Árbol sobre árbol, verde sobre verde. Una misma luz cubre formas distintas, sin embargo, no se pueden definir sus contornos. Se intervienen entre sí, mimetizan y funden entre sí. Nada es claramente perceptible. Sus límites se vuelven ininteligibles, pero existen. Interior y exterior. Adentro y afuera están, aun cuando no podamos verlos.



Gerhard Richter. Baader-Meinhof (18 October 1977). Atlas Sheet:475. 1989.

5.1. *Estética de la Superficie*

Brillos y reflejos de luz condicionan la mirada. La luz que rebota desdibuja la forma y el contenido de lo observado. El brillo perturba el límite, lo borronea, lo oculta, lo ciega. De pronto la norma de lo invisible se rompe y aparece un indicio, pero es posible identificar su límite? Monocromías y escalas de grises dificultan establecer el adentro del afuera, entonces la forma nunca se constituye como tal y sólo distinguimos “la posibilidad de...”.

Una forma para ser reconocible necesita de un límite que lo contenga bajo ciertas condiciones óptimas de luz y por lo tanto, de diferencia. Si el verde sobre verde de los árboles del bosque no permite ver sus límites entonces los grises sobre grises tampoco. Grises sobre grises se difuminan en su límite externo. Brillos entre brillos disputan su espacio.



Estética de la Superficie. Lentejuelas y pvc. 120x700 cm.
Sala de Arte CCU. 2012. Santiago. Chile.

Los bordes laterales delimitan un objeto estrecho y extenso que apenas se recorta del fondo blanco. El borde inferior del muro lo divide en un arriba y un abajo: hacia arriba se extiende unos cinco metros. Desde ahí y hacia abajo, se prolonga por otros dos, sobre el piso. Es una superficie transparente y delgada sobre la cual hay miles de pequeños puntos plásticos grises y tornasoles. La sutil diferencia de tonos sólo es perceptible desde una breve y concentrada distancia con el objeto. Los pequeños plásticos son *lentejuelas* que forman, en lenguaje Braille, la carta que Gabriela Mistral envía a Inés Puyó en 1948 como forma de agradecimiento por una pintura de flores que esta le regalara.



Estética de la superficie. Detalle.

El truco está en que la carta no puede ser decodificada, porque el código está encriptado: las *lentejuelas* no tienen diferencias de relieve como para ser leídas por un no vidente a través de su piel y para quienes están en posesión del sentido de la vista, tampoco puede ser traducida porque no conocen los símbolos.

Formalmente, la superficie de las *lentejuelas* es cóncava y biselada, por lo tanto la luz que incide sobre ellas se refracta produciendo un pequeño resplandor. Los brillos de las *lentejuelas* deforman su propia forma saliéndose de sus límites. Estando en relación contigua, la deformación se amplía y por ende, lo que oculta ese brillo. Grises sobre grises se difuminan en su límite externo. Brillos entre brillos disputan su espacio.

Entonces, tanto el código como el brillo producen una doble operación de ocultamiento.



Estética de la superficie. Detalle.

El gesto de ocultar el contenido de la obra no queda supeditado a la superficie bidimensional de la representación de la carta, sino que es lo que moviliza a la obra en su totalidad.



Vista general de *Estética de la superficie*. Sala de Arte CCU. Santiago. Chile. 2012.

En la carta que escribe Gabriela Mistral a Inés Puyó, reflexiona acerca de la luz y de la representación de sus flores pintadas. Da cuenta de su visión de la naturaleza chilena y de su nostalgia por no vivir en Chile.

*“Las he cogido en mi biblioteca, entre estante y estante, a fin de que las muy frescas aligeren lo mortecino de tanto papel impreso y de que las muy verídicas me den una pulgada de espacio chileno, del aire nuestro en que ellas como yo se criaron”.*¹⁶

¹⁶ Mistral, Gabriela. “Gabriela Mistral. La tierra tiene la actitud de una mujer”. RIL editores. Santiago de Chile. 1999. p. 317.

Para realizar las otras dos piezas de la obra, tomé como referencia sólo una frase de la carta de la Mistral: *“El vabo en que esas flores”*.

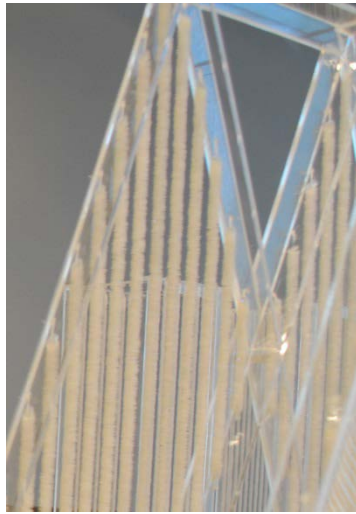
*“Su verde, que es de la primera mañana en el mar y el de ciertas tardes, me place mucho, y otro tanto su rosa, que no se allega a los organdies playeros, y su blanco sin aridez, y su amarillo que anda lejos del “botoncillo de oro”. Y más que eso todavía, me llena el gusto el vabo en que esas flores tuyas están pasmadas, paradas, detenidas.”*¹⁷

“El vabo en que esas flores” fue construida en dos formatos distintos, pero esta vez, las *lentejuelas* fueron hiladas.



¹⁷ Mistral, Gabriela. Gabriela Mistral. “La tierra tiene la actitud de una mujer”. RIL editores. Santiago de Chile. 1999. P.318.

En ambos casos, las cuelgas de *lentejuelas* fueron tensadas en sus extremos fijándose al material que la sujetaba –acrílico o fierro-. Luego, la repetición de estas cuelgas dio paso a la construcción de planos que daban forma a cada letra.



Estética de la superficie. Detalle.

Aquí, nuevamente vuelve a operar la lógica del “ocultamiento” y de la “desaparición”. Pues, en un caso, la estructura de las letras es de acrílico transparente al igual que las cuelgas de *lentejuelas*, por lo tanto, todo el texto se confunde con el fondo que las contiene. Por otro lado, en las letras construidas en estructuras metálicas y cilíndricas, lo que dificulta su lectura es su propia forma, ya que los planos son curvos.

Otro asunto importante en la obra es su montaje, ya que éste ayuda a aumentar el grado de invisibilidad de la obra, pues las tres piezas sólo pueden leerse desde ángulos muy acotados. Convirtiendo a la obra en un ejercicio de búsqueda.



Vista de *Estética de la Superficie*. Sala de Arte CCU. Santiago. Chile. 2012.

Las materialidades y su administración en la obra son las que provocan un efecto paradójico, pues vemos y no vemos al mismo tiempo. Por un lado, la obra se oculta por el rebote de la luz sobre las *lentejuelas* o por la forma de los objetos que construyen o por su sutil estado de transparencia. Luego, a la vez, y por los mismos motivos, la obra se muestra casi excesivamente, pero como pura superficie, pues el contenido está detrás del brillo. La luz, por lo tanto, es un elemento crucial en la obra, ya que es la que detona su sentido y permite afirmar que *Estética de la superficie* es más visual que meramente visible.

La dificultad que propone en su legibilidad, es decir, descubrir lo que está detrás de los brillos, obliga a hacer un recorrido por la obra en busca de su sentido. Pero como en una ironía, precisamente al cambiar de posición para lograr mirar la sección recientemente oculta, la que recién se percibía, ahora se borrona y desaparece aquello que antes se mostraba.



Vista de *Estética de la Superficie*. Sala de Arte CCU. Santiago. Chile. 2012.

“Todo lo que desaparece infiltra nuestra vida en dosis infinitesimales, a menudo más peligrosas que la instancia visible que nos dominaba”.¹⁸

¹⁸ Braudrillard, Jean. ¿Por qué todo no ha desaparecido aún?. Libros del Zorzal. Buenos Aires. Argentina. 2009, p. 57.

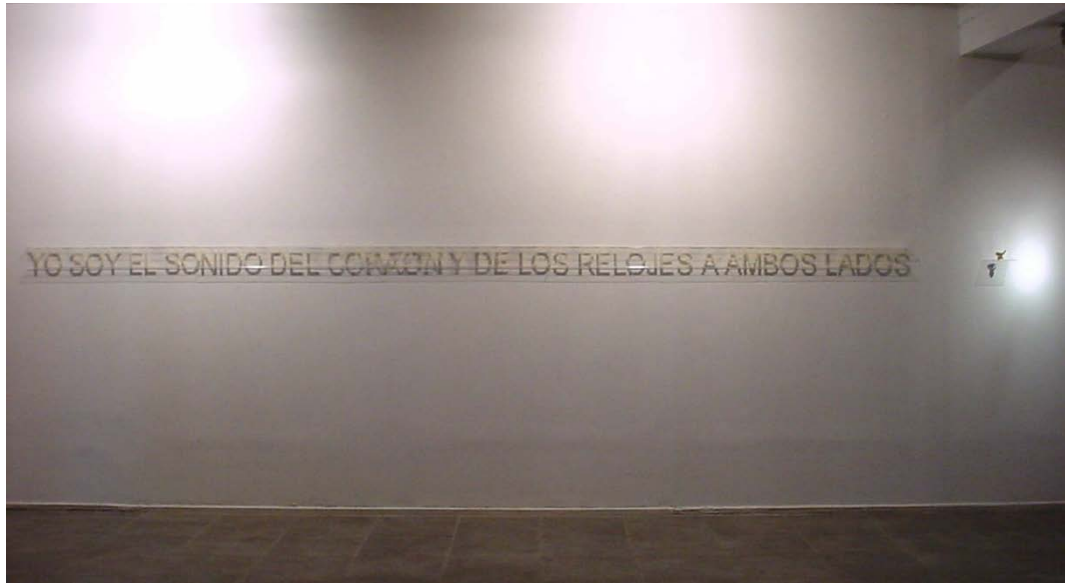
Estética de la superficie es, de alguna manera, la tercera representación de las flores que Puyó utilizó como modelo para su pintura. Esto es lo real: un jarrón con flores frescas. A partir de esta referencia –real- surge la pintura de Puyó, luego la carta de Mistral y posteriormente la instalación de Román. En cada una de estas representaciones se produce una pérdida respecto del original, pues, cada versión cambia su modo de representación y en ese cambio de traducción, es decir, de lenguaje, se produce la merma de lo real.



Estética de la Superficie. Sala de Arte CCU. Santiago. Chile. 2012.

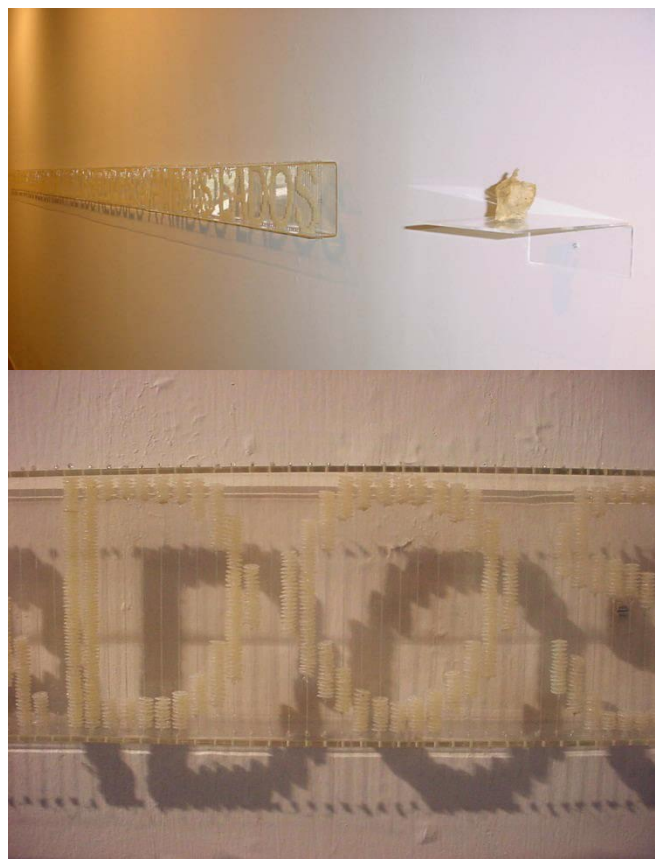
5.2. *Yo soy el sonido del corazón y de los relojes a ambos lados*

El año 2008 imaginé que a través de la frase *Yo soy el sonido del corazón y de los relojes a ambos lados* –André Butzer- podía relacionar dos hitos temporales importantes en mi vida. El primero, ocurrido el año 1998, correspondiente a mi ingreso como estudiante a la carrera de Odontología en la Universidad de Valparaíso, en la ciudad de Valparaíso. El segundo, la exposición en Balmaceda Arte Joven titulada *Ultralight*, el año 2008. Además, como punto de unión o entrecruzamiento simbólico entre ambos hitos, utilicé un hueso cigomático que hurté del laboratorio de Anatomía el año '98.



Yo soy el sonido del corazón y de los relojes a ambos lados. Lentejuelas y PVC transparentes, hueso cigomático. Galería Balmaceda Arte Joven. Santiago. Chile. 2008.

La obra se suspende en el muro de la galería señalando, a penas, una delgada línea que se hace más visible por sus sombras que por su propia materialidad. Liviana y semi transparente, recorre cinco metros hasta llegar al punto final de la frase: el hueso cigomático, que también se suspende a centímetros del muro.



Vista y Detalle. *Yo soy el sonido del corazón y de los relojes a ambos lados.*

Tanto en *Yo soy el sonido del corazón y de los relojes a ambos lados* como en *Estética de la Superficie* y en el resto de mi trabajo, el uso de *lentejuelas* asociadas a una paleta prácticamente monocromática y restringida a escalas de grises, además del uso de otros materiales transparente, dan a las obras un carácter de volatilidad importante, es decir, visualmente los materiales se comportan como carentes de gravedad, por lo tanto, las obras se perciben muy livianas y sutiles.



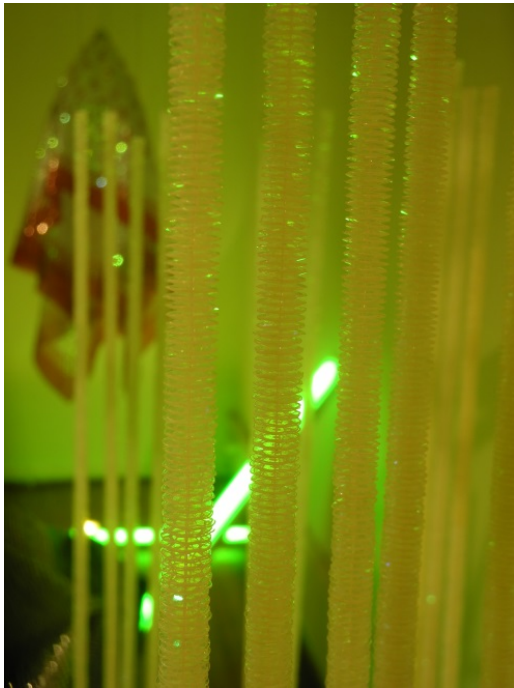
Detalle de *Penar*. Galería Taller Emilio Vaisse. 2016.

Estas decisiones formales tienen que ver con mi intención de reducir al máximo la naturaleza espectacular de la *lentejuela*, sin embargo y a pesar de mi esfuerzo, el objeto se resiste a perder esta categoría apareciendo insistentemente a través de su brillo o de su opacidad.

Richard Serra afirma que conoce más de lo pesado que de lo ligero. Yo puedo asegurar que sé mucho más de lo ingrávido que de lo que se fija a la tierra con fuerza.

“Todos estamos condenados y coaccionados por el peso de la gravedad. Sin embargo, Sísifo empujando infinitamente el peso de una roca montaña arriba no me atrae tanto como la labor del incansable Vulcano en lo más profundo de un cráter humeante, golpeando y dando forma a la materia bruta. El proceso constructivo, la concentración y el esfuerzo diario me fascinan más que cualquier revelación, más que cualquier búsqueda de lo etéreo...”¹⁹

Yo por mi parte siento más afinidad por todo aquello que se muestra desde la seducción y no desde la evidencia concreta de la materia. Y es que muchas veces confío más en lo que pienso que en lo que veo.



Vista de *Penar*.

¹⁹ Layuno, María Ángeles. Richard Serra. “Peso”. Editorial Nerea, S.A. Hondarribia, 2001. p.103.

Si consensuamos que toda obra visual es la representación de una idea y que en toda representación siempre hay una pérdida del sustrato original que actuó como referente, entonces la obra no dejará nunca de ser una versión disminuida de la realidad.

En mis intentos por querer asir esa realidad, ya sea material o inmaterial, construyo representaciones estrictamente normadas bajo códigos contradictorios, que en conjunto, configuran obras a punto de desvanecerse, y es que “En la imposibilidad de representar una idea, aparece lo transparente, lo inasible, lo liviano, lo sutil, lo que desaparece. Todo lo que desaparece deja una huella o rastro.”²⁰

²⁰ Braudrillard, Jean. ¿Por qué todo no ha desaparecido aún?. Libros del Zorzal. Buenos Aires. Argentina. 2009, p.

6. Bibliografía

1. Manuel **Álvarez**. “La repetición, una reinterpretación psicoanalítica: Freud y Lacan. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. 2010.
2. John **Berger**. *Mirar*. Ediciones de la Flor S.R.L. Argentina. 2013.
3. Jean **Braudrillard**. ¿Por qué todo no ha desaparecido aún? Libros del Zorzal. Argentina. 2009.
4. Carlos **Cociña**. *Plagio del afecto*. Ediciones Tácitas Ltda. Santiago de Chile. 2009.
5. Jean-Louis **Déotte**. *¿Qué es un aparato estético?. Benjamin, Lyotard, Rancière*. Ediciones Metales Pesados. Chile. 2012.
6. René **Descartes**. *Discurso del método*. Espasa Libros, S.L.U. España. 2010.
7. Sigmund **Freud** [1914]: *Recordar, repetir y reelaborar. Obras Completas, Tomo XII*. Amorrortu Editores. Buenos Aires. 2001.
8. Sigmund **Freud**. [1915]: *Pulsiones y destinos de pulsión, Obras Completas, Tomo XIV*. Amorrortu Editores. Buenos Aires. 2000.
9. Hans-George **Gadamer**. *Arte y verdad de la palabra*. Paidós. España. 2012.
10. Ana María **Guasch**, *Los manifiestos del arte postmoderno*. Akal. España. 2000.

11. Sandra **Molina**. *Poéticas del Tiempo en el Arte Contemporáneo. En torno a la alienación moderna y a la huida del tiempo*. Tesis Doctoral de Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte. Universidad de Chile.
12. Gabriela **Mistral**. *La tierra tiene la actitud de una mujer*. RIL Editores. Santiago de Chile. 1999.
13. Cristina Sigüenza **Pelarda**. *Los ornamentos sagrados en La Rioja. El arte del bordado durante la edad moderna*. Berceo, Número 150. Instituto de Estudios Riojanos. España. 2006.
14. **San Agustín**, *Confesiones*. XI. Editorial Ramón Sopena S.A. Barcelona.1977.
15. Martin **Seel**. *Estética del aparecer*. Katz Editores. España. 2010.
16. Terry **Smith**. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Siglo Veintiuno Editores S.A. Buenos Aires.2012.
17. Juan de Dios **Vial Larraín**. *El tiempo en las ciencias. Problemas fundamentales del hombre*. Editorial Universitaria. Chile. 1981.