



FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE

Anotaciones a partir de LA IMAGEN DE LA MALETA

MEMORIA DE TÍTULO



CAROLINA CAMBLOR

PROFESOR GUÍA: GONZALO DÍAZ

SANTIAGO, 2018

MEMORIA
PARA OPTAR AL TÍTULO DE PINTORA

ÍNDICE

| | |
|-----|--|
| 7 | LISTA DE IMÁGENES DE LOS TRABAJOS ANALIZADOS |
| 11 | RESUMEN |
| | INTRODUCCIÓN |
| 13 | TODO RESIDE EN LA NEBULOSA DE LA MEMORIA |
| | CAPÍTULO I |
| | LA IMAGEN PICTÓRICA |
| 17 | CAPAS DE EMPASTE Y TINTAS |
| 41 | LAS COSAS DE LA MALETA |
| 75 | DIAGRAMAS DE PRODUCCIÓN |
| | CAPÍTULO II |
| | EL CUERPO DEL LENGUAJE |
| 103 | LA MATERIALIDAD Y LA ACCIÓN CORPORAL |
| 125 | ESPACIOS ABIERTOS Y ESPACIOS VACÍOS |
| | CAPÍTULO III |
| | LA PUESTA EN ESCENA DE UNA EXPERIENCIA |
| 145 | LA VENTANA AL INSTANTE |
| 164 | LA POÉTICA DE LO CIRCULAR |
| | A MODO DE CONCLUSIÓN |
| 179 | LA PINTURA Y SU DOBLE |
| | BIBLIOGRAFÍA |
| 185 | BIBLIOGRAFÍA GENERAL O BIBLIOTECA |
| 189 | SITIOS CONSULTADOS EN INTERNET |
| 190 | ÍNDICE DE NOMBRES |

**LISTA DE IMÁGENES
DE LOS TRABAJOS ANALIZADOS**

| Año | Nombre del video | Página |
|----------------|--|-----------|
| 2012 | La mesa puesta | 29 |
| | No dominion | 170 |
| | Materialmente imposible | 101 |
| 2013 | Amurallar | 105 |
| | Circular | 70 |
| | Pendular | 120 – 121 |
| 2014 | Cubrir | 37 |
| | Permanecer o Todo escapa, aun en la permanencia | 111 |
| 2015 | En memoria de una casa cerrada I | 129 |
| | En memoria de una casa cerrada II | 135 |
| | En memoria de una casa cerrada III | 143 |
| 2012 – 2015 | Mirar | 151 |

*Pues decimos que somos, que existimos,
nos perturba vivir de imágenes tan sólo
y a veces gustaríamos de hurtar con fieras garras
algo de realidad e impregnarnos de ella:
de tanteos, fragmentos, urdir una presencia.*

Rainer Maria Rilke

RESUMEN

Esta memoria es un análisis crítico de la imagen desde la perspectiva estética de un cruce de lo pictórico con lo videográfico. No obstante lo anterior, la noción de imagen es entendida bajo su existencia imaginaria, la cual contiene la pulsión ontológica expresiva de un individuo frente a sus propias experiencias. Así, el presente escrito que aborda una selección de mis trabajos de formación académica, se articula en un panorama que permite mirar pendularmente el desarrollo de sus manifestaciones, desde el entramado de las referencias biográficas, artísticas y teóricas.

Asimismo, esta memoria se concibe en una condición de circularidad e insistencia, cuyo énfasis está puesto en pensar la obra de arte bajo la premisa visual de un acto pictórico, en el sentido de un eje transversal que dispone a la imagen en relación inmanente con la finitud del individuo, y cuyo contexto es el desplazamiento oscilante entre un régimen de lo sagrado, de la reproductibilidad, de la acumulación, y del ensimismamiento especular; desde los cuales las imágenes que visionamos y miramos son nuestro propio pensamiento interpelado.

INTRODUCCIÓN

TODO RESIDE EN LA NEBULOSA DE LA MEMORIA

Las anotaciones aquí contenidas son acerca de la imagen. Imagen pictórica, fotográfica, videográfica, poética, ilustrada, etc.; pero principalmente es un cuestionamiento sobre la imagen en cuanto a acto mental, específicamente por su naturaleza imaginativa en relación con las cosas y el *mundo* donde se hace manifiesta. Jean Paul Sartre en su libro *Lo Imaginario. Psicología Fenomenológica de la Imaginación*, se refería a las estructuras de consciencia perceptiva que hacen de la imagen una reflexión que sobrepasa su esencia representativa. Así, entre muchas otras determinaciones, Sartre sostiene que *la imagen es una consciencia, una asimilación, simplemente una relación entre lo figurado y su figuración, un acto sintético que une los elementos* a los que remite.¹ Por otro lado Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo*, plantea que la imagen *ofrece unas singularidades múltiples siempre susceptibles de diferencias y de «discrepancias»*,² respecto a que no son únicas ni absolutas.

De este modo introduzco que esta memoria para optar al título de pintora, cuestionará la imagen no en su estatuto pictórico, sino como análisis de la constitución imaginaria del individuo. La pintura es un canon estético de la imagen y cualquier derivación debiese ser entendida un desplazamiento del régimen representacional en el cual está fundada. Pero mi cuestionamiento es qué imágenes hay antes, en y luego de la pintura, y si estas imágenes al trasladarlas a otro registro expresivo, mantienen la pulsión y la voluntad que originó su representatividad. En este

¹ Sartre, Jean-Paul. *Lo Imaginario. Psicología Fenomenológica de la Imaginación*. Buenos Aires: Losada, S.A., 1964.

² Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria Visual del Holocausto*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2004. p. 181.

sentido, mis trabajos videográficos no se apartan, como en primera instancia pudiese pensarse, de lo pictórico, sino que se adscriben al modo de pensamiento imaginativo que la pintura instituyó. Así, he preferido hablar de un cruce, de un encuentro con ese modo reflexivo pictórico, y no de yuxtaposición, apropiación o superación de sus medios representacionales agotados según la teoría moderna del arte.

¿Cuál es el modo reflexivo de la pintura? Un pensamiento convertido en imagen sería una respuesta directa, aunque bastante escueta. La dificultad de conseguir una imagen estética capaz de convertirse en una imagen de coexistencia con otros, radica en que no es la mera imaginación suscrita allí la que establece vínculos con la mirada, sino su capacidad de hacer visible ese pensamiento dispuesto y organizado de tal forma que el espectador –mirador– se detenga en ese *umbral* de visión y crea *existir* en esas imágenes que contempla. Bajo esa idea no creo que el impulso pre-pictórico se ciña a un soporte específico tal como sugiere Jacques Rancière en oposición a la teoría moderna de Clement Greenberg donde «el fin propio de la pintura es poner *nada más que* los pigmentos de color en una superficie plana, en lugar de poblarla de figuras representativas, referidas a existencias exteriores situadas en un espacio de tres dimensiones»,³ sino más bien a esa *siniestra* relación imagen–muerte que el régimen estético del *imaginario* cristiano occidental encarnó en el Hombre hecho “a imagen y semejanza” de un Dios todopoderoso.⁴

Ahora bien, sabemos que el devenir histórico giró ese eje teocéntrico hacia uno antropocéntrico, lo que impuso y exacerbó la individualidad en todos los niveles de la socialización. Por ende, las imágenes ya no remitirían a una exterioridad idealizada, sino a un interior proyectivo y especular. En esta misma dirección, Rosalind Krauss propone que el videoarte se cifra en una condición psicológica del *yo* del artista, al establecer la imagen de manera

³ Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011. p. 58

⁴ “Entonces dijo: «Ahora hagamos al hombre a nuestra imagen. Él tendrá poder sobre los peces, las aves, los animales domésticos y los salvajes, y sobre los que se arrastran por el suelo.»” *La Biblia. Dios habla Hoy. Antiguo Testamento*. Génesis 1:26 México D.F.: Sociedades Bíblicas, 1979.

narcisista en sus autorretratos.⁵ Este análisis teórico de Krauss propone un matiz respecto a la imagen–consciencia planteada por Sartre, al aludir a cierta manifestación inconsciente en la imagen estéticamente abordada.

Mis trabajos con la imagen se circunscriben a este último punto señalado por Krauss. A partir de recuerdos subjetivados, actos performativos, y una amplia gama de referencias a la historia del arte y a la poesía, las imágenes videográficas y el mismo estudio crítico de esta memoria, se despliegan en su cualidad autocontemplativa. De este modo, lo anotado aquí expone esta condición narcisista del videoarte, no desde la acepción del goce de la imagen propia, sino desde su contraparte, en la división y el desdoblamiento proyectado en imagen que hace el individuo para pensarse y para expresar una condición inasible e ineluctable de sus experiencias.

El título de esta memoria también lleva implícito la condición imaginaria, pues a partir del relato de una vieja maleta de mi padre atiborrada de imágenes y objetos ensimismados en una especie de *mundo* cifrado y designado a su propia singularidad, los actos que he realizado con ella desde niña, me han llevado a pensar dicha fenomenología en su dimensión de imagen. Y desde este acontecimiento que reclama para sí una imagen, extendiendo la reflexión de que cada hecho, objeto, incluso la palabra aquí escrita y leída, es una imagen que nos hacemos en la dialéctica de la aparición y desaparición de las cosas. Por lo tanto, los relatos, los análisis descriptivos y las observaciones críticas de los trabajos y las referencias que planteo a continuación, se sirven de este núcleo biográfico de la maleta, donde consigno la imagen de que allí se pudiese contener la divagación, la insistencia, la circularidad, la reflexividad y la obcecación con las cuales he realizado las anotaciones de esta memoria.

⁵ Krauss, Rosalind. Primavera 1976. *Video: The Aesthetics of Narcissism*. Revista October. Vol. 1: p. 55.

CAPÍTULO I

LA IMAGEN PICTÓRICA

CAPAS DE EMPASTE Y TINTAS

Hay un aspecto en Matisse en el cual he pensado hace tiempo: su prurito en llevar a cabo una cierta simplificación de la forma del modelo trabajado. Esta insistencia, convertida en mecanismo de producción estética, la pienso respecto a una serie de pinturas a la cual el mismo Matisse fotografió en su desarrollo, resultando de ese ejercicio los registros que nos muestran las variaciones de una secuencia cada vez más sintética de la misma imagen sobre la misma tela (fig. 1, 3 y 4). Con estas fotografías Matisse montó una exposición para exhibir la progresiva transformación de la imagen pictórica (fig. 2), en la cual instaló, alrededor de la pintura terminada, los cuadros ampliados y enmarcados de ese registro fotográfico, colocando a un mismo nivel de relevancia las imágenes del proceso y el resultado plástico.⁶

⁶ La mención que hago de las variaciones de Matisse surge de la visita que hice a la exposición Paires et Séries en el Centro Pompidou durante marzo del 2012 (exhibida entre el 7 de marzo al 18 junio 2012). Si bien en esta exposición no se montaban las fotografías enmarcadas como lo estuvieron originalmente en la Galería Maeght en 1945 (y como lo expone The Metropolitan Museum of Art ese mismo año 2012, según consta en los periódicos en línea que cubren ese evento), de todos modos, se podía ver en un gran muro informativo las imágenes fotográficas del desarrollo de esas obras.

A su vez, vinculo este sistema de trabajo insistente de Matisse con el trabajo literario Ejercicios de estilo (1947) de Queneau, en el que nos presenta las variantes de un mismo relato anodino por medio de diversas miradas y posibilidades estilísticas.

Para más detalles del proceso de Matisse véase la siguiente tesis doctoral: Jaume Adrove, Magdalena. Sobre el proceso. La Verdure, 1935-1943. Un cuadro de Henri Matisse. Mallorca: Universidad de Barcelona, 2013. Y los catálogos en línea de la exposición del Centro Pompidou:

[En línea] <<https://www.centrepompidou.fr/media/document/a7/a1/a7a1bcb0ac8f9c608e1519e5be706dee/normal.pdf>>

<<http://www.cultivoo.com/documents/articles/matissepompidou.pdf>>

[Consulta 20 enero 2018].

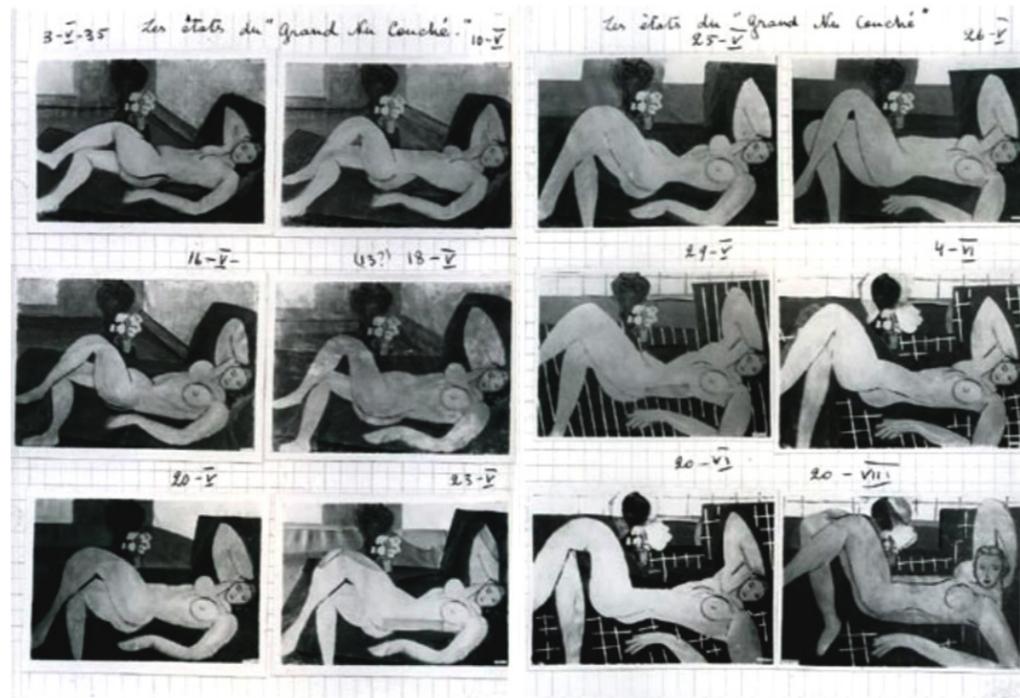


Fig. 1
Serie de fotografías en blanco y negro, las cuales exhiben el proceso de la obra *Desnudo rosa* (1935) de Henri Matisse. Estas imágenes se hallan dispuestas en las páginas de un cuaderno de Lydia Délectorskaya, quien fue además la modelo de esa pintura.



Fig. 2
Exposición en la parisina Galería Maeght, 1945. Registro fotográfico de Marc Vaux. En aquella muestra, Matisse presentó seis de sus trabajos rodeados por una serie de enmarcadas fotografías, cuyas imágenes mostraban el desarrollo de cada una de las pinturas.



Fig. 3
Henri Matisse
Desnudo rosa (*Grand nu couché*), 1935.

Deduzco que en la síntesis fotográfica de Matisse, las capas de empaste y borroneo que recubren la pintura tienen otro carácter respecto a la praxis tradicional, pues en éstas se va demarcando el devenir de los actos pictóricos que constituyen la imagen final, vale decir, se destaca un estado temporal en el proceso pictórico. En el procedimiento de Matisse cobra relevancia la sucesión de imágenes simultáneas, en el impulso de conseguir una imagen codiciada que aspira a ser absoluta de sí misma, pero a la vez concatenada a todas las demás imágenes que se corresponden en la repetición de un acto pictórico semejante y diferenciado. A su vez, el proceso de registro de Matisse extiende una gran posibilidad de variaciones de estas imágenes; sin embargo, por decisión del pintor, sólo algunas variaciones quedan registradas bajo su mirada. En este sentido, el acierto de Matisse es que logra determinar una imagen fija que contiene y a su vez es contenida por la idea total de todas las repeticiones posibles de ella misma.

A partir de la aproximación a este procedimiento constructivo de la imagen en Matisse, considero que la serie de videos que he trabajado y que presento en este escrito, puedo vincularla a dichos modos de proceder en la búsqueda de materializar imágenes variantes de un mismo pensamiento recurrente: lo indefinido e indeterminado de la propia condición existencial con la cual identifico las imágenes, y la naturaleza temporal con la cual adscribo mi propia experiencia en éstas.

Otro asunto de interés en la serie de Matisse, es que una imagen pueda constituirse por los instantes fragmentados que se multiplican en sí misma, por lo cual cada uno de esos registros fotográficos compondrían una capa de experiencia capturada que precede y sucede a otras capas, conjugándose y determinando no sólo la imagen misma, sino la idea o significado temporal circunscrito ahí.

En este sentido, la serie de mis videos se plantean como una serie de capas que toman ese concepto pictórico de lo sucesivo. Estos videos a su vez, singularmente, se valen de la integración interactiva de las múltiples variantes visuales que conforman y dan continuidad a la imagen videográfica. En otras palabras, mi interés por la imagen del video está dado por la posibilidad de

una conjugación interna en la continuidad de la imagen –cuestión que rescato de lo que proponen estas series de Matisse–; y por la posibilidad de extrapolar este mismo criterio de la correlación interconectada de la imagen, al conjunto de mis videos realizados durante el período acotado de producción universitaria que me propongo analizar en este escrito.

El primer año de carrera, Juan Céspedes –artista y profesor de pensamiento visual– solía decirnos que había que proceder con la copia de la copia de la copia o, de modo más directo, con la fotocopia, en un sentido hiperbólico del término; es decir, realizar un procedimiento persistente que va generando para sí, las condiciones para ahondar más allá de sus límites en aquella cuestión en la que se trabaja. Esta sugerencia de un procedimiento artístico iterativo, lo asimilé de inmediato por la asociación a las obras de Matisse y a la forma en que comencé a abordar mis propias propuestas. Lo evidente sería pensar que ese método operativo versaría sobre el problema de semejanza, de la reproducción y un origen inalcanzable –el aura–, de la transferencia, de la huella, de la pérdida, de la transformación y deformación de una imagen; sin embargo, como ya había planteado, este modo de hacer lo concibo más bien como la instancia de la experiencia repetitiva misma: una intersubjetividad aplicada en actos insistentes, utilizada como recurso estético de una visualidad interpelativa por la alteración de la imagen, en su potencia especular, en el desfase del sonido de la imagen o en la percepción de su discontinuidad.

Con la alteración de la imagen no me refiero a un quiebre de su verosimilitud o a una desorganización visual de sus elementos, sino que a su disposición y motivos inescrutables que dan como consecuencia la percepción de una ambigüedad de significados, y que conlleva el estado de extrañeza de algo identificable, pero sin posibilidad de remitirlo con certeza. Así, entre mis trabajos, no replicó la morfología material o imaginativa del objeto, idea o concepto en cuestión –no son copias literalmente–, sino que intento replicar las condiciones para que se reproduzcan y transfieran las sensaciones desconcertantes de una experiencia difusa e indescifrable, la que se sucede a sí misma en distintos escenarios y con distintos elementos, y que en su puesta en escena cuestiona el propio sentido de los actos que la activan.



Fig. 4
Henri Matisse
Serie fotográfica del
proceso de trabajo
de *El Sueño* (*Le Rêve*),
1940.

Volviendo a la concepción de capas, a partir de su derivación y dada la persistencia de esas experiencias en que el individuo replica en sí mismo, considero que una posible lectura de mi trabajo videográfico es una traducción o un cruce de ese aspecto pictórico en Matisse. Quizá esta mención disciplinar parezca forzada por una relación netamente subjetiva, no obstante, me refiero que hallo referencialmente en la Pintura un dinamismo productivo de la imagen entre la profundidad y la superficie de lo representado material, temporal e imaginariamente, como vislumbraba al inicio en la obra del pintor francés. Dinamismo en el que un material puede ser incorporado, mezclado, yuxtapuesto, sobrepuesto, acumulado en la superficie y a la vez borroneado, frotado, raspado, desgastado, desprendido y retirado. Estas acciones determinan las capas de empastes o veladuras con las cuales se nos presenta la imagen, aquello que desde la praxis de la pintura me ha interesado conceptualmente, pues me llevan a visualizar la proyección imaginativa de una imagen en la nitidez de su cubierta, suspendida en las transparencias de su indeterminación u oculta en su espesura.

Considero también que toda imagen presenta una profundidad de alcance en la medida que la imagen, en una relación simbiótica, convoca a otras imágenes fragmentarias y refractarias a sí misma, en el intersticio producido entre su aparición y asimilación; el cual cubrimos con otras imágenes que no hacen más que cautivarnos en una abisal vorágine inaprehensible. En mi proceso de elaboración de la imagen tengo conciencia de esa potencialidad interpelativa, por lo que abocándome a la preponderancia de las sensaciones que se pueden desprender al percibir la imagen, dispongo el modo videográfico de proyección con la intención de producir estímulos reflexivos.

Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto, una operación hendida, inquieta, agitada, abierta.⁷

⁷ Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997. p. 47.

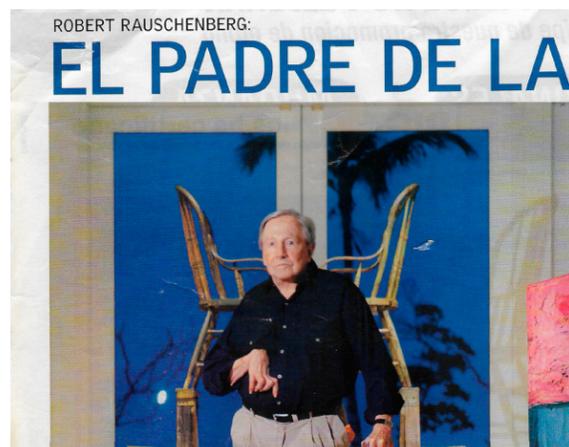
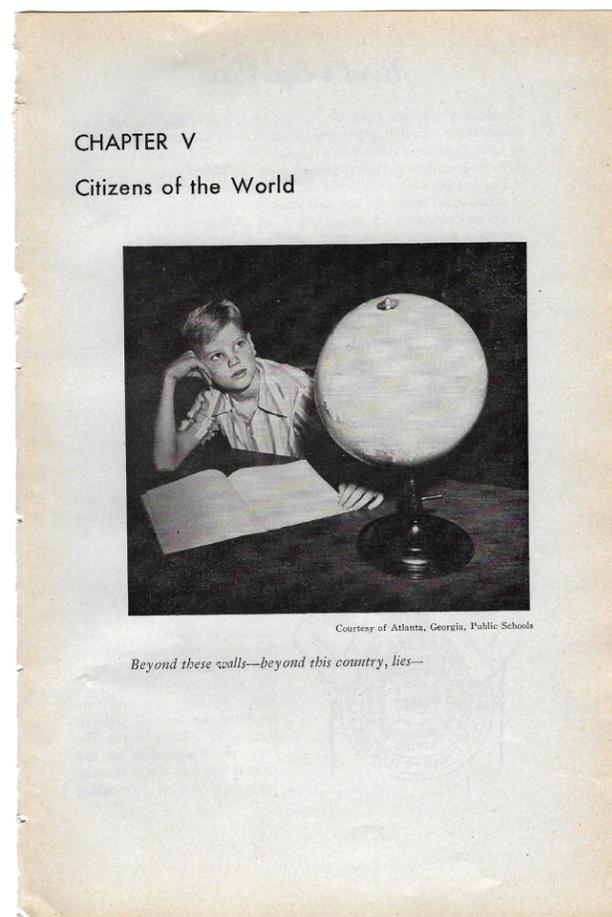
Hay un pasaje en una narración literaria de Edgar A. Poe que citaré en consideración del procedimiento en el cual se sustentan mis trabajos, bajo la consideración de que la imagen puede llegar a ser una sobrecogera revelación ante la cual nos paralizamos. *Una imagen bien mirada sería por lo tanto una imagen que ha sabido desconcertar, después renovar nuestro lenguaje, y por lo tanto nuestro pensamiento*, plantea a este respecto Didi-Huberman.⁸ El relato fantástico narra las desgraciadas peripecias de un marino aventurero, el cual, luego de distintos episodios de apresamiento, consigue finalmente liberarse junto a un compañero y un indígena, al que han hecho prisionero, de la tribu de salvajes que los intentaba capturar. Es este desenlace, donde el blanco es un símbolo de una visión fatídica y de una *ominosa* angustia, lo que me interesa destacar:

Atamos a los mástiles una vela fabricada [por] con nuestras camisas, en lo cual empleamos mucho tiempo, ya que no podíamos contar con la ayuda de nuestro prisionero. La vista del lienzo blanco parecía afectarlo extraordinariamente. Jamás conseguimos que se acercara o lo tocara, pues temblaba si queríamos obligarlo, y gritaba «¡Tekeli-li!».⁹

Así, refiero lo anterior, a una lectura análoga de los problemas del lenguaje al momento de pintar, y por derivación a enfrentarse a una pantalla a oscuras. La mención es a propósito del tópico de matar “el blanco de la tela”, ante la reacción imperiosa de dar con un lenguaje a partir de un hecho que conmociona, para vislumbrar

⁸ Didi-Huberman, Georges. “et al”. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013. p.13.

⁹ Poe, Edgar Allan. *Narraciones de Arthur Gordon Pym*. Barcelona: Ediciones Abraxas, 2002. p.207 Respecto a la imagen literaria del grito Tekeli-li relaciono a ésta tres referencias a la Historia del Arte, las que actúan para mí como imágenes variantes de ese grito. Por una parte, el relato de 1892 en el diario de Edvard Munch: «Paseaba por un sendero con dos amigos –el sol se puso– de repente el cielo se tiñó de rojo sangre, me detuve y me apoyé en una valla muerto de cansancio – sangre y lenguas de fuego acechaban sobre el azul oscuro del fiordo y de la ciudad – mis amigos continuaron y yo me quedé quieto, temblando de ansiedad, sentí un grito infinito que atravesaba la naturaleza» Por otra parte, la imagen de horror estampado en el Retrato del Papa Inocencio X (1953) de Francis Bacon y al video performance Rufen bis zur Erschöpfung (1972) de Jochen Gerz, donde como dice su título se dispone a Gritar hasta el agotamiento.



su *dimensión ininteligible*, y a su vez, dar sentido a la relación entre aquello que se manifiesta y se percibe enigmáticamente, y que por lo mismo nos concierne por completo.

Por otro lado, siguiendo lo que plantea Deleuze respecto a la deconstrucción de los clichés en el acto previo a la realización de la imagen¹⁰ desde la práctica de la pintura, a mí parecer, tal vez nunca conseguimos suprimir y borrar del todo esas ideas y expresiones tan repetidas que interfieren en el momento de hacer presente la imagen que deseamos concebir, o quizá jamás

Fig. 5

Tres imágenes de mi material de archivo:

Página del libro *Organizing the Elementary School for Living & Learning* (1947), descartado en junio del 2016 por la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

Postal del Museo de Bellas Artes con reproducción de la pintura *Lección de geografía* (1883) de Alfredo Valenzuela Puelma.

Robert Rauschenberg en su residencia de la Isla Captiva, Florida. Página de una revista del 2008.

agotamos las ilimitadas posibilidades de la imagen hipertrofiada bajo el actual régimen visual de su producción interminable y por eso seguimos acumulándolas una tras otra. Es quizás por ello, que hoy la imagen pictórica confinada a un ámbito disciplinar epistemológico acotado, emerge ya desbordada de su reducto, pues su amplitud está interferida y cautivada por las imágenes que nos rodean e incorporamos de modo automático a eso ya visto en otras imágenes pictóricas o no pictóricas; conformando así, las meta-imágenes que nos generamos de los hechos y de las cosas.

A partir de esto, pienso que nuestra mitología personal la constituye el régimen de la imagen y su relato indisoluble, cuyo único modo de desciframiento, es la sobreposición de nuevas imágenes en la puesta en abismo que despliegan, lo que nos hace aún más incierta la realidad supuesta que éstas encierran, en el sentido rilkeano del epígrafe que abre esta memoria.

De esta manera, lo pictórico de mis videos lo establezco en el sentido plástico visual de la imagen, de un sistema de capas temporales que materializan la mirada de una realidad en cuestionamiento. Así podría entender que mi concepción imaginativa en los videos está trasuntada por la forma en que la Pintura *piensa* sus imágenes, es decir, un modo de delimitar, abstraer, sintetizar, componer, contraponer, etc., la interiorización de la realidad que es contenida conformando el *espacio de interioridad* en el cuadro. El que más allá de ser un modo representacional, es la instancia de relación con aquella interioridad capturada y dispuesta para hacerse presente toda vez que la interiorizamos al mirar la imagen.

El dilema productivo entre lo pictórico y lo videográfico, estaría en la construcción de una imagen fija o una imagen sucesiva y secuencial, pues no es ni lo matérico ni lo cromático lo que está en entredicho en mis trabajos, sino la capacidad de producir sensaciones a través de la insistencia de un acto que se revela en la acción misma que lo elabora. Entonces, esta noción de realidad producida —la experiencia de su producción— se diferencia porque en la pintura ésta se sustrae en la fijación matérica en el cuadro, mientras que en el video permanece emergente en la ilusión de un funcionamiento activo. Así, las imágenes videográficas en su acto

¹⁰Deleuze, Gilles. *El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.

de presentificación retornan una y otra vez en su reproducción mecánica, manteniendo en suspenso la imposibilidad del regreso a esa acción performativa, en un simulacro de su perdurabilidad. En cambio, las imágenes de la pintura como imágenes fijas, nos demuestran un acto ya consumado, el que retrospectivamente nos podría afectar por el agotamiento vital del suceso que ha construido la imagen. Esto último me hace reconocer en la Pintura, incluso por sobre el video, una mirada proyectiva anclada en su propio acto de creación, donde el acto pictórico es la epifanía inaugural que aspira a sobrepasar su consumación, en la potencia de su intrínseco involucramiento corporal con aquello re-presentable. Vale decir, a pesar de mi inclinación por la producción videográfica que abordo en este escrito, lo que influencia y determina mis trabajos es ese acto pictórico replicado en éstos.

El alcance de mis videos o de la captura fotográfica de un video abarca una necesidad fenomenológica en el sentido de llevar a la consciencia su manifestación, de contener la intención de presentar o reconstituir algo sucedido a través de la imagen, en traer a la presencia la ficción temporal que aquella imagen ha creado para sí misma. De manera que la secuencia de fotogramas capturados genera una escena en movimiento y nos hace trascender el tiempo en que fue realizado un acto: son capas de registro por segundo de una realidad adherida a su modo de manifestación, que queda inmanente a la ilusión de acceder al estado liminal del acto que captura.¹¹

La mesa puesta es el nombre de una fotografía considerada por Barthes en *La cámara lúcida* como la primera captura fotomecánica de una escena de un espacio existente¹² (fig. 9),

¹¹ Respecto a esto, Kuspit menciona: "De hecho, el aspecto más importante del arte digital es que el acto creativo –el funcionamiento o el proceso de creación– resulta más explícito que en cualquier otro medio que se haya empleado a lo largo de la historia del arte." Kuspit, Donald. *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. p. 32. Si bien estoy de acuerdo con esa explicitud del funcionamiento o proceso en la temporalidad del video, no obstante, en mis trabajos videográficos el aspecto digital está determinado como el medio de registro y encuadre de una imagen basada en un pensar móvil, más que como exclusivo soporte creativo al que alude Kuspit.

¹² A pesar de lo que escribe Barthes, no es historiográficamente conclusivo que *La mesa puesta* sea efectivamente la primera fotografía: Barthes la data a 1822, Newhall a 1827 y en el Instituto Nicéphore Niepce entre 1823 y 1825, institución que además documenta desaparecida la placa desde principios del siglo XX. Otra fotografía de Niepce más comúnmente considerada la primera fotografía es: *Vista desde la ventana a Le Gras* 1827, además de un Heliograbado *Copia al*

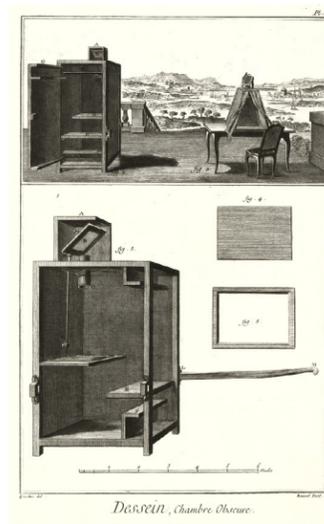
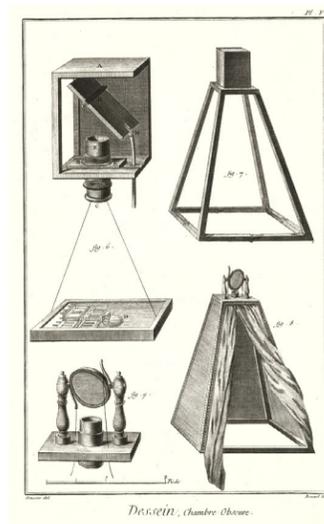


Fig. 6

Louis-Jacques Goussier/ Robert Bénard
Ilustraciones de una cámara oscura.

Plancha V y IV en *La Encyclopédie*
(l'Encyclopédie) de Diderot y
d'Alembert, 1751-1772.

[Láminas: Recueil de planches sur les
sciences, les arts libéraux et les arts
mécaniques avec leur explication]

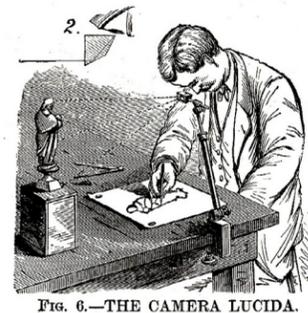


Fig. 7

Ilustración del funcionamiento de la
Cámara Lúcida, basada en el sistema
óptico de la Cámara Oscura.



Fig. 8

Roland Barthes con su madre.
Bayona, Marrac, 1923.

«Ante la foto de mi madre de niña me digo: ella va a morir: me estremezco, como el psicótico de Winnicott, a causa de una catástrofe que ya ha tenido lugar. Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe.»

La cámara lúcida, Roland Barthes.

de la cual, a través de su análisis teórico, nos habla de aquella consciencia de *algo real que ya no se puede tocar*.¹³ El filósofo francés nos plantea la semejanza que esta fotografía pudo tener con las pinturas de su época, pero cuya diferencia radica en que *el poder de autenticación prima sobre el poder de representación*.¹⁴

El medio fotográfico se despliega en su capacidad de autenticación de una indiscutible mnemotecnica, por la cual podemos construir nuestra realidad siempre presente en las imágenes, desde un pasado legitimado y proclamado en su indicio de realidad *íntegra*. Ahora bien, la *irrefutable realidad capturada* propuesta en el estatuto fotográfico barthesiano, es impugnada por el régimen virtual de la imagen fotográfica en curso, pues ésta ya no apela tanto al acontecimiento autenticado, sino a la posibilidad de alteración de esa realidad contenida. La primacía ahora es el simulacro de la propia imagen –la imagen de la imagen–, que consigue mantener en vigencia la idea de una realidad capturada, pero elaborada en la abstracción de su referente de realidad, para poder constituirse en una realidad en sí misma. A lo que me refiero, es que el uso que hago del instrumento videográfico no está sometido totalmente a lo que plantea Barthes, sino que a su posibilidad visual de legitimación de lo que sucede en la imagen independiente de su sustrato de veracidad, pues tal como en la pintura, es la imagen resultante por la edición de un autor la que construye su propio espacio de realidad a experimentar en su contemplación, sin tener que remitir fielmente a ese pasado contenido en ella.¹⁵

grabado del Cardenal Amboise 1826. Todos estos resultados preceden la técnica del daguerrotipo (a base de yoduro de plata), cuyos inicios se remontan a las *Dos vistas del Boulevard de temples* tomadas durante un mismo día por Daguerre en 1838.

Para más detalles véase la página del Instituto Nicéphore Niepce:

[En línea] <<http://www.photo-museum.org>> [Consulta 26 enero 2018]

Newhall, Beaumont. *The History of Photography*. 5ª Edición. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2005.

¹³ Barthes, Roland. Barcelona: *La cámara lúcida*. Paidós, 1989. p. 135.

¹⁴ *Ibid.*, p. 137.

¹⁵ Lo que planteo se enfoca en las nuevas formas de relación con las imágenes fotográficas y videográficas y en las posibilidades de alteración de sus contenidos visuales a través de las herramientas de edición de los softwares con los cuales contamos. En el sentido de lo que propongo en este capítulo sobre las capas pictóricas, no es azaroso ni extemporáneo sostener la coincidencia que estas modificaciones de la *realidad* contenida en la imagen, son posibles a través de lo que la interfaz de Adobe Photoshop denomina *capas* de edición.

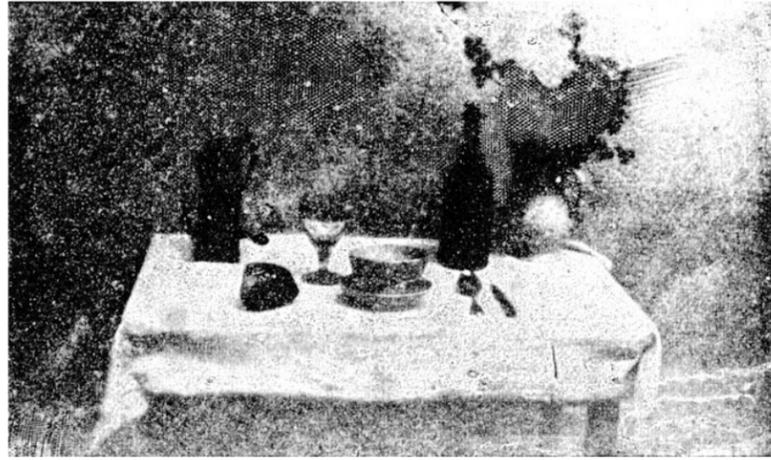


Fig. 9
Joseph Nicéphore
Niépce.
La mesa puesta,
c. 1822 - 1827.

LA MESA PUESTA

La mesa puesta es también el título que definí para uno de mis primeros videos instalación (fig. 10), en el cual, por medio de una toma cenital, se expone el desarrollo de un almuerzo de mi familia, desde que los platos se sirven hasta que una de las personas se retira de su puesto, trastocando el ritmo de la acción. El encuadre se recorta delimitando los elementos dispuestos sobre la mesa, haciendo primar una composición simétrica de éstos, lo que resulta que los rostros de los comensales quedan fuera de cuadro, concentrando la mirada en la acción y no en un reconocimiento facial de sus rasgos fisonómicos. El video reproduce la escena cotidiana en forma acelerada al restarle imágenes por segundo en la edición; por ende, los fotogramas que se conservan, se yuxtaponen y evidencian una alteración de la continuidad de los movimientos. A su vez, la pista de video es acompañada por una pista de audio que registra el sonido de la interacción de la loza y los cubiertos, la cual es reproducida desfasada de la imagen grabada para alterar aún más la percepción de la escena.

La instalación consiste en un mecanismo de retroproyección (fig. 11), donde el video se proyecta primero hacia un espejo que está bajo una estructura de madera que emula una mesa sin cubierta; para que a continuación el espejo, por su ángulo de inclinación, refleje la imagen y la haga calzar en un mantel traslúcido blanco que reviste el recuadro superior de esa estructura.

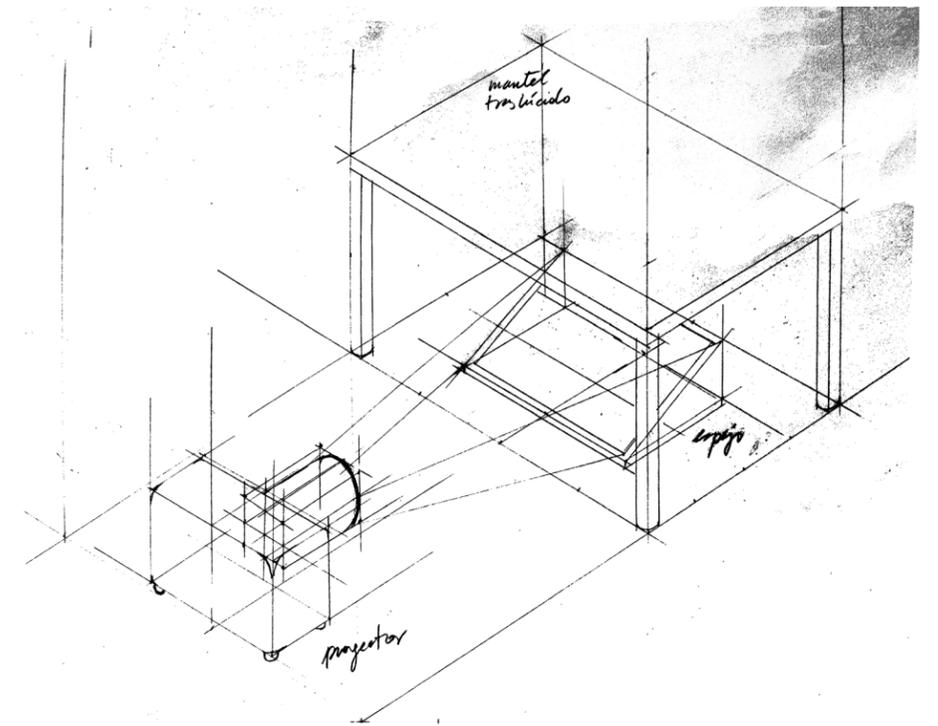


Página siguiente:
Fig. 10
Carolina Cambor.
La mesa puesta, 2012.
Video instalación.
02:30 minutos.
Loop.
Estructura de
madera, plástico
blanco, proyector,
espejo.

La intención es que la imagen videográfica se reproduzca a escala 1:1 en relación a la toma original, simulando en la proyección fantasmagórica, la ilusión de un almuerzo aún en desarrollo, que hace partícipe al espectador desde una visión vigilante ante lo que acontece. De este modo, la disposición espacial de los elementos permite pensar la ambivalencia delimitada por la imagen: el video registra una dimensión doméstica conocida por sus integrantes, pero oculta para el resto; y a su vez, la perspectiva cenital con que se muestra la acción, oculta a los integrantes sus propios actos revelados a los espectadores.

A lo que me refiero con la fantasmagoría de esta imagen, es a la proyección de una apariencia hecha presencia como en las ilustración que revisaba en viejos libros científicos (fig. 12 y 13), comparables a un acto de la novela *La invención de Morel* de Bioy Casares. En esta ficción se narra que dentro de una isla desierta una máquina fantástica proyecta las vívidas imágenes de un grupo de personas que ha viajado a ese lugar, las cuales, tras ser capturadas en retratos en movimiento por aquel artefacto, se han condenado a la muerte por ese encapsulamiento, y han sido reemplazadas a perpetuidad por la reproducción de esas imágenes suyas. La novela es relatada por un fugitivo confinado a esa isla, quien se encuentran con estas proyecciones repetitivas, y que, de tanto mirar los gestos iterativos de una de las mujeres proyectadas, se enamora de ella. Con la esperanza de unirse a su amada, se auto captura en una proyección que se entrelazaría con la que él obsesionado mira: dos capas de realidad temporal que sólo se comunicarán ante la visión de otro posible espectador. Él, al igual que los demás cautivos, se convierte perpetuamente en la imagen inventada de sí mismo.

Se podría aventurar que el mismo deseo de pervivir imaginariamente en el fugitivo de la isla, es el que pulsa la imagen reproducida e instalada en mi trabajo, a través de la cual, proyectivamente, podemos hacernos una nueva imagen de nosotros mismos, a la que somos capaces de acceder sólo en el tiempo ilusorio de su visión especular, pero sin que podamos pertenecer a éste.



Página siguiente:

Fig. 11
Fotocopia
escaneada
del boceto de
instalación del video
La mesa puesta.

Fig. 12
Ilustración
que muestra el
mecanismo velado
de las ilusiones, las
que son proyectadas
por la linterna
mágica o por el
phantoscopio.



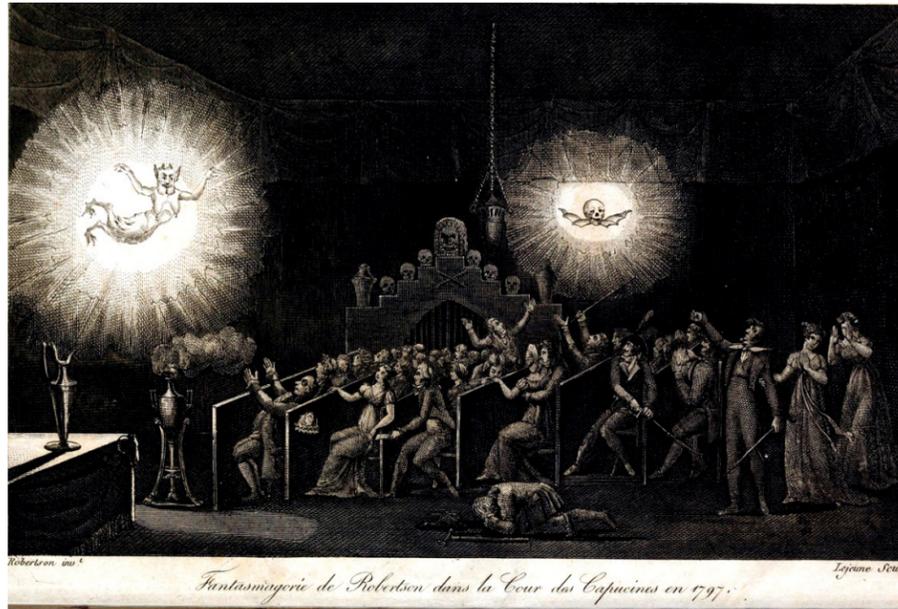


Fig. 13
Ilustración de la fantasmagoria de Robertson en el Convento de Capuchinos, 1797. Memorias recreativas, científicas y anecdóticas del físico aeronauta EG Robertson.



Fig. 14
Teatro de sombras de Hebei, China. Captura de video Museo del Muelle Branly, París.



Fig. 15
Christian Boltanski. Teatro de Sombras, 1984-1997. Proyector, ventilador figuras de cartón y claraboya. Museo de Arte Moderno de París

De igual modo, en mi video *La mesa puesta*, una máquina videográfica ha capturado los hechos rutinarios de una familia y los proyecta, sustituyéndolos en su símil imaginario, sobre un plano traslúcido que los presenta como las apariencias de un teatro de sombras (fig. 14 y 15). Así, son los espectadores, situados alrededor de mesa con la imagen puesta para su contemplación, quienes confirman los actos reproducidos, en correspondencia al posible lugar donde antes ocurrieron.

Así, este acto cotidiano capturado y dispuesto estéticamente como parte de un objeto expositivo, participa de la subjetivación moderna de la obra artística, la cual toma las particularidades mundanas –el mundo propio– de las experiencias cotidianas de ese devenir intrascendente en que el actuamos a diario, y las instala en un espacio aparentemente dispuesto para los grandes acontecimientos o la gran obra. Es decir, este trabajo intenta actuar como vaso comunicante, transfiriendo un contenido interiorizado a la interioridad potencialmente evocada que habita en el espectador, pues se desarrolla bajo esas nuevas premisas de que la obra de arte funciona especularmente en la potencia de proyección e introyección con que es pensada.

Continuando la idea, las imágenes de esa cotidianidad contienen la intimidad proyectada en ellas, los objetos dispersos organizan ese mundo que aparece al ingresar al espacio expositivo y revela no sólo la forma en que son habitados, sino que también la forma en que imaginamos habitarlos. La mesa, los platos, los hábitos desplegados en ese plano visual nos llevan a ser parte de esa domesticidad, y al entrar en ella de pronto advertimos como plantea Sergio Rojas *que lo doméstico puede llegar a ser algo en extremo inquietante, precisamente a partir del momento en que nos percatamos de que es pura interioridad*.¹⁶

Esto de lo extremo inquietante de algo puramente interior me resuena desde la experiencia pictórica, desde las impresiones que me han producido los grandes cuadros de la Historia del Arte, desde Cimabue a Cézanne, desde Caravaggio a Richter,

¹⁶ Rojas, Sergio. *Las obras y sus relatos III*. Santiago: Ediciones DAV Universidad de Chile, 2017. p. 103.

pues reconozco allí, en el cuadro, esa misma sensación de estar gravitando sobre sí mismo, de girar sobre el extrañamiento de una imagen que hacemos propia.¹⁷ Así, retornar a lo propio, como si ordenáramos constantemente nuestra intimidad en una puesta en escena, nos desconcierta, ya que nos abandonamos en la mirada asombrosa e insoportable de aquello que somos.

Esto último lo refiero a dos obras en particular que relaciono con el proceso de mi trabajo, *My bed* de Tracey Emin (precedida por la obra *Everyone I have ever slept with*, 1995) y *Sueño velado* de Nury González (fig. 16, 17 y 18) que, si bien no son pinturas en términos formales, reconozco en el tratamiento de su composición aspectos de una noción pictórica. Ambos trabajos se presentan como escenas de un imaginario domiciliado en sí mismo, que nos invita a ingresar a éstas proyectivamente, como si perteneciésemos *ahí* desde una intimidad que interpela a la nuestra. Siguiendo ese planteamiento, en esas obras percibo una carga libidinal y mortuoria –ontológica en ese sentido– ante la ausencia de aquellos que habitaron esos lugares de intimidad, no sólo como huellas de un habitar, sino como la evidencia de nuestra propia ausencia en nuestros espacios en los que somos y estamos para nosotros mismos.

En mi video *La mesa puesta*, la imagen retroproyectada construye materialmente un espacio translúcido. El almuerzo reproducido a través del mantel permea la tela y muestra la liviandad de la imagen en movimiento como apariciones extendidas desde otro lugar. Volviendo a esta noción pictórica de las capas, repaso la imagen de este trabajo a través de la noción de la tinta que nos deja ver a través de ella. Esta translucidez la menciono también como una inmaterialidad presente, pues pienso que en una imagen siempre hay cosas que se están transluciendo y otras que se ocultan, como si en la imagen compuesta de capas materiales y temporales se pudiese entrever una imagen primaria, como si las capas de la imagen fueran dando cabida a la pregunta por la construcción de la propia individualidad.

¹⁷ La noción de impresión la abordo desde la propuesta de Hume sobre que una impresión pueda ser contenida y preservada en una idea respecto a la impresión misma, es decir, me refiero a que las impresiones sensitivas o reflexivas de las imágenes de la historia de la pintura, para mí, se han vuelto pensamiento pictórico: "De esta impresión existe una copia tomada por la mente y que permanece luego que cesa la impresión: llamamos a esto una idea." Hume, David. *Tratado de la naturaleza humana*. 2ª Edición. Madrid: Tecnos, 1992. p.51.



Fig. 16
Tracey Emin.
Everyone I have ever slept with, 1995

Fig. 17
Tracey Emin.
My bed, 1998.



Fig. 18
Nury González.
Sueño velado, 2009.





Fig. 19
Joseph Beuys.
*I like America and
America likes me*,
1974.

En esta re-presentación de apariencias del video, la imagen transita desde la impresión que guardo en vagas ideas a las decisiones del trabajo formal, es decir, en este caso puntual, el video se arma desde el pensamiento de todas las veces que en un acto rutinario me he sentado a comer con mi familia, lo que motiva la puesta en escena inicial para su captura videográfica. Es como si la impresión intangible de esos recuerdos, su capacidad imaginativa, se materializara en una impresión técnica de la imagen capturada videográficamente. Luego esa imagen grabada es filtrada en la edición acelerándola o más bien borrándole pequeños fragmentos de imágenes, como si esos vacíos a fuerza de memoria fuesen convertidos en ausencia u olvido, haciendo que la percepción de las imágenes sea inquietante, pues un fotograma con su consecuente ya no calza, descomponiendo una supuesta unidad temporal documentada.

Así, el tránsito de presentar una puesta escena para ser grabada y luego disponer otra puesta en escena donde será exhibida, como capas de una misma experiencia “copiada”, enfatiza el desgaste o la desaparición a la que es sometida inexorablemente toda experiencia. La idea de las tintas en este caso, es el modo en el que esta apariencia es transparentada, capa tras capa, por

Página siguiente:
Fig. 20
Carolina Cambor.
Cubrir, 2014.
Video. 01: 44 min.
Loop.



un mecanismo que deja a la vista su carácter especular. Una imagen que vuelve tras su imagen, alude a la definición del *movimiento rotatorio que regresa siempre a su punto de origen* en lo cotidiano como plantea Giannini,¹⁸ lo que significa que la rutina de lo habitual está compuesta por imágenes que se sobreponen y vuelven a sí mismas.

Como contrapunto al video *La mesa puesta*, y siguiendo con el planteamiento conceptual de que la imagen se compone de capas de tintas y empaste, haré referencia a otro de mis videos. Este es el video *Cubrir* (fig. 20) en el que trabajé una visualidad más sintética, de manera que sus elementos quedan parcialmente velados, es decir, hay un énfasis en la imagen como empaste de un contenido que es inquietante en su latencia. Por lo mismo, esta imagen videográfica está pensada para ser percibida desde la sensación que nos provoca lo hermético, aquello que existe imprecisable en su mínima referencialidad posible.

En la escena de ese video identificamos un primer plano y uno de fondo, ambos grises. En el primer plano principal, pende una tela que contiene un algo corpóreo que la tensa y que no es relevado durante la grabación. El video se desarrolla en una sucesión de sutiles movimientos de la tela que van marcando leves instantes condensados en una atmósfera enigmática. La intención fue generar una imagen que llevara el lenguaje visual a una experiencia sensorial, vinculado con aquello inaprehensible que provoca la percepción de lo material. Es decir, el sistema de relaciones de la organización espacio-temporal determinada por una corporalidad, que en este caso es aquello que se experimenta como oculto y que sugiere una contemplación interrogativa de las nociones de cuerpo y de presencia. El movimiento de la imagen tiene un ritmo ralentizado, que conforma un tiempo en apariencia suspendido y que tensiona la percepción de si se está frente a una imagen fija o una imagen en movimiento. De manera que este cuerpo en su ocultamiento proyecta un espacio que se torna psicológico y sugestivo en disposición de un ritmo vital apenas perceptible.

¹⁸ Giannini, Humberto. *La "reflexión" cotidiana*. Santiago de Chile: Ediciones UDP, 2013. p. 33.

CUBRIR



Oscura, cerrada, parece a menudo la interioridad del mundo sin esperanza, lleno de dudas el sentido de los hombres.

Visión, Poemas de la locura. Hölderlin



Fig. 21
Mark Rothko
Interior de la Capilla Rothko (Houston) y serie de cuadros monocromos, 1965.

Fig. 22
Ad Reinhardt fotografiado por John Loengard, 1966.

Fig. 23
Ad Reinhardt, Sin título, 1960.



La imagen se realiza con influencias temporales a la música de Erik Satie, de forma que constantes y variables sutiles se repiten, que mínimos gestos se diluyen cadenciosamente, que leves impulsos demarcan una progresión o que ligeros movimientos trémulos, de súbito, quedan repercutiendo en la insistencia de una imagen suspendida en su presencia insondable.

El video dispone un espacio íntimo recubierto de una intimidad inaccesible, transformada así la imagen en estímulos que sólo permiten rondarla, presenciarla desde el lugar de afuera, que es desde donde sólo podemos saber que ocurre. *Entréme donde no supe: y quedéme no sabiendo*¹⁹, es la imagen poética mística que ante su visión, me resuena de las lecturas de San Juan de la Cruz, y que tiene relación con lo vengo argumentando respecto a una interioridad a la que nunca podemos ingresar, respecto a un absoluto (en este caso la imagen interior) que nunca podremos comprender. Otras referencias a este mismo asunto, son para mí la serie de catorce pinturas realizadas por Mark Rothko en 1965 para la capilla que lleva su nombre en Houston (fig. 21), la cual aún funciona como museo y espacio de meditación de diferentes tradiciones espirituales; así también la célebre performance *I like America and America likes me* de 1974 (fig. 19), donde Beuys se encierra con un coyote salvaje durante tres días en una galería de Nueva York, envolviéndose en un fieltro mientras ambos se acostumbran a sus presencias.

En estas referencias me interesa destacar la ritualidad del ensimismamiento, por sobre otras lecturas. Vale decir, en ambas obras reconozco una intención de expresar lo inefable de una vinculación, a través de presentar un encubrimiento de aquello que ya está cerrado en sí mismo. O sea, en el caso de Rothko las capas acromáticas que cubren una posible imagen se muestran como la imagen imposibilitada en sí misma, a la que no podemos acceder jamás del todo, y, por otro lado, con Beuys es la performance de un sujeto que se encierra en un espacio y se cubre ante otro animal que lo cohabita, volviéndose a encerrar en la tela, de manera que el ser *doblemente contenido* se convierte en una lejanía de mera presencia.

¹⁹ En *Coplas hechas sobre un éxtasis de harta contemplación*. Estos versos de San Juan de la Cruz, como los de Hölderlin, traducen la imagen ontológica de una consciencia atrapada en sí.

Me cuestioné en mi video *Cubrir* entre si era importante o no mostrar el contenido suspendido por la tela. No obstante, considero que lo relevante no va en el saber qué hay dentro de la tela, sino en el acto de cubrirlo o envolverlo y dejar que aparezca de esa manera. En otras palabras, lo relevante es que el video aluda a que el contenido sea el continente de una presencia irreconocible. En ese sentido, la coincidencia entre el video *La mesa puesta* y el video *Cubrir* es que ambos abordan la interioridad y su presencia como algo inaccesible. Pero, en el primer video esta intimidad se visibiliza como mecanismo especular que no intenta representar la escena inicial, sino más bien revelar el tránsito de la representación secuencial de esa realidad que queda oculta por las copias de sí misma, las cuales actúan como capas de una presentación espectral. Por otro lado, en el segundo video, la imagen hermética desde el inicio hasta el final agita lo contenido para perturbarnos ante la interioridad de la imagen. En síntesis, *La mesa puesta* muestra el ocultamiento de la imagen que nos vamos haciendo de las cosas, mientras *Cubrir* oculta para mostrar que no podemos acceder a la imagen que nos hacemos de las cosas sino como ocultamiento.

Aunque estos trabajos buscan hacernos comparecer ante la presencia que revelan, del mismo modo nos expulsan en su absorta apariencia de capas de realidad. Ahora bien, esta expulsión la refiero a que toda interioridad es siempre experimentada como propia, y el quedar fuera de ella, no es más que el asombro que activa la manera de pensarla para interiorizarla, para regresar a ella. Así, lo inquietante es que el interior permanece oculto por ser algo siempre presente.

LAS COSAS DE LA MALETA

El otro lado del tapiz. Las cosas
que nadie mira, salvo el Dios de Berkeley.

Cosas, Jorge Luis Borges

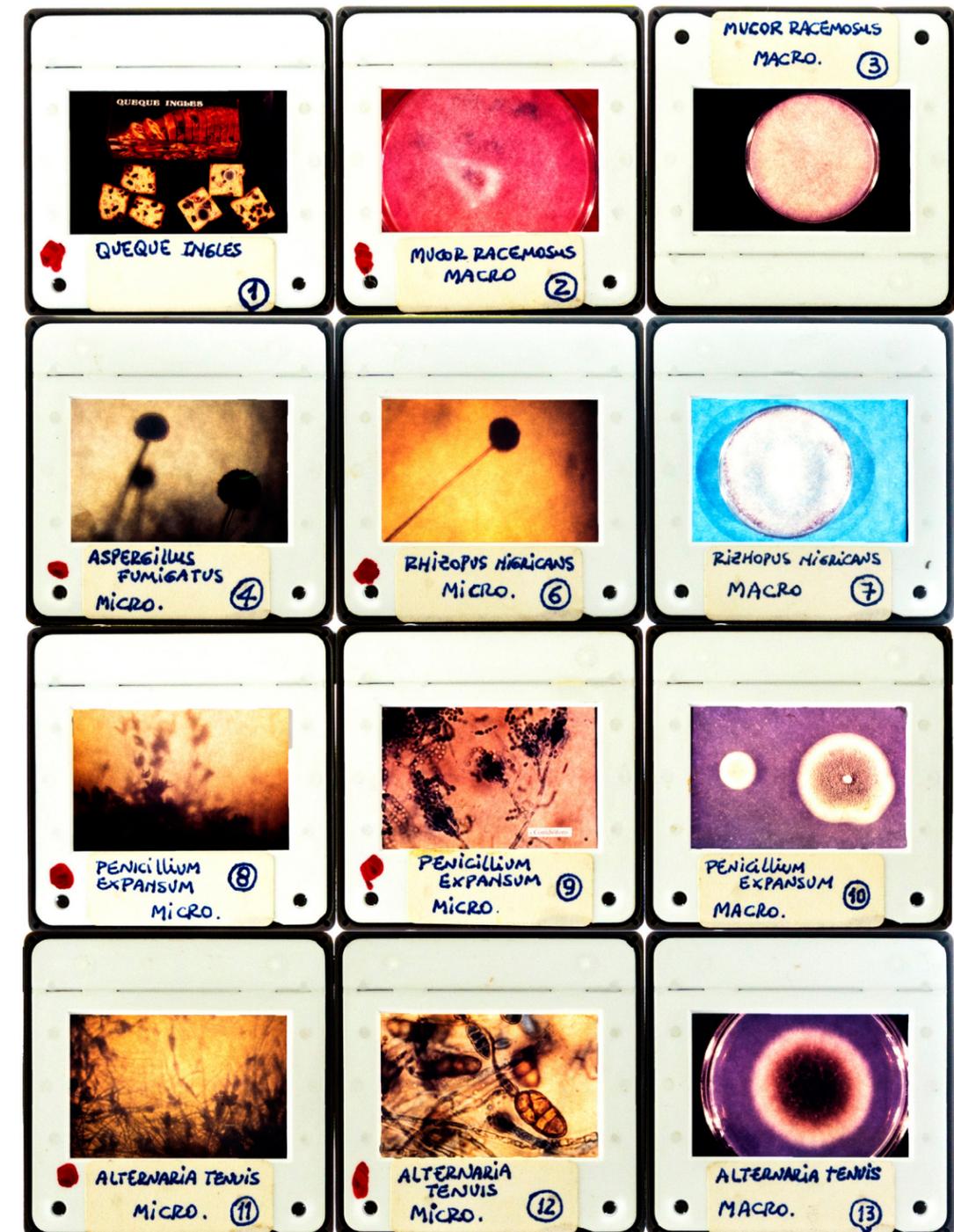
En mi casa había una maleta en la que recuerdo haber hurgado de niña y que contenía en su interior varias cosas acumuladas, a pesar de lo que harían suponer sus dimensiones. Era una maleta de mano antigua, de esas que se cierran con el calce de broches de metal. Su cubierta estaba hecha de un material gris manchado con textura áspera; por dentro estaba forrada con una tela brillante y liviana, de color rojo intenso, la cual formaba un pequeño bolsillo interior. En ella se encontraban cachivaches que, en un aire de misterio y de mundo desconocido, me sugerían posibles relatos. Entre esas cosas había un montón de documentos roñosos como la misma maleta –recuerdos materializados en papeles–, una agenda de cuero sintético con hojas de color damasco, típicas cartas de navidad con reproducciones de pinturas renacentistas, de paisajes o del niño Jesús en el pesebre, tarjetas de presentación firmadas por nombres desconocidos, esquelas amorosas y postales desparramadas.

Había unos cuantos planos doblados que trazaban piezas mecánicas y el prospecto de un ascensor. Estos planos estaban delineados a mano, con tinta negra sobre papel mantequilla de alto gramaje o bosquejados en hojas sueltas de papel vegetal. También había allí polvorientos libros de dibujo técnico y geometría, los cuales contenían la ilustración de círculos perfectos, líneas segmentadas y triángulos que iban componiendo variadas formas. Acompañaba el conjunto de libros un pistolete curvilíneo, un círculo anaranjado, reglas de distintos tamaños con el abecedario calado, un set de estilógrafos con su estuche y un espacio para cada lápiz, el que a un costado tenía el nombre del propietario marcado con los relieves de un rotulador.



Fig. 24
Dentro de la Maleta:
Prendedor con forma de pez
o señuelo metálico.

Me atraía el olor particularmente perfumado de una carpeta azul plástica, pequeña y larga, donde se guardaban las tarjetas de locales comerciales, con los datos de contactos y sus respectivos logos, cuya información se complementaba con una libreta de números de teléfono anotados con una caligrafía muy ordenada. Revisaba con curiosidad una billetera que conservaba un billete antiguo, libros de oraciones, un certificado de nacimiento, un papel roído con la imagen femenina de un ícono religioso, parches institucionales. Dentro de una caja de tarjetas de presentación hallaba unas diapositivas que dejaban ver a contraluz las imágenes de manchas pertenecientes a distintos tipos de mohos, los cuales habían sido fotografiados por un microscopio electrónico a partir de la putrefacción de un queque inglés, el cual también aparecía en una de las diapositivas (fig. 25). Otra carpeta plastificada contenía un catálogo empresarial de carnes, con el registro fotográfico de partes seccionadas y clasificadas de vacunos, ovinos, puercos, pavos y pollos. Además, en dos álbumes de tapas de color rojo intenso, se mostraba el registro del proceso de faenamiento e imágenes que catalogaban los diferentes tipos de cortes de carne. En esas fotografías se exhibían personas trabajando directamente sobre los animales muertos y otras observando la escena con delantales blancos, así como también las tomas de los animales descuerados colgando en ganchos metálicos, la sangre vertida, los residuos industriales y la maquinaria utilizada.



Página siguiente:

Fig. 25

Diapositivas de mohos de un queque inglés para un proyecto de caracterización de mohos en productos de repostería.

Microfotografías tomadas por mi padre a través de un microscopio electrónico y macrofotografías.

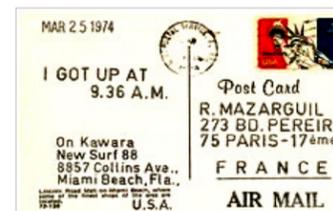
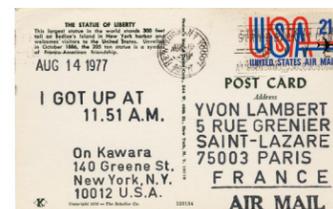
Podía remover entre las cosas algunos cuadernos de tapa endeble, de colores pasteles o deslavados, los cuales estaban repletos de una escritura hecha por una meticulosa letra que ocupaba hasta los márgenes con información científica y técnica; también ojeaba un libro de química general de tapa blanca opaca, el que estaba tipografiado e impreso con diagramas de estructuras moleculares y fórmulas. Dentro de esa maleta encontré una gran variedad de estampillas guardadas dentro de sobres, las cuales dispuse posteriormente en un álbum con láminas plásticas adhesivas y transparentes. Estas estampillas, al igual que las tantas postales desparramadas, provenían de lugares que no conocía y que en su mayoría no he llegado a conocer. Además, había muchas fotografías tomadas por mi abuelo paterno: imágenes en blanco y negro, en sepia, de vistas cenitales, de animales en zoológicos, de embarcaciones de Valparaíso, del norte de Chile, del mar y de otros espacios naturales con árboles, fotos familiares coloridas en tonos malva, beige, turquesa, celeste claro, etc. Hurgando, daba con una pequeña botella que, como indicaba una llamativa etiqueta amarilla, contenía arena del Mediterráneo; así también descubría guardadas unas cartas de colores escritas en francés, las cuales habían sido enviadas a Placilla desde Toulouse. Las palabras estaban trazadas con una pluma estilográfica sobre papeles de tonos rosas, amarillo pálido, blanco hueso, y burdeos. Esas cartas que permanecían ante mis ojos indescifradas, conferían a esa maleta, sobre todas esas cosas, el lugar de una realidad inabarcable por la latencia de su contenido incognoscible. Dejaría ahí, dentro de la maleta, dos de mis dibujos infantiles; uno con la escena de un árbol copiado de una pintura de Pablo Burchard, y el otro, la representación de un campo de pasto de trigo en el que me figuraba en medio de un puente. Todos estos objetos que menciono convivían revueltos como si la maleta hubiese sido llenada con apuro, en la urgencia de una rápida partida; aunque lo cierto es que éstos habían ido acumulándose paulatinamente con el paso del tiempo.

Asimismo, durante el transcurso de los años, he ido sumando otras cosas a esta lista de la maleta, las que puedo ver acá en esta habitación mientras escribo esta memoria o recordar en la divagación de su ausencias: lupas, monedas, postales, pinceles,



Fig. 26
Dentro de la Maleta:
Fotografías de pueblos de Francia:
Mazamet, Rigautou o Lacalm.
Cartas enviadas desde Toulouse (Francia)
a Placilla (Valparaíso, Chile).

Fig. 27
On Kawara.
I got up, 1977.
I got up, 1974.
I got up, 1972.



fotocopias, hilos de coser de infinidad de colores, una tetera plástica verde, un globo terráqueo, cepillos de una encerradora eléctrica, una vaca plástica pequeña, caballos de juguete, caja musical rusa, caja musical japonesa, llaves, objetos redondos, piedras redondas, broches, botones diversos; libros y revistas descartados por la biblioteca de Filosofía de la Universidad de Chile, fotografías encontradas en ferias libres, postales o tarjetas con pinturas célebres compradas en museos, libros sobre electricidad y motores con cuantiosos diagramas u otros temas especializados, textos de estudios franceses o en otros idiomas; caleidoscopios, cajas de latón de galletas, las cuales acumulan más cosas dentro; tijera de garza y tijeras de distintos tamaños y tipos, cuadernillos escolares donde tomo notas, álbumes de foto pequeños, cerchas y reglas; ínfimos exoesqueletos de crustáceos, entre ellos pulgas marinas, picorocos, caracolas y conchas de mar; recetas de cocina de revistas antiguas que pertenecían a mi abuela, hojas arrancadas de otras revistas con imágenes de propio interés, mapas, láminas y papeles con nombres botánicos y de antigüedades. También, me he encomendado juntar una colección de diapositivas, que el último tiempo reviso constantemente. Además, mantengo una caja llena de diccionarios, la mayoría roñosos, los cuales considero verdaderos hallazgos por sus ilustraciones o la peculiaridad de los mismos; por ejemplo, destaco entre éstos, seis tomos de un fichero de plantas, un libro de fonética francesa escrito en alemán por un músico, dos tomos de argot francés, así también un diccionario de traducción italiano-ruso y uno ruso-alemán, a partir de los cuales imagino una secuencia de traducciones de palabras en distintos idiomas; palabras u oraciones que, en el ejercicio de traducción, llegarían a deformar sus significados.

Mi interés por estos objetos a pesar de lo que se podría suponer, no es una tendencia a coleccionar antigüedades, sino más bien, adentrarme en la extrañeza que me provocan estos objetos, en la relación estética que puedo establecer con ellos. Me refiero a la correspondencia subjetiva con esas cosas materiales y a la posibilidad de ficcionar con ellas: me figuro su procedencia, cómo han llegado a quienes los venden, pienso en lo aurético de sus modos productivos obsoletos, en sus desusos y en las particularidades productivas de cada objeto, los cuales van

quedando cubiertos por el devenir histórico cultural, inscritos bajo el posible relato de lo desaparecido o en desaparición. Es entonces esa cualidad de extrañamiento la que domina mi recolección; dada la sensación de encontrarme de nuevo con algo *propio* que aparece de súbito, o más bien proyectarlo ahí, y en eso redescubrir y reconocer que ese *algo* está concernido íntimamente; pero cuya pulsión no se revela en el objeto mismo, sino que se activa en el misterio de su aparición.²⁰ Una cualidad claramente ominosa.

Al involucrarme en la supuesta historia que le atribuyo a estos objetos, también me figuro el potencial de lo que pueden ser estas cosas, pues hallo ahí la posibilidad de extender mis propias experiencias en la ficción de sus relatos. Restablecer una relación estética con ellas, como si esas cosas no hubiesen consumido del todo su vida útil, sobreponiendo a ese uso o función un valor simbólico en el cual pervive la experiencia con éstas. Así, la razón de acumular los objetos se encuentra en gran medida en que pienso incorporarlos en mis trabajos, a la espera que permitan revelar intempestivamente una vinculación más allá de su materialidad, el momento en que ya no los puedo percibir sino como imágenes.

Ciertos objetos activan en mí relaciones visuales indefinidas, las cuales se van definiendo por su acumulación y el tiempo que transcurre con éstos: por ejemplo, así como conservo las diapositivas de mohos tomadas por mi padre (fig. 25), cada vez que encuentro diapositivas a la venta en las ferias libres o en pequeños puestos en las veredas, las intento obtener, porque advierto que éstas me permiten vincular, en su cósica presencia, una experiencia propia y específica (fig. 28).



Esta página y la siguiente:

Fig. 28

Diapositivas sobre Arte y Arquitectura de mi colección personal.



²⁰ Sólo el misterio nos hace vivir, sólo el misterio. Escribe García Lorca en uno de sus dibujos de 1934. García Lorca, Federico. *Romancero Gitano*. Santiago: Editorial Quimantú, 1972. p. 26.

No obstante, en mis videos hasta ahora esta acumulación de objetos que he relatado no está explícitamente presente, no se traduce en una realización de obra que demuestra esa literal recolección o una abundancia excesiva de elementos visuales, sino que precisamente, mis trabajos videográficos ahondan en la experiencia abstractiva que de ello se desprende. Por lo tanto, lo relevante del relato de la maleta, más bien su derivación en la imagen que me he hecho de ella, constituye el mecanismo proyectivo de mis propuestas artísticas a partir de la experiencia material de esa acumulación, y su posterior traslado y extensión en las imágenes en cuanto a un contenido insondable.

Respecto a esta condición material en las cosas y su posterior abstracción conceptual e imaginaria, pienso en los célebres retratos pictóricos realizados por Hans Holbein el Joven; específicamente, en el de Nicholas Kratzer (fig. 30), cuya conocida actividad en la corte de Enrique VIII de matemático, astrónomo, hacedor de mapas y relojes, se reconoce en la pintura a través de los instrumentos que lo rodean. En la representación de Kratzer, éste sostiene en sus manos un reloj solar poliédrico (decahedron), con forma de doble tronco de pirámide rectangular, el cual está todavía en construcción y es históricamente atribuido a su invención; en la repisa hay un reloj cónico de pastor y un instrumento para medir altitudes con la forma de un arco cóncavo semicircular, sobre la mesa se encuentran varias piezas sueltas de un nocturlabio, un martillo tipo peña, un buril o punzón, una tijera de hierro, una hoja de papel con apuntes,²¹ unos compases rectos de punta tipo resorte y, colgando a la pared, un compás metálico tipo bisagra, y otros objetos que no puedo identificar sus nombres ni sus usos específicos.

Conjuntamente a este retrato, también pienso en el cuadro similar que realiza de la figura del mercader alemán Georg Gisze en 1532 (fig. 28), pero sobre todo, reparo en la pintura capital de Holbein el Joven, titulada *Los embajadores* (fig. 31); cuya escena contiene

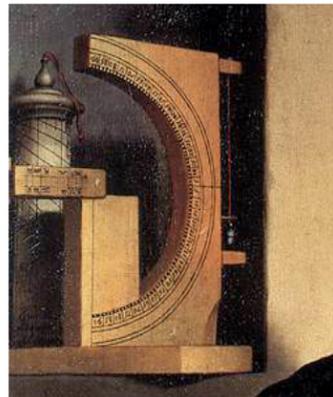


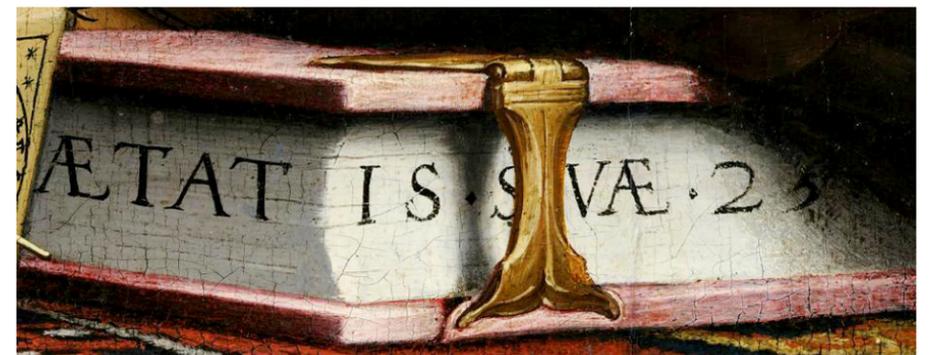
Fig. 29
Hans Holbein el Joven.
Retrato del mercader Gisze, 1532

Fig. 30
Hans Holbein el Joven.
Detalles Retrato de Nicholas Kratzer, 1528.

Fig. 31
Hans Holbein el Joven.
Los Embajadores, 1533



Fig. 32
Hans Holbein el Joven
Detalle de Los Embajadores.



²¹ Reforzando la idea del retrato en la extensión de un momento específico, Holbein el Joven escribe en latín sobre la representación de hoja de papel, lo que se traduce como: 'Vivo retrato de Nicholas Kratzer de Munich en Baviera, hecho en 1528 cuando tenía cuarenta y un años' ['Imago ad vivam effigiem expressa Nicolai Kratzeri monacensis qui bavarus erat quadragesimu primu annu tempore illo complebat 1528'].

aún más objetos referenciales al desarrollo de instrumentos técnicos de su época y a los elementos biográficos significativos de los protagonistas.

En este cuadro se repiten varios de los aparatos antes mencionados,²² junto a otros objetos representativos de los cargos y la alta cultura que poseen los retratados Jean de Dinteville y Georges de Selve, noble embajador de Francia en Inglaterra y obispo de Lavour, respectivamente. Un aspecto de suma importancia en Holbein el Joven, es la inscripción, como motivo pictórico, de la edad de ambos protagonistas (*Ætatis suæ*, en latín) al momento de la realización de la pintura en los objetos representativos de estos (fig. 32).

Asimismo, en varios de sus otros de sus trabajos el pintor alemán data protagónicamente en medio del fondo de color plano, la fecha de realización de la pintura o la edad del retratado.²³ Ahora bien, es ineludible no referirse a la anamorfosis de una calavera humana pintada en el centro del cuadro *Los embajadores* (fig. 33), cuyo significado evidente es el énfasis de la noción existencial del Hombre que Holbein el Joven manifiesta en sus retratos.

A este respecto Lacan dice:

«En el cuadro de Holbein les enseñé de inmediato — pues no suelo esconder las cartas mucho tiempo— el singular objeto que flota en primer plano, que está ahí para ser mirado y atrapar así, casi diría *hacer caer en la trampa*, al que mira,

²² Los mismos instrumentos astronómicos y de medición de tiempo en el Retrato de Kratzer aparecen en *Los Embajadores*, además de un torquetum, un cuadrante y un globo celeste, aludiendo a la tecnología de su época; pero también contrastando la captura representacional minuciosa de los objetos y la especificidad temporal de la escena con el tópico de lo irrecuperable: el *tempus fugit*. Para más detalles al respecto de *Los Embajadores* véase el siguiente artículo de Stebbins que contiene el nombre de los instrumentos y la complejidad astronómica del cuadro, el que está guardado en el Sistema de Datos del Observatorio Astrofísico Smithsoniano financiado por la NASA. Stebbins, Frederick A. *The Astronomical Instrument in Holbein's "Ambassadors"*. *Journal of the Royal Astronomical Society of Canada*, Vol. 56, 1962. pp.45-52. [En línea] <<http://adsbit.harvard.edu/full/1962JRASC...56...45S/0000045.000.html>> [Consulta 7 abril 2018].

²³ El mismo modo de rúbrica temporal se encuentra en los retratos de Roberto Chaseman con halcones de caza (1533), de Richard Southwell (1537), de John Chambers (1541-1543), de De Vos Van Streenwijk (1541), y el titulado Nobleman with a falcon (1542), así como el retrato en miniatura de Mrs. Pemberton (1535). A su vez, cabe destacar la serie de grabados que Holbein el Joven realizó en torno al tema de la muerte, los cuales están reunidos en un libro titulado al español como *La Danza Macabra*.

Véase: [En línea] <<https://archive.org/details/dancabre00holb>> [Consulta 13 marzo 2018].



Fig. 33
Hans Holbein el Joven
Detalle de *Los Embajadores*.

Vista de frente y vista rasante del cuadro desde su lado derecho que revela la figura de la calavera distorsionada por la anamorfosis, la cual está pintada sobre la alfombra, a los pies de los embajadores, como señal de vanidad.

es decir, nosotros. Es, en suma, una manera manifiesta, excepcional, sin duda, y debida a algún momento de reflexión del pintor, de mostrarnos que, como sujeto, el cuadro nos convoca, literalmente, y en el caso de éste nos representa como atrapados. Porque el secreto de este cuadro —cuyas resonancias y parentesco con las *vanitas* evoqué antes—, de este cuadro fascinante que presenta, entre los dos personajes engalanados y rígidos, todas las cosas que recuerdan, en la perspectiva de la época, la vanidad de las artes y las ciencias, se revela en el momento en que, alejándonos un poco, lentamente, hacia la izquierda, volvemos luego la vista, y descubrimos lo que significa el objeto mágico que flota.

Refleja nuestra propia nada, en la figura de la calavera. Empleo, por lo tanto, la dimensión geométrica de la visión para cautivar al sujeto —relación evidente en el deseo que, sin embargo, permanece enigmático.

Ahora bien, ¿cuál es el deseo que queda atrapado, que se fija, en el cuadro, pero que también lo motiva, pues impulsa al artista a poner en práctica algo?, ¿y qué es ese algo? [...]»²⁴

²⁴ Lacan, Jacques. *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1964. pp. 99-100.

Lo que hay en esas escenas más o menos pletóricas de cosas simbólicas, es la identificación del sujeto con el objeto, y por lo mismo, la ficción de un relato sobre los retratados. A su vez, la disposición de la edad y la fecha en el cuadro demarcan un momento que inexorablemente no va volver a acontecer. Lo que rescato de esas pinturas de Holbein el Joven para pensar mi trabajo, es la construcción del retrato de un individuo que está particularmente definido por su actividad y su *tempo* de existencia. Bajo esos conceptos, en mis videos hay un individuo que se mira y se retrata en la actividad de rescatar en la *maleta de su infancia*, los objetos y las imágenes en los que se reconoce. Es en esa actividad incesante donde retengo la mirada sobre las cosas, y al reconocerlas, las incorporo a esa maleta virtualizada por las imágenes de las imágenes que van componiendo ese retrato.

Este mecanismo estético de apropiación proyectiva, donde los objetos acumulados operan convertidos en dispositivos de íntima referencia, es el que escudriño en la obra de Holbein el Joven, pues el acento abstractivo de esas cosas en sus imágenes pictóricas, me dirige al fondo de la experiencia contenida en un bodegón barroco: la vanidad de vanidades –*omnia vanitas* a la que hacía referencia Lacan– frente a la proyección finita de cualquier existencia. En este sentido, al percatarme de que los objetos y las imágenes a las cuales estamos fusionados nunca están lo suficientemente presentes ni consumadas para nosotros, es que elaboro la imagen videográfica en la noción de algo fragmentario que se haya en un constante trascurso a ser completado.

Me sucede que con los espacios reducidos con que cuento, mi recolección siempre está en conflicto y me veo forzada a desprenderme de parte de las cosas que reúno. Así, entiendo que toda acumulación conlleva en algún momento una decisión de desprendimiento. En ese acto de necesario desapego o, mejor dicho, en la proyección de un desapego, es donde me percaté que al objeto le atribuyo un gran valor simbólico –afectivo– que reemplaza su valor de uso, es decir, que constituyo una realidad con él por las vivencias empíricas que se desencadenan de su reconocimiento e inclinación a guardar el objeto (en su mayoría papeles): trasladar, amontonar, ordenar, clasificar, revisar, y finalmente botar. Advierto, además, que las acciones con ese objeto construyen un

mundo representacional de sí mismo, el cual se vuelve enigmático al pensar en la finitud que demarca su pérdida. Esta sensación restante, de vaciamiento, es la que impulsa parte de mis trabajos; es decir, mi trabajo no es la manifestación de lo acumulado, sino, el desprendimiento a través de la obra de las nociones imaginativas circunscritas en esas cosas.

En la coexistencia con las cosas, los elementos materiales darán vuelta sempiternamente en mi maleta, aunque hayan sido perdidos, rajados, destruidos o movido de lugares. Pienso que la imagen que intento remitir sobre una niña observando y describiéndose para sí misma cada cosa encontrada en esa maleta es una imagen primitiva, una abstracción de una realidad primera, liminal, motriz en función de las demás imágenes consecuentes;²⁵ pues, una imagen que parece reemplazar a otra imagen es más bien el hecho de que cada imagen reclama retener la imagen pasada.

También, al enumerar las cosas de la maleta, las relaciono con la experiencia práctica misma de la pintura del bodegón o la pintura del natural, en aquel modo en que el ejercicio de traducción nos propone mirar comprometidamente el modelo. Un modo que requiere tomar distancia de la referencia de conocimiento que se tiene con las cosas, para tratar de ingresar a la realidad misma de éstas. No obstante, comprobamos en ese ejercicio que nunca nos podemos alejar o ingresar del todo en esas cosas. Es decir, que, al intentar acertar en la forma de una perspectiva, de dar con el matiz de color a una determinada luz, de colocar en el lugar exacto el brillo que análoga un material, de determinar de forma matérica la atmósfera general que envuelve al objeto u

²⁵ Esa abstracción de un período infante que determino como imagen, la pienso desde su capacidad de presencia, cuestión que referencio posteriormente a lo que Deleuze, Parnet y Guattari nombran un Bloque de infancia: «Perder la memoria: mejor levantar "bloques", hacer que floten, un bloque de infancia no es un recuerdo infantil. Un bloque nos acompaña, siempre es anónimo y contemporáneo, siempre funciona en presente». «El inconsciente tenéis que producirlo. El inconsciente no tiene nada que ver con recuerdos reprimidos, ni siquiera con fantasmas. No reproducimos recuerdos de infancia, producimos, con bloques de infancia siempre actuales, bloques de devenir-niño.» Deleuze, Gilles. Parnet, Claire. *Diálogos*. Valencia: Pre-textos, 1980. Tapa libro y p. 90.

«Los bloques de infancia, no sólo como realidades sino como método y disciplina, no dejan de desplazarse en el tiempo, inyectando niñez en el adulto o inyectando supuesta madurez en el verdadero niño.» Guattari, Félix. Deleuze, Gilles. *Kafka por una literatura menor*. México D.F.: Ediciones Era, 1990. pp. 114-115.

otro proceso pictórico, es donde la dimensión cósmica²⁶ de ese objeto debería emerger por el ejercicio. Pero sucede que el ejercicio mismo de la traducción se torna una divagación que rota alrededor de ese campo magnético entre nosotros y la cosa; cuestión que produce el necesario horizonte gravitante para la contemplación.

Lo anterior me hace recordar el ejercicio literario que realiza Francis Ponge en su libro *Le parti pris des choses* (1942), en el cual se describen distintas cosas banales sin que pueda establecerse una clara correlación entre éstas: la naranja, el caracol, los moluscos, la lluvia, las puertas, etc. (fig. 34). De manera que, en su relato concurren lingüísticamente para hacerlas aparecer como las *cosas en sí* —si es que aquello pudiese ocurrir—; de modo que las cosas pudiesen representar, de manera fáctica, lo que son efectivamente para sí mismas a través del relato hecho por una escritura disociada de un orden lógico. El poeta francés pretende que las imágenes de las cosas rompan su mediación condicionada a la organización del lenguaje, y que éstas puedan pasar al sujeto, apelando sin más, a la experiencia empírica donde las cosas han incubado su individuación. El mismo interés descriptivo lo encontramos en un diccionario Larousse, pero su generalidad o instrumental formalidad, no tiene la potencia imaginativa de una imagen poética que particulariza la descripción y activa la divagación donde las cosas y las imágenes reclaman su existencia. Daré como ejemplo para hacer una idea de esto un fragmento de *Las moras*:

*En los matorrales tipográficos
constituidos por el poema sobre una
ruta que no lleva fuera de las cosas
ni al espíritu, algunos frutos están
formados de una aglomeración de
esferas llenas de una gota de tinta.
[...]*²⁷

²⁶ Además de la acepción que vincula el término con la cosa misma, otra de sus definiciones que me interesa apuntar es la que lo determina el número que es potencia exacta de otro.

²⁷ Ponge, Francis. *Le parti pris des choses. Suivi de Proèmes*. Bussière à Saint-Amand: Gallimard. 2006. p. 37. Este libro que referencio es el ejemplar de ocasión que compré el 2012 junto con otros libros en la librería Gibert Joseph ubicada en el Boulevard Saint-Michel (París) y que conforma parte del material que he reunido.

Página siguiente:
Fig. 34
Ilustraciones elegidas de entre los
cuatros tomos del Diccionario
Enciclopédico Sopena (1972) respecto a
algunas de las cosas que describe Ponge
en su libro.





Fig. 35
René Magritte
La traición de las imágenes, 1928/29.



Fig. 36
René Magritte
Los dos misterios, 1966.

¿Qué interés puede haber en las cosas como tal, si es que pareciera que las cosas en cierto sentido son las imágenes que proyectamos en éstas? *Las cosas en la pintura no son las cosas*, es una frase expuesta en el Taller de Pintura por Gonzalo Díaz, quien guía esta memoria de título. Esta sentencia con un aire más filosófico que plástico, tiene directa relación con la pintura de Magritte, titulada *La traición de las imágenes* (fig. 35) o en su doble representación en *Los dos misterios* (fig. 36), donde está inscrita el célebre “Esto no es una pipa”; así también, con su posterior serie de pinturas titulada *La clave de los sueños* (fig. 38), donde el pintor surrealista belga, seguirá abordando el valor visual y el valor verbal de las cosas bajo la problemática representacional.

Esta mención al *pensamiento visible*²⁸ que propone Magritte, toma relevancia bajo la disyuntiva lingüística que opera en lo visual y lo verbal bajo el estatuto de las estructuras lógicas que determinan esos ámbitos expresivos, y los fines con los cuales se despliegan sus manifestaciones. Al propio Magritte se le atribuye la siguiente frase: *Mi propósito al pintar es hacer visible el pensamiento*. Marcel Paquet, analizando la obra de Magritte, reflexionará acerca de que *toda representación pictórica se halla separada definitivamente de la realidad, o sea, de aquello que le sirve de guía y de modelo*.²⁹ Esta separación de la realidad es lo que da a lo visible en la imagen la facultad –poder mágico, suprarreal según Paquet– para que la imaginación pueda materializar con autonomía sus manifestaciones visuales; al punto de develar la cosa representada, la distancia entre lo que es representado y su representación, el ámbito de aquello representable, y el propio pensamiento representacional puesto en acción.

La imagen es una idea de la cosa representada, pero, sobre todo, es una idea manifestada visualmente: es el reflejo de la cosa material misma, por medio del cual reniega de ésta y la suplanta para que podamos estar a resguardo de su desaparición. Así, la imagen establece una relación intrínseca con lo que representa, bajo un poder disociativo y abstractivo. Ahora bien, según Paquet, las palabras que nominan las cosas poseen las mismas

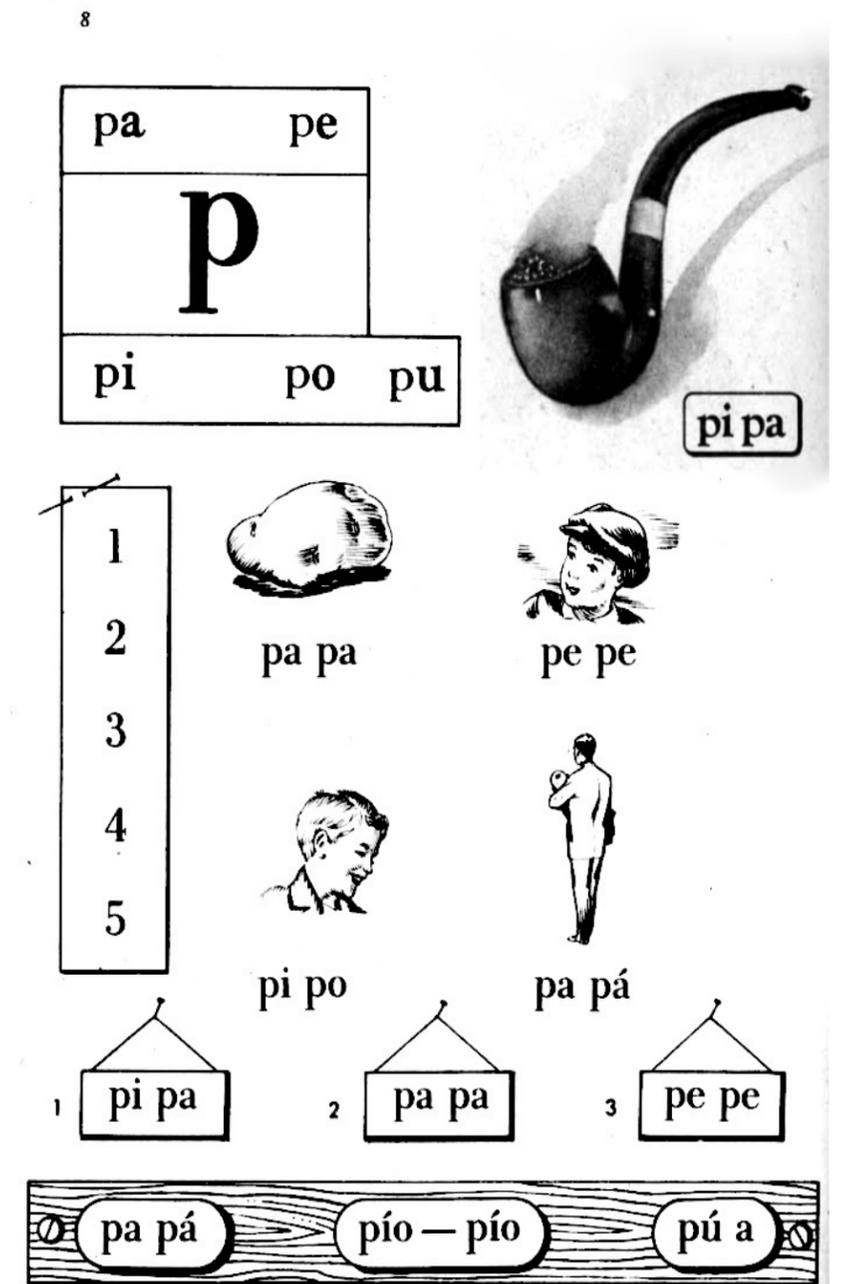
²⁸ Paquet, Marcel. *René Magritte. El pensamiento visible. 1898 – 1967*. Singapur: Taschen, 2007.

²⁹ *Ibid.*, p. 67.

facultades y las mismas diferencias que la imagen respecto a la realidad que representan, pues también *pertenecen al reino de lo visible*. Así, el acto de leer y el acto de mirar en una misma imagen refuerza el pensamiento sobre la cosa representada, aunque si estos actos son hechos bajo los parámetros de un funcionamiento lógico instrumental, hacen incuestionable su artificio. ¿Cuál es la diferencia o semejanza entre la pipa que pinta Magritte y la pipa que ilustra Coré (fig. 37) en el *Silabario Hispanoamericano*? Sin que se aluda a las desigualdades o similitudes de forma o color representadas en ambas imágenes, es la inscripción escrita bajo el objeto representado, lo que hace que la imagen del primero niegue y trate de lo indiscernible de sí; y que la imagen del segundo afirme y se presente como medio de legibilidad de lo que está fuera de sí. Ambas imágenes piensan y nominan la pipa, pero sólo la imagen de Magritte declara que ésta es un pensamiento visible del objeto representado, que allí está operando una relación imaginativa – un hiato interno, según Paquet – entre las palabras y las cosas, entre las imágenes y los objetos, que la imagen nos pone frente al abismo de su irrealidad. La palabra *pi pa*, así descompuesta en sílabas, está en función de enseñar su sistema de codificación y decodificación, y trata al objeto como un símbolo consensuado: innegable y *designable*. “Así se dice pipa”, y se pronuncia “pi – pa”. Pero la imagen resiste a esa atadura, pues sus significados serán siempre arbitrarios, nos advierte Paquet. La imagen es un enigma cifrado en su propio misterio y no en los lenguajes de su desciframiento.

Foucault escribirá acerca de la incertidumbre que provoca la pipa representada por Magritte: *Lo que desconcierta es que resulta inevitable relacionar el texto con el dibujo (a lo cual nos invitan el demostrativo, el sentido de la palabra pipa, el parecido con la imagen), y que es imposible definir el plan que permita decir que la aserción es verdadera, falsa, contradictoria*.³⁰ Este aspecto indiscifrable de toda imagen, es el que nos retumba si la imagen nos revela su pensamiento, pues el objeto representado sólo es visible para hacernos ver lo indiscifrable de nuestros propios pensamientos.

³⁰ Foucault, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, 3^{era} edición. Barcelona: Anagrama, 1993. p.31.



Página siguiente:
Fig. 37
Ilustración de Coré en el *Silabario Hispanoamericano*, 1948.



Página anterior:
Fig. 38
René Magritte.
De la serie *La clave de los sueños*, 1935.

Si escojo la imagen anterior para el análisis de la serie *La clave de los sueños* (fig. 38), es claramente por la representación de la maleta. De toda esta serie pictórica, el único objeto pintado que coincide con su denominación escrita es la maleta. Paradojalmente, la imagen está allí para hacernos caer en el engaño de que allí está la maleta, la posible maleta de mi relato. Maquiavelo una vez escribió: «porque desde hace algún tiempo no digo jamás lo que creo, ni creo jamás lo que digo, y si con todo me sucede decir alguna vez la verdad, la escondo entre tantas mentiras que es difícil encontrarla».³¹ La maleta, la única cosa correspondiente a su nombramiento, es y no es la imagen enmascarada en el cuadro. Ahí está su apariencia: el color, la forma, la perspectiva, la composición, la palabra maleta y, bajo ésta, el apellido de su autor. Si me atrevo a discutir que la imagen de la maleta es la maleta, es porque usando los artificios verbales, la maleta comparece de igual manera. Por lo que para mí y en circunstancia del estudio de mis trabajos, la imagen trata del *modo* en que aparecen ante nuestra mirada las cosas y las palabras, vale decir, cómo la imagen y la palabra activan su modo de cifrar el pensamiento arraigado en ésta.

La imagen de la maleta, hace aparecer la maleta como pensamiento no de la cosa en sí, sino de la experiencia que hemos tenido con ella. Parafraseando a Magritte respecto a que la pipa pintada no es una pipa porque no puede usarse, la imagen de la maleta tampoco es una maleta porque en ella no se puede sacar las cosas, tampoco revolver ni guardar de nuevo las cosas. Pero ante esa imagen, la maleta de mi infancia aparece en mi pensamiento, pues la maleta no está en la imagen sino *por la imagen*, por el pacto tácito que hacemos con toda representación. Así, la imagen de la maleta es para nuestra conciencia un pensamiento proyectado en la epifanía de su existencia, hace aparecer las imágenes de mi maleta, la imagen de la maleta de Magritte y las imágenes de las maletas de cualquiera que escuche o lea la palabra maleta recién escrita:

³¹ Carta al historiador florentino Francesco Guicciardini, 17 de Mayo de 1521. Maquiavelo, Nicolás. *Epistolario 1512-1527*. Edición electrónica. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2015. p. 206.

«Sin embargo, cuando se presenta una imagen como una obra de arte, la gente la mira de una manera que está condicionada por toda una serie de hipótesis aprendidas acerca del arte. Hipótesis o suposiciones que se refieren a:

| | |
|-----------------|--------------------|
| la belleza | la forma |
| la verdad | la posición social |
| el genio | el gusto |
| la civilización | etcétera |

Muchas de estas hipótesis ya no se ajustan al mundo tal cual es. (El mundo—tal—cual—es es algo más que un puro hecho objetivo; incluye cierta conciencia.) Salidas de una verdad referida al presente, estas hipótesis oscurecen el pasado. Lo mistifican en lugar de aclararlo. El pasado nunca está ahí, esperando que lo descubran, que lo reconozcan como es. La historia constituye siempre la relación entre un presente y su pasado. En consecuencia, el miedo al presente lleva a la mistificación del pasado. El pasado no es algo para vivir en él; es un pozo de conclusiones del que extraemos para actuar.³² »

En el proceso de realizar algunos de mis videos sucedió que las cosas o elementos que consideraba en principio utilizar, generaban referencias o lecturas lejanas a lo que quería ser expuesto. A pesar que considero que la extensión de lectura de la obra debe estar contenida por la posibilidad de contacto con los significados culturales de las cosas, me parece que la misma obra comprende la posibilidad de poner en tensión esas mismas delimitaciones semióticas, sobrepasar esas determinadas relaciones con las cosas, hasta aproximarse donde acontece lo inquietante de lo innombrable y lo indefinible de esas relaciones con la imagen de las cosas. En palabras de Sergio Rojas:

³² Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2000. p. 17.

Fig. 39
Fotografía
tomada por mi
abuelo paterno,
la cual encontré
en la maleta.



«las cosas no desaparecen en sí mismas, sino que son sus imágenes las que se hunden en otras imágenes. Es la paradoja de la mimesis en el mundo moderno, que viene a auxiliar a los hombres y sus objetos ante la inminente desaparición, pero ocurre que las imágenes mismas son la extinción de la realidad.»³³

Volviendo a la idea de la maleta y del desprendimiento, considero relevante la noción de la maleta como un objeto que organiza y reduce a su propio espacio otras cosas, las cuales siempre están en función de un criterio de traslado y por derivación, en función de lo provisorio. Al recuerdo de infancia de la maleta con sus cosas, le asocio a esa evocación un viaje formativo realizado a Europa durante los meses previos a mi ingreso a la Facultad de Artes. Me refiero a que, en el transcurso de ese viaje, cargué además de mi equipaje, una maleta imaginaria donde iba acumulando todas las experiencias visuales de los lugares que visitaba con la certeza de estar de paso.

³³ Rojas, Sergio. *El arte agotado*. Santiago: Sangría Editora, 2012. pp. 23–24.



Fig. 40

Ticket de transporte que guardé.
Billete de tren de Praga y billete de
autobus de Vilna, 2012.

En el viaje mantuve una estadía en Florencia y París, cuatro y tres meses respectivamente; además estuve cerca de un mes dando vueltas por pueblos y países aledaños.³⁴ A estos lugares fui con el propósito efectivo, pero también inventado, de estudiar idiomas y tener contacto directo con la cultura europea. Estando allí, tomé algunos cursos de Historia del Arte del Renacimiento y Barroco italiano, los que eran impartidos en los mismos sitios donde están emplazadas las grandes obras de arte de aquellos períodos históricos. La actividad que mayormente realicé –que terminó siendo una intención diaria– fue caminar enormes distancias en las ciudades, recorriendo la riqueza urbanística de los lugares y relacionándome con distintas personas, entre museos y catedrales, entre edificios históricos y galerías, entre estaciones de trenes y paisajes. Vi cientos de obras de la Historia del Arte Universal, llevada solamente por mi impetuosa persistencia y por el deseo de integrar a esa *maleta mental*, las imágenes de esas experiencias

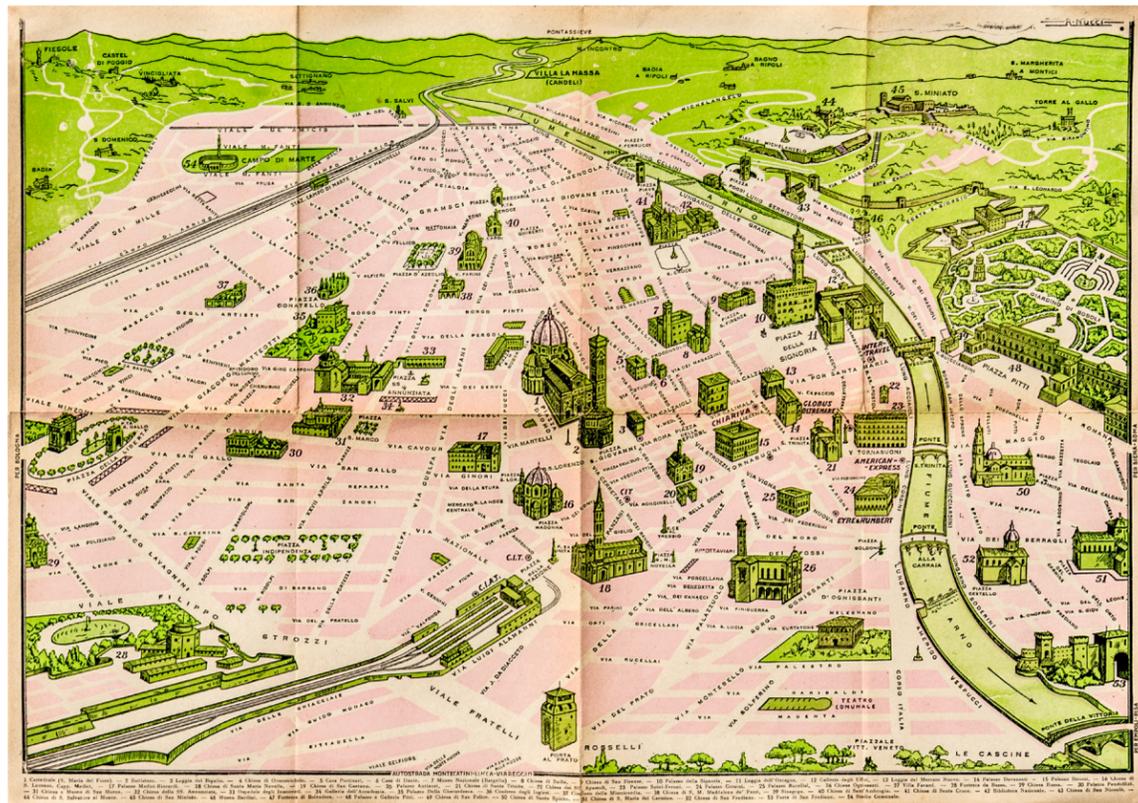
³⁴ Algunos lugares que tuve oportunidad de visitar fueron Roma, Milán, Venecia, Madrid, Zurich, Vilna, Praga, y Berlín, Bologna, Perugia, Livorno, Arezzo, Pisa, Lucca, Prato, Vinci, Siena, Montevarchi, Terranuova Bracciolini, San Miniato, San Gimignano, San Giovanni Valdarno, Fiesole, Baden, Ruan, Auvers-sur-Oise, Versailles, Giverny, Vernon, Poissy.

que de por sí entendía como excepcionales y transitorias. Fue una experiencia de acumulación, en la que las imágenes se suscitaban tan velozmente que se despojaban unas a otras mientras trataba de retenerlas, lo que hasta cierto punto resultaba abrumador. Tanto así, que aún después de estos años, sigo organizando y hurgando en las imágenes y sensaciones contenidas, las cuales olvido y recuerdo como si pudiese retrotraerme a esos instantes donde armaba la maleta y viajaba con ella.

Así, pienso que la imagen es *un viaje hacia sí misma*. Lo que quiero plantear, es que pasé de confinarme año tras año en la biblioteca del colegio al que asistía, donde revisaba las imágenes ilustradas de la Historia del Arte Universal a contemplar varias de esas obras en su realidad material. Pasé de entrometerme al lugar prohibido y reservado de esa biblioteca, de estar entre esos polvorientos libros que nadie tomaba, de ojear esos tomos enciclopédicos de arte con tapa color marrón, a corroborar las imágenes mentales acumuladas de esas reproducciones con la experiencia directa del *aquí y ahora* de alguna de esas obras.³⁵ Pienso que la luz dura que se filtraba por los intersticios de las persianas metálicas en ese rincón de lectura estudiantil, se entrama con las sombras nocturnas de la ciudad de Florencia o de París, en las caminatas donde de pronto encontraba la realidad concreta que veía en las imágenes prendadas a las ilustraciones de esos tomos marrones.

Ahora, mientras escribo esta memoria, y que tanto la biblioteca y sus libros polvorientos, la persiana a medio abrir, las calles florentinas, los pasillos de los museos parisinos o el eco del silencio arrinconado en las antiguas capillas góticas y renacentistas han desaparecido, ahora que todas esas experiencias se han convertido en difusas imágenes que traslado conmigo; sostengo que las imágenes sacudidas por su realidad no hacen más que abandonarse y reforzarse en la intensidad de la aparición de otra imagen que las concatena.

³⁵ En esa biblioteca del colegio, acompañada de algunas amistades, leí y ojeé con obstinación libros de poesía y filosofía, por lo que no es de extrañar que a lo largo de esta memoria se den inevitables relaciones con esas disciplinas.



Esta página y la anterior:

Fig. 41

Tres imágenes de Florencia, en orden:

1. Fotografía de una vista de Florencia que tomé desde el pueblo de Fiesole a las afueras de la ciudad, 2012. En el centro, el duomo con la distintiva cúpula de Brunelleschi.
2. Plano de Florencia, realizado por R. Nucci. En *La nuova Guida di Firenze. 200 Illustrazioni*, 1959.
3. Mapa ilustrado realizado por Stefano Bonsignori con vista panorámica de Florencia (Firenza), llamado Carta della Catena, el cual muestra la ciudad atravesada por el Río Arno, 1470-1490. Museo de Historia de la Ciudad, Florencia.

Pero, ¿cómo establecer una relación evidente entre mis trabajos videográficos y lo que vengo planteando respecto al carácter propio de la imagen? Pues, no se trata de forzar una argumentación discursiva que presente estas experiencias como raíz amoldable a cualquiera de mis propuestas, sino que vincularlas en sus aspectos de indefinición. Siguiendo algo ya planteado por Sergio Rojas: «El asunto del arte contemporáneo ha sido en sus hitos más poderosos precisamente dar a no entender. No simplemente *no darse a entender*, sino dar el mundo en la condición de lo incomprensible.»³⁶ Lo que trato de mostrar, con dificultad, es que estos modos de relación con la realidad, con y a través de las imágenes, configuran un modo *fantasmático*³⁷ de expresar la realidad y su irrealidad, su materialidad y su inmaterialidad, que, por la propia naturaleza del término, no se trata sólo de representar algo, sino también hacer presente su indeterminación.

³⁶ Rojas, Sergio. *El arte agotado*. op. cit., p. 56.

³⁷ «¿Por qué fantasmático? En primer lugar, porque no se sabe por dónde cogerlo [...] El aspecto fantasmático de este pensamiento tiene que ver con una tercera razón, todavía más fundamental: una razón de estilo y, por ende, de tiempo». Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente*. Madrid: Abada Editores, 2009, pp. 25-27.

La imagen producida en mis videos, como ya había sugerido, es también una simbiosis imaginativa con las imágenes de mis experiencias, cuyo despliegue *opera dentro del marco de lo visible, nunca fuera de él*,³⁸ haciendo de esta cita anterior de Paquet sobre la pintura, una derivación que define mis trabajos al ámbito visual. De este modo, se confrontan dos asuntos en mis videos: la síntesis de esas imágenes experimentadas y el sistema acumulativo irreductible de las aprehensiones y de lo inasequible de esas experiencias visuales.

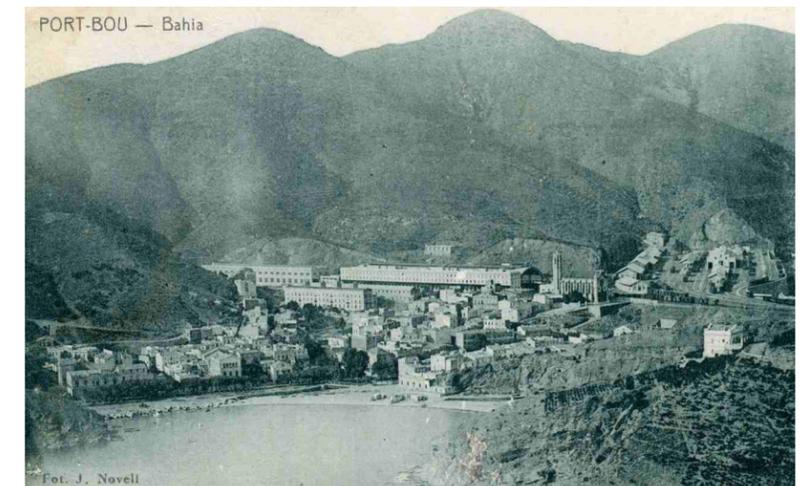
Al producir mis trabajos necesito armar un equipaje mental con la selección de unas pocas imágenes, las cuales determino poseen un carácter fundamental de abstracción de sus semejantes, y trabajo con éstas, las posibles variaciones que puedan remitirlas al pensamiento o sensación que las suscitan. Por otra parte, al instante de plantear esto, me doy cuenta de la extenuante acumulación de cosas y de imágenes a la que me he forzado sin un propósito evidente, causando en el proceso del trabajo, que las ideas se disipan, del mismo modo que las imágenes se disipan, y entren en el abismo de sus variantes y en la inconformidad de sus representaciones. De tal manera, como decía anteriormente, mis videos son la instancia del despojo de esas imágenes recurrentes, el lugar donde se suspenden y manifiestan nuevas imágenes que condensan la incertidumbre y la divagación de la vorágine de esas anteriores imágenes que no logro precisar.

Retomo nuevamente al asunto de la maleta y de mi viaje a Europa. Durante ese tiempo y por circunstancias que son irrelevantes de comentar, dejé encargado mi equipaje con amigos, y me moví un par de semanas por varios lugares, con una pequeña mochila repleta de mis cosas elementales. En el momento que iba cargando la mochila me cuestioné qué objetos eran efectivamente necesarios. Aunque constantemente he acumulado cosas, en ese momento llegué a pensar que precisaba trasladar muy pocas. Si bien podemos prescindir o cambiar de cosas bajo ciertos sistemas de adaptación, había en todo ese pensamiento de trasladarme con la menor carga posible un asunto de liberación psíquica.



Fig. 42
Identificación de Walter Benjamin en el obituario del registro civil de Portbou, 1940.
Un juez detalla en un acta los bienes de Benjamin.
«Junto al cuerpo se hallaron una maleta de piel, un reloj de oro, una pipa, un pasaporte expedido en Marsella por el American Foreign Service, seis fotografías carnet, una radiografía, gafas, revistas, diversas cartas, y unos cuantos papeles de contenido desconocido, y también algo de dinero que fue usado para sufragar los gastos.»

Fig. 43
Portbou, España.
En la década de 1940
Archivos Marian Román.
Fotografía de J. Novell



Al respecto, guardando las proporciones, tengo activa una imagen de la conocida historia del desenlace de la vida de Benjamin, quien en el intento de escapar del terror y de la persecución del fascismo, lleva consigo laboriosamente una maleta a través de los pirineos hasta el final de su viaje en Portbou. Luego de su muerte, y luego del catastro que la policía hace de los objetos contenidos en la maleta (algunos especulan que pudiese haber uno de sus manuscritos dentro), esta maleta se extravía irremediamente.

Enlazo a estos relatos de viaje y equipaje, la imagen poética de los versos que había memorizado de Damaris Calderón, los cuales recordaba cada vez que me trasladaba de un lugar a otro en aquel invierno europeo:

He llegado con mis maletas en desorden
no me espera nadie
mis pies son dos extraños
los he arrastrado como perros

(Un lugar donde poner los pies, 1967)

³⁸ Paquet, Marcel. op. cit., p. 67.



Fig. 44
Carolina Cambor.
Circular, 2013.
Video 09: 44
minutos. Loop.

A partir de las imágenes que me producían estas divagaciones de la maleta, realicé un video titulado *Circular*, en el cual me grabé caminando en círculos durante casi diez minutos con una mochila a la espalda cargada de polvo (fig. 44). Mientras avanzo, este polvo cae gradualmente a través de un orificio y se va acumulando en el suelo. El polvo en el suelo va demarcando la circunferencia, mostrando y cubriendo al mismo tiempo, las huellas de mis pasos en cada rotación. Transcurrido los minutos en ese andar, la mochila se vacía por completo. Por su levedad, el polvo se esparce por todo el suelo, rebalsa la circunferencia y queda suspendido en el aire.

En el pálido polvo he descifrado
rastros que temo.

(*El laberinto*, Jorge Luis Borges)

El acto está determinado por la cadencia continua de la intercalación de los pasos. Polvo tras paso, mochila tras cuerpo, vigor tras agotamiento. El cuerpo presentado materialmente frágil en su tarea de rotación, remite a esa dualidad de la acumulación y el desprendimiento, pues mientras camino desgasto la fuerza de un cuerpo que se hace en sí mismo cada vez más pesado de mover, y a su vez el polvo que cargo se desprende y aligera el peso de mis pasos. Así, el cuerpo materialmente resistente, se siente leve y pesado al mismo tiempo.

Tú cuya carne, hoy dispersión y polvo,
pesó como la nuestra sobre la tierra.

(*A un poeta Sajón*, Jorge Luis Borges)

En el video se propone un pensamiento sobre un espacio físico extendido a un espacio psíquico insondable, pues lo que sucede en la imagen videográfica, es lo que le sucede representacionalmente a ese individuo en el acto performativo. Así, lo insondable está en que la imagen nos muestra que el individuo da vueltas sobre sí mismo por motivos desconocidos para el espectador. Se puede determinar eso sí, que el video está dispuesto para la mirada y el pensamiento del desprendimiento y la repetición del acto mismo, y que la representación es sobre un individuo presente, que actúa para corporeizar el agobio y la liberación de sí mismo en su tránsito.

Referencialmente, el peso corporal como marca de un cuerpo que transita, lo correspondo con la imagen de las pisadas de Richard Long (fig. 45) que hacen aparecer una línea recta sobre el césped.³⁹

Del mismo modo, la restricción del acto a un espacio ensimismado, la relaciono con la demarcación cerrada que realiza Bruce Nauman en un video (fig. 46), donde él avanza con un paso exagerado y parsimonioso sobre un perímetro cuadrado trazado en el piso, y cuando vuelve al punto de origen del recorrido demarcado, retrocede caminando de espaldas el mismo trayecto.

En el desarrollo del acto registrado en mi video, el circular ensimismado de mi cuerpo –a diferencia del de Nauman– se extiende en una sola dirección debido a la acción de una fuerza centrífuga ficticia o invisible; fuerza que, a pesar de su invisibilidad, mantiene al cuerpo supeditado a una inercia del movimiento. Por otro lado, la delimitación del encuadre de mi video deja una parte de la circunferencia fuera de cuadro. Todo lo que sucede en esa parte no visible es tan incierto como la fuerza física que actúa sobre el movimiento del cuerpo. Cada vez que el cuerpo desaparece por unos segundos en esa esquina inferior izquierda del cuadro de la imagen, el acto de un cuerpo a la deriva se pone en tensión con su permanencia.

³⁹ Hay un poema de Juan Luis Martínez, donde responde a Jean Tardieu, que no puedo dejar de asociar con esta obra de Long y por derivación con mi trabajo.

*Prolongue una línea recta al infinito:
¿Qué encontrará al final?*

*Se encontrará el comienzo de una línea recta transformada en
una curva propensa a cualquier tipo de regresión*

La Nueva Novela (1977)



Fig. 45
Richard Long
A Line Made by Walking, 1967.

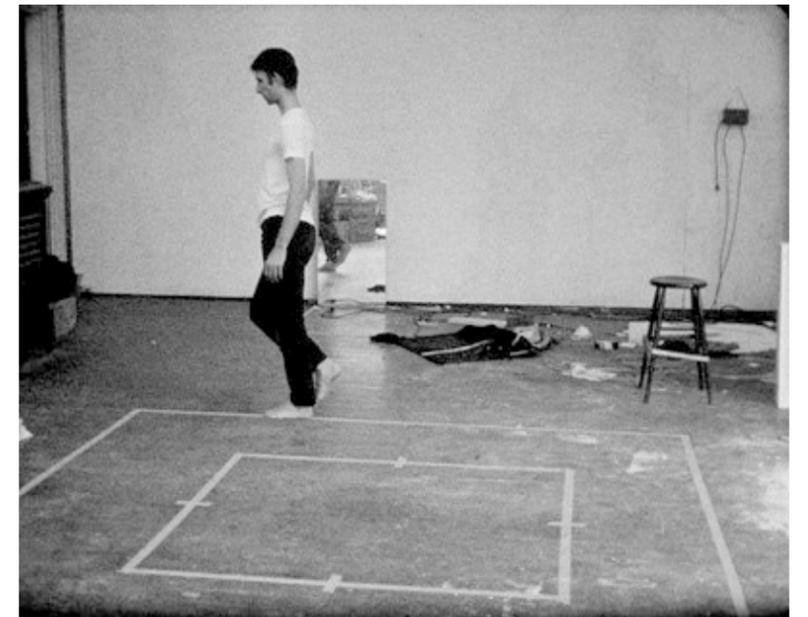


Fig. 46
Bruce Nauman
*Walking in an Exaggerated
Manner Around the Perimeter of
a Square*, 1967.



Fig. 47
Parte editada del video
Circular, 2013.

Así, la breve desaparición del cuerpo que muestra la imagen, me permite considerar por un momento, la ambivalencia del hecho corporal presente en su representación, que pausa el vertiginoso circular que impulsa al acto. Este segundo de ausencia en la imagen, podría designar ese *querer quedarse queriendo irse*, que leí en uno de los poemas de Alejandra Pizarnik. La ausencia del cuerpo por el fuera de cuadro, es la que dispone el artificio de la imagen, pues *el estar y el desaparecer* en ese espacio de representación, nos devela que esa facultad visual de fragmentación de la imagen en movimiento permite preguntarnos por el lugar del individuo en las imágenes. Concretamente, lo que importa en el video, es que mi imagen pueda provocar una tensión en la reiteración del acto, en la relación dialéctica entre los elementos cuerpo y polvo, tránsito y circulación, retorno y desaparición, huella y ocultamiento, carga y despojo, interioridad y superficie.

El video *Circular* contenía un segundo acto, el que quité para direccionar la mirada hacia el predominio de una única acción. A pesar de esa decisión visual, resumo acá lo que sucedía en ese segmento de video: cuando se desprendía todo el polvo de la mochila, la quitaba de mi espalda y la colocaba en medio del círculo (esquina superior izquierda del cuadro (fig. 47), luego tomaba un escobillón y arrastraba el polvo acumulado hacia el centro de la circunferencia. En ese acto final, había un interés por reafirmar la condición cíclica del video, para que su primera imagen conectara visualmente con la última: en el acto a capturar, el polvo desprendido debía ser nuevamente acumulado, del mismo modo que la imagen videográfica, en su mitología circular, concentra y repite en sí misma el despojo y la acumulación que re-produce.

DIAGRAMAS DE PRODUCCIÓN

Mis recuerdos no me reconocen [...] soy yo, y no ellos, quien parece inmaterial.

Hyacinthe, Henri Bosco

El mundo es un espacio acotado lleno de obsesiones. Apegos feroces, Vivian Gornick.

Sugiero que las siguientes páginas sean vistas y leídas como etapas de un ejercicio tipo, el cual intenta mostrar un procedimiento diagramático de imágenes. Procedimiento que establece un sistema de lenguaje particular en aquellos videos que analizo en esta memoria, en el sentido en cómo organizo, estructuro, defino, clasifico y vinculo las imágenes; y a la vez cómo las desorganizo, desestructuro, redefino o indefino, recategorizo y desvinculo. Vale decir, un sistema de lenguaje que se establece por la estrecha relación con las imágenes, donde asimilo su modo de existencia sensible, condicionado por el pensamiento subjetivo de incorporarlas a la propia noción de realidad. En definitiva, la forma en que me relaciono con las imágenes determina en mis trabajos la forma de pensar y producir imágenes, cuyo eje es la puesta en escena de mi individuación absorta en éstas. Parafraseando a Barthes, diría: *me he convertido en Todo-Imagen*.⁴⁰

No argumento en mi trabajo una manera de producción excesivamente metódica o por el contrario anti programática, sino modos subjetivos de comprender que la realidad escapa a la objetividad de las cosas, y por lo mismo, la tarea consiste en abocarse a las imágenes, quedarse a la deriva de ellas, darlas

⁴⁰ Barthes lo expone en el siguiente contexto: «Presiento que de esta pesadilla habré de ser despertado más duramente aún; pues no sé lo que la sociedad hace de mi foto, lo que lee en ella (de todos modos, hay tantas lecturas de un mismo rostro); pero, cuando me descubro en el producto de esta operación, lo que veo es que me he convertido en Todo-Imagen, es decir, en la Muerte en persona; los otros, —el otro— me despojan de mí mismo, hacen de mí, ferozmente, un objeto, me tienen a su merced, a su disposición, clasificado en un fichero, preparado para todos los sutiles trucajes: un excelente fotógrafo, un día, me fotografió; creí leer en esa imagen la pesadumbre de un reciente duelo: por una vez la Fotografía me reproducía a mí mismo; pero algo más tarde encontré esta misma foto en la tapa de un libelo; mediante el artificio de un tiraje, yo tenía solo un horrible rostro desinteriorizado, siniestro e ingrato como la imagen que los autores del libro querían dar de mi lenguaje. (La «vida privada» no es más que esa zona del espacio, del tiempo, en la que no soy una imagen, un objeto. Es mi derecho político a ser un sujeto lo que he de defender.)» Barthes, Roland. *La cámara lúcida*, op. cit., p. 47.

por ciertas, dudarlas, y hacerlas parte de una experiencia vital; elaboradas en conjunto con una construcción de individuo que no concibe su realidad sin el carácter mutable—plástico—de la imagen. En resumen, este procedimiento diagramático al que me refiero, se basa en aquella idea sobre *pensar con imágenes* que plantea Deleuze respecto a los cineastas; específicamente, con *imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos*.⁴¹ Esto último lo fundamento en el hecho de trabajar la obra a partir de una estructura mental respecto a visiones de imágenes que se me aparecen como pensamiento transcendido por la raíz de su imaginación.⁴² Así, la diagramación es un ejercicio posterior que intenta ser correlativo a ese impulso imaginario, y es puesto en función de que lo vislumbrado pueda ser comprendido y asimilado como ideas estéticas.

Del mismo modo, estas etapas a las que me referiré son un ordenamiento posterior a la ejecución de los trabajos que analizo, dado que son teorizaciones de ejercicio crítico para esta memoria. Las etapas las describiré de acuerdo a una sucesión del procedimiento de trabajo formal con las imágenes, que incluye las acciones y los razonamientos con el material de archivo que dispongo, con el análisis posterior de esas relaciones tangibles y experienciales, y las mutuas relaciones entre esas etapas.

El ejercicio se comprende las siguientes etapas:

- Etapas I La imagen de la acumulación y la disposición en un espacio físico.
- Etapas II La imagen de la imagen de la disposición: dominio digital y jerarquías.
- Etapas III La imagen de la imagen de la imagen: Desprender un relato.
- Etapas IV La imagen reestablecida: Fotogramas y procesos de los videos.

⁴¹ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine*, Buenos Aires: Paidós, 1984. p.12.

⁴² Kant dice que la imaginación es la raíz común que poseen entendimiento y sensibilidad, la que actúa como enlace entre ambas, para producir las formas de la representación. «Es, por cierto, una ley meramente empírica [aquella] según la cual las representaciones que con frecuencia se han sucedido o acompañado, terminan por asociarse unas con otras, y con ello se ponen en una conexión según la cual, aun sin la presencia del objeto, una de esas representaciones produce un tránsito de la mente a la otra, según una regla constante. [...] La síntesis de la aprehensión está, pues, inseparablemente enlazada con la síntesis de la reproducción. Y como aquella constituye el fundamento trascendental de la posibilidad de todos los conocimientos en general (no solamente de los empíricos, sino también de los puros a priori), la síntesis reproductiva de la imaginación se cuenta entre las acciones trascendentales de la mente, y en consideración a ella denominaremos a esta facultad también la facultad trascendental de la imaginación.» Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2009. pp. 140-141.

Página siguiente:

Fig. 48

Etapas I. La imagen de la acumulación y la disposición en un espacio físico.



Esta página y la siguiente:

Fig. 49

Etapla II. La imagen de la imagen de la disposición: dominio digital y jerarquías.

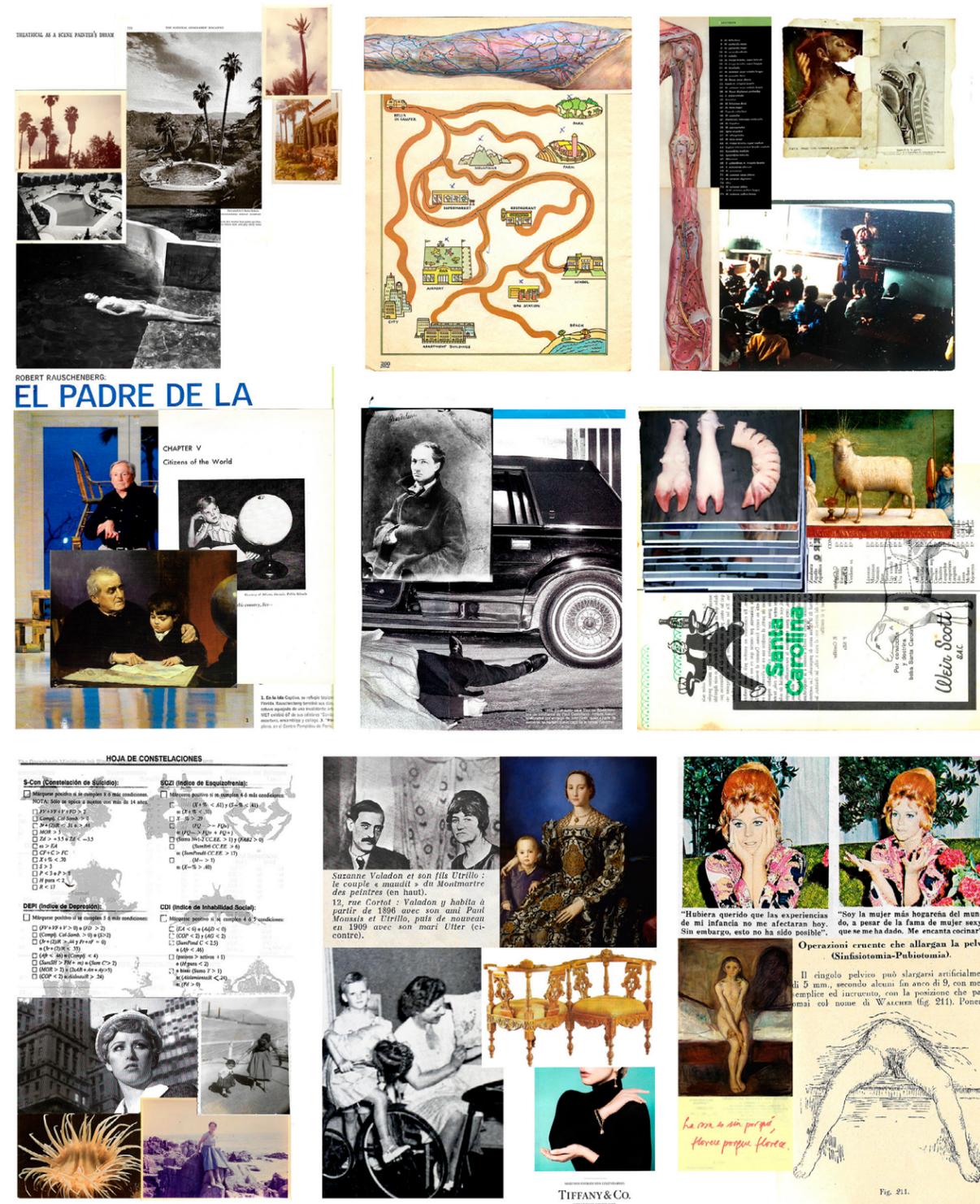


Fig. 50

Etapa III. La imagen de la imagen de la imagen:

Desprender un relato

THEATRICAL AS A SCENE PAINTER'S DREAM, aparece escrito bajo una imagen paradisiaca de palmeras y piscina, que alguien que nunca conocí alguna vez miró. Cinco imágenes con palmeras, y debajo de éstas el cuerpo desnudo de una mujer es un horizonte en el agua. Paisaje abierto a *Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento* escribió Baudelaire que nunca miró estas imágenes. Un espejismo del doble del doble de las palmeras sobre el doble de la piscina. La imagen es el oasis de la ausencia. *Hace ya miles de años que la pálida Ofelia pasa, fantasma blanco, por el gran río negro*, visionó Rimbaud antes de ser otro en África y desaparecer de todas sus imágenes. Río negro era el pueblo donde mi madre vivió su infancia. De niña viajé varias veces a ese pueblo, donde a mi paso las imágenes se movían por un largo camino que lleva hacia el Sur, a través de un paisaje de parques frondosos, similar a los *campos nutricios* imaginados por Verlaine e imponentes montañas azules que sólo yo reuniría. Todos esos caminos bifurcados hacia el Sur son el laberinto de mis recuerdos. Imágenes primarias, mi propio cuerpo caminando es una imagen sin espejo. La palabra es una imagen sin fotografía.

Primera bifurcación del relato –Lección de anatomía en la antípoda oriental de un pueblo sureño y en la unión de dos imágenes prendadas:

1. *Bésame de besos de su boca: porque buenos [son] tus amores más que el vino.* (El

cantar de los cantares). Alguien arrancó la imagen de la boca de esa fotografía.

2. *En tu boca el potente olvido habita, y fluye de tus besos el Leteo* (Baudelaire). ¿Quién fotografió la imagen de esa pintura a la que alguien con sus manos le arrancó un pedazo?

3. *No entres dócilmente en esa buena noche* (Dylan Thomas). No veo los rostros mirando hacia dentro de la imagen. Esos no son cuerpos, son sólo cuerpos convertidos en imágenes.

Segunda bifurcación del relato –*Lección de Geografía* ubicada en el Museo Nacional de Bellas Artes:

Un dedo índice señala el lugar donde poner la mirada. La mano derecha de un viejo y la mano izquierda de un niño sobre la imagen de un mapa. Un globo terráqueo pintado y un globo terráqueo fotografiado. La imagen de un niño mira hacia arriba, la imagen recortada de la mano artrítica de Rauschenberg apunta hacia abajo, donde está la fotografía impresa de la pintura que Valenzuela Puelma pintó en París 125 años antes que la fotografía publicada del pintor estadounidense, EL PADRE DE LA.

El *flâneur*, el «voyeur» de la ciudad, el pintor de la vida moderna, los ojos de Baudelaire:

Para el niño, enamorado de mapas y estampas,
El universo es igual a su vasto apetito.

¡Ah! ¡Cuán grande es el mundo a la claridad de las lámparas!
¡Para las miradas del recuerdo, el mundo qué pequeño!

El dedo pintado presiona la imagen de un mapa, del mismo modo que yo presiono la imagen de un mapa que abstrae kilómetros de

terrenos y pueblos del Sur. Mientras la mano deformada señala el vacío en la imagen, a su lado, permanece inmóvil la circularidad de un globo terráqueo en el papel en blanco. Nadar mira a Baudelaire que pone su mano en su pecho y la deja escondida bajo el abrigo, antes de que lo fotografíe. La mano queda oculta, como oculta por su propia imagen ausente queda la mano de «El caballero de la mano en el pecho» que pinta El Greco. Detrás de la imagen, la página arrancada de una revista con la fotografía de un cuerpo que yace en la acera parcialmente cubierto, vestido con traje y zapatos lustrosos, asesinado por la mafia neoyorkina. Mozart y Emanuel Schikaneder imaginan *La flauta mágica: Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen! Tod und Verzweiflung flammet um mich her!* (¡La venganza del infierno hierve en mi corazón! ¡La muerte y la desesperación arden alrededor de mí!). *¡Dies Irae!* La imagen de ese cuerpo tumbado no es un horizonte desnudo en el agua, es un abismo cubierto en el suelo.

Pablo de Rokha, lanza *señales al hombre futuro: Sin embargo, es mi ausencia quien inventa las sabandijas y las telarañas del siglo:*

Voy a comprar soledad para mi auto,
oh! amigos enloquecidos,
adiós!, hasta la hora soberbia de los esqueletos.

En la ilustración la figura de un mozo da una zancada de apremio hacia donde señala el dedo torcido de Rauschenberg, sus zapatos son sólo líneas de contorno. Freud recordaría *El caso de vergüenza por los pies*. Yo asistía al colegio con zapatos de charol negro. La imagen publicitaria del vino con el dibujo de la segmentación de las partes del cordero, son las dos caras de la hoja arrancada de una vieja revista de cocina que

conservé de mi abuela, la cual al traslucirse adhiere su contenido. Santa Carolina. El cordero. Freud mira las dos imágenes fundidas de la críptica *Sant'Anna, la Madonna, il Bambino* de Da Vinci. Freud anota: *podemos darnos cuenta de la necesidad de Leonardo de llevar a cabo la fusión como en un sueño de las dos mujeres. [...] el Cristo niño tiene que deslizarse del regazo al suelo. No hay cabida para el pequeño San Juan reemplazado por el cordero.* EL PADRE, EL HIJO, LA IMAGINACIÓN SANTIFICADA. *¿Aquel que hizo al cordero, te hizo a ti?*, nos obliga a imaginarnos William Blake. Bajo la imagen de la trinidad de pezuñas del cordero, una sobre otra, como capas, la imagen de las fotografías de sus cuerpos faenados tomadas por mi padre. *Por convicción y doctrina bebe Santa Carolina, bebe el vino de su sangre, sangre de la alianza nueva y eterna.* Atrás la imagen de la imagen impresa del cordero de *La Adoración del Cordero Místico*, el Políptico de Gante, el retablo de las doce tablas pintadas por los hermanos Hubert y Jan van Eyck. El cordero es la imagen del sacrificio. La imagen del cordero místico llena la copa con la imagen de su sangre. La sangre en vino, la transustanciación del hijo del Padre. Única Razón de la Pasión de N.S.J.C., recita Eduardo Anguita: *Nuestro Señor Jesucristo –Eli Eli lama sabajtani– por Alemparte, por Gaete por los hijos de Weir Scott.* Octavio Paz anota en *El laberinto de la soledad: [...] el culto que profesamos al poder está hecho de adoración y terror: los sentimientos ambiguos del cordero frente al cuchillo.* Weir Scott S.A.C. se lee sobre y bajo el dibujo de un cordero que segmenta los trozos de su carne en un recetario. Mi abuela y mi padre se radicaron cerca de Valparaíso, cuando la empresa inglesa Weir Scott llevaba muchos años en esas tierras.

Por el nombre del Hijo, flor y sangre vertida,
 en el fuego visible del Espíritu Santo
Carne, Federico García Lorca

Los junios y los diciembres
 Hielan tu carne hasta los huesos,
 Y la fiebre invade tus miembros
 Que se desgarran en los cañaverales.
El rudo golpe de los elementos, Verlaine

Contra la carne que se rebela
 Había luchado, había asestado
 Tajos como para cortar montañas
Sensatez, Verlaine

El vino de la isla de Chipre
 Mi boca ya la ha degustado
 En el águape del condero

Renanas, Apollinaire.

¡Bañi! ¡No hay vino como la sangre carmesí!

Sextina: Altaforte, Ezra Pound

Cantaría que si la tormenta te da de beber
 de sus nubes, el hombre, oh sombría tierra,
 te da de beber sangre.

A Eduardo, Holderlin

Señor

El aire me castiga el ser

Detrás del aire hay monstruos

que beben de mi sangre

El despertar, Alejandra Pizarnik

Yo tengo una palabra en la garganta

y no la suelto, y no me libro de ella

aunque me empuje su empujón de sangre.

Si la soltase, quema el pasto vivo.

sangra al condero, hace caer al pájaro.

Una palabra, Gabriela Mistral

Tu sangre rezuma y huele

alrededor de tu faja.

Pero yo ya no soy yo.

Ni mi casa es ya mi casa.

Romancero Sonámbulo, Federico García Lorca.

Esa maldita vaca, maldita, maldita, maldita,
 no nos dejará dormir, dijeron los fariseos,
 y se alejaron a sus casas por el tumulto de la calle,
 dando empujones a los borrachos y escupiendo la sal de los sacrificios
 mientras la sangre los seguía con un balido de cordero.
Crucifixión, Federico García Lorca

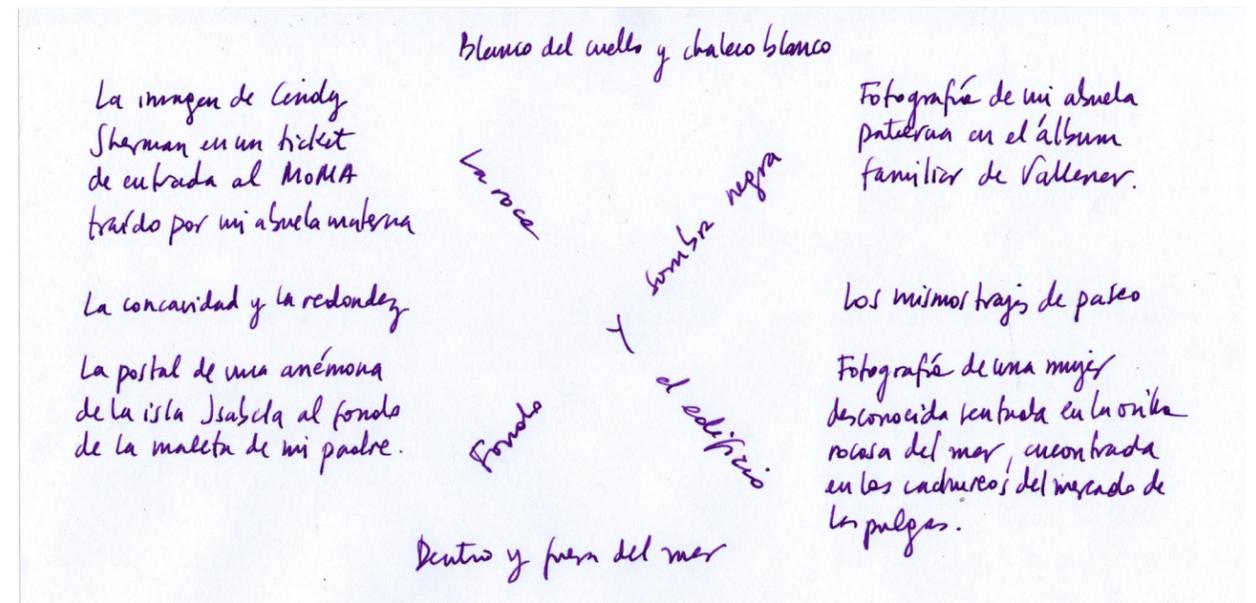
¡Vuelve la sangre pagana! El Espíritu está cerca: ¿por
 qué Cristo no me ayuda, dando a mi alma nobleza y
 libertad? ¡Ay, el Evangelio ha pasado! ¡El Evangelio!
 El Evangelio.

Mala sangre, Rimbaud

Imágenes poéticas sobre imágenes de las pezuñas al aviso publicitario de Weir Scott.

Tercera bifurcación del relato *-Hoja de Constelaciones* psiquiátricas transparentadas con algunas manchas del test de Rorschach: Dice en esa hoja, Márquese positivo si se cumple tales condiciones. *Signos y constelaciones enamorados de una mujer* es una pintura de Joan Miró.

La fotografía en blanco y negro muestra la imagen de mi abuela paterna tomando de la mano a su hija. El test de Rorschach lo empleaba la hermana psicóloga de mi madre. Cuatro mujeres en tres imágenes sobrepuestas.

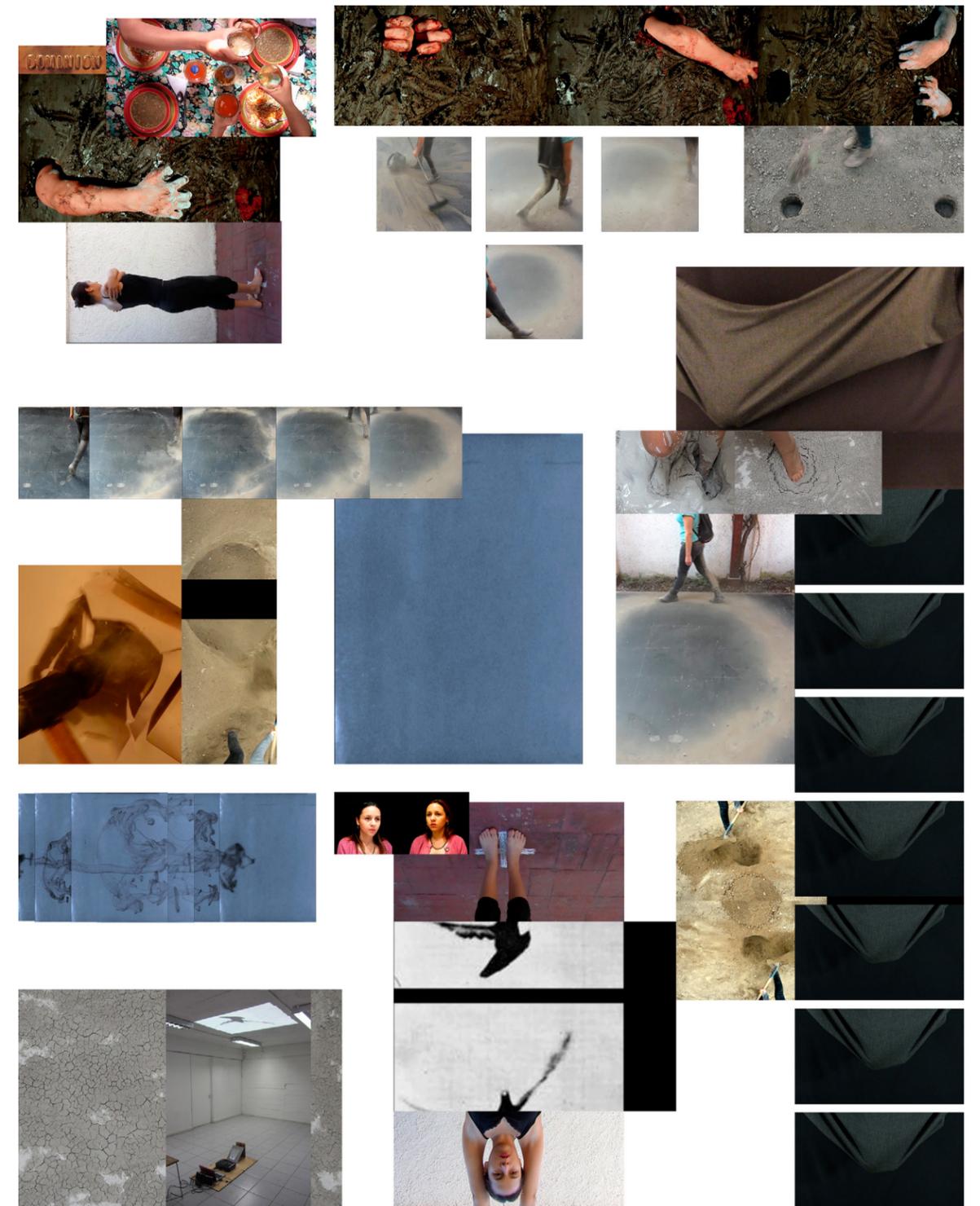


Relato dentro del relato de la fotografía de Cindy Sherman a la mujer desconocida en el mar.

A través de la imagen, la mirada de Suzanne Valadon y su hijo Utrillo, la pareja de pintores malditos de **Montmartre**, nos mira fijamente. Bronzino retrata a Eleonora de Toledo y su hijo Giovanni con hierático semblante. *¿Qué se hicieron las damas, sus tocados, sus vestidos, sus olores? ¿Qué se hicieron las llamas de los fuegos encendidos de amadores?* se pregunta Jorge Manrique en las coplas elegíacas a su padre muerto, sin que haya visto la pintura de Bronzino. Proust mantiene por años correspondencia con su madre Jeanne Clémence. Madre e hijo. Freud analizando a Da Vinci dice que la fruición en la sonrisa de las figuras andróginas que aparecen en sus cuadros remite a la *bienaventurada sonrisa, que recordaba haber visto en los labios de su cariñosa madre, se encontraba ya, ha largo tiempo, bajo el dominio de una coerción que le prohibía volver a ansiar nunca más tales caricias*

de labios femeninos. En la imagen de abajo la mujer sonríe, a su lado el niño nos mira con la misma expresión de Utrillo. Sobre un triciclo el cuerpo de una niña se contorsiona para ver el dibujo que la mujer está mostrando. Madre e hijo. Madre e hija. Alejandra Pizarnik le dedica su libro de poemas *Extracción de la piedra de locura* a su madre: *Abrazada a la tierra. Tierra o madre o muerte, no me abandones aun si yo me he abandonado*. Constelaciones de Rorschach. Nietzsche y el desprecio a su madre, la cual lo cuida hasta su muerte y reza por su sufrimiento. En medio esas imágenes, el recorte de un sillón victoriano *vis-à-vis* o *confident*, que articula el dual Eros y Thanatos, la libido y la pulsión de muerte: Madame Récamier recostada en su diván mientras está siendo pintada y ausente en la ensoñación que hace Magritte de ella en el ataúd del cuadro homónimo de David. Tiffany

fotografía la libido, Munch vuelve imagen lo contrario. La boca carnosa de una y las manos del pudor en la otra, las manos del deseo de una y la boca ensimismada en la otra. En una hoja de revista de mi abuela, con las manos sobre las mejillas, una estrella de Hollywood de los 60 recuerda su infancia vivida en la funeraria donde trabajaba su madre. Angelus Silesius designa en misterio *La rosa sin porqué, florece porque florece*. La figura de Munch con sus piernas apretadas nos mira desde su fantasmática habitación. *Todo el ritmo de la vida pasa por el cristal de mi ventana... ¡Y la muerte también pasa!*, escribe con lástima León Felipe a la niña que ya no se detiene en su ventana y *Que un día se puso mala, muy mala y otro día doblaron por ella a muerto las campanas*. La imagen de Ann Margret ahora abre las manos frente a su rostro al igual que en la figura 211, en su ilustración muestra las piernas abiertas de una mujer sin rostro, *—Hemos saltado del vientre de nuestra madre o del borde de una estrella y vamos cayendo, imagina Vicente Huidobro—*, al igual que la pintura *El origen del mundo* de Courbet no hay un rostro imaginado cuando en la imagen comparece la pulsión de vida, la pulsión de muerte. En el retrato de Munch la pieza oscura de Lihn: *juegos de manos y de pies, dos veces villanos, pero igualmente dulces*. Ya no es la paradisiaca imagen de la *Teatralidad como una escena del sueño de un pintor* y una mujer dormida en el agua, es el salto del sueño al despertarse a media noche por el desvelo de las imágenes.



Página siguiente:
 Fig. 51
 Etapa IV. La imagen reestablecida:
 Fotogramas y procesos de los videos

Para comenzar a trabajar este ejercicio tipo esparcí, por todo el espacio disponible de mi taller, papeles con imágenes acumuladas durante varios años (fig. 48, Etapa I). Así como también las cosas que, en su mayoría, he ido juntando en el supuesto de usarlas en algún momento de referencia para pintar. Al disponer este material fui redescubriendo las imágenes y agrupando los papeles de tal manera de si se tratase del mapa de vínculos y ensamblajes que realiza un investigador o del delirio de un obsesivo por desentrañar irresolubles enigmas. Establecí una selección del archivo asimilada a la organización fotográfica de *El Museo Imaginario* de Malraux,¹ a la visualidad de los Atlas de Warburg² o a las meticulosas retículas del atlas de Gerhard Richter, así como *La gran pared* de David Hockney (fig. 52, 53, 54, 55 y 56), cuyas obras en la actualidad enfrentan la hiperactividad y la hiperestesia con que las imágenes en su circulación se descartan unas a otras y hacen parecer desechable e insuficiente a la imagen misma.

Ahora bien, estas imágenes desechadas que recopiló – *imágenes supervivientes*³–, no están restringidas al ámbito del Arte, sino que también, archivo recortes de revistas antiguas que compro o que recojo de lugares donde han sido dejadas; conservo fotografías familiares propias y ajenas, dibujos de niños y apuntes de estudio; almaceno folletos con publicidad de vestuario o artículos de moda, postales conmemorativas desteñidas, con estampas dibujadas o acuarelas reproducidas en serie, ilustraciones de libros técnicos, catálogos turísticos, etcétera. Debido a la disposición lógica que exige este ejercicio organizativo, designar las imágenes bajo un criterio axiomático de interconexión, hace que éstas se vuelvan estímulos que provocan la aparición de ensoñaciones de cosas antes vistas que se agolpan en mi consciencia.

¹ «Ahora bien, la historia del arte desde hace cien años, desde que escapó del control de los especialistas, es la historia de lo que es *fotografiable*.» p. 108. «Somos todavía más sensibles a la fluidez del pasado porque hemos aprendido que todo gran arte, por el sólo hecho de ser creado, modifica sus predecesores [...] Todo redescubrimiento proyecta sobre el pasado su repentina luz y extensos paños de sombra.» Malraux, André. *El Museo Imaginario*. Madrid: Cátedra, 2017. p. 187.

² Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

³ Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente*, op. cit.



Fig. 52

Aby Warburg
Bilderatlas Mnemosyne, 1924-1929
Panel nº 79, 45 y 46.

Mnemosyne en griego: memoria. "Hacia esto se orientó precisamente su proyecto Atlas Mnemosyne, la puesta en escena de un archivo de imágenes que daba cuenta de la historia visual de Europa como memoria, es decir, como historia de la libertad del hombre que se debate entre la intensidad de una realidad caótica y el esfuerzo consciente por generar la distancia de la contemplación, un estado que le permita afirmar su existencia en medio de esa intensidad."

El arte agotado, pág. 163. Sergio Rojas.

Estas ensoñaciones⁴ sin posibilidad de registro, dan el carácter ambiguo con que el modelo de clasificación de la imagen deba, en sus disquisiciones, remitir a una inexorable divagación: la ensoñación es la matriz que configura la imagen a esa correspondencia con el modelo imaginativo, y la imagen modula la ensoñación en la variación y adecuación a sí misma. De manera que, cada imagen materializada acciona (*anima*) todas las imágenes concretas y mentales con las cuales esa misma imagen puede ser vista y comprendida como *Imagen*, haciendo que este ejercicio de conjugación sea por definición inacabable.

Escaneé una parte del archivo (fig. 49, Etapa II) para tener un mayor control sobre las imágenes en el formato digital, lo que me permitió manipularlas e intervenirlas dentro de un plano virtual. La imagen en su nuevo estatuto digital pasa de ser una evidencia de una realidad material invariable a un régimen inagotable de ensoñación en latencia, trastoca el *tempo* de esas

⁴ Bachelard aborda la ensoñación como una fenomenología del reposo de sí mismo y no como una elaboración de un relato de estados inconscientes a partir de los sueños. «La ensoñación –no el sueño– es la libre expansión de toda *anima*. Sin duda con las ensoñaciones de su *anima* el poeta llega a darle a sus ideas de *animus* la estructura y la fuerza de un canto.» Bachelard, Gastón. *La poética de la ensoñación*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997. p. 108.



Página anterior:

Fig. 53

Maurice Jarnoux
André Malraux en su casa de Boulogne sur Seine trabajando en su libro El Museo Imaginario.

De la serie *André Malraux au travail* tomada por para la revista *Paris Match*, 1953.

Fig. 54

Dennis Adams.
Malraux's Shoes, 2012.
 Captura de Video.

Interpretación cinematográfica de la figura de Malraux.



imágenes y abre sus posibilidades de concretizar su fabulación, lo que enfatiza aquella *dimensión alucinatoria de la imagen fotográfica*.⁵ En ese traspaso al formato digital del *recuadro y superficie* de la pantalla,⁶ la imagen pierde el peso y la pátina de su materialidad,⁷ por lo que a su vez pierde parte de un contenido inmanente a sí y se quebranta la identificación con la corporalidad de esas cosas–imágenes: la primera imagen de una imagen que es réplica de sí misma, padece el anquilosamiento a su soporte en la preservación visual –la disección de su visión– necesaria para poder seguir mirando esa imagen.

Ante esta pérdida material que implica el traspaso a lo digital, compuse un relato sobre estas imágenes para llevar a cierto extremo la virtualidad en que habían devenido esas cosas convertidas en imágenes intangibles. Relato que aspiraba, en la *función irreal* de la ensoñación,⁸ a preservar algo de la mitológica realidad de mis recuerdos con aquellas cosas e imágenes (fig. 50 Etapa III). Al relatar, al dar forma narrativa a los hechos y a las cosas discierno que de una visualidad concreta se desprende la reciprocidad de una imagen psíquica. Aunque a su vez, el relato, en el desprendimiento de la imagen, padece de la *insuficiencia* de mantenerse de manera fáctica en el hecho mismo que la imagen representa, por lo que el relato es la instancia de reanimación y disipación imaginativa, donde *La ensoñación extiende precisamente la historia hasta los límites de lo irreal*.⁹

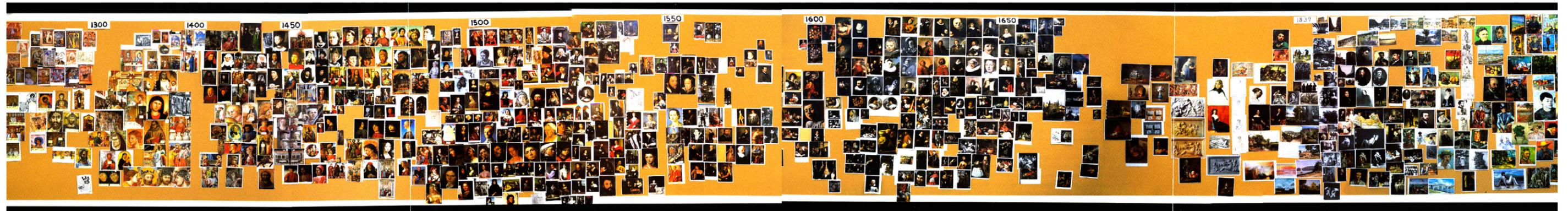
⁵ Así plantea Fontcuberta refiriéndose a los postulados de Barthes. Fontcuberta, Joan. *El beso de judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1997. p. 79.

⁶ La imagen digital hace que desde una materialización en una superficie inscrita se pase a una concreción visual en una superficie reflectante y transitoria, por lo que las imágenes entran en una dimensión volátil y en un reposo codificado. En la pantalla las imágenes ocupan unas tras otras el mismo lugar, no se quedan suscrita a ésta.

⁷ «La performance es pura porque desaparece totalmente, como cuando se apaga la luz, como las palabras en el aire, o como la música. La pintura en cambio, es un lastre. Tiene cuerpo. Existe por largo tiempo y termina por pudrirse». Babavorić, Natalia. *Paisajes y pantallazos*. Santiago, Editorial Hueders, 2014. p. 62.

⁸ Bachelard cuestiona: «Las exigencias de nuestra función de lo real nos obligan a adaptarnos a la realidad, a constituirnos como una realidad, a fabricar obras que son realidades. ¿Pero acaso la ensoñación, por su propia esencia, no nos libera de la función de lo real? Si lo consideramos en su simplicidad, vemos que es el testimonio de una *función de lo irreal*, función normal, útil, que preserva al psiquismo humano, al margen de todas las brutalidades de un no–yo hostil, de un no–yo ajeno.» Bachelard, Gastón. op. cit., p. 28.

⁹ Bachelard, Gastón. op. cit., p. 186.

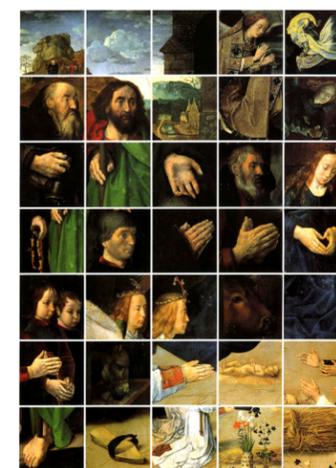


Como dice Deleuze:

La narración es el correlato de la ilustración. Entre dos figuras, para animar el conjunto ilustrado, siempre se desliza, o tiende a deslizarse, una historia. Así pues, aislar es el medio más sencillo, necesario aunque no suficiente, para romper con la representación, cascar la narración, impedir la ilustración, liberar la Figura: atenerse en el hecho.¹⁰

Es así como en mis trabajos me interesa persistir en esa imagen psíquica que encuentro en el relato, pero aislándola de él, superponiéndola a la ilustración narrativa, pues esta imagen psíquica persigue restablecer en la imagen misma, el lugar imaginario que ha quedado atrás en la representación testimonial de la palabra. Vale decir, instaurar en los videos, en su grabación, una correlación de una imagen con su propia imaginación preexistente, cuyo objeto último es convertirse en una experiencia de realidad performativa. En este sentido, los fotogramas de mis videos y fotografías del proceso que muestro en la Etapa IV (fig. 51), son el resultado de un remanente activo de esa imagen videográfica resultante, los cuales, como figuras metonímicas, dejan el autónomo circuito integrado de la reproducción y pasan a formar parte de mi diagramación organizativa que las remonta y las radica en la maleta de la acumulación.

¹⁰ Deleuze, Gilles. *Lógica de la sensación*, Francis Bacon. Madrid: Arena Libros, 2005. p. 14.



Esta página y la siguiente:

Fig. 55

Arriba:

David Hockney.

La gran pared, 31 de marzo de 2000.

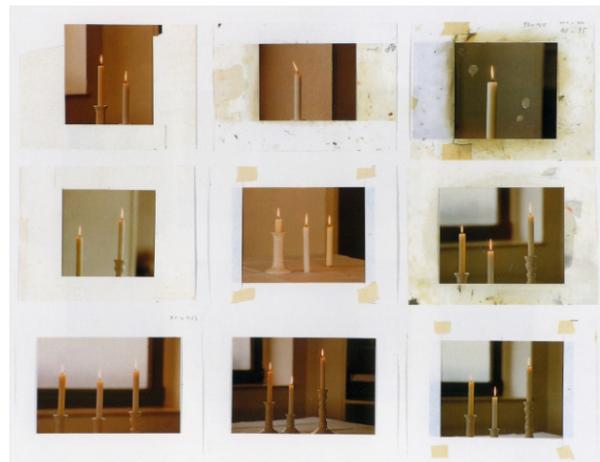
Página siguiente:

David Hockney junto a *La gran pared*.

David Hockney.

Mi madre, Bradford, Yorkshire, 4 de mayo de 1982..

Collage de fotografías con polaroid.
Hugo vander Goes. *Triptico Portinari*
(treinta y cinco detalles), 1479 .
Composición de los detalles realizado
por David Hockney en el libro *El
conocimiento secreto*.



Otra influencia significativa que me permite entender mis trabajos videográficos bajo la premisa de estructuras, o más bien, bajo la necesidad de una reestructuración sistemática hecha a mis propias ideas, responde a la temprana noción del concepto de producción adquirida al escuchar las habituales conversaciones entre mis padres ingenieros –ingeniera comercial e ingeniero en alimentos–; cuya noción productiva está basada en la funcionalidad del mundo¹¹ a través de un sistema económico y sistemas productivos industriales. Conceptos técnicos como la división del trabajo, resumen ejecutivo, horas hombre, presupuesto, ingreso per cápita, el dinero o el tiempo como recursos escasos, la productividad marginal del trabajo, objetivos, eficiencia, impuestos, expropiación, cadena de frío, abastecimiento, merma, línea de producción, auditoría, control de calidad y otros; son términos que han estado presentes en el vocabulario familiar, incluso fuera de su contexto laboral; por lo que han sido incorporados a nuestras acciones más cotidianas. Si reparo en esto, no es por subrayar las consabidas ideologías pro u anticapitalista, sino por dirigir la mirada hacia un tipo de individuo sistematizado bajo esos sintagmas productivos de rendimiento; los cuales asimila para sí de forma crítica, para entender el funcionamiento de su entorno o contexto, y no para hacer un instrumento discursivo de dicho condicionamiento.

En ese eje de análisis, la praxis de mi trabajo artístico se basa en la conformación de un individuo meta sistemático en interrelación con los múltiples sistemas socio culturales condicionados por su entorno. Es decir, un individuo que se opone a la forma en que está preconcebida la noción de *mundo* en ese sistema productivo alienante, y que resignifica esas estructuraciones de las cuales no puede librarse, a partir de la producción sistemática de *inutilidades* bajo los parámetros de dicho rendimiento económico. Por lo tanto, el procedimiento de trabajo de mis videos constituye un individuo contemporáneo que ante su inmanente automatización la interpela; que ante un pensamiento axiomático rigidizado y tecnocrático, esgrime en sus

Esta página y la anterior:

Fig. 56

Gerhard Richter.

Siete láminas de la serie *Atlas* con 809 láminas (1962-2015).

Las láminas realizadas por Richter incluyen una organización de diversas imágenes: recortes de revistas, fotos familiares, archivo histórico, registro y maquetas del desarrollo de proyectos, etc.

Estas láminas, además de haber sido expuestas en museos, se pueden encontrar digitalizadas en la página del artista: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas>

¹¹ Funcionalidad que se puede establecer en un marco de lo que Byung-Chul Han denomina *La sociedad del rendimiento*: "El exceso de trabajo y rendimiento se agudiza y se convierte en autoexplotación. Esta es mucho más eficaz que la explotación por otros, pues va acompañada de un sentimiento de libertad. El explotador es al mismo tiempo el explotado." Han, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder editorial, S.L., 2012. p. 20

manifestaciones esas atmósferas opresivas, para establecer allí su lenguaje analógico, en el sentido deleuziano de *producir semejanza por medios no semejantes*.¹²

En razón al imperativo del acto pictórico que plantea Deleuze, de *deshacer las semejanzas para hacer surgir la imagen*, de *deshacer la representación para hacer surgir la presencia*,¹³ en otras palabras, ante la voluntad de realizar una imagen que no semeje al hecho u objeto que intenta representar, sino que haga surgir un hecho u objeto en el lugar donde ésta se hace presente; considero que hay dos cuestiones desde las cuales actúa el lenguaje que quiere hacer de la imagen una presencia: el qué se quiere decir y el no poder decir. Es esa imposibilidad de *no poder decir*, la que, a través de la visualidad, se traduce en mis trabajos en aquello que no aparece, en aquello que no es *mostrable*, pero que se hace *visible* en su latencia, en ese ocultamiento que se intenta señalar. Anteriormente Paul Klee, en esta misma dirección del pensamiento de Deleuze, planteó que el arte *no se trata de reproducir lo visible, se trata de volver visible*.¹⁴ En complemento a lo anterior, hay una formulación teórica de Gérard Wajcman que refuerza esta idea en mi producción artística, no sólo respecto a *volver visible lo invisible*, sino también que, ese *volver visible*, implica enfrentarse a la angustia de no dar con un lenguaje, al absoluto desconcierto de no tener una imagen ni para poder decir ni para poder visibilizar:

[...] el arte, que hace ver lo que no se puede ver, tiene la potencia de llevar nuestras miradas hacia lo que no tenemos realmente ganas de ver [...]



Fig. 57
Paul Klee.
Angelus Novus, 1920.

“Hay un cuadro de Paul Klee llamado Angelus Novus. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. El ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad.”
Walter Benjamin, Sobre el concepto de historia, IX.

¹² Para Deleuze se puede producir una semejanza sin similitud a partir de una analogía que articula una serie de relaciones que hacen que lo presentado en una pintura remita a las ideas o conceptos depositados allí, sin tener que convertirse en su mera copia de otra realidad. Deleuze, Gilles. *El concepto de diagrama*. op. cit., p. 134.

¹³ Deleuze, Gilles. *El concepto de diagrama*. op. cit., p.100.

¹⁴ Esta referencia está de tomada de una paráfrasis que realiza Deleuze de la célebre sentencia de Paul Klee. *Ibid.*, p. 69. La cita de Paul Klee traducida al español por Hugo Acevedo es la siguiente: El arte no reproduce lo visible; hace lo visible. Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Caldén, 1979. p. 55.

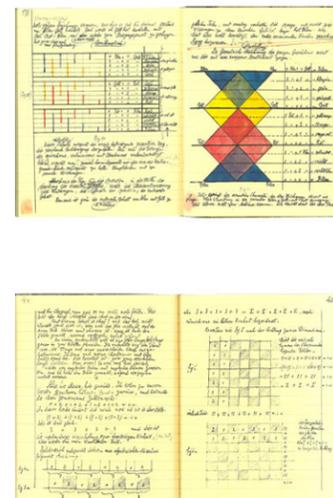
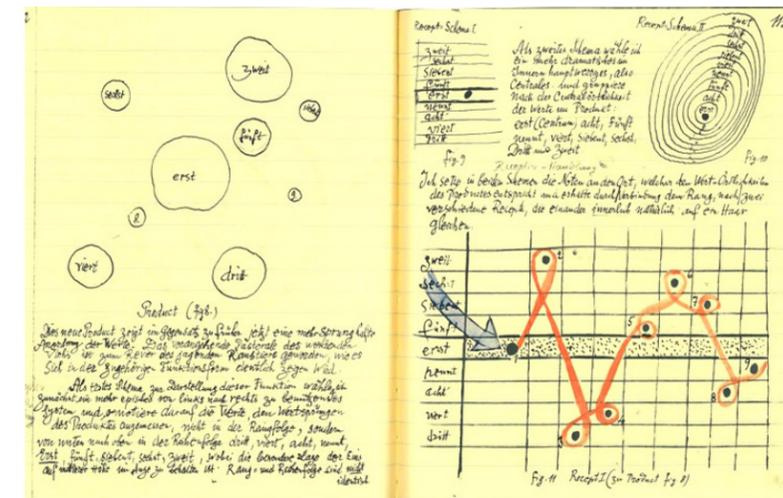


Fig. 58
Anotaciones, esquemas y dibujos en los cuadernos de Paul Klee.



El arte exhibe la mirada como un acto donde, lo quiera o no, el espectador está comprometido, que lo compromete. Lo cual no da precisamente tranquilidad ni procura por fuerza placer.¹⁵

En el viaje a Europa ya mencionado, viví varias experiencias que sobrellevaron el impedimento de *no poder decir* por el desconocimiento de otros idiomas. Ante circunstancias apremiantes de comunicación, tuve que desarrollar aptitudes expresivas que supliesen la falta de palabras. Así, para establecer conversaciones con las personas que iba conociendo, con frecuencia les solicitaba que usásemos vocablos más simples o incluso nos limitáramos a hacer gestos corporales para poder expresar la idea o acción sutil a la cual remitíamos. Entre las personas con las cuales me relacioné en ese viaje, se encuentra una lituana con la que casualmente comparto el nombre de pila; quien, después de un tiempo de conocernos a través de un básico lenguaje italiano en común, me invitaría a su casa familiar en Vilna, Lituania (fig. 59).

¹⁵ Wajcman, Gérald. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrourtu, 2001. p. 205.



Recuerdo que amanecía con un cielo gris, mientras que con el padre de la lituana Karolina cruzábamos las únicas palabras que había memorizado el día anterior. *Labas rytas*, dije. Mi interlocutor abrió los ojos en el acto, sorprendido de que pudiera comunicarme luego de un par de días de miradas silentes. Él respondió a mis palabras con otro *Labas rytas*. Lo único que aprendí a decir en lituano durante mi estadía por la casa de Karolina, fueron esas dos palabras: *Labas rytas*, que significan *buenos días*, o un simple *hola* cuando se pronuncia solamente *Labas*.



Página anterior:

Fig. 59

Dos de las pocas fotografías que conservo de mi viaje a Lituania, luego que perdiera todo el resto del registro.

Las imágenes las tomé desde lo alto de la Torre de Televisión de Vilna, Lituania. 2012.

En general, mi trabajo se elabora a partir de vínculos y descalces de situaciones como la que he relatado en el párrafo anterior. Experiencias que producen una profunda inquietud de la existencia intersubjetiva entre lo ajeno, el mundo, y la propia intimidad, y que determinan *la estructuración de la propia vida como un relato, ya sea escrito, audiovisual o multimedia*,¹⁶ como plantea Paula Sibilía respecto a la identidad narrativa con que los sujetos se constituyen en el régimen autorreferencial contemporáneo. De acuerdo a esto, realicé el video *Materialmente imposible* (fig.62), en el cual trabajo el cruce de elementos a partir de las estructuras lingüísticas que éstos conforman. Me refiero a que, en este video, al igual que en otros de mis trabajos, dispongo una estructura audiovisual que se corresponde a un sistema de ensimismamiento psíquico, que aborda las contradicciones mismas del lenguaje, en el cuestionamiento de la contención lingüística que se encuentra desbordada por la densidad del deseo expresivo. Así, esta recomposición a la que me refiero, conforma en el trabajo un relato desarticulado de los hechos y sensaciones a los que remite, siguiendo la idea de que los acontecimientos puedan volver sobre sus mismas circunstancias, articulando y deconstruyendo dinámicamente sus propias estructuras.

El video es concebido a partir de una frase de Lacan que leí en el libro que transcribe una de sus conferencias titulada *Télévision*, transmitida en Francia en 1973. La idea del video surge a partir de la relación que establezco con esos postulados teóricos de Lacan y con el lenguaje familiar cotidiano, el que está permeado por las estructuraciones del léxico productivo técnico ya mencionado. A su vez, el trabajo intercala visualmente una serie de imágenes fragmentarias y secuenciales de Muybridge que revisaba de manera abstraída en un pequeño libro que adquirí en París.

¹⁶ Sibilía, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico, 2008. p. 41.

La frase de Lacan es la siguiente:

Yo digo siempre la verdad, no toda, porque de decirla toda no somos capaces. Es materialmente imposible, no hay suficientes palabras. Y precisamente por esa imposibilidad es que la verdad aspira a lo real.¹⁷

Cautivada por su contenido, esta frase rondó mucho tiempo en mi cabeza sin que pudiese concretarla en una propuesta visual. No fue hasta que conecté conceptualmente estos tres elementos citados como una unidad, que pude materializarla *videográficamente* en una instalación. Así, determiné grabar una pista de audio polifónica con las voces superpuestas de mi familia leyendo la frase lacaniana, la que acompaña a la serie de fotografías de la secuencia del vuelo de una paloma tomadas por Muybridge (fig. 60).

Estas fotografías transcurren dentro del marco videográfico de manera vertical, sustituyéndose una tras otra desde arriba hacia abajo del plano. Mientras las voces van relatando la frase de Lacan, cada imagen se mantiene fija por un par de segundos, calzada dentro del recuadro. Una vez que la lectura concluye, el ritmo de la proyección de las imágenes se acelera hasta dar la impresión de un movimiento continuo de la paloma

¹⁷ Fragmento de la charla que mantiene Jacques Lacan con Jacques Alain Miller en el año 1973, realizada por Benoit Jacquot con la iniciativa del Servicio de Investigaciones de la Radio y Televisión Francesa, la cual es emitida por televisión al año siguiente.

«Je dis toujours la vérité pas toute, parce que toute la dire, on n'y arrive pas. La dire toute c'est impossible, matériellement: ce sont les mots qui manquent. C'est même par cet impossible que la vérité touche au réel.» Lacan, Jacques. *Télévision*. París: Editions du Seuil, 1974. Versión en español: Lacan, Jacques. *Psicoanálisis, Radiofonia & Televisión*. 3era edición. Barcelona: Editorial Anagrama, 1993.

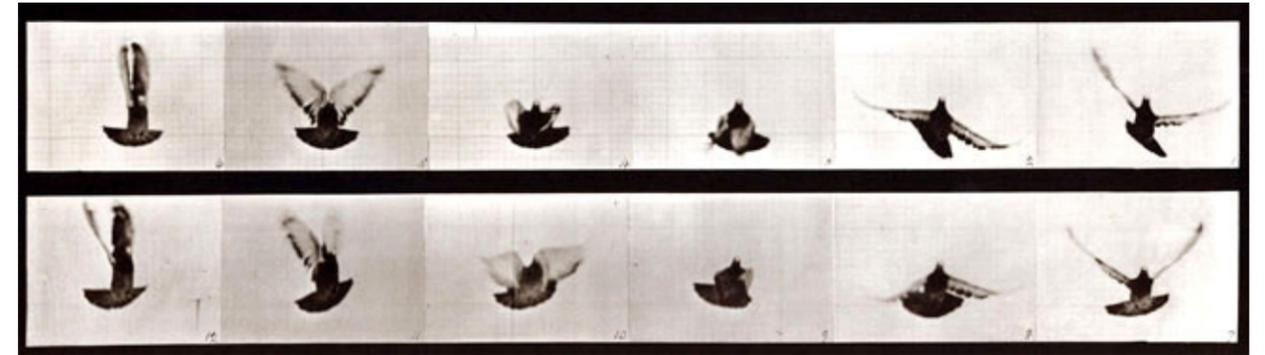


Fig. 60
Eadweard Muybridge.
Paloma volando, 1884-1885.
Detalle de la Plancha 755.
De la serie de Estudios fotográficos
sobre locomoción animal.

El video se instala a través de un mecanismo de proyección hacia el techo, donde la imagen es reflejada por un espejo dispuesto en el suelo en 45 grados (fig. 61). Esta forma de presentación del trabajo remite a ese análisis de un sistema de correspondencia entre los signos y los significantes de los elementos dispuestos. Vale decir, la imagen, las voces de una familia, el concepto verdad, imposibilidad, espejo, fotografía, paloma, techo, movimiento, cuadro negro, se diagraman de acuerdo a una combinatoria multidireccional entre ellos:

Imagen–paloma; Techo–espejo /
Verdad–paloma; Vuelo–realidad /
Imposibilidad–voz; Material–espejo /
Fotografía–techo; Movimiento–cuadro /
Familia–espejo; Realidad–voces /
Paloma–techo; Espejo–Vuelo /
Proyección–verdad; Imposibilidad–paloma /
Fotografía–material; Cuadro–espejo /
Imagen–verdad; Voces–vuelo /
Material–proyección; Fotografía–verdad /
Real–imposibilidad; Imagen–imposibilidad.

En este video, *lo real, lo imaginario y lo simbólico* de los elementos –hablando de manera lacaniana– se yuxtaponen, se disgregan, se enlazan, se relegan y se articulan, pues su disposición material y conceptual indaga en las nociones ya tratadas sobre la presencia y la ausencia en la imagen, la realidad inaccesible, la imposibilidad lingüística de aquello que sobrepasa lo contenido experiencial e imaginariamente.

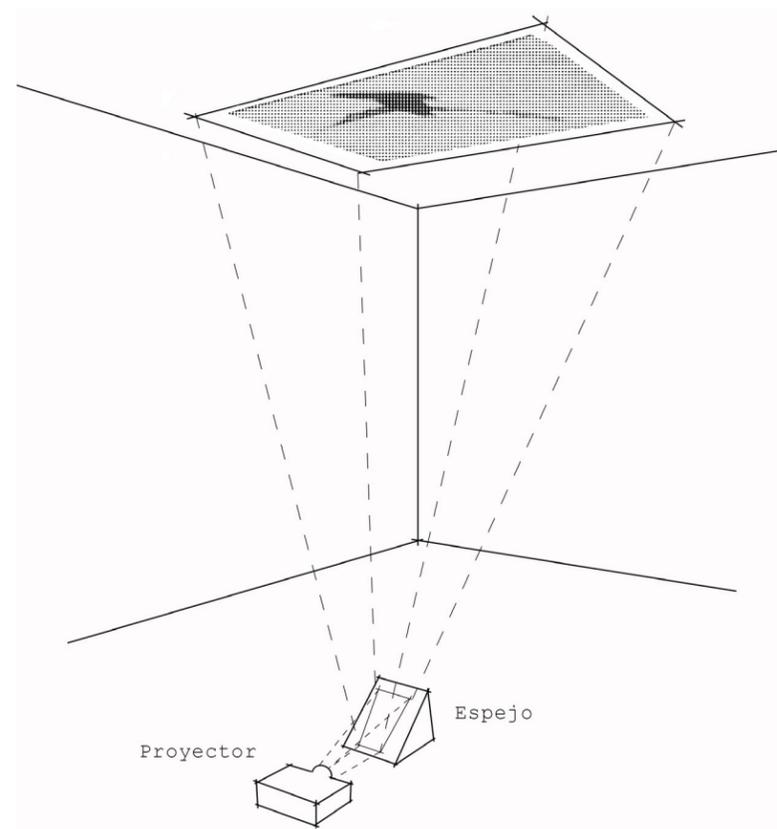


Fig. 61
Boceto de instalación del video
Materialmente imposible.

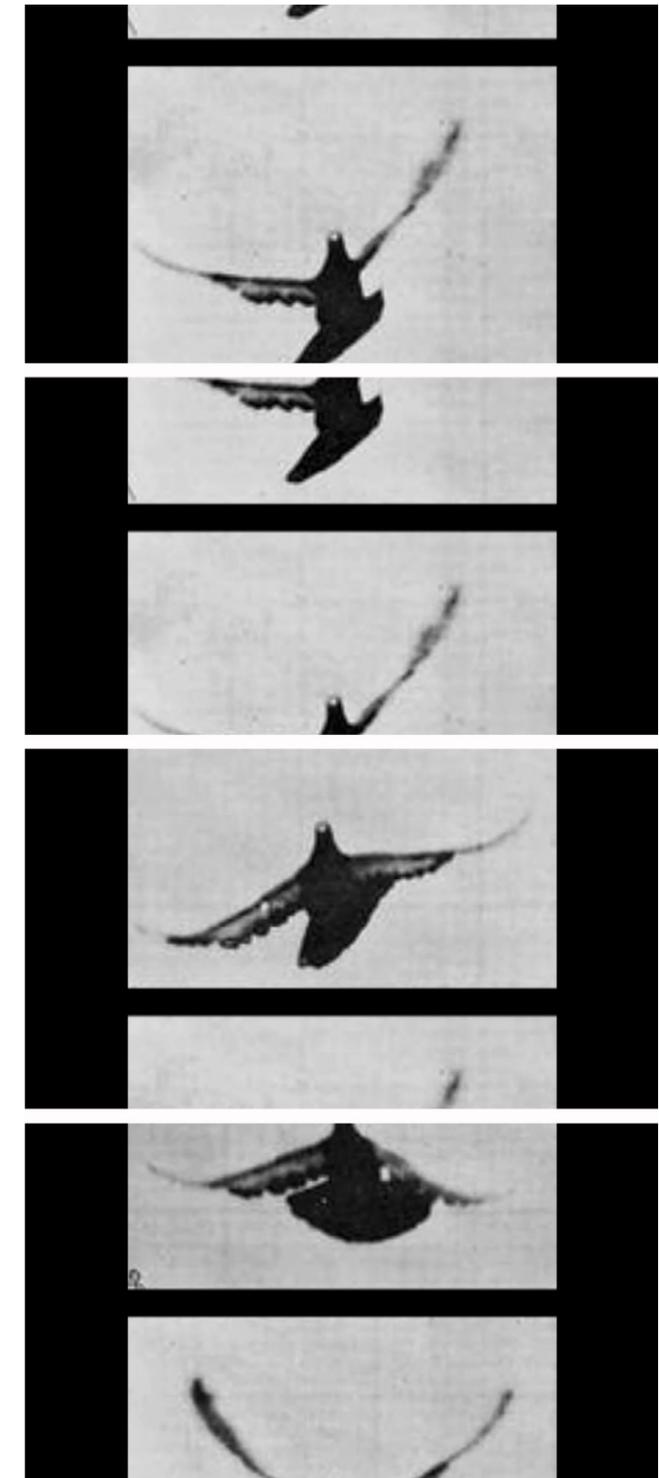


Fig. 62
Carolina Cambor
Materialmente imposible, 2012.
Video instalación. 30 segundos. Loop
Proyección hacia el techo con espejo a
45 grados.

CAPÍTULO II EL CUERPO DEL LENGUAJE

LA MATERIALIDAD Y LA ACCIÓN CORPORAL

La herida es la memoria del cuerpo; memoriza la fragilidad, el dolor, es decir, su existencia real. Es una defensa en contra del objeto y de las prótesis mentales.

Gina Pane

El espacio, pero no pueden ustedes concebir ese horrible adentro–afuera que es el verdadero espacio. Ciertas (sombras), sobre todo uniéndose por última vez, hacen un esfuerzo desesperado por “ser en su sola unidad”. Mal les va. Yo encontré una. Destruído por castigo, ya no era más que un ruido, pero enorme. Un mundo inmenso la oía todavía, pero ya no era, convertida sola y únicamente en un ruido que iba a rodar aún durante siglos, pero destinado a extinguirse completamente, como si nunca hubiera sido.

El espacio en las sombras, Henri Michaux

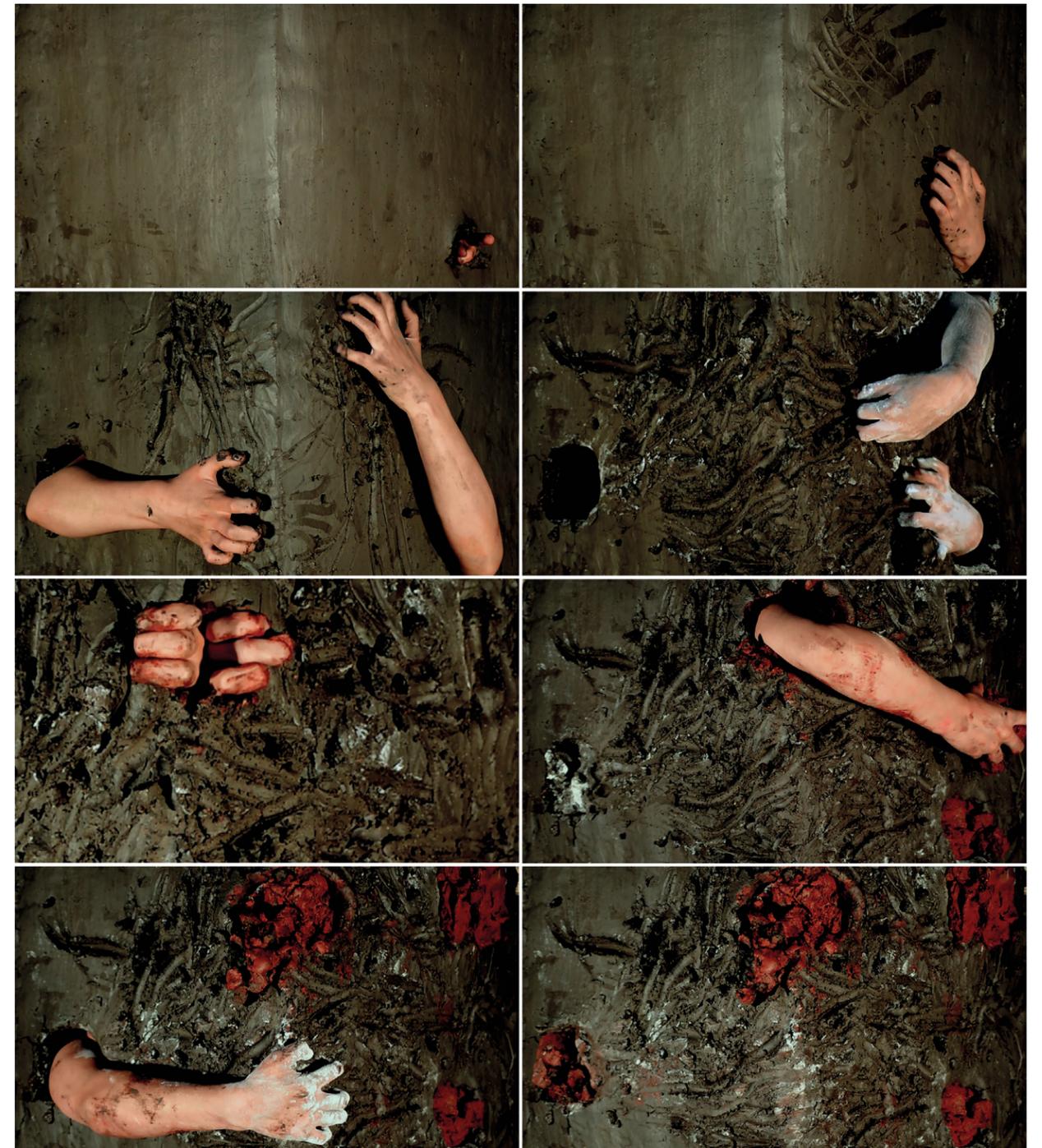
Los videos que describo en este capítulo son el registro de acciones performativas de mi cuerpo en movimiento, cuyo propósito es elaborar concretamente imágenes simbólicas y significantes de las propias proyecciones de estados mentales y de sensaciones inefables que se desprenden de los actos realizados. En relación a aquella memoria del cuerpo que establece Pane, lo que me impulsa a realizar estas acciones es hacerme presente por el cuerpo mismo, anteponiendo el cuestionamiento de la experiencia corporal por sobre una definición racional de la misma. Pues, es en la experiencia de hacerme presente corporalmente donde reconozco mi inevitable condición material percedera. Es también, bajo esa condición material, que me aboco a presentar la imagen videográfica de un cuerpo que permanece incognoscible, en la ejecución de actos repetitivos y significativamente ambiguos e indeterminados. En otras palabras, la acción corporal registrada es una doble latencia que cifra en la imagen la *incertidumbre*

específica de ambos estados existenciales: el cuerpo y la imagen proyectan la propia alteridad insondable con que nos reconocemos ajenos a nosotros mismos.

El primero de estos trabajos se titula *Amurallar* (fig. 63). El video muestra en el centro del cuadro el vértice de dos paredes lisas de arcilla fresca, las cuales forman una esquina hacia el espectador y un rincón oculto en su lado reverso. Desde ese espacio no visible, emerge con dificultad una mano que atraviesa el material de la superficie y remece toda la estructura, indicando que el muro es un cuerpo blando. Así, el video reproduce un cuerpo contenido en otro cuerpo material, abarcado a su vez por el cuadro de la imagen. Un resuello crepitante apenas audible es reproducido junto a la acción durante todo el video, de modo que la atmósfera de encierro y aislamiento de la escena se exagera. A continuación, esa mano extendida toca y escarba a tientas la superficie lisa y retrocede hacia el lugar desde donde ha salido. De este modo se manifiesta, la contracción de estos cuerpos que se delimitan mutuamente. La superficie visible es una muralla entre dos espacios: uno contenido y otro que rehúye esa contención.

Mientras las manos abren y cierran agujeros, se extienden, rayan, rasgan, se contraen, vuelven a extenderse, sus dedos arrancan y arrojan pedazos convertidos en desechos, el muro blando de arcilla tiembla y parece un *cuerpo sin órganos*,¹⁸ una pura materia desorganizada que podría ser asimilada a carne o víscera. De modo tal que el cuerpo laborioso, al que sólo vemos contraer sus brazos y manos, simula allí la extensión de su propia materialidad.

Esa exterioridad que alcanzan las manos, donde se concentra la acción corporal, contrariamente, nos lleva hacia dentro a través de la manifestación de un cuerpo atareado y atrapado en sí mismo; que intenta impetuosamente integrar a su corporalidad arrinconada el material que le impide salir. En ese



Página siguiente:
Fig. 63
Carolina Camblor
Amurallar, 2013.
Video 15:00 min. Loop.

¹⁸ Deleuze, Gilles. *La lógica de la sensación*, op. cit., pp. 51-61

sentido, lo inquietante del video es esa imposibilidad de escapar de sí, pues el cuerpo, en cada acción sobre la arcilla, no hace más que impregnarla de la manifestación de un interior inalcanzable.

Siguiendo la idea de un individuo conflictuado por su condición indiscernible de materialidad e imagen, y bajo la premisa de la presentación videográfica de un cuerpo sometido a su morfología y a la contención material de la muralla, y ante el afán de emancipación tanto de ese cuerpo como de lo que lo *anima*, pienso en lo que Jean-Luc Nancy formula:

El cuerpo es *nuestro* y nos es *propio* en la exacta medida en que no nos pertenece y se sustrae a la intimidad de nuestro propio ser, en el caso de que éste existiera, de lo que precisamente el cuerpo debe hacernos dudar seriamente. Pero en esta medida, que no sufre ninguna limitación, nuestro cuerpo no sólo es nuestro sino *nosotros*, *nosotros mismos*, hasta la muerte, es decir, hasta en su muerte y su descomposición.¹⁹

Al volver a analizar la secuencia de este video, encuentro de pronto su equivalencia –arbitrariamente quizás– en otras tres imágenes que forman parte de mi imaginario: imágenes de encierro, penitencia y carnalidad (fig. 64, 65 y 66). La primera imagen es la captura de una secuencia surrealista, donde una mujer escapa de una habitación y al verse asechada, atrapa con la puerta la muñeca de una de las manos de su perseguidor. Luego, por la opresión recibida, la mano se crispa y desde el centro de su palma comienzan a pulular hormigas. En la segunda imagen aparece la reproducción en blanco y negro de la escultura *María Magdalena Penitente*, en cuya representación destacan los harapos modelados por gruesas hendiduras talladas que cubren el cuerpo desde su cabello hasta más debajo de sus rodillas; y enfatizando la pose penitente de una figura piadosa, simbolizan en su decadencia, el castigo físico de sus pecados corporales.

¹⁹ Nancy, Jean-Luc. *58 Indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires: La Cebra, 2007 p. 27.



128. ST. MARY MAGDALEN.
WOOD. ABOUT 1455. FLORENCE, BAPTISTERY

Fig. 64
Donatello.
María Magdalena Penitente, 1453-1455
(Madera, Fotografía en blanco y negro).



Fig. 65
Luis Buñuel y Salvador Dalí.
Un perro andaluz ó Un chien andalou, 1929.

Fig. 66
Vista interna y externa de la paleta de un vacuno, 1996.
Fotografía tomada por mi padre.



VISTA INTERNA Y EXTERNA DE LA PALETA

Finalmente, la tercera imagen exhibe dos pedazos de carne faenados en una carnicería; cada uno corresponde a un cuarto del vacuno, los cuales aparecen suspendidos por un gancho, mostrando indistintamente las dos caras de ese mismo corte. La primera cara muestra la parte interna de la carne color rojo sangre y sus delineadas costillas huesudas; y la otra, muestra su maciza masa exterior compuesta por zonas fibrosas de color rosa, blanquecino, amarillento y violeta. El cuerpo que representan estas imágenes, al igual que el cuerpo material presente en las imágenes videográficas de *Amurallar* –guardando las proporciones–, señala la intensidad de una fuerza visible en los cuerpos sobre los cuales ésta actúa, llevándonos a la reflexión de que todo cuerpo expresa una condición interior y exterior simultáneamente.

A las asociaciones de estas imágenes con las imágenes del video *Amurallar*, agrego una referencia literaria al modo dificultoso y persistente en que las manos, desde el rincón interior, atraviesan la muralla de arcilla. La imagen narrativa corresponde a un pasaje del capítulo *Mayo*, del libro titulado *Un Año* de Juan Emar; en el cual, el narrador relata que en su biblioteca ha encontrado un *bichito* que ha perforado, laboriosa y misteriosamente, un grueso tomo de *Los Cantos de Maldoror*; desde de la última hasta

la primera letra, para de esa manera, construir el pasadizo por donde ha cruzado entre las hojas del libro.²⁰

Además, el estímulo perceptivo de la materialidad, de una gestualidad impetuosa, de un acto de desfiguración abstraído y circunscrito a la imagen, lo he asimilado del interés por las pinturas informalistas y matéricas (fig. 70 y 71). Nuevamente el cruce con la imagen pictórica es una relación ineludible, pero a la vez, un impulso para un espontáneo desplazamiento hacia la praxis de la imagen videográfica, y para establecer conexiones con otros ámbitos disciplinares o con experiencias que, proyectivamente, las considero *imágenes*. En ese sentido, la contracción del cuerpo en el video tiene también reminiscencias de la coreografía de Pina Bausch²¹ (fig. 67), donde la puesta escena de cuerpos móviles exterioriza la pulsión incontenible que los moviliza; pues, lo que percibimos es el despliegue de sus fuerzas para integrarse a un espacio y ser *pensamiento en movimiento*²² como sostiene David Le Breton.



²⁰ Juan Emar escribe: «Cogí el libro de Lautréamont, lo abrí y lo examiné. Había sido atacado sólo por un bichito [...] Había empezado [el bichito] por abrir un orificio en la tapa posterior del libro, justo al frente del sitio ocupado por la última letra de la última palabra de la última línea del último canto. [...] Luego había seguido su lento y laborioso trabajo. Mas no como cualquier espíritu superficial lo imaginaría, no recto hacia arriba, no, de ningún modo. Lo había seguido en plano inclinado, en plano oblicuo, trepando suavemente, en ángulo muy agudo, trepando segura, precisa, exacta, en su fino túnel de tinta y de papel, en demanda de la primera letra de la primera palabra de la primera línea del primer canto.» Emar, Juan. *Un Año*. Santiago: Editorial Sudamericana, 1996. pp. 33–37.

²¹ Pina Bausch es pionera en la corriente de la Danza Contemporánea. Mi acercamiento a esta disciplina ha sido por medio de workshops de experimentación corporal y movimiento impartidos por Tomislav English y Satchie Noro (fig. 67), además de asistir al curso *La mimesis corporal* de la compañía de teatro brasileña Lume.

²² «La danza contemporánea se encuentra profundamente inscrita en el problema del individuo y, por ende, en el problema del cuerpo: ella ha debido esperar, para desplegarse con la fuerza que le conocemos, el surgimiento del creciente individualismo de nuestras sociedades. Es, efectivamente, despliegue del cuerpo, energía en libertad, pensamiento en movimiento, escritura singular del espacio, juego de signos. Ella no es verdad del cuerpo, o repetición de un modelo. Es incluso rechazo de la tradición y búsqueda repetida y sin descanso en torno a las posibilidades descubiertas por el cuerpo. La individualización de la danza ha sido paralela a la emancipación progresiva de los individuos». Le Breton, David. *Cuerpo Sensible*. Santiago: Metales Pesados, 2010. p.104.



Fig. 67
Pina Bausch.
Coreografía de *La consagración de la primavera*, 1975, música homónima de Ígor Stravinski de 1913.

Página anterior, en orden:

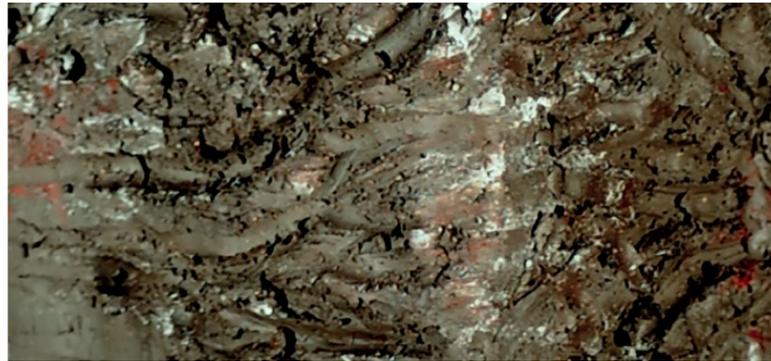
Fig. 68
Satchie Noro
Proyecto *Origami*, 2015.

Fig. 69
Constantin Brancusi
Danza Florence Meyer en el atelier del artista, c. 1932. Captura de video.

Fig. 70
Antoni Tàpies.
Terra i Escrits Blancs, 2000.

Fig. 71
Jean Dubuffet
La vie sans l'homme I, 1959.





La última imagen que vemos del video *Amurallar* (fig. 63 y 72) es el muro de arcilla cerrado, la vista interna y a la vez externa de un paisaje material de surcos y rayas, rastros de un polvo blanco caolinoso y cuatro cúmulos de masa color rojo intenso que indican los lugares donde se desagarró y horadó la superficie. Lo que queda es la sensación de una inquietante presión interior del cuerpo en una extrañeza inaprehensible, atrapado en el espacio infranqueable del muro y la pantalla, como si estuviesen resonando allí los versos de Kavafis:

Sin consideración, sin piedad, sin recato
grandes y altas murallas en torno mío construyeron.
(*Murallas*, 1896)

A partir de esa escena final de *Amurallar* establezco un vínculo matérico con la imagen inicial de la superficie agrietada de otro de mis videos, titulado *Permanecer o Todo escapa, aún en la permanencia*²³ (fig. 73). Este otro video, realizado en continuidad y variación de la imagen videográfica del anterior, nuevamente es la insistencia de trabajar a partir de una materia deformada por la acción de un cuerpo oprimido y delimitado por esa misma materia. De este modo, en este video, la acción corporal sobre una materia, también alude a la tensión de una *psiquis* que necesita *corporizarse* –hacerse tangible visualmente– en el individuo que la ejecuta. Por ende, en *Permanecer* se aborda la dicotomía moderna

²³ Frase extraída del libro: Torres, Antonia. *Las vocales del verano*. Santiago: Random House, 2016.

Fig. 72
Detalle del video
Amurallar



Página siguiente:
Fig. 73
Carolina Camblor
Permanecer o Todo escapa, aún en la permanencia, 2014.
Video 10: 20 min. Loop.



Fig. 74
Valeria Cambor
Dibujo hecho por mi hermana
a la edad de cuatro años, 2005.

del individuo entre *poseer un cuerpo y ser el cuerpo*,²⁴ entre disociar o no, el ser (el pensamiento) de su materia; entendiendo que en estos trabajos dicho conflicto corporal se manifiesta en el desgaste, el agotamiento y la extensión asociativa del cuerpo, en la idea de semejanza que establece con otra materialidad.

Antes de entrar en el análisis descriptivo del video, aparece en mi memoria un dibujo infantil que pertenece a mi hermana menor y que guardo en el cajón de mi escritorio (fig. 74). Lo que me interesa destacar de la imagen del dibujo es el ímpetu expresivo con que está realizado, o más bien, la patente manifestación expresiva que sobrepasa su propia figuración o interés representativo; la abstracción a su mismo instante capturado, la que evade una interpretación o desciframiento más allá de sus propios trazos y grafías, cualidades que finalmente determinan una ambigüedad y una extrañeza ante la mirada.

²⁴Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002. p. 60.



Fig. 75
Cy Twombly, Sin título [Roma], 1961.

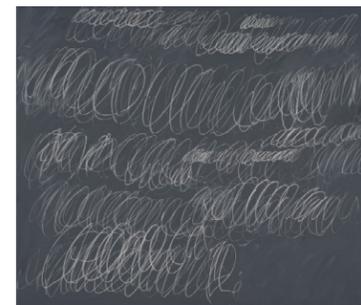


Fig. 76
Cy Twombly, Sin título, 1967.



Fig. 77
Estudio en Roma de Cy Twombly, 1966.
Fotografía de Horst P. Horst para la revista Vogue.

Son estos aspectos del dibujo del *acto expresivo en sí mismo*, quienes también cifran el sentido del hermetismo de mis propios trabajos. Durante los años que he conservado este dibujo, por su particularidad y cercanía afectiva, he pensado en la disposición de los elementos en el plano y en la concreción imaginativa que contiene. Hay una indeterminación que me hace constantemente dudar si lo que veo es un rostro que abarca toda la hoja, si hay una persona de espalda o de perfil caminando junto a seres suspendidos en el vacío del papel, o un paisaje que contiene y representa un suelo puntiagudo, una cordillera, un horizonte, un valle. Asimismo, pienso que esos trazos y manchas no son ninguna figura representada, sino más bien la presentación de la espontaneidad de intensos y temblorosos rayones, de tachaduras firmes y agitadas, de la desfiguración por la insistencia del gesto lineal. En efecto, el dibujo es todas esas cosas ocurriendo simultáneamente en su recuadro, pero antes que todo, de manera interpelativa, es aquella extrañeza que me transmite y que no alcanzo a descifrar en palabras cuando ya se me escapa su percepción y me descubro pensando en mí misma.

Dice Barthes respecto a la pintura-escritura de Cy Twombly (fig. 76): «lo único que se encuentra en ella es el recuerdo o el anuncio de un trazo: sobre el papel a causa del papel el tiempo está en perpetua incertidumbre».¹

La impresión del trazo de ese dibujo guardado, me trae a la memoria el registro de estos videos en los cuales, si bien no hay trazos, hay el dibujo del traspaso corporal que altera una materialidad y establece, en ese traspaso registrado, la condición temporal interna de la imagen. Apropiándome de las palabras de Barthes, considero que la imagen corporal de estos trabajos *permite leer la huella de su pulsión y su desgaste*² y son por la concreción de las acciones *una determinada exigencia del cuerpo mismo*.³ A lo que me refiero es lo que ya he insinuado, y que quizás es algo esencial tanto en mis videos como en la referencia al dibujo de niña de mi hermana: el accionar del cuerpo es una presentación

¹ Barthes, Ronald. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1986. p. 171.

² *Ibid.*, p. 173.

³ *Ibid.*, p. 178.

que queda capturada en su manifestación, que sobrepasa o interfiere cualquier análisis interpretativo de lo que creemos pudiese representar la imagen resultante de ello. En pocas palabras, mis videos son una epifanía corporal que intenta circunscribirse al registro de sí misma.

En el video *Permanecer*, a través del encuadre de un plano picado vemos agrietarse la superficie de una materia blanca. Luego, unos pies se introducen en ese material y revelan su composición de yeso líquido, el que fragua paulatinamente, mientras las piernas suben y bajan de manera intercalada, pisando y permaneciendo en la misma posición. Así, el material líquido espesado dificulta cada vez más la acción de las piernas y va estancando la fuerza del cuerpo. La acción persistente de liberación y atascamiento de las extremidades, nos visibiliza una fuerza opresiva sobre un cuerpo que permanece en el acto por su propia determinación.

Esta opresión material es trabajada desde una interpretación particular de la serie de *Los esclavos* de Miguel Ángel (fig. 78 y 79), la cual contemplé largamente cuando visité la Galería de la Academia de Florencia. Esas esculturas de mármol son figuras contraídas en un estado inacabado,²⁵ que aparentan desprenderse de su bloque de piedra, y que, por su intensidad expresiva, se han convertido para mí, en imágenes que contienen la máxima

²⁵ Cuatro son las esculturas inacabadas que se conservan en la Galería de la Academia en Florencia: Esclavo joven, Esclavo despertándose, Esclavo barbudo y el Esclavo atlante, que se muestra en la figura 48. Otro nombre que reciben estas figuras es el de Prisioneros, nombre que les otorgó el propio autor, siendo renombradas en el siglo XIX como Esclavos. Las figuras fueron originalmente concebidas por Miguel Ángel por encargo del Papa Julio II en el año 1505 para su sepulcro. Sin embargo, el encargo no fue terminado hasta cuarenta años después, debido a los cambios de autoridad papales posteriores entre el Papa León X y el Papa Clemente VII. Durante ese período de tiempo, los diversos trabajos encargados a Buonarroti se interpusieron en la finalización del proyecto, tales como Los frescos de la capilla Sixtina (1508-1512), Las tumbas de Giuliano y Lorenzo de Medici (1524-1531) y los vestíbulos y escaleras de la Biblioteca de San Lorenzo (1524), entre otros. Así, la gran composición inicial del sepulcro fue modificada por el escultor en seis proyectos distintos, durante los cuales se fue reduciendo el tamaño y número de las figuras. Es decir, de las cuarenta figuras proyectadas, sólo las esculturas del Moisés, Lía y Raquel fueron terminadas y situadas en la obra final. Esas dos últimas figuras mencionadas reemplazaron a unas figuras casi acabadas, pero descartadas para el proyecto final, las cuales corresponden a las primeras figuras del Esclavo moribundo y el Esclavo rebelde (1513), conservadas en la actualidad en el Museo del Louvre. Una de las esculturas que precede esta serie de esclavos, es la denominada San Mateo (1503-1505), que al igual que los otros trabajos inacabados, aparenta en su condición estática estar desprendiéndose del mármol. Néret, Gilles. *Miguel Ángel*. México D.F.: Taschen, 2011.

Fig. 78
Miguel Ángel Buonarroti.
El esclavo atlante. De la serie de esclavos.
Esculturas de mármol inacabadas realizadas
para la tumba del Papa Julio II. 1519-1534.



Fig. 79
Pasillo de Los Esclavos y La
Tribuna del David. Galería
de la Academia, Florencia.

representación del agobio interior. A su vez, considero una inevitable relación morfológica entre el *Esclavo atlante* de Miguel Ángel con el resultado de la performance en la que Paul McCarthy inserta su cabeza y un brazo sobre la abertura de una pared (fig. 81); en el sentido en que ambas obras establecen una resistida integración entre dos cuerpos materiales uno contenido y el otro su continente (en el caso Miguel Ángel por el tratamiento de la forma). Bajo esta referencia, el video *Permanecer* alude a esa agitación petrificada de *Los esclavos*, al mostrar la acción de un cuerpo que, en su permanencia, va soportando el agotamiento del propio lugar que dispone, dado que la condición matérica de ese espacio se va contrayendo.

Fig. 80
Carlos Leppe
Molde para yeso, 1978



Fig. 81
Paul McCarthy.
Registro fotográfico de performance de 1973.

Las imágenes muestran a un hombre que introduce su cabeza y uno de sus brazos por un agujero que ha abierto en la pared, y coloca una mezcla pastosa para cubrir los intersticios entre su cuerpo y el muro.



Ahora bien, lo relevante en mi video, no está en la acción corporal que realiza una labor específica y constante, sino que está en las relaciones que se establecen entre el material corporal transitorio y el material permanente. Relaciones en las que se determina una tautología temporal inexorable, intrínseca al material yeso; y un *arjé* de mutabilidad o un principio material entre el cuerpo y el elemento que lo contiene, de manera que allí acontecen dos fuerzas que se activan, anulan y repelen para la permanencia de un único cuerpo, que al igual que el fenómeno de *la llama en un fuego, nace por la muerte de otra cosa*.²⁶ A su vez, en términos de la imagen videográfica, los últimos fotogramas del video *Permanecer* contienen ese acto de realidad del cual deriva la impresión de una marca, y va replicando en su reproducción, no sólo el agotamiento de un cuerpo que desiste de la acción por su condición material, sino que también sus imágenes toman el lugar de la realidad de ese cuerpo expulsado de su espacio de realidad material por la opresión del yeso y luego expulsado de su espacio de representación por la imagen.

Así, la dirección teórica que toman estas reflexiones respecto a los videos que abordan el cuerpo, en cuanto a que éste es el lenguaje de sus propios actos y de su específica condición material transitoria; nos lleva a *la dialéctica de lo dentro y lo de afuera* en el ser del individuo que plantea Gastón Bachelard en la poética del espacio:

Encerrado en el ser, habrá siempre que salir de él. Apenas salido del ser habrá siempre que volver a él. Así, en el ser, todo es circuito, todo es desvío, retorno, discurso, todo es rosario de estancias, todo es estribillo de coplas sin fin.²⁷

²⁶ Russell, Bertrand. Heráclito *en: Historia de la Filosofía*. Madrid: RBA Editores, 2009. p. 85.

²⁷ Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000. p. 187.

De este modo, las nociones del cuerpo en mi trabajo son a partir de que, en su tangibilidad, el cuerpo está *sensiblemente* constituido por una múltiple relación interior y exterior ensimismada, no sólo en su composición material, sino también extendida en el espacio de su imaginación y de su representación. El cuerpo es un espacio inaprehensible ante la mirada del ser, pues nunca se llega a su centro, nunca puede ser fijado por sus expresiones:

En el reino de la imaginación, apenas se ha anticipado una expresión; el ser necesita otra, el ser debe ser el ser de otra expresión.²⁸

En cuanto a la condición sensible del cuerpo, manifestada en las profundas impresiones que me han producido ciertas experiencias, las cuales se han extendido a la facultad sensitiva que posee toda imagen y, a su vez, han motivado de manera decisiva todas mis propuestas artísticas, argumento una reflexión de Sami-Ali para definir el cuerpo como un espacio imaginario:

Privado de la perspectiva indispensable el sujeto no está frente a lo sensible: se confunde con él convirtiéndose en lo sensible.²⁹

Es en ese sentido que mis trabajos los pienso en la proyección del cuerpo en la imagen, la cual establece la distancia necesaria para poner en cuestionamiento el estado corporal al que me someto. Por una parte, considero cómo el cuerpo va deviniendo, a través de la sensorialidad de su percepción, en cuerpo manifestado como condición material, kinésica y motriz; por otro lado, en la pulsión expresiva inagotable a la que se refiere Bachelard, requiero internalizar, simbolizar y reproducir esas sensaciones corporales e intangibles, a través de esa *sintaxis corporal* en la potencia de poder ser afectada por la imagen videográfica.

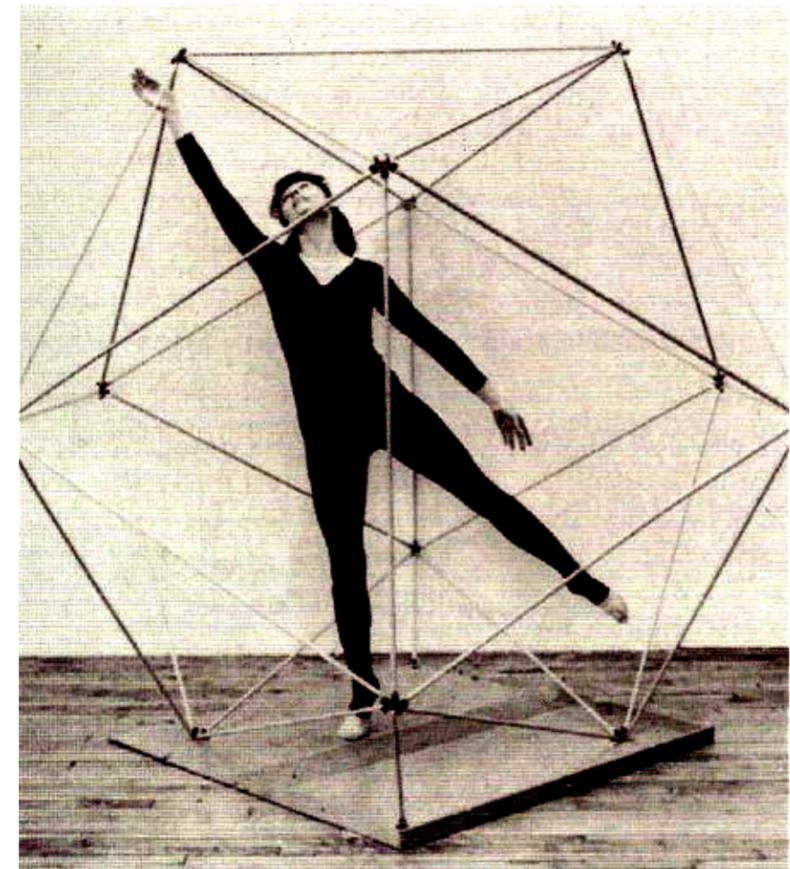
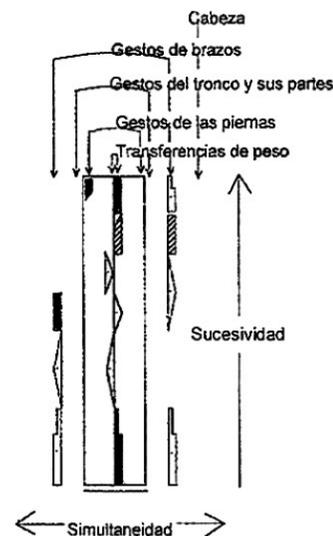
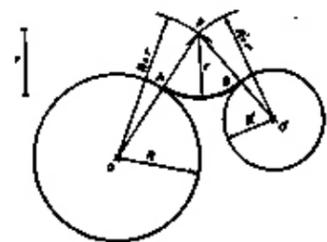
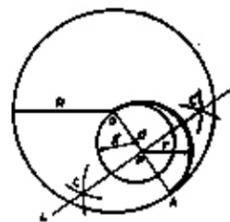
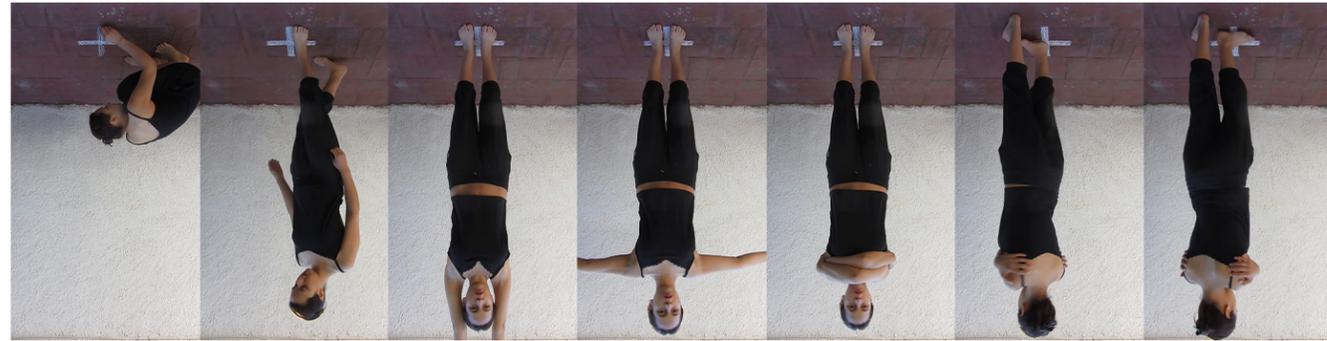


Fig. 82
Fotografía diagrama de una Kinesfera.
Página anterior:
Fig. 83
Figuras de un libro de Dibujo técnico
Fig. 84
Ejemplo de notación coreográfica del sistema de Labanotación o Cinetografía.

En los videos, el plano general de organización del movimiento, se basa en la idea principal de que el acto se repite o se devuelve sobre sí mismo para condicionar el cuerpo al programa visual de la acción proyectada. Esa idea, de que el cuerpo debe restringirse a una especie de sistema de notación del movimiento para la sensación que se proyecta generar en la visualización (fig. 82 y 84), es también la forma que planteo mi trabajo videográfico denominado *Pendular* (fig. 85), donde su acción principal de girar se impone para afectar el cuerpo y la consciencia, mientras la inversión del cuadro toma la capacidad de ficción de la imagen como un recurso expresivo de ese vértigo.

²⁸ *Ibid.*

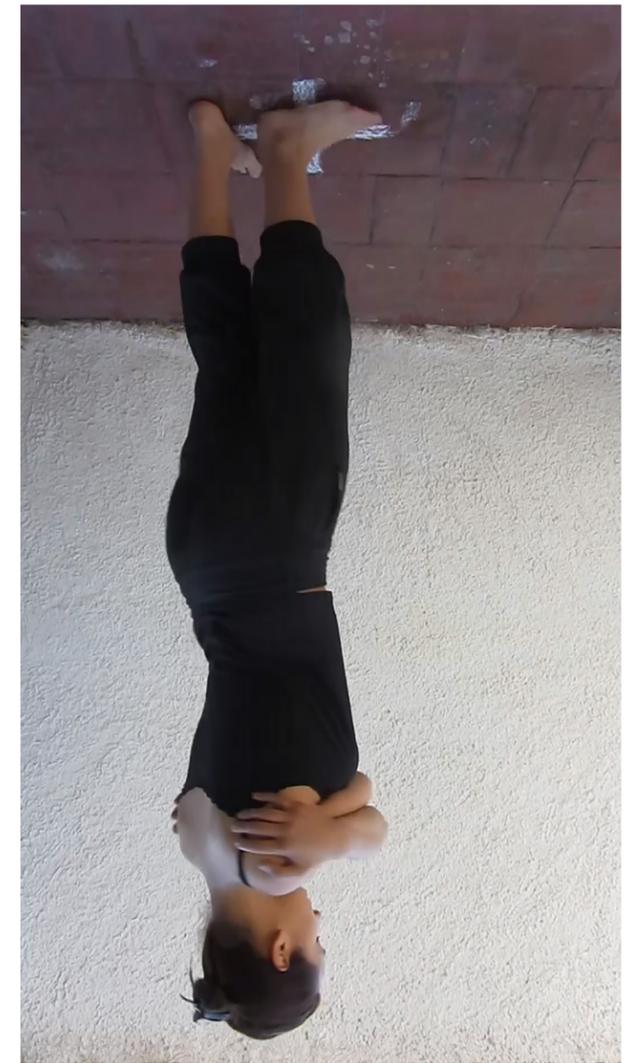
²⁹ Sami-Ali. *El espacio imaginario*. Buenos Aires: Amorrortu editores S.A., 2001. p. 146.



PENDULAR

En ese video el cuadro de la imagen está invertido de manera que mis pies se muestran arriba y mi cabeza abajo. Al entrar a escena dibujé una cruz blanca con tiza sobre el piso de ladrillo. Esta cruz queda arriba de la escena y marca el imperativo de referencia del centro donde posicionar el cuerpo. Coloco los pies en la intersección de las líneas, abro los brazos hacia arriba, hacia el lado y los repliego sobre mí misma. Comienzo a girar sobre mi propio eje invertido por la imagen. La fuerza del giro desplaza los pies fuera del eje, dejando huellas blancas al pisar. Finalmente, vuelvo a colocar los pies sobre el eje de la cruz. Me tambaleo levemente de un lado a otro producto del giro corporal al que me he exigido.

Es a partir de un recuerdo de una experiencia de niñez del girar como juego, que pienso esta acción como material performativo, donde no es el girar ni la sensación inmediata la que afirma la intención de desbordar la aficción corporal, sino aquello que le sucede al cuerpo al terminar la acción: una fuerza inercial que mueve el cuerpo de un lado a otro pendularmente. A su vez, ante la imagen del video ya realizado, considero una asociación visual de este vaivén final del cuerpo con la oscilación del Péndulo de Foucault que presencié en el Panteón de París. Su relación no es directa, ni al mismo nivel de precisión de la física, más bien es homologable al despliegue de una rotación que remite a sí misma, un retorno continuo y la univocidad corpórea a la cual está abocado.



Esta página y la anterior:
Fig. 85
Carolina Camblor.
Pendular, 2013.
Video 03:14 minutos.
Sin audio. Loop.



Fig. 86
Georg Baselitz.
Weg vom Fenster, 1982.

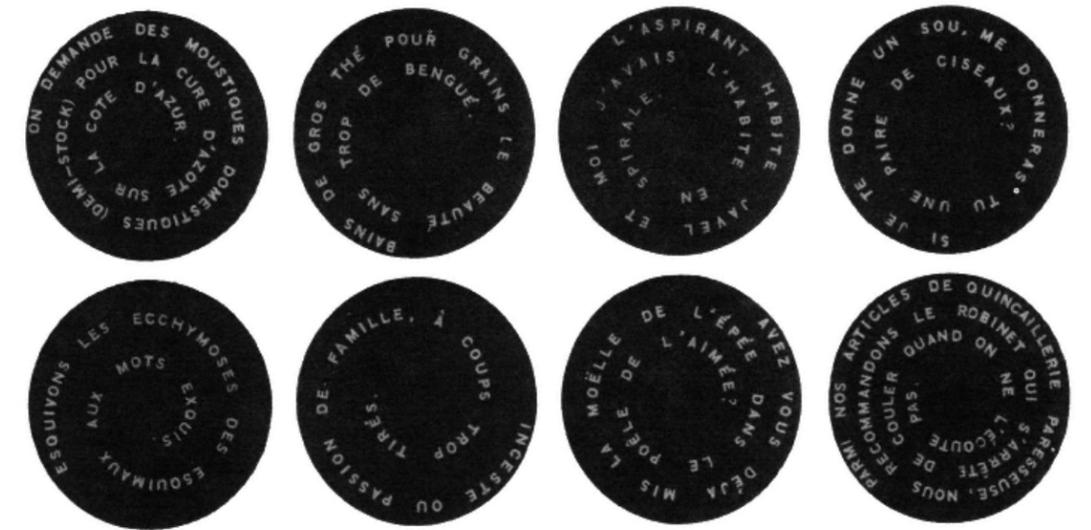


Fig. 88
Marcel Duchamp.
Discos con versos
surrealistas de Adon
Lacroix utilizados
en el cortometraje
Anémic Cinéma, 1926.

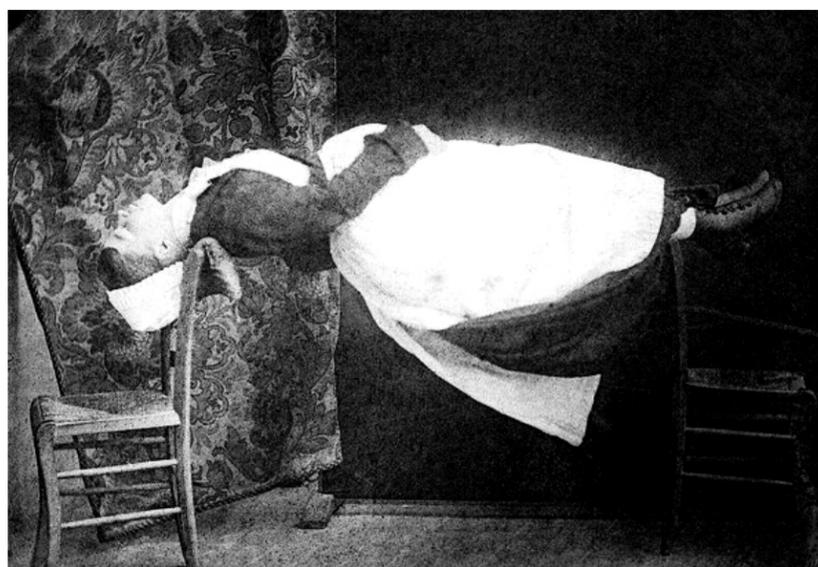


Fig. 87
Paul Régnard.
Lámina XIV. *Létargo*,
Hiperexcitabilidad muscular.
Iconografía fotográfica de
La Salpêtrière, 1880.

De igual manera que en el video *Amurallar*, repito el ejercicio de analogía entre el video y tres imágenes (fig. 86, 87, 88 y 89). Así, a la inversión del cuerpo suspendido, inestable y girando en un visual vértigo le referencio las pinturas de Baselitz, en las cuales, en un acto subversivo, el pintor invierte el orden de presentación de los cuerpos al rotar el cuadro. Y esos cuerpos invertidos y pintados con una violencia expresiva, me llevan a recordar las imágenes de la *Iconografía fotográfica* del hospital de La Salpêtrière,³⁰ en la cual se presenta la tensión de unos cuerpos histéricos o hipnotizados que dramatiza la captura de la imagen. En una de esas imágenes, se presenta un cuerpo femenino que se mantiene, en la rigidez de un letargo, suspendido en el aire sólo por los bordes de dos sillas, situadas en su cabeza y en sus pies. En ese sentido, la referencia al video *Pendular*, remite a la tensión en que mi cuerpo pende, producto del artificio videográfico que permite transformar el registro para alterar la percepción, para la intensificación de las sensaciones que proyecta el giro de ese cuerpo.

³⁰ Regnard, Paul; Bourneville, Desiré. *Iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. 3 Tomos. Paris: V.A. Delahey & Lecrosnier, Editorres; 1877, 1878, 1879-1880. Además hubo un tomo previo a estos en el año 1875 sin distribución, y varios posteriores denominados *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, entre los años 1888 a 1918. [En línea] <<https://archive.org/search.php?query=Iconographie%20photographique%20de%20la%20Salpêtrière>> [Consulta 3 Diciembre 2017].

La tercera imagen que relaciono al video, es la de los discos *Rotoreliefs* que Duchamp realiza para el cortometraje *Anémic Cinéma*, en cuya secuencia estos discos giran y producen la ilusión perceptiva de la profundidad en el plano. En esa ilusión que produce la imagen rotativa, rememoro la experiencia de niñez mencionada, y me veo girando entre sillones, girando en torno al eje de mi propio cuerpo infante, hasta que las imágenes del espacio se revuelven y ante su percepción, mi cuerpo se detiene y da tumbos entre esos sillones. De esta manera, *Pendular* extiende ese recuerdo y lo proyecta bajo la organización del movimiento que hace girar mi cuerpo en la exigencia de mantenerlo en un centro. Pero ese imperativo de lugar y equilibrio, es la anticipación al estar a la deriva de las sensaciones y de las imágenes que se despliegan en el cuerpo incluso en su quietud; una deriva que es también existencial como la que presenta estos versos de Baudelaire:

Pascal tuvo un abismo, que con él se movía
 –¡Mas, ay! todo es abismo– acción, deseo, ensueño,
 ¡Palabra!³¹



Fig. 89
 Marcel Duchamp.
 Disco Rotoreliefs utilizado en el
 cortometraje *Anémic Cinéma*, 1926.

³¹ XX *El abismo* (*Le gouffre*) En Poemas agregados a las *Flores del mal* (Edición póstuma). El poeta francés hace alusión al legendario relato en el cual se dice que Blaise Pascal luego de pasar por un accidente en el puente de Neuilly, comienza a sufrir de vértigo y alucina con un abismo abierto a su izquierda, en su filosofía se condice con la imagen de un abismo espiritual ante el infinito. Baudelaire, Charles. *Obra poética completa*. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

ESPACIOS ABIERTOS Y ESPACIOS VACÍOS

La muerte es el único museo abierto.
Las playas de fuego, Bárbara Délano

¿Pondré por lo menos mis tierras en orden?
La tierra Baldía, T.S. Eliot

Siguiendo con la reflexión acerca del cuerpo, la materia y el espacio que lo circunscribe, llevé a cabo una serie de videos a los que titulé *En memoria de una casa cerrada*³², con la premisa de profundizar en el agotamiento del cuerpo en una acción que altera, intercambia, vacía y rellena un espacio de tierra, para finalmente demostrarlo inmutable. De esta forma, la acción pone nuevamente la corporalidad como eje de una expresión que discurre en un individuo que repara sobre su transitoriedad, vaciamiento y consumación. Es decir, los videos se desarrollan en un acto único que aborda el agotamiento del cuerpo y de la propia acción, en una labor absurda bajo el apremio de la condición temporal que lo define, a la manera en que Camus plantea: *El hombre absurdo no puede sino agotarlo todo y agotarse*.³³

De este modo, insisto en poner en escena la incertidumbre de modos existenciales o psíquicos expresados corporalmente, para que la experiencia corporal que los acciona sea extendida a la imagen videográfica, siguiendo el argumento de Gilles Deleuze de que: *La afección de nuestro cuerpo es solamente una imagen corporal, y la idea de afección tal cual es en nuestro espíritu, una idea inadecuada o una imaginación*.³⁴ Vale decir, el cuerpo como imagen corporal queda capturado como la imagen de esa imagen previamente concebida en sus afecciones.

En cuanto a las referencias que gatillan estos videos que describiré, me cuestiono la congruencia entre estas citas y el resultado final visualmente registrado. Es decir, aunque no

³² Título que referencia el poema homónimo de Jorge Teillier. En la antología: *Teillier, Jorge. Muertes y Maravillas*. Santiago: Editorial Universitaria S.A., 2005.

³³ Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. p. 76.

³⁴ Deleuze, Guilles. *Spinoza y el problema de la expresión*. Barcelona: Muchnik Editores, 1975. p. 211.

pueda articular una relación directa entre una imagen proyectiva y una imagen proyectada en mis videos, pues ambas funcionan como densas capas, cuyo espesor impide remitirlas entre sí; las influencias visuales y literarias que determino, de todos modos, demarcan la atmósfera expresiva de esta serie de videos.

Dentro de esas referencias (fig. 90) está la fotografía de Robert Morris estoicamente de pie dentro de un rectángulo de madera, y el dibujo isométrico de la cabina de un ascensor que en su perspectiva deja entrever su espacio interior. También hago mención a la imagen de Lucio Fontana de espalda con el brazo levantado a punto de hacer un corte sobre la tela; a la cual, no sé bien por qué, asocio los versos de Vallejo: *Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé! [...] Abren zanjas oscuras en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.* Asimismo, por más impropia que parezca, agrego a estas vinculaciones, la violenta imagen literaria de un pasaje de *2666* de Bolaño en la que dos policías señalan agujeros corporales retratándolos y enumerándolos de un modo impasible, rayano en la crónica roja; como los tres, los cinco, los siete, los ocho conductos. Una relación más directa con esta serie de videos la establezco con la poesía de Teillier y de T.S. Eliot, en el sentido lárlico y baldío en que expresan a un sujeto que transita imaginariamente sus lugares irrecuperables y de una tierra yerma que lo vacía y lo despoja.³⁵

Para esta serie de videos hice varias tomas en plano picado y con un encuadre cerrado sobre un mismo pedazo de tierra llana y seca; al que dispuse como el lugar por antonomasia: un lugar que no entrega referencias para situarlo en ninguna parte que no sea un espacio que todos hemos habitado alguna vez. Las acciones están fundamentadas bajo la idea de un intercambio infructuoso del material terroso, de manera que el acto de cavar, vaciar, recubrir, trasladar la tierra de un lugar a otro, en un sentido cíclico, evidencia la inmutabilidad de la tierra como símbolo de lo imperecedero frente a esa acción vana que manifiesta la transitoriedad de quien la ejecuta.

³⁵ Para un análisis crítico de ambas referencias poéticas véase: Fernández Briggs, Braulio. *La mujer en La Tierra Baldía de T.S. Eliot*. Santiago: Editorial Universitaria S.A., 2006 y Fernández Biggs, Braulio "et al". *Teillier Crítico*. Santiago: Editorial Universitaria S.A., 2014.

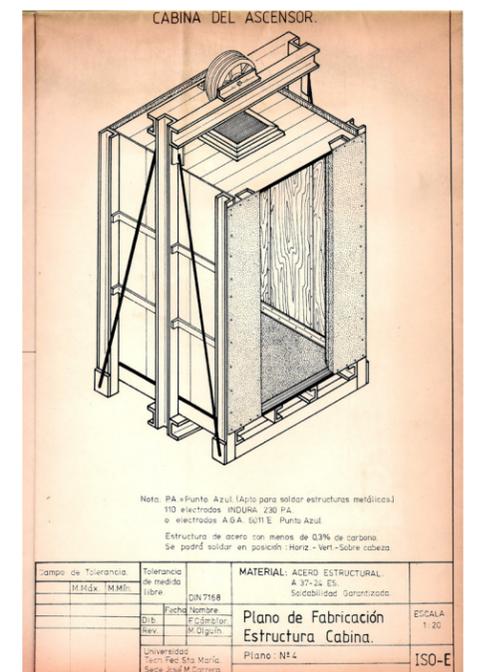


Fig. 90

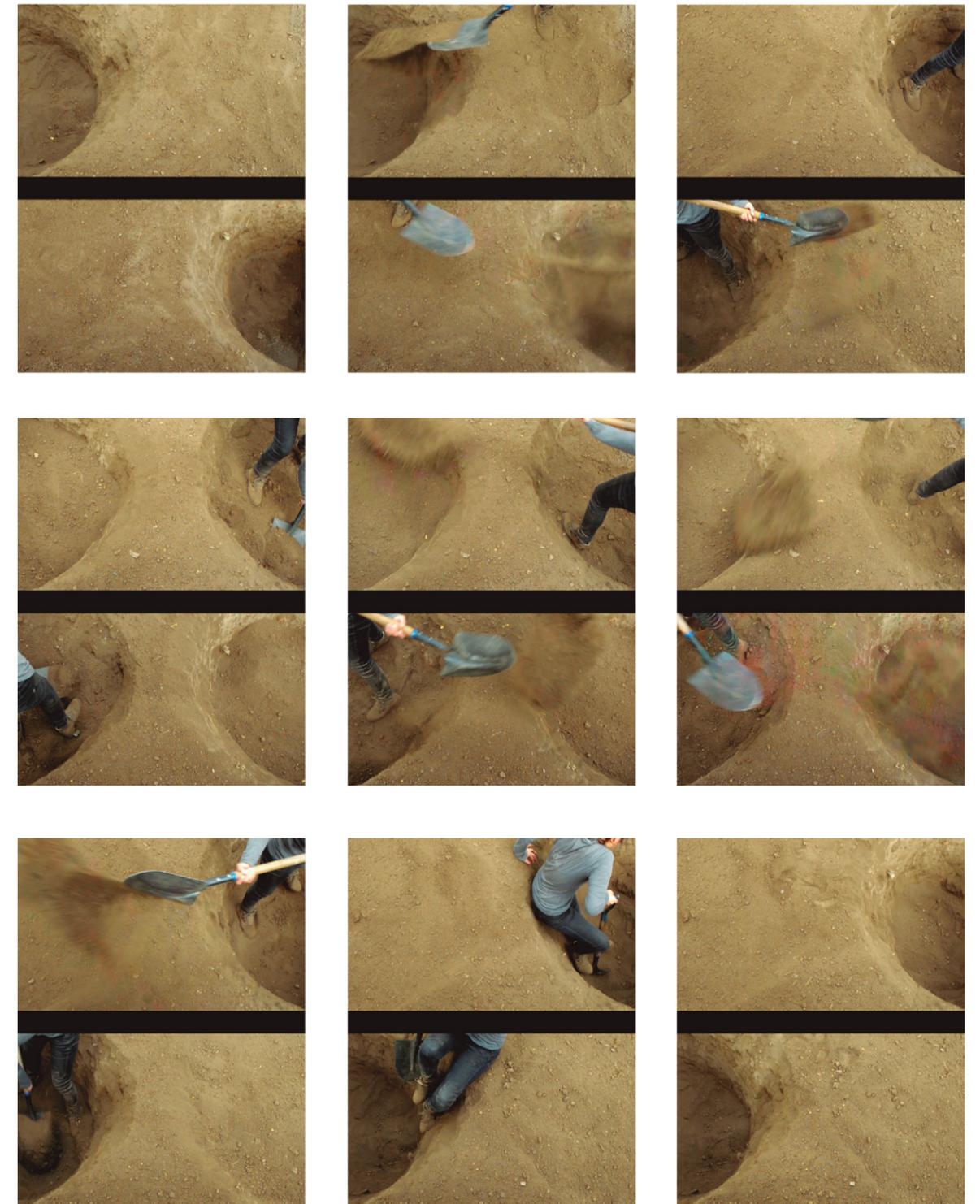
Arriba a la izquierda:
Robert Morris.
Caja para estar de pie, 1961.

Arriba a la derecha:
Lucio Fontana en proceso de perforar un
lienzo, 1973. Fotografía de Ugo Mulas

Abajo a la derecha:
Plano de Fabricación Estructura cabina del
ascensor. Isometría dibujada por mi padre.



El primer video (fig. 91) se compone de dos grabaciones ubicadas verticalmente una arriba de la otra. En el video superior se muestra un hoyo con forma de semicírculo al extremo izquierdo del cuadro. Entro a escena y comienzo a cavar con una pala en el extremo opuesto, arrojando la tierra a ese agujero abierto. La acción se desarrolla a un ritmo incesante donde, palada tras palada, cavo otro semicírculo en el que me voy adentrando. A su vez, el semicírculo ya abierto se rellena con el material que voy desenterrando, haciendo un intercambio de lugar de esa tierra y de posición del agujero. La acción concluye una vez que ese primer agujero queda completamente cubierto con la tierra del segundo y salgo de escena. El video inferior es la continuación de esta misma acción. Es decir, una vez que el primer agujero semicircular ha sido cubierto y en su extremo opuesto ha quedado un semicírculo vacío –su imagen refleja–, vuelvo a entrar a escena para cavar nuevamente el agujero recién llenado y arrojar esa tierra al otro hoyo recién cavado, y de esa manera restituirla al primer lugar en donde se presenta. Esta acción se ejecuta también con el mismo ímpetu, agotando las fuerzas de mi cuerpo al intentar mantener el ritmo continuo. La acción vuelve a culminar cuando he cubierto el semicírculo abierto con la tierra que he removido bajo mis pies. Salgo de escena definitivamente, dejando en la captura de este segundo video una imagen similar a la que registró la primera escena del video superior.



Página siguiente:

Fig. 91

Carolina Camblor.

En memoria de una casa cerrada I, 2015.

Video 17 : 12 min. Loop.

La forma de presentación de estos dos videos reproducidos al unísono, rompe visualmente esa continuidad descrita de un agujero consiguiente al otro, pues la acción se presenta en un juego especular en que aparezco doblemente cavando hoyos, simulando que, entre la imagen superior e inferior, cada palada es devuelta y que ambas acciones se anulan entre sí, de arriba a abajo, de derecha a izquierda y viceversa.

Asimismo, la imagen videográfica permite que se visibilicen las posibilidades combinatorias de una serie aritmética progresiva y regresiva de la cantidad de agujeros que es dada a ver en el video, de modo que al inicio se muestran dos vacíos semicirculares, figurando las mitades de una misma circunferencia; y al desarrollarse la acción, en algunos momentos de la reproducción, son cuatro mitades de un círculo medio vacías o a medio llenar las que aparecen, y luego nuevamente dos círculos fragmentados e intercambiados que se sustituyen mutuamente con los primeros; lo que determina finalmente que en el plano de las dos imágenes se registre una traslación visual que invierte el orden de la posición inicial de los agujeros a ambos lados, y arriba y abajo.

En este intercambio múltiple de vacíos, posiciones, repeticiones y diferencias, el cuerpo y la tierra circunscritos en el recuadro, se valen de las posibilidades técnicas de la imagen para manifestar una cinética y un reflejo ilusorio entre ambos registros videográficos. Vale decir, pareciese tratarse sólo de una inversión del orden espacial de una misma acción duplicada y no de dos acciones similares ejecutadas en tiempos diferentes: dos acciones consecutivas y similares. La secuencia cíclica de ambas grabaciones contiene una aporía visual de un hecho que vuelve sobre sí mismo, donde estas grabaciones producen la ficción de sus heterocronías,³⁶ como si se desarrollasen ambas en un tiempo único, presentando en esa duplicidad imaginaria una experiencia de lo indeterminado.

³⁶ El concepto de heterocronía es utilizado por Foucault relacionado a una heterotopía del tiempo, es decir, la ruptura absoluta con su tiempo tradicional, un espacio que se acumula hacia la eternidad o que por el contrario acontece desviado del tiempo de una práctica diaria; el filósofo da como ejemplo los cementerios, las bibliotecas y las fiestas, respectivamente. Foucault, Michel. *Cuerpo utópico. Heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010. p. 26, 76.

Fig. 92
Erwin Wurm
Hamlet, o. T.
(Matthias Hartmann),
2007.



Deleuze plantea que la repetición y la diferencia, lo mismo y lo otro, lo idéntico y lo dispar, son las circunstancias donde el lenguaje surge desde las necesidades de expresar ese estado emergente y *ambiguo* de las cosas.³⁷ Así, la relación de opuestos entre un lleno y un vacío, una posición superior o inferior, un lado u otro, dos ritmos de una acción que se sincroniza y desfasa, un paradójal cruce y transferencia siempre interrumpidos por la fragmentación que la propia imagen hace de sí misma, constituyen ese estado inquietante de lo no comprensible absolutamente, en donde esa labor infecunda de cavar y cubrir los mismos agujeros con su propia tierra, contiene, en su duplicidad, la ominosa relación primitiva del individuo consumiéndose bajo la idea de la *tierra* imperecedera.

A la par de esta exhibición vertical de esos dos videos presentados como una unidad visual, trabajé una variante de presentación de ambos registros colocándolos contiguos (fig. 93), para generar así, en el centro del cuadro, la ficción de una

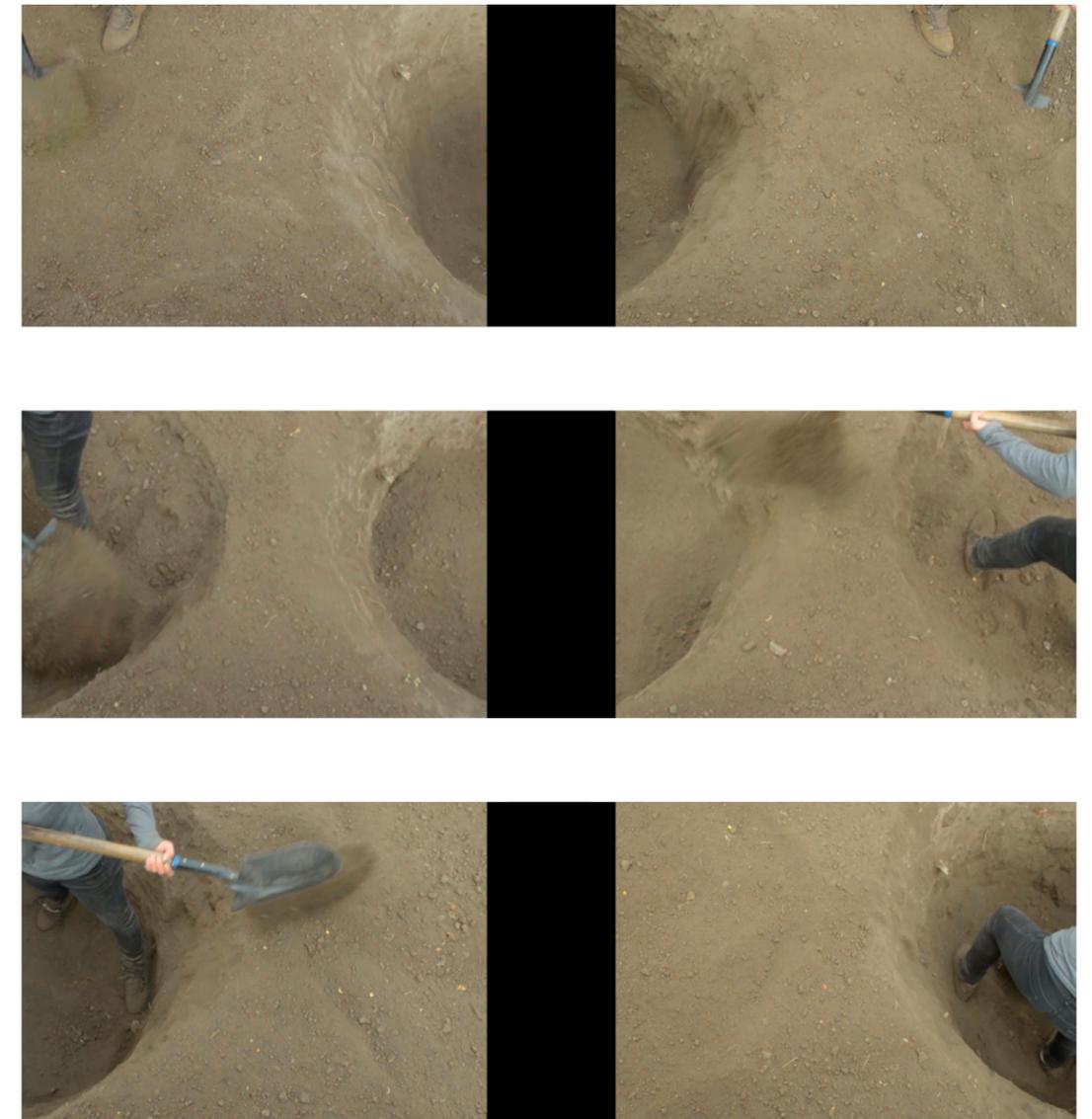
³⁷ Deleuze, Guilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.

circunferencia fracturada por una franja divisoria. El proceso de excavación y relleno ya descrito, concluye con el desplazamiento hacia los extremos del cuadro de ese círculo central fragmentado en dos partes opuestas y reflejas entre sí. Esta otra alternativa de imagen videográfica ahonda en la relación de lo figurado y su figuración, de manera que la percepción de esta imagen y sus posibles *lecturas* es modificada manteniendo los mismos elementos y la misma estructura de doble presencia de sus signos, en el dinamismo propio del lenguaje que plantea Beuchot respecto de Wittgenstein:

[...] los signos adquieren significado dentro de juegos de lenguaje particulares (dependiendo del modo como se les utiliza) y los juegos de lenguaje se constituyen en el seno de una colectividad lingüística que los “juega” y cuya manera de vivir los refleja, es decir, ellos constituyen formas de vida peculiares.³⁸

El segundo video de esta serie (fig. 94) es otra acción de intercambio entre los mismos elementos, y la correspondencia obrada entre el cuerpo y la tierra, entre la tierra y el lugar, bajo la proposición de una interconexión o entramado entre todos los videos de la serie y la interacción de las propias variaciones internas de las acciones y los modos de presentación de una imagen videográfica en particular. Ahora bien, en este video la correspondencia de los elementos está enfatizada en la relación de equivalencia entre la profundidad de dos agujeros similares y la tierra dispuesta para ser rellenos, de manera que la relación de escala entre el mismo cuerpo y la misma tierra en el mismo espacio, se modifica a favor de destacar la intensidad de la acción corporal.

³⁸ Beuchot, Mauricio. *La historia de la filosofía del lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005 p. 223.



Página siguiente:

Fig. 93

Variación del video *En memoria de una casa cerrada I*.

Para este video se dispone de dos montículos de tierra extraídos de los dos agujeros que están delante, los cuales han reducido significativamente el tamaño de su circunferencia respecto a los hoyos anteriores, haciendo que la permanencia laboriosa ocurra en la superficie del suelo. El video muestra una acción de ritmo persistente y apremiante, donde me inclino y tomo entre mis manos intercaladamente la tierra de los montículos y la arrojo a su agujero contrario, produciendo al rellenarlos un movimiento cruzado. A la contraposición del ritmo intenso de la acción con la permanencia inmóvil de la superficie, se suma la evanescencia de un polvo que emerge desde los agujeros al ser depositada la tierra: un vaho que pone en presencia el adentro del agujero, el que se mantiene suspendido por la obcecación³⁹ de la acción.

La imagen registra la restitución de la tierra extraída, no a su agujero de origen, sino a su lugar equivalente, y la transitoriedad del acto de rellenado que reconstruye un paisaje baldío, el cual oculta y anula la demarcación del vacío abierto y las huellas de la estancia corporal que intenta señalar su propia ausencia. Lo fundamental es esa transitoriedad, la premura con que se ejecuta la acción que borra sus propios actos y agita su fugacidad. Vale decir, el video se plantea desde lo fenomenológico del absurdo acto corporal que arroja la tierra para que sea enterrada por la tierra misma, en la dialéctica de la revelación de su ocultamiento.

Y otra vez, inclinado cuerpo y mano,
seguirá ante la tierra perseguido
por la sombra del último descanso.

(*El rayo que no cesa*, Miguel Hernández)

Página siguiente:

Fig. 94

Carolina Cambor.

En memoria de una casa cerrada II, 2015.

Video 06: 47 min. Loop.

³⁹ La palabra obcecación deriva del latín obcaecatio, -ōnis, que refiere a la acción de cubrir con tierra. Blánquez, Agustín. *Diccionario Latino-Español*. Madrid: Editorial Gredos S.A., 2012.



El tercer video de la serie presenta otra variable de intercambio de tierra en una relación espacio-tiempo contenida por la acción corporal (fig. 95), la cual se centra en una transferencia circular de la tierra, en la manifestación de un retorno cíclico. Nuevamente este trabajo se proyecta en la ejecución de una labor específica de transferir un montón de tierra a través de agujeros que se abren y rellenan alternadamente, y se realiza a continuación del segundo video de la serie, en su mismo plano visual.

El encuadre cerrado registra un pequeño montículo de tierra ubicado al extremo izquierdo del cuadro. Ingreso a escena y cavo con una pala un agujero en el centro y acumulo la tierra extraída a un lado –en la parte superior del recuadro–, hasta que estimo que el vacío que hago en el lugar equivale al montículo previamente preparado. Luego, ese primer montón de tierra lo arrastro con los pies para rellenar el agujero recién cavado en el centro. Una vez que el agujero ha sido colmado, golpeo la tierra fuertemente tres veces con el dorso de la pala para emparejar el suelo, señalando con ese gesto *el aquí y el ahora* de la acción que luego *reflejará* la imagen. De esta manera el montículo de tierra sobrante se ha desplazado a la derecha de la imagen y la tierra contenida en el centro ha sido intercambiada. Repito esta misma operación cuatro veces hasta dar un giro completo alrededor de ese centro, en el sentido de las agujas del reloj, demarcando, alternadamente con el montículo, los cuatro puntos cardinales sobre el plano. La acción concluye cuando salgo de escena, luego de que este sucesivo traslado y transferencia de tierra, en su rotación, ha hecho que el montículo primario y la tierra extraída en el centro retornen a su lugar inicial.



Página siguiente:
Fig. 95
Primer registro del video
En memoria de una casa cerrada III.

Al analizar el resultado de la grabación, visualicé otros modos posibles de presentar su proyección, así como también reflexioné en la facultad de intervenir en esa imagen registrada para que su duplicidad operara como un reflejo inverso de la misma, para tensar aún más esa acción enigmática en la condición especular que caracteriza esta serie de videos y, en general, también la mayoría de mis trabajos artísticos. Ante el carácter doble de la imagen de video, respecto a que su superficie plana de emisión –en su carácter proyectivo– tiene la potencia de ser un espejo de sí misma en la propiedad de una tautología temporal; y asimismo, cuando es el cuerpo del propio artista el que está dispuesto allí de manera introspectiva y autorreflexiva, es que me valgo de ese recurso de la duplicidad para profundizar el aspecto perceptivo que puede generar la imagen videográfica, no tanto desde sus características estéticas (compositivas o temáticas), sino más bien, de aquello que Rosalind Krauss define como *la proyección y recepción simultánea de una imagen; y la psique humana usada como un conducto*.⁴⁰ De este modo, en el tercer video de la serie profundizo en esa característica de que *el video es capaz de grabar y transmitir al mismo tiempo la retroalimentación instantánea*⁴¹ de un cuerpo en acción, como sostiene Krauss; y lo planteo bajo la idea de que las posibles variaciones que permite la duplicidad digital de lo registrado allí, puedan desplegarse en una nueva grabación que *re-proyecta la imagen del artista intérprete o ejecutante con la inmediatez de un espejo*.⁴²

Así, en relación a los análisis teóricos que Krauss establece con un videoarte que realiza un *reflejo* y una *reflexión* con una imagen grabada en dos fases o capas temporales de ocurrencia (el pasado y el presente de lo registrado al transmitir la grabación), y, por lo tanto, la acción de un cuerpo *performista* o un espectador involucrado en la proyección que constituyen el afuera de la imagen grabada por la cámara y el afuera del dispositivo instalado para su emisión; mi propuesta visual de presentación del tercer video de la serie, a diferencia de esos planteamientos, es una introyección

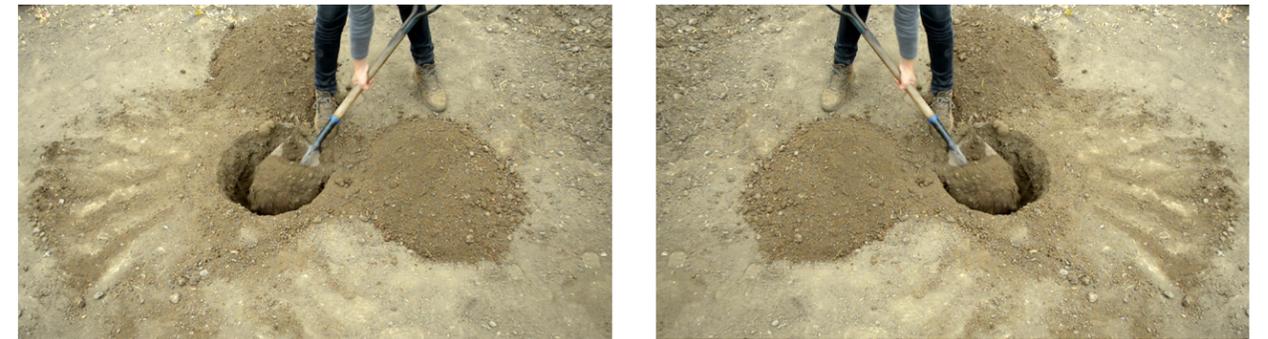


Fig. 96
Segunda variación del
video *En memoria de una
casa cerrada III*.

de la propia imagen registrada, pues se plantea en el *presente colpasado*⁴³ que contiene el video, es decir, es un engrosamiento de la espesura de la capa de registro. En otras palabras, lo que realizo, de modo similar a las alteraciones visuales del primer video de la serie, al duplicar de modo reflejo la imagen videográfica, es una consciente producción de ensimismamiento de ésta; con la salvedad de que esta vez es una la imagen videográfica que se replica a sí misma y aparenta contener dos acciones recíprocas e inmediatas, y no dos grabaciones consecutivas que figuran ser un solo acto y su reflejo especular. De manera que el acento está puesto en recalcar el sentido temporal y el desplazamiento espacial cíclico de la acción, a través del descalce, la sincronía y la complementariedad que resulta de una imagen videográfica doble que dispone un original y su copia intervenida de manera contigua y simultánea (fig. 96).

En el editor de video probé voltear la imagen de forma horizontal, vale decir, generar una imagen refleja que no alterara la verosimilitud de lo registrado, sino que invirtiese el orden de rotación del montículo de tierra, haciendo que, en esta imagen duplicada, este giro ocurra en el sentido contrario de las manecillas del reloj. Así, esta inversión a partir del eje de simetría vertical de la imagen es también la simulación espacial dentro de esas

⁴⁰ Krauss, Rosalind. op. cit., pp. 50-64.

⁴¹ *Ibid.* p. 52.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Krauss en mención a la obra *Boomerang* (1974) de Richard Serra y Nancy Holt define presente colapsado: “[...] un tiempo presente que está completamente separado de la sensación de su propio pasado” y bajo ese criterio, que la video performance *Air Time* (1973) de Vito Acconci es para él mismo una “sensación de presente colapsado” en cuanto a que está ante “una imagen continuamente renovada de sí mismo”, en la consciencia que “Engañado en su propio reflejo, está comprometido con el “guión” de perpetuar esa imagen”. Krauss, Rosalind. *Ibid.*, pp. 53, 54.

referencias del propio cuadro. Entonces, al presentar dos imágenes videográficas –similares y contiguas–, que componen una unidad visual en un mismo plano, se dispone la dimensión imaginativa de la repetición invertida que hacen la una de la otra, para que la condición cíclica se perciba como dos traslaciones en sus dos sentidos posibles a la vez: un vector en una trayectoria y otro en su contraria, donde el principio unificador del acto es un sistema mecánico que se constituye por dos engranajes que rotan en esas direcciones opuestas, anclados al espiral de un centro interior (fig. 97). Bajo esa misma perspectiva proyecté, como si se tratase de una bipartición de un microorganismo, que la imagen videográfica resultante estuviese compuesta por la duplicidad de estos videos descritos, y fuesen cuatro las acciones activas que complejizaran su sistema de relaciones internas.

Esta última idea la relegué por una unión entre dos imágenes en movimiento que permitiese una complementariedad más exacta de sus vinculaciones temporales y espaciales, para cuyo propósito se requería que una de estas actuase como el objeto captado y la otra fuese el modo en la imagen de ese objeto se forma en el ojo humano o en el mecanismo de la cámara oscura, vale decir, una imagen que respecto a la otra la reflejase invirtiendo su simetría axial de modo horizontal y vertical.

De este modo, la versión definitiva del tercer video de la serie (fig. 100) es un recuadro vertical donde la grabación original y su reflejo se disponen juntas, una sobre la otra, concatenadas como si fuesen una sola. Así, las imágenes reproducidas al unísono proponen una inquietante percepción de ambas ante la contrariedad de referenciarlas temporal y espacialmente entre sí. De manera que en gran parte de la proyección las posibilidades de demarcación geográfica con el montículo de tierra están presentadas a la vez, y la rotación del cuerpo y la tierra cavada se duplican, y el intercambio en su traslación se vuelve visible y dinámico, en el sentido complementario que ambos videos realizan de los posibles movimientos corporales y materiales por todo el cuadro.

Página siguiente:

Fig. 97

Diagramas del video *En memoria de una casa cerrada III*.

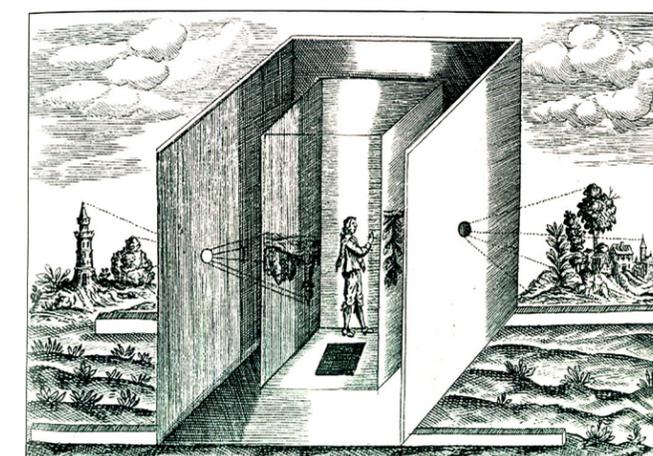
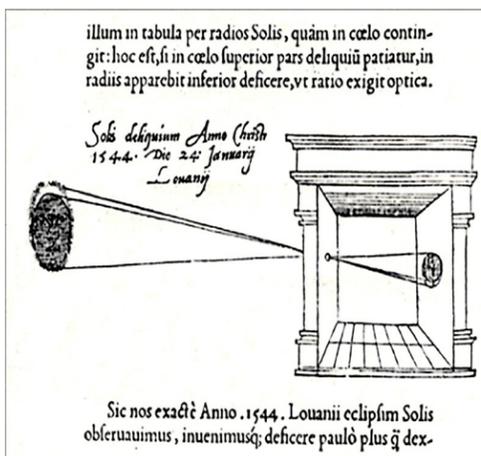
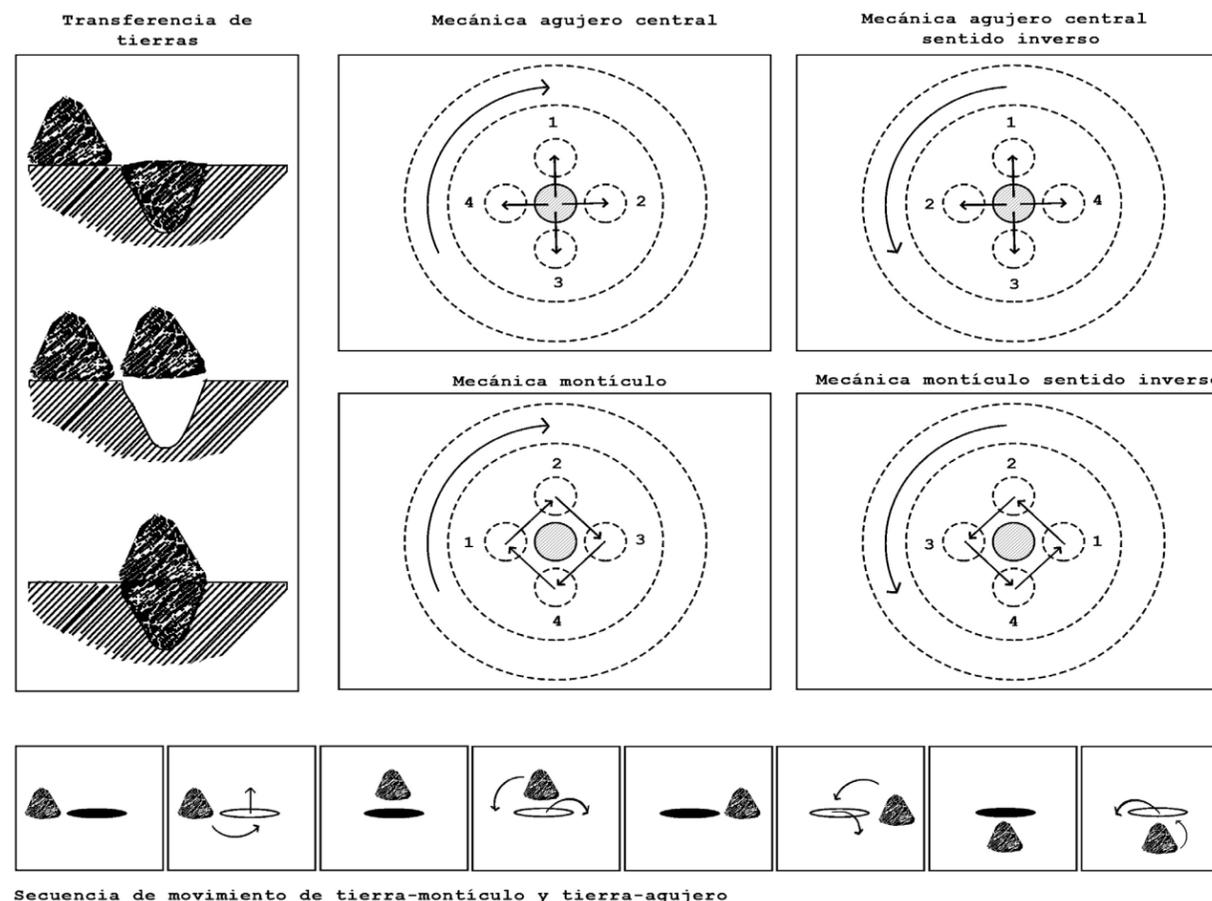
Fig. 98

Cámara oscura de Gemma Frisius, 1545.

Grabado publicado en *De radio astronomico et geometrico liber* analizando el eclipse solar de 1544.

Fig. 99

Athanasius Kircher, *Ars Magna Lucis et Umbrae*, 1646.



Deleuze cuestionando a Hume sostiene:

La repetición no modifica nada en el objeto que se repite, pero cambia algo en el espíritu que la contempla: esta célebre tesis de Hume nos lleva al centro de un problema. ¿Cómo es posible que la repetición cambie algo en el caso o en el elemento que se repite, puesto que implica, de derecho, una perfecta independencia de cada presentación? La regla de discontinuidad o de instantaneidad en la repetición se formula en los siguientes términos: el uno no aparece sin que el otro haya desaparecido.⁴⁴

Esta forma de presentación resalta la concentración visual de la acción suscrita a su centro, y la ilusión de que ambos videos son dos piezas que engranan una a continuación de la otra en el sentido de un tiempo progresivo; y que, entre la imagen superior y la imagen inferior invertida, las repeticiones suplen instantáneamente las ausencias de su correlato visual, de tal modo que en la unión de ambas, el eje de un montículo central es formado imaginariamente por la excavación simultánea y duplicada por ambas imágenes videográficas. En definitiva, la multiplicidad de acciones y sus variantes nos llevan con insistencia a ese interior que se repite a sí mismo, y en esa visión la circularidad inmanente circunscribe a ese individuo transitorio que en la labor se manifiesta y recrea su determinada persistencia:

The Poetry of earth is never dead
[...]
*The poetry of earth is ceasing never*⁴⁵

Sobre la cigarra y el grillo, John Keats

Página siguiente:

Fig. 100

Versión definitiva de *En memoria de una casa cerrada III*, 2015

Video 08: 00 min. Loop.

⁴⁴ Deleuze, Guilles. *Diferencia y repetición*. op. cit., p. 119.

⁴⁵ La poesía de la tierra no está nunca muerta
[...]
La poesía de la tierra nunca cesa



CAPÍTULO III LA PUESTA EN ESCENA DE UNA EXPERIENCIA

LA VENTANA AL INSTANTE

Yo soy el divisado desde un tren, el perdido
Me vio apenas un día, desde su ventanilla,
un pasajero pensativo.

El divisado, Julio Barrenechea

La imagen implica necesariamente a alguien que mira, y a su vez ese observador es alguien contemplado en ese acto de mirar, al menos proyectivamente. Por lo que el adentro y el afuera de la imagen no sólo está dado por la delimitación de su enmarcación espacial, sino por el acto de suspenderse visualmente en lo mirado. Respecto a lo que aludo sobre lo proyectivo de la imagen, John Berger expone: *Los hombres sueñan con mujeres. Las mujeres se sueñan a sí mismas siendo soñadas. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se miran a sí mismas siendo miradas.*⁴⁶ Aislado el factor marcadamente cultural que tiene esa separación de géneros, lo relevante para mí es el planteamiento especular de la imagen circunscrita a sí misma; es decir, concebir la imagen en un espacio temporal de desdoblamiento autorreflexivo del individuo, en el cual la naturaleza proyectiva de la imagen señala en el acto de mirar, un acto de fugacidad de su experiencia visual.

Es esto último lo que abordo en mi video *Mirar*, donde realizo un autorretrato proyectivo compuesto por dos videos similares que grabé en dos momentos distintos; el primero en el año 2012 y el otro

⁴⁶ John Berger - Ways of Seeing / Modos de ver (Ep. 2) Subtitulado (CC). [En línea] < https://www.youtube.com/watch?v=X_INBC_ijklQ > [Consulta 21 febrero 2018] En la traducción al español de Justo G. Beramendi del libro de Berger, la frase cambia levemente: *los hombres actúan, las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas.* Berger, John. op. cit., p. 55.

en el 2015. Enunciado ese trabajo, me parece que es la introducción más idónea para retomar los planteamientos acerca del video bajo la perspectiva de una estética del narcisismo formulada Rosalind Krauss. La teórica estadounidense dice: *el medio del videoarte se cifra en la condición psicológica del yo dividido y duplicado por el reflejo especular de la retroalimentación sincrónica*,⁴⁷ y reforzando esa idea agrega: *el medio real del video es una situación psicológica [no física], cuyos términos son retirar la atención de un objeto externo, un Otro, e invertirlo hacia el Yo*.⁴⁸ Ahora bien, esta podría no ser una característica exclusiva del videoarte, sino más bien un modo de enfrentamiento de las propuestas estéticas videográficas, como advierte la propia Krauss en su texto.

Si remito a estas reflexiones es porque me parece relevante la argumentación de un *narcisismo* presente en el modo autorreflexivo de la cuestión psicológica del video que expone Krauss, y, asimismo, cómo el *medio físico* –aparatos electromagnéticos– de los dispositivos de grabación y proyección están en función de una manifestación de la subjetividad cada vez más abstraída en los individuos dentro del contexto contemporáneo. El narcisismo entendido desde la pulsión que padece el sujeto en el deseo de estar fuera de sí, de ser otro y con un otro, en el ideal de proyectarse y desprenderse de sí para conseguir la visión de su propia imagen, sería la instancia no de una satisfacción exacerbada de una vanidad autoerótica, sino el *corpus* de su propia imposibilidad de aprehenderse a sí mismo.

Rimbaud en una carta a Georges Izambard en 1871 declara:

*Nos equivocamos al decir: yo
pienso: deberíamos decir me
piensan. — Perdón por el juego de
palabras.*

*Yo es otro.*⁴⁹

⁴⁷ Krauss, Rosalind. op.cit., p. 55.

⁴⁸ Krauss, Rosalind. op.cit., p. 57.

⁴⁹ C'est faux de dire: je pense: on devrait dire: On me pense. —Pardon du jeu de mots.—. Je est un autre. Rimbaud, Arthur. *Iluminaciones: seguidas de Cartas de vidente*. Bilingüe. Madrid: Hiperión, 1995

Ahora bien, ¿cómo concebir está proyección como un retorno interior sino no es a través de la circularidad existencial que había planteado en los primeros capítulos de este escrito? Otra respuesta a esto sería que la imagen es únicamente especular, no hay en sus límites un interior comunicante, sino el que constituimos en nosotros mismos a partir de la superficie espejada que nos presentan. Siguiendo a Krauss, respecto a lo que plantea sobre los procedimientos de *assamblage* de Rauschenberg, se podría derivar que la superficie de la imagen dispuesta también puede llamarse *el plano de la memoria*.⁵⁰ Hablo claramente de las imágenes que nos capturan, de aquellas que nos hacen videntes al modo rimbaudiano, ante cuya visión podríamos decir que *mirar*, es mirarnos a nosotros mismos:

Pero yo, amado Narciso, no soy curioso
sino ante mi única esencia;
lo demás para mí tiene un centro misterioso,
lo demás sólo es ausencia
[...]
Te saludo, hijo de mi alma y la onda, querido
Tesoro de un espejo que divide al mundo.
Mi ternura va a beber allí, y se embriaga al ver
un deseo que prueba su poder en sí mismo.
¡Oh, a todos mis anhelos eres semejante!

Fragmentos del Narciso, Paul Valéry.⁵¹

Desde la imagen del poema de Valéry remito a la imagen simbólica del *Narciso* de Caravaggio (fig. 101), no en el sentido representacional de esta pintura, sino que, en su dimensión tautológica, de una imagen que se experimenta como reflejo de ella misma, del deseo de ser imagen (*un deseo que prueba su poder en sí mismo*), y del reflejo de nosotros en ella: el deseo de mirar imágenes semejantes a nosotros. La misma dimensión opera

⁵⁰ Krauss, Rosalind. op.cit., p. 62.

⁵¹ Valéry, Paul. Anfitrión y otros poemas. Córdoba: Alción editora, 1996. p. 61

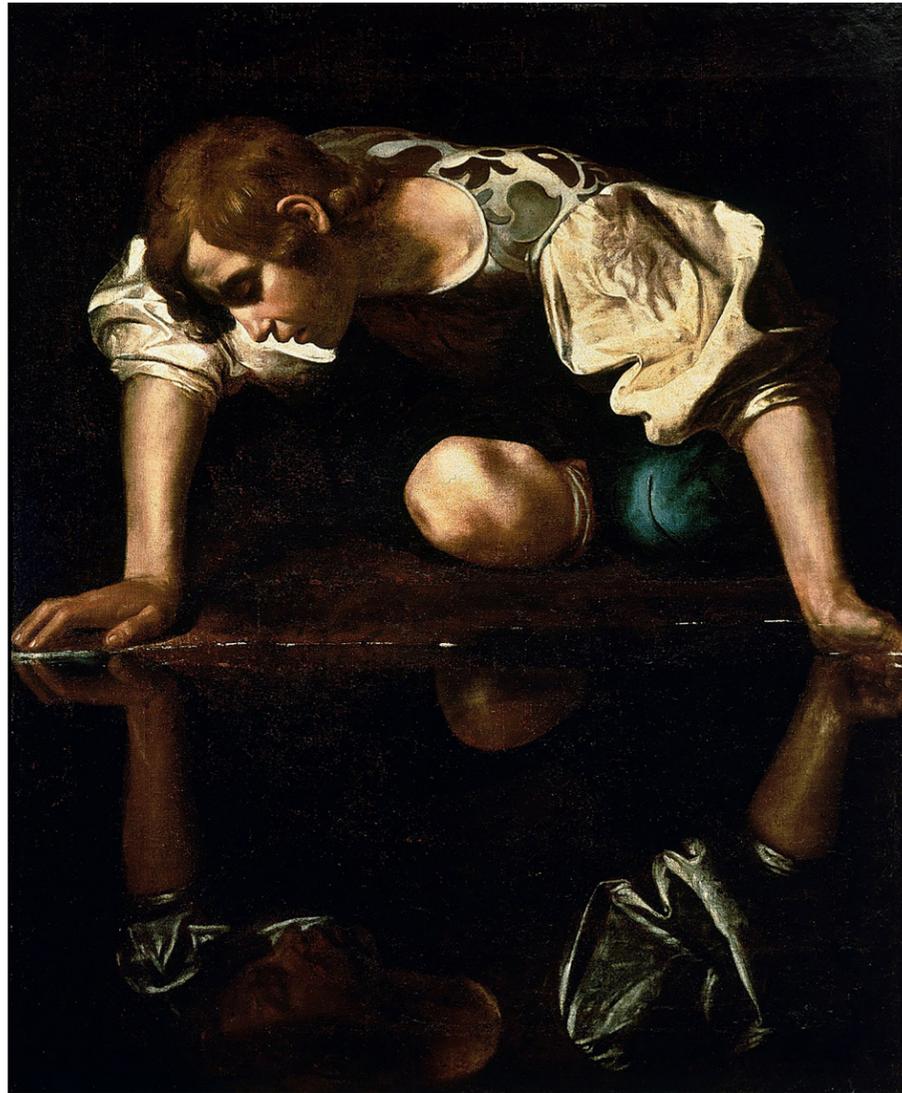
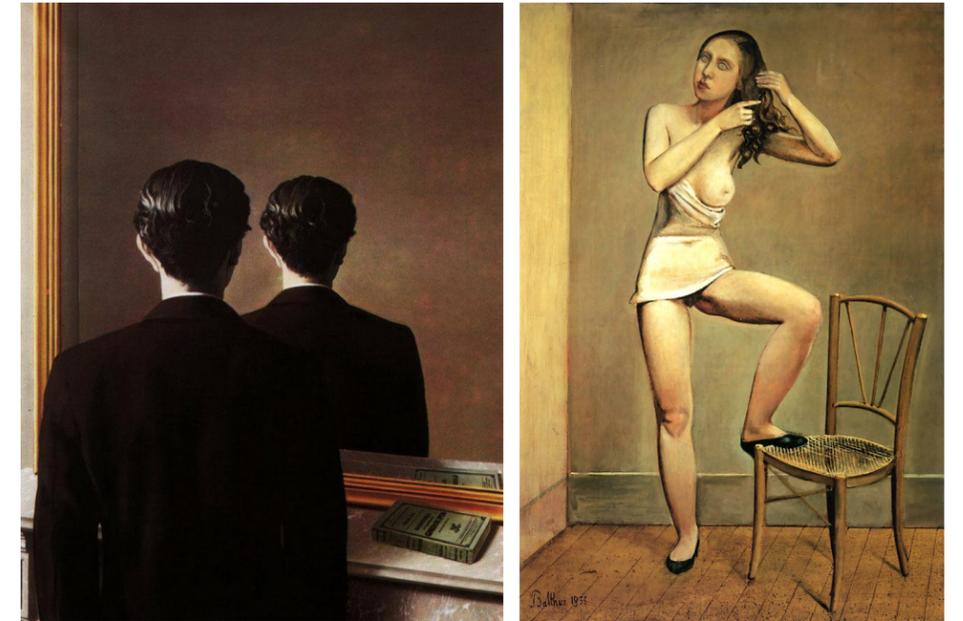


Fig. 101
Caravaggio.
Narciso, 1597-1599.

A la izquierda:
Fig. 102
René Magritte.
Reproducción prohibida
(Retrato de Edward
James), 1937.

A la derecha:
Fig. 103
Balthus.
Alicia a través del espejo,
1933.



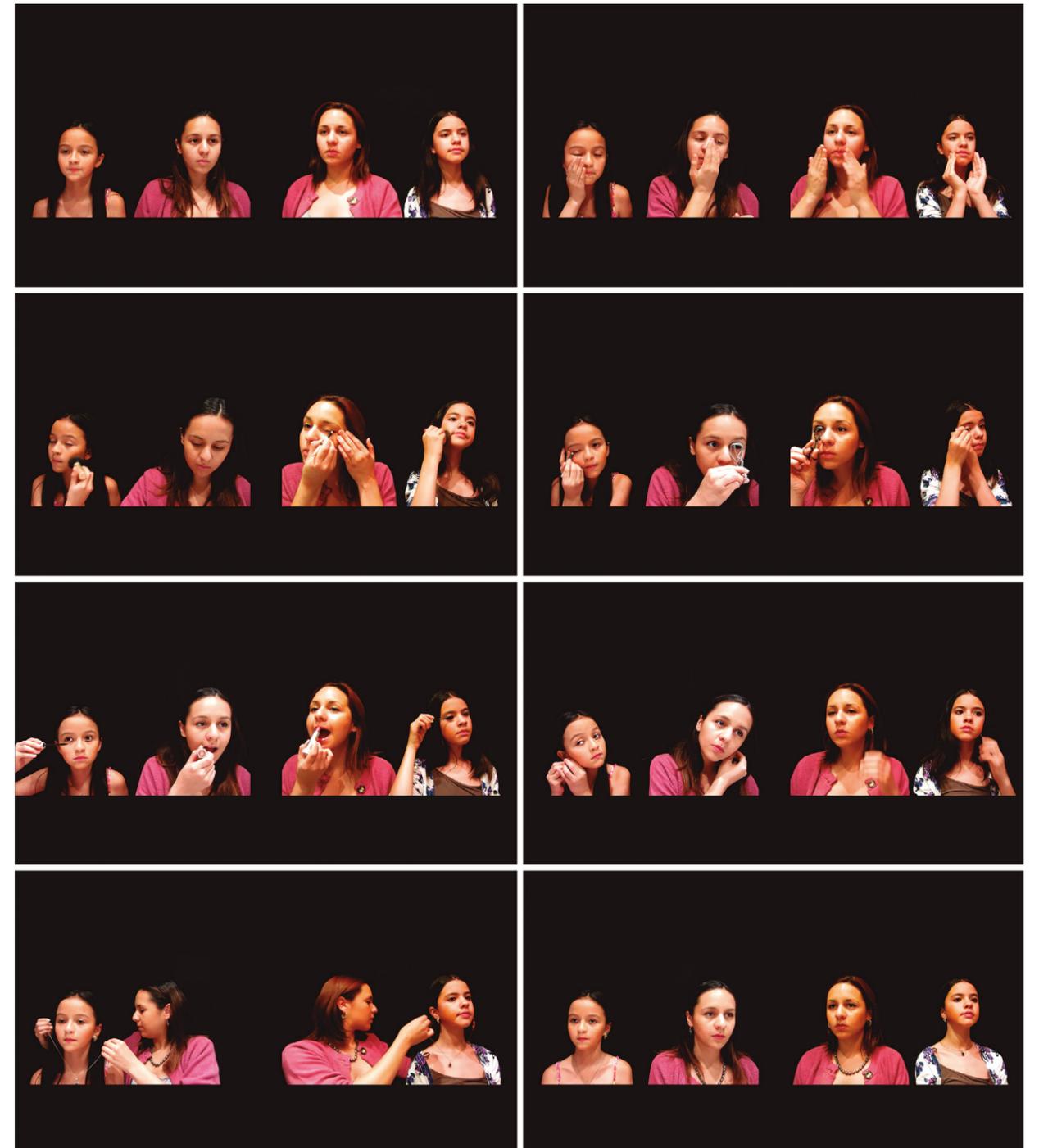
en *Reproducción prohibida* de Magritte (fig. 102),⁵² donde ambas figuras no son especularmente correspondientes, pues el individuo que representa la imagen especular dentro del cuadro es el reflejo de lo que nosotros miramos, vale decir, la imagen no está en el interior del cuadro, sino afuera, proyectada en la interiorización que hacemos de ésta. Otra referencia pictórica de la naturaleza especular de las imágenes es un cuadro de Balthus titulado *Alicia a través del espejo* (fig. 103), donde no hay figuración de espejo o algo parecido en ningún elemento presente en el interior de ese recuadro; sólo la sugestión del título nomina la intensa sensación de que nuestra mirada es el espejo ausente donde aparecen los reflejos idénticos de lo que vemos.

⁵² Foucault hace mención de la mirada de la espalda de nuestros cuerpos a través del espejo «Cuerpo absolutamente visible, en un sentido: muy bien sé lo que es ser mirado por algún otro de la cabeza a los pies, sé lo que es ser espiado por detrás, vigilado por encima del hombro, sorprendido cuando menos me lo espero, sé lo que es estar desnudo; y sin embargo, ese mismo cuerpo que es tan visible, es retirado, es captado por una suerte de invisibilidad de la que jamás puedo separarlo. Este cráneo, ese detrás de mi cráneo que puedo tantear, allí, con mis dedos, pero jamás ver; esa espalda, que siento apoyada contra el empuje del colchón sobre el diván, cuando estoy acostado, pero que sólo sorprenderé mediante la astucia de un espejo; y qué es ese hombro, cuyos movimientos y posiciones conozco con precisión, pero que jamás podré ver sin retorcerme espantosamente. El cuerpo, fantasma que no aparece sino en el espejismo de los espejos, y, todavía, de una manera fragmentaria.» Foucault, Michel. *Cuerpo utópico. Heterotopías*. op. cit., pp. 11-12.

El video *Mirar* (Fig. 104) basado en la reflexión de actos repetitivos de mi vida cotidiana, ejecuta la acción de mirarse en el espejo y maquillarse en la conciencia de un otro como posible contemplador de mi rostro y de la imagen que hago de mí misma; y ahonda en un inmanente y subjetivo modo de transmisión y traspaso de un contenido atávico femenino de ese *mirarse mirándose*. De este modo, el registro del video se vincula a esas imágenes pictóricas y poéticas, y, en específico, está hecho bajo esa premisa de la pintura de Balthus: una especie de laberinto visual que nos remite al deseo de ingresar y luego querer escapar de esa presencia que ha descubierto nuestra mirada y la ha transformado en el espejo *voyeur* de la intimidad de otro, de la intimidad de nosotros mismos.

El video se compone de dos cuadros que se reproducen simultáneamente uno al lado del otro. En cada uno de ellos aparezco maquillándome junto a una de mis hermanas menores, con las cuales, como es esperado, comparto rasgos físicos. El desfase temporal de tres años con que fueron grabados los dos videos que conforman el cuadro final, permite que, al momento de unir dichas grabaciones, mis hermanas aparezcan con la misma edad. Descriptivamente, desde los extremos del video, ellas proyectan su mirada a través de un espejo frontal, reiteran desde sus singularidades los actos y gestos que yo realizo: mirar de frente, arreglar el cabello, extender por el rostro una base de color de nuestra piel con ambas manos, colocar rubor en cada pómulos, delinear primero el párpado izquierdo, enroscar y enmascarar pestañas por pestaña, pasar curvadamente sobre los labios un lápiz de color rojo, perfumar y alhajar con pendientes y un collar. Desde la ubicación frontal del espejo por donde se cruzan nuestras miradas, la cámara captura cada movimiento, estableciendo una distribución especular y simétrica, reafirmada por el centro divisorio de ambos cuadros de video, cuya contigüidad permite la ficción de aparecerme enfrentada al doble de mi propia imagen, produciendo la entelequia de mirarme y seguir las acciones que yo misma realizo.

Página siguiente:
Fig. 104
Carolina Camblor. *Mirar*, 2012-2015.
Video 05:28 minutos Loop.



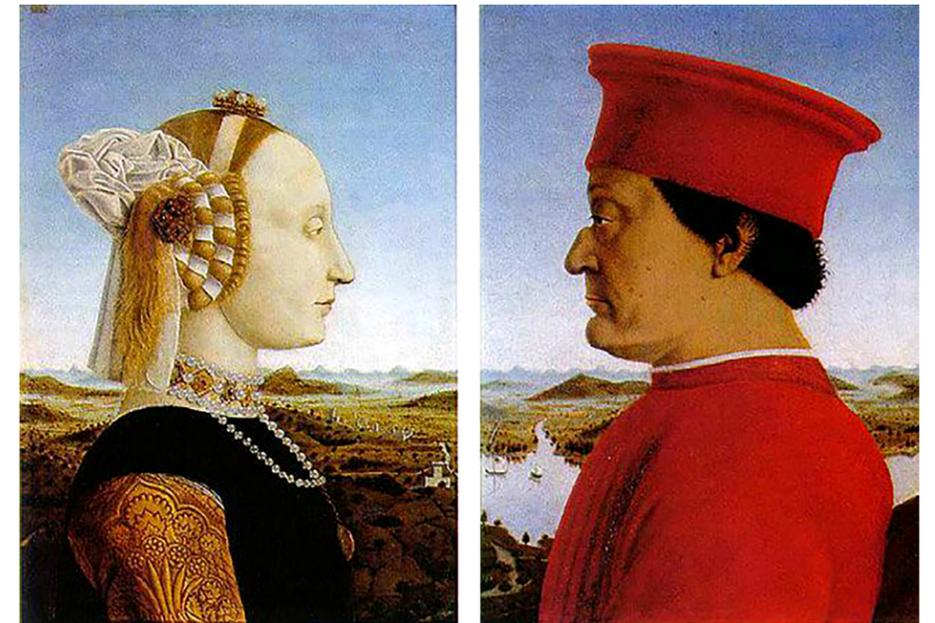
El interés está en poner en escena una acción que se contrapone al acto de maquillarse como un acto de enmascaramiento y de protección, ya que, en su procedimiento, las ejecutantes están expuestas al espectador. En Platón, el acto de mirar es un ejercicio contemplativo del desciframiento de las apariencias visibles para dar con la verdad suprasensible que proyectan las imágenes como sombríos reflejos.⁵³ En el video *Mirar*, en conciencia de aquello, el juego especular de las semejanzas de las imágenes articuladas en tiempos e individualidades diferentes, ponen en tensión el paradigma de que sus imágenes videográficas no son más que reflejos de sí mismas y proyectan, en su cualidad aparente, la mirada que volcamos sobre ellas, vale decir, nos devela el perturbador acto de mirar lo que de modo interpelativo está dispuesto para ser mirado, descubriendo en ese acto que nos hemos convertido en el espectador imaginado de esas imágenes: otro de los reflejos de sí mismas.

Al igual que en la serie de los agujeros y la tierra, el juego especular de *Mirar* consiste en reflejar una imagen videográfica y realizar una bipartición de esos reflejos, para presentarla una al lado de la otra, de manera de descalzar las referencias de la reflexividad entre de ambas. En un sentido deleuziano, es el pensamiento, o más bien la imaginación originada por una idea surgida de la percepción de las repeticiones y diferencias, la que establece las vinculaciones entre esas imágenes y las fusiona en una síntesis de todas sus direcciones posibles.⁵⁴ De este modo, *Mirar* se centra en la misma mecánica de la duplicidad, aunque esta vez, sus matices enfatizan el aspecto imaginativo de la acción. Vale decir, la imagen reflejada es producida, forzada si se quiere, a partir de la imposibilidad de la exactitud de esas reiteraciones internas y correlativas a un doble posterior o anterior, y cada semejanza señala una particularidad escindida –ajena– de la otra, que reclama el retorno de una *imaginada* vinculación perdida. Así, debe ser la mirada la que restituya lo idéntico de esos hábitos dispuestos para la contemplación del video.



Fig. 105
Escultura de Mármol del dios Jano.
Museo del Vaticano.

Fig. 106
Piero della Francesca.
Retrato de los duques de
Urbino, 1472
Parte frontal del Díptico de
Federigo da Montefeltre y su
esposa Battista Sforza.



Mis hermanas imaginan tener mi imagen, más bien que las acciones de su imagen deben coincidir con la mía, y luego, en esa imaginación, remontan la proyección de su imagen hacia ese tiempo presente donde las acciones de mi imagen no pueden ser idénticas a las suyas, esa imagen de sí mismas que en unos años más no semejará con ellas. Igualmente, proyecto en las imágenes de ellas, una imagen que quizás tuvo, y luego en esa imaginación, mi reflejo se devuelve al tiempo presente en el que las imágenes de mis hermanas, proyectivamente, serán como las mías. En la diferencia de tiempos de ocurrencia entre ambos videos, la proyección que pueda establecerse entre la imagen de cada una de mis hermanas, o entre dos imágenes distintas de mí misma, activa una reflexividad múltiple –rizomática– de esa condición autorreferente.

Así, las imágenes del video accionan una cinética ambigua de los tiempos de los individuos que se proyectan dentro de su propia proyección. Deleuze dice: *Las relaciones de tiempo nunca se ven en la percepción ordinaria, pero sí en la imagen, mientras sea creadora. Vuelve sensibles, visibles, las relaciones de tiempo*

⁵³ Platón. Libro VII en: *La República*. Madrid: Editorial Gredos, 1986. pp. 338-348.

⁵⁴ Deleuze, Guilles. La repetición para sí misma en: *Diferencia y repetición*. op. cit., pp. 119-199.

irreducibles al presente.⁵⁵ Para el espectador esta proyección reverberante interpela aún más, pues presencia todos esos reflejos desfasados temporal y espacialmente al unísono, y la imaginación que activa esa percepción lo implica de modo introyectivo en la indeterminación de lo que contempla.

Deleuze transcribe al neoplatónico Plotino:

[...] no determinamos nuestra propia imagen, y sólo la gozamos, volviéndonos, para contemplarlo, hacia aquello de lo cual procedemos.⁵⁶

La dinámica repetición y diferencia del acto, su imaginación especular, se completa y se quiebra cuando la disposición frontal que han mantenido la mirada de mi imagen y la de mis hermanas es trastocada al colocar un collar a cada una de las niñas, en cada una de las escenas. Con este movimiento de término se concretiza la ritualidad de la acción, cuyo cruce de miradas demarca y encierra el proceso de acicalamiento en un traspaso recíproco, de una interacción que perturba por la duplicidad del álgter ego que se proyecta y retrotrae temporalmente en otro, en el desdoblamiento de una imagen construida como disociación por la sustitución e identificación simultánea adherida a esa imagen: la condición siniestra en el estadio del espejo que aborda Lacan a partir de Freud.⁵⁷

Hito Steyerl, en su libro *Los condenados de la pantalla* (2014), no plantea ya esa platónica dimensión real exógena a las imágenes, dado el sistema de enjambre que éstas tienen en el flujo de dispersión inconmensurable de su circulación, y se aproxima en cambio, a las *condiciones reales de existencia de las imágenes* como *realidad fabricada*, y pone el acento en cómo éstas alteran

⁵⁵ Citado en Didi-Huberman, *Cuando las imágenes tocan lo real*, p. 23, G. Deleuze, «Le cerveau, c'est l'écran» (1986), *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens. 1975-1995*. ed. D. Lapoujade, Minuit, París. 2003, p. 270.

⁵⁶ Citado en Deleuze, Guilles, *Diferencia y repetición*. op. cit., p. 126.

⁵⁷ Lobo Polidano, Esther. *El fenómeno del doble y su relación con lo siniestro. Ensayo para la obtención del Certificado de Estudios Clínicos de la Sección Clínica de Barcelona*. [En línea] <<http://www.scb-icf.net/nodus/contingut/article.php?art=358&rev=44&pub=1>> [Consulta 10 noviembre 2017].

el régimen de la mirada, pues su objetivo es *tener efectos sobre la realidad que encarnan*,⁵⁸ semejante al modo en que lo había ya formulado Benjamin en *La obra de arte en la época de reproducción técnica* en 1936. Las primeras teorías de la pintura nos hablan de la ventana como el espacio metafórico del cuadro,⁵⁹ el espacio temporal donde ocurre la imaginación o las ideas del pintor, pero hoy en día, en el régimen visual contemporáneo capitalista que critica Steyerl: *las imágenes tienen tanto poder que ya no son una representación de la realidad, sino que SON la realidad*.⁶⁰ Así, el cuadro de la imagen sería una ventana donde se experimenta una realidad particular, especificada al acto de imaginar en la mirada y de mirar lo imaginado.

Esta teorización anterior, la menciono para plantear referencias a ese estatuto de la imagen-ventana, no desde la representación como el lastre atribuido a la pintura y por extensión a lo fotográfico y en consecuencia a la imagen en movimiento, sino en referencia a la *fabricación* de la imagen artística, subordinada al carácter de compromiso creativo con las obras que Agamben atribuye a los artistas modernos, en cuanto a que la actividad de éstos *intenta fijar su experiencia en el arte*:

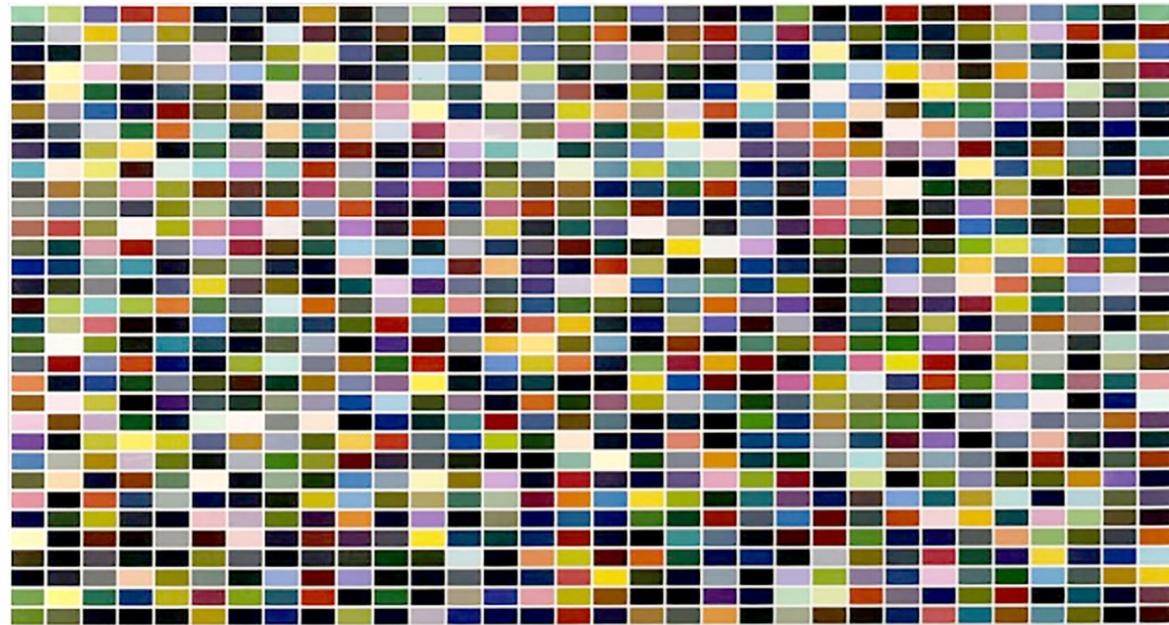
El arte —para el que crea— se convierte en una experiencia siempre más inquietante, con respecto a la cual hablar de interés es, como poco, un eufemismo, porque lo que está en juego no parece que sea, en modo alguno, la producción de una bella obra de arte sino la vida o la muerte del autor o, como mínimo, su salud espiritual.⁶¹

⁵⁸ Véase Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editores. 2014.

⁵⁹ Alberti en el siglo XV escribía en su célebre tratado pictórico: «Antes que nada [trataré acerca del lugar] donde voy a dibujar. [Primero] inscribo un rectángulo de ángulos rectos tan grande como lo desee, el cual se considera que es una ventana abierta a través de la cual veo lo que quiero pintar[...]» Alberti, Leon Battista. *Tratado de pintura*. México D.F.:Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, 1998. p. 67.

⁶⁰ Artículo de revista: Eriij, Evelyn. El poder de Hito Steyerl. *La Panera* (vol. 91): 4-5, 2018. [En línea] <<http://www.lapanera.cl/ediciones/no91/>> [Consulta 19 Marzo 2018].

⁶¹ Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Barcelona: Ediciones Álgtera, S.L., 2005. p. 16.



En ese sentido, me atrevo a plantear que es la imagen dispuesta a la consciencia la que encuentra mayor identificación con la ventana, cuyo vínculo con la realidad contenida –el hecho vital de su concreción– no es su representación sino su experiencia, en la posibilidad de mirar y ser mirado a través de ésta. Las célebres meta-pinturas de *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas* de David Teniers el Joven, o el cuadro *Sun in a empty room* que el propio Edward Hopper consideró su pintura más autobiográfica, asimismo una captura de pantalla de un fotograma de la ominosa película *La Ventana indiscreta* de Hitchcock emitida en YouTube, o de similar manera, una imagen de las 16 capturas de un cortometraje de Peter Greenaway que trata de personas que han caído por la ventana, o incluso la fotografía *Paris, Montparnasse* de Andreas Gursky – lugar en el que estuve y que fotografié–, o la conceptualista *1024 Farben* de Gerhard Richter, donde cada rectángulo de color forma un cuadrado doble (fig. 107), son imágenes que refiero a ese interior especular que se proyecta en la tautología del recuadro-ventana, en la experiencia de una profundidad que se abisma en su interior.

Fig. 107
Gerhard Richter.
1024 Farben [Colores], 1973.
Página siguiente, en orden:
Andreas Gursky
Paris, Montparnasse, 1993.
Alfred Hitchcock.
La ventana indiscreta, 1954.
Captura de la película desde una ventana virtual del sitio de videos Youtube.
Peter Greenaway.
Dieciséis fotogramas del cortometraje *Windows*, 1975.
Edward Hopper.
Sun in a empty room, 1963.
David Teniers el Joven.
De la serie *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas*, 1651.



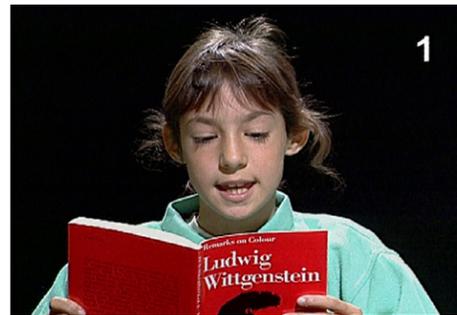
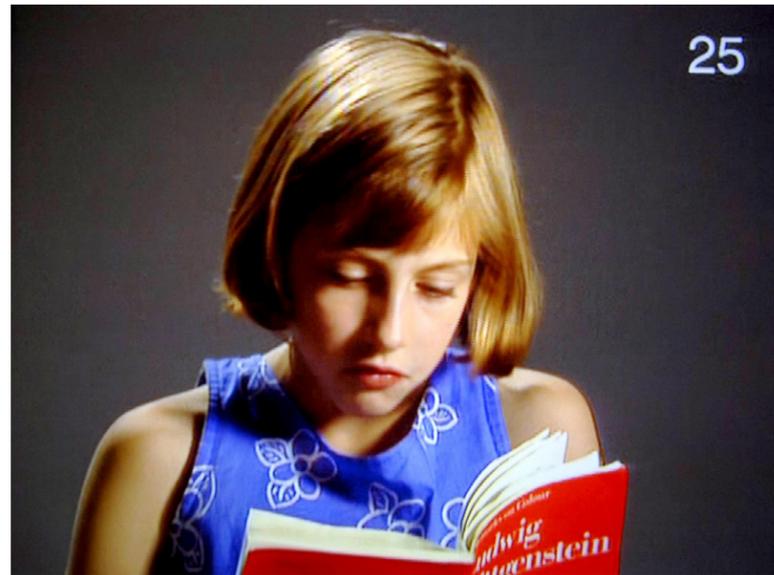
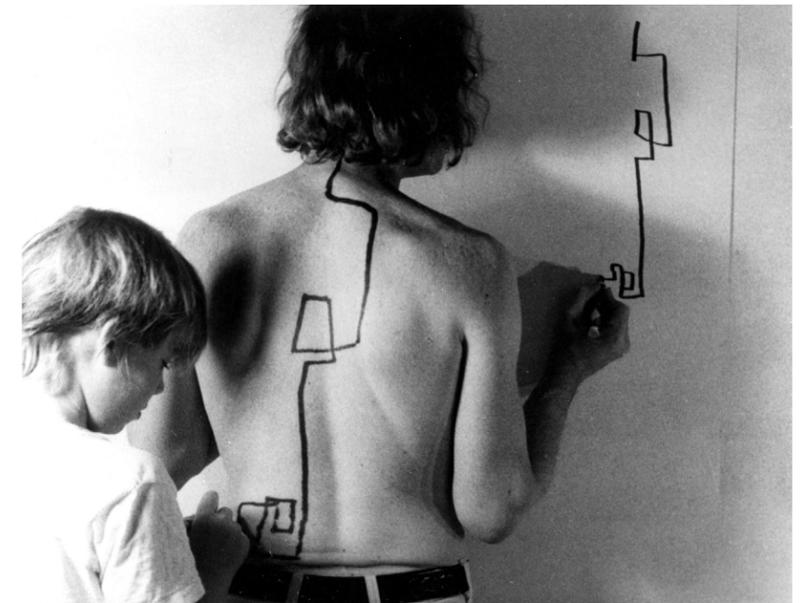


Fig. 108
 Gary Hill. *Observaciones sobre los colores*, 1994.
 Izquierda: Versión en inglés *Remarks on Color* con la hija de Hill.
 Derecha: Segunda versión en Alemán *Bemerkungen über die Farben*.

Mucho antes de realizar el video *Mirar*, observé a mis hermanas grabarse a sí mismas, retratadas en una acción lúdica en escenas montadas con sus amistades. Tal vez, lo que hago en este video es un acto semejante de esas experiencias, por dos motivos: ya sea porque en la puesta en escena ellas copian y replican lo que hago, o porque mi trabajo es una copia que transcribe los actos que de un modo visual ellas ya venían elaborando. En términos de campo artístico, lo que me permitió vislumbrar un trabajo conjunto de autorretrato fue, entre otras cosas, dos obras en las que pensaba hace tiempo: *Remarks on Color* (1994) de Gary Hill, en donde la hija del artista lee el libro homónimo de Wittgenstein, al que el propio artista le modifica algunas palabras, por lo que al leerlo la niña titubea y modifica otra vez aquellos términos y el sentido de la lectura, la que se ejecuta bajo los mismos juegos de lenguaje a los que el filosófico remite (fig. 108); y *Two stage transfer drawing* (1971) de Dennis Oppenheim, donde en dos instancias sucesivas, el artista y su hijo dibujan en la espalda del otro un recorrido lineal, para que el que recibe sobre su cuerpo la acción del lápiz marcador, repita –calque– frente a una pared esas líneas por la extensión de los estímulos sensoriales percibidos (fig. 109).

Fig. 109
 Dennis Oppenheim.
Two stage transfer drawing, 1971.



En la experiencia estética de las imágenes resuenan otro tipo de experiencias, ya que su condición contemporánea es la inagotable interactividad entre éstas, como había escrito anteriormente a propósito de la analogía a las capas pictóricas. Bajo ese precepto, hay un matiz sobre el individuo manifestado en y por la imagen, y es que la condición biográfica de un autor ensimismado trasunta sus experiencias a la obra, tanto así, que la construye con las escenas de su vida privada y las identifica a su personaje creado para la acción de éstas. Ahora bien, en mis trabajos no se trata de un modo confesional de acuerdo a los regímenes autorales que aborda Paula Sibilía en *La intimidación como espectáculo*, donde la interioridad de un individuo se expone como un *show del yo* para la satisfacción y el culto de sí mismo.⁶² Apartándome del icónico fenómeno *selfie* que plasma Sibilía, mis videos de otro modo sí adscriben al sustrato fenomenológico del relato *—un narrador que se narra—* de las experiencias que, en general, organizan las exposiciones artísticas contemporáneas hacia un espectador proyectado en esas manifestaciones:

Porque tanto el yo como sus enunciados son heterogéneos: más allá de cualquier ilusión de identidad, siempre estarán habitados por la alteridad. Toda comunicación requiere la existencia del otro, del mundo, de lo ajeno y lo no-yo, por eso todo discurso es dialógico y polifónico, inclusive los monólogos y los diarios íntimos: su naturaleza es siempre intersubjetiva. Todo relato se inserta en un denso tejido intertextual, entramado con otros textos e impregnado de otras voces; absolutamente todos, sin excluir las más solipsistas narrativas del yo.⁶³

Es en esa alteridad donde soy el espectador cautivado por ciertas imágenes que he experimentado, y a partir de esas sensaciones que su hecho vital produce, es que aspiro a re—producir dichas impresiones en mis trabajos. A este respecto, a la noción de que un autor es anteriormente un espectador asombrado en la

⁶² Véase Sibilía, Paula. *La intimidación como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

⁶³ *Ibid.*, p. 38.



Fig. 110
Claude Monet.
*La terraza de
Sainte-Adresse*,
1867.

contemplación de una obra, remito dos experiencias subjetivas con dos pinturas del arte universal, las cuales se articulan como relato de esa mirada especular que sustenta el video *Mirar*.

La primera experiencia aconteció cuando de niña quedé absorta frente a una reproducción impresa de la famosa *La Terraza de Sainte-Adresse* de Monet (fig. 110) ubicada en el hall de un edificio. Lo que atrajo en ese momento mi atención, sin tener conocimiento ni cercanía alguna a las artes —explicado ahora técnicamente—, fue la vibración cromática del primer plano por la complementariedad del rojo y el verde, así como la intensidad lumínica de la escena. Bajo ese influjo, la avidez de mi imaginación y la flexible verosimilitud de un cuadro, me permitieron ver las dos parejas presentes en la pintura como si fuesen una sola que actúa en dos instantes distintos, y por el acontecimiento de la representación estuviesen capturadas en ese mismo lugar soleado en dos momentos temporalmente distantes.

La posición especular de esas figuras en el cuadro, bien podría estar replicado en el video *Mirar*, a partir de la noción de ese momento pictórico. Un instante que persiste al volver a ver una reproducción de la misma pintura y tratar de conservar para este escrito la escena de su contemplación ya desaparecida. No obstante, tengo consciencia que lo relatado puede ser una sobre interpretación de la imagen y que con el tiempo he elaborado un relato en palabras que quizás no haya podido pronunciar en ese momento. A pesar de eso, aún resuena en mí esa experiencia que es en parte indecible, la cual abordo en mi trabajo: la de mirarme mirando el cuadro.

La otra imagen que referenciaré, y que tiene estrecha relación con esto último, es la proyección que hace Gozzoli de su propia imagen en el fresco *Cabalgata de los tres magos* en el palacio Medici Riccardi (fig. 111), pues ésta nos dirige a esa idea de la conciencia de que la mirada interpela el propio acto de mirar. Se podría cuestionar por qué este autorretrato y no otro me produce tal sugestión. La distinción radica en la experiencia de haberlo visto en situ en el viaje a Florencia y haberme cuestionado en ese instante la trascendencia de quién nos mira a través de la ventana de su ausencia. Gozzoli se dispone allí con astucia entre la gente poderosa de su tiempo, pues el recurso autorral renacentista se lo permite, y lanza su mirada hacia fuera de la pintura. Contrapone así, al instante capturado en la imagen, la duración que producirá su visión: un doble, una autorreflexión que proyecta su reflejo más allá de sí mismo, ante el presumible olvido de toda imagen y de toda experiencia de contemplación.

Al mirar, yo velo y (me) guardo: estoy en relación con el mundo, no con el objeto. Y es así como «soy»: en el ver, yo veo, por razón de óptica; en la mirada, soy puesto en juego. No puedo mirar sin que eso me mire, me incumba [*me regarde*].⁶⁴

⁶⁴ Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. pp. 73-74.



Fig. 111
Benozzo Gozzoli.
Frescos de la Capilla de los Magos,
1459-1461.
Detalle del autorretrato del artista.

LA POÉTICA DE LO CIRCULAR

Si alguien pregunta por mí, respondan:
Salió y no puede entrar.
Entró y no sabe salir.

Venus en el pudridero, Eduardo Anguita

Qué es la magia, preguntas
en una habitación a oscuras.
Qué es la nada, preguntas
saliendo de la habitación.
Y qué es un hombre saliendo de la nada
Y volviendo solo a la habitación.

Ars magna, Leopoldo María Panero

Escribo aquí, aquello con lo que tal vez debería haber partido estas anotaciones. Si no lo hice, fue por hacer presente el carácter circular de lo que he expuesto hasta ahora. Me refiero a un pasaje de mi infancia que estimo ha determinado un eje estético respecto a concebir la obra de arte en coexistencia a las propias experiencias y, sobre todo, pensar la obra como una experiencia en sí misma. Con mi abuela solíamos caminar a orillas de una carretera donde casi no transitaban autos, a las afuera de Río Negro, un pequeño pueblo en el sur de Chile, donde ella vivió muchos años antes de venirse a Santiago. No había ninguna obligación para hacerlo, sólo las ansias de deambular por largas horas con un paso lento mirando un paisaje extendido a lo lejos. Nos perdíamos, no sabíamos dónde íbamos, aunque teníamos la certeza que volvíamos a algún lugar.

Caminar nos introduce en las sensaciones del mundo, del cual nos proporciona una experiencia plena sin que perdamos por un instante la iniciativa. Y no se centra únicamente en la mirada, a diferencia de los viajes en tren o en coche, que potencian la pasividad del cuerpo y el alejamiento del mundo. Se camina porque sí, por el placer de degustar el tiempo, de dar un rodeo existencial para reencontrarse mejor al final del camino, de descubrir lugares y rostros desconocidos, de extender corporalmente el conocimiento de un mundo inagotable de sentidos y sensorialidades, o simplemente porque el camino está allí.⁶⁵

⁶⁵ Le Breton, David. El gusto de caminar *en*: *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela, 2015.

Fig. 112

Boleto de bus hacia Río Negro, X Región de Los Lagos, Chile. 1998.



Este aspecto performativo del andar con mi abuela, presente también en todas las veces que hice largas caminatas por Santiago, llevada solamente por el azar que les otorgaba a mis pasos; al errar por las frías y húmedas calles de un París que se bifurcaba en cada esquina, o al vagar por los caminos de los pequeños y desconocidos pueblos de la Toscana italiana, podría considerarse un claro argumento para mi video *Circular o Permanecer*; aunque no lo restrinjo a esos trabajos en particular, sino que lo derivo a todos los videos acá presentados. Tampoco aludo a una índole de representación mimética visual de ese relato específico con mi abuela, del cual no hay imagen posible de ser precisada; más bien este atributo tangible de hechos constituyen una forma poética de concebir la visualidad de mi cuerpo de obra.

Entre mis cosas encontré un boleto de bus hacia Río Negro, fechado en la época en que viajaba a ver a mi abuela. Lo más probable es que me haya bajado de ese bus en la carretera y juntas hayamos caminado varios kilómetros hasta el interior de Río Negro. Ni yo ni mi abuela tenemos recuerdos precisos de esos viajes, sólo la certeza que nos da ese pedazo de papel impreso, el cual ahora está convertido en imagen para esta memoria (fig. 112). Esta anécdota me transporta a la abstracción que hace de la imagen una circularidad, en el momento que hace coincidir en un nodo dos realidades imaginadas.



Fig. 114
Luis Camnitzer
*Landscape as an
Attitude, 1979.*
[El paisaje como
actitud].



Fig. 113
Gabriel Orozco.
*Until you find another
yellow Schwalbe, 1995.*

En 1995 Gabriel Orozco recorre las calles de Berlín arriba de una clásica moto Schwalbe amarilla, y cada vez que encuentra una similar, las fotografía juntas con su cámara análoga (fig. 113). Así, la coincidencia dentro de la imagen que nos presenta Orozco es un breve descanso, un reposo al encontrar un reflejo extraviado, aunque a su vez, la extrañeza del hallazgo nos lleva a pensar que la propia imagen ha fijado en ella el propio olvido.

Al encontrar ese boleto, también descubrí perdidos los paisajes de Río Negro que debo haber mirado pasar con el reflejo de mi rostro inmóvil en las ventanas. Y con el mismo impulso que motivaba a Orozco, me vi hurgando en esas imágenes que no hallaría en ningún lado, pues allí, entre las cosas, sólo di con el deseo de encontrar el *doblo* de similares paisajes y caminos.

Didi-Huberman se pregunta:

Pero, ¿qué significa esto, fundirse en las cosas? Estar en el lugar, indudablemente. Ver sabiéndose mirado, concernido, implicado. Y todavía más: quedarse, mantenerse, habitar durante un tiempo en esa mirada, en esa implicación. Hacer durar esa experiencia. Y luego, hacer de esa experiencia una forma, desplegar una obra visual. Cuando las imágenes tocan lo real.⁶⁶

No quiero seguir agotando el fundamento de que son las *sensaciones* de ciertas experiencias las que influyen en lo anteriormente mencionado. La cuestión ahora no es el instante que a fuerza de lenguaje mantenemos activo, sino que la noción existencial que media como forma de interpretación estética. Vale decir, esta evocación contiene la experiencia desde donde defino lo circular, el espacio abierto a un interior y un tiempo donde dar vueltas en sí mismo, ese espacio-tiempo donde poner un cuerpo en acto para pensarse y para mirarse en él, en la divagación, en la posibilidad abstraída de la imagen en movimiento.

⁶⁶ Didi-Huberman, Georges "et al". *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013, p. 30.

En ese sentido, el último video que abordo en esta memoria, titulado *No dominion* (fig. 115), condensa analíticamente varios de los elementos y modos expresivos de los videos anteriores. Por esa razón, aunque éste corresponde al primer video que exhibí en mi formación académica, lo presento ahora como un cierre y a la vez un retorno de la etapa cíclica de trabajo analizada.

El video *No dominion* por medio de una toma fija y un encuadre de plano detalle, reproduce la imagen de una tinta azul disolviéndose en un medio acuoso, y se organiza expresivamente en yuxtaposición con el audio de la vehemente declamación de Dylan Thomas de su poema *And death shall have no dominion*,⁶⁷ el cual transcribo a continuación de este párrafo. El video se desarrolla bajo la solemnidad de su instalación, donde la imagen es proyectada en la amplitud de un muro y el audio de la voz estentórea se propaga en el espacio expositivo en penumbras. Para resaltar su carácter cíclico, la audiovisión hace coincidir de principio a fin la imagen videográfica con la declamación, y se reproduce a través de una duplicidad interna que divide el video en un tiempo progresivo y otro regresivo; vale decir, en un punto intermedio exacto, la transmisión de dicha desintegración comienza a retrotraerse a su estado inicial, de modo que la visualización aparenta una reintegración de lo disuelto, produciendo una continuidad circular en la reproducción consecutiva del video.

⁶⁷ Título del poema que referencia un versículo de la Epístola a los Romanos de San Pablo (6:9)

Sabemos que Cristo, habiendo resucitado,
no volverá a morir. La muerte ya no tiene
poder sobre él.

La Biblia. Dios habla Hoy. Carta de San Pablo a los Romanos. Nuevo Testamento. México D.F.: Sociedades bíblicas 1979. p. 223.

La enseñanza mística y moral de los Versos de Oro, atribuidos a Pitágoras, hacen referencia al mismo tópico:

LXX Luego, tras el abandono de tu cuerpo, si llegaras al éter libre,
LXXI Serás inmortal. Un dios incorruptible.
Y la muerte ya no tendrá sobre ti dominio alguno.

Pitágoras. *Versos de Oro*. Buenos Aires: Editorial Troquel, 1998. p. 26, 164.

AND DEATH SHALL HAVE NO DOMINION, 1933

And death shall have no dominion.

Dead man naked they shall be one

With the man in the wind and the west moon;

When their bones are picked clean and the clean bones gone,

They shall have stars at elbow and foot;

Though they go mad they shall be sane,

Though they sink through the sea they shall rise again;

Though lovers be lost love shall not;

And death shall have no dominion.

And death shall have no dominion.

Under the windings of the sea

They lying long shall not die windily;

Twisting on racks when sinews give way,

Strapped to a wheel, yet they shall not break;

Faith in their hands shall snap in two,

And the unicorn evils run them through;

Split all ends up they shan't crack;

And death shall have no dominion.

And death shall have no dominion.

No more may gulls cry at their ears

Or waves break loud on the seashores;

Where blew a flower may a flower no more

Lift its head to the blows of the rain;

Though they be mad and dead as nails,

Heads of the characters hammer through daisies;

Break in the sun till the sun breaks down,

And death shall have no dominion.

Y LA MUERTE NO TENDRÁ DOMINIO, 1933

Y la muerte no tendrá dominio.

Los hombres desnudos han de ser un solo

con el hombre en el viento y la luna poniente;

cuando sus huesos queden limpios y los limpios huesos se dispersen,

ellos tendrán estrellas en el codo y el pie;

aunque se vuelvan locos serán cuerdos,

aunque se hundan en el mar de nuevo surgirán,

aunque se pierdan los amantes, no se perderá el amor;

y la muerte no tendrá dominio.

Y la muerte no tendrá dominio.

Los que hace tiempo yacen

bajo los dédalos del mar no han de morir entre los vientos,

retorcidos de angustia cuando los nervios cedan,

atados a una rueda no serán destrozados;

la fe, en sus manos, ha de partirse en dos,

y habrán de traspasarles los males unicornes;

rotos todos los cabos, ellos no estallarán.

Y la muerte no tendrá dominio.

Y la muerte no tendrá dominio.

Ya las gaviotas no gritarán en los oídos

ni romperán las olas sonoras en las playas;

donde alentó una flor, otra flor tal vez nunca

levante su cabeza a los embates de la lluvia;

y aunque ellos estén locos y totalmente muertos

su cabezas martillearán en las margaritas;

irrupirán al sol hasta que el sol sucumba,

y la muerte no tendrá dominio.

(Traducción Elizabeth Azcona, ediciones Corregidor.)

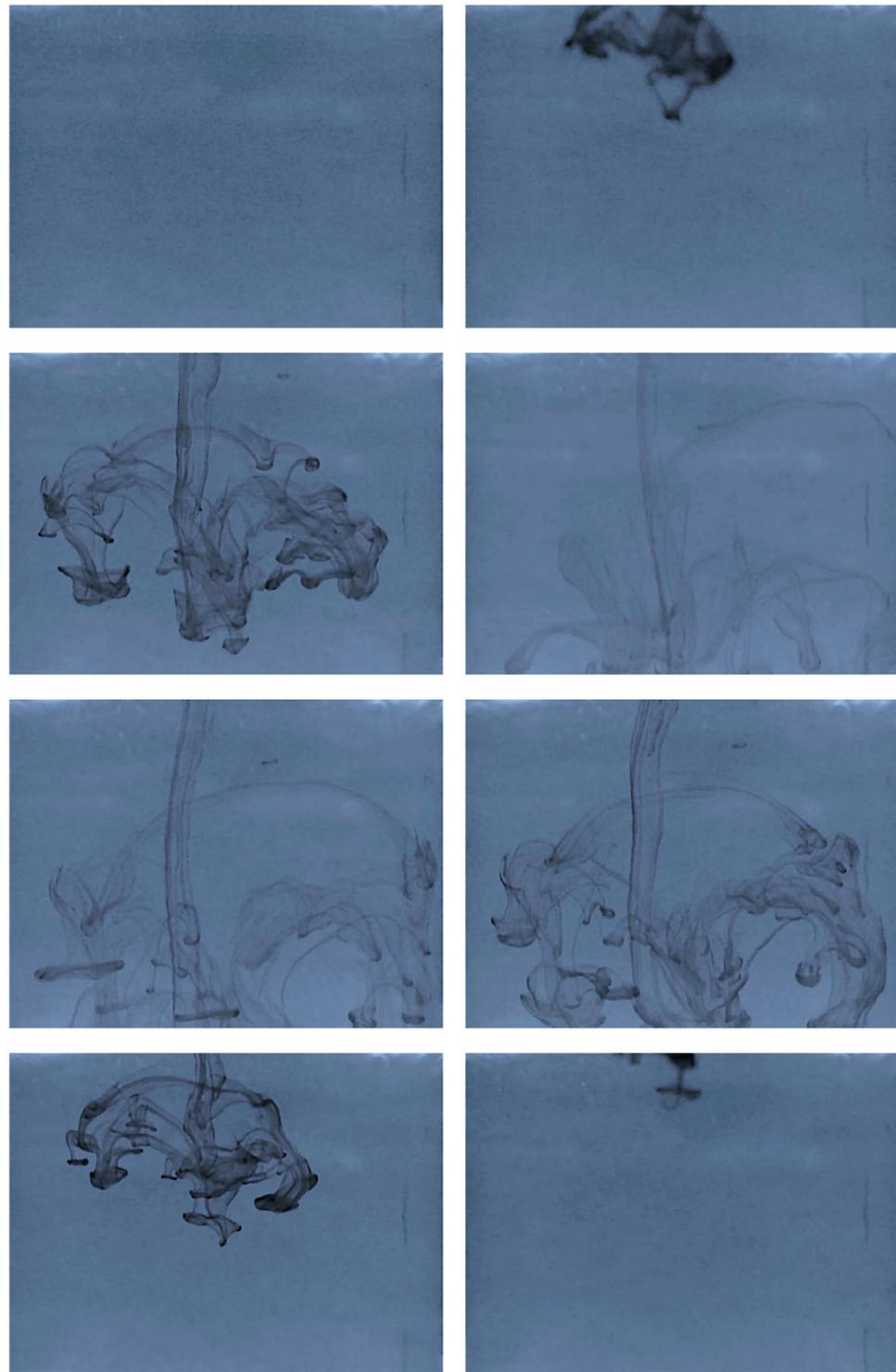


Fig. 115
 Carolina Cambor.
No dominion, 2012.
 Video 01:52 minutos.
 Loop.

La poética de las imágenes tiene relación con adscribirse reflexivamente a ellas, de tal modo que en su contemplación todo pensamiento y emoción es suscrito al lugar de esa manifestación. Un lugar laberíntico que nos mantendrá a la deriva, perdidos en su encrucijada especular y circular. Así, el carácter metalingüístico de la imagen es una epifanía que nos atrapa en su *espejismo* de volver sobre nosotros. Bachelard escribe sobre el extrañamiento fatal del sueño de laberinto: *en él se regresa a veces al mismo lugar, pero nunca se vuelve sobre los propios pasos*.⁶⁸ El *laberinto onírico* de las imágenes, al que nos lleva el pensamiento de Bachelard, nos revela una entidad puramente fantástica de ese retorno irrealizable a nosotros mismos, desde donde señalo mi producción de imágenes como consagración a la propia intimidad inconsciente. De modo que las imágenes, no todas, sólo las poéticas, en su contemplación consumen y reaniman el hecho vital que albergan y son para mí un pensamiento sobre la muerte.

Didi-Huberman lleva la hipótesis de la imagen poética aún más lejos, no sólo a la *verdad representada* en ese hecho proclamado *real*, sino a nuestra coexistencia allí, a nuestra inherencia en esa consumación:

«*la imagen arde en su contacto con lo real.*
 Se inflama, nos consume a su vez».⁶⁹

La imagen y la muerte es una relación ontológica ineluctable, cuyo sentido existencialista Freud lo abordó examinando la creación que hace el hombre de su espíritu en semejanza de su *yo* percedero, donde advierte que existe una identidad imaginaria en los mecanismos que posee la psiquis para derivar –proyectar– en otros objetos la libido de un objeto irremisiblemente perdido. Así, esta acción de *reemplazo* que conlleva una inhibición de las pulsiones destructivas, para Freud es la raíz de lo siniestro, en cuanto a que aquello que nos fue *familiar (propio) retorna* y se devela en conflicto con su necesidad de ocultamiento, pues su condición manifiesta es *lo extraño inquietante*.⁷⁰ *Lo siniestro (Das*

⁶⁸ Bachelard, Gastón. *La tierra y las ensueños del reposo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 239.

⁶⁹ Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*, op. cit., p. 11.

⁷⁰ Freud, Sigmund. *Lo ominoso en: Obras Completas* Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editores,

Unheimliche) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado,⁷¹ había definido, dentro de una categoría estética, el filósofo alemán Friedrich Schelling muchos años antes que Freud. Debray, un filósofo francés contemporáneo, retoma esta cuestión desde la constitución de la singularidad del individuo a través de la imagen que se hace de sí mismo: «De la misma manera que el niño agrupa por primera vez sus miembros al mirarse en un espejo, nosotros oponemos a la descomposición de la muerte la recomposición por la imagen».⁷² Esa idea de génesis estipula que la imagen persigue un fin subjetivo contra la muerte;⁷³ pues la imagen en su elaboración y reproducción, queda adherida por la pulsión de quién repara en ella para conservar algo de sí mismo; incluso cuando la reproductibilidad técnica la haya automatizado de ese designio mortal otorgándole fines *estetizantes* para manipular y moralizar como plantea Didi-Huberman:

[...] la imagen ha sufrido tantos desgarros, tantas reivindicaciones contradictorias y tantos rechazos cruzados, manipulaciones inmorales y execraciones moralizantes.⁷⁴

La imagen poética, el hecho vital *—su verdad material—* contenido en el cuadro-ventana donde se visibiliza, acontece contradictoriamente en su inherente condición de autonegación; diverge entre la ficción producida en resiliencia a la realidad allí desaparecida, y la consagración del lugar donde se manifiesta y *se hace real* la antítesis, la escapatoria a esa nada, a ese vaciamiento que termina siendo una experiencia sin imágenes. Así, la imagen se vuelve la visión de una experiencia que circula en el retorno de sí misma, en la creencia absoluta de ese *doble ilusorio* donde se restituye y mitiga su desaparición, en su inmanencia con la muerte.

1976. pp. 215-252.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1994. p. 27.

⁷³ «El nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte. Pero si la imagen arcaica surge de las tumbas, es como rechazo de la nada y para prolongar la vida. La plástica es un terror domesticado. De ahí que, a medida que se elimina a la muerte de la vida social, la imagen sea menos viva y menos vital nuestra necesidad de imágenes.» *Ibid.*, p. 19.

⁷⁴ Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. op. cit., p. 13.

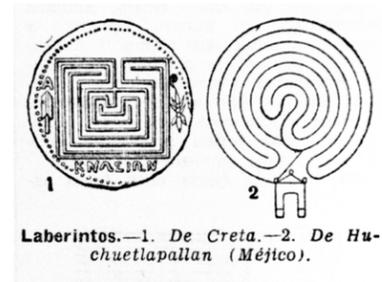


Fig. 116
Laberintos ilustrados de Creta y de Huchuetlapallan (México), Diccionario Sopena.
Mapa de Jericó en la Biblia de Farhi, Siglo XIV.
Laberinto de mármol a la entrada del Duomo di San Martino, Lucca, Italia.

Fig. 117
Laberinto circular de la Catedral de Chartres, Francia.



Fig. 118
Robert Morris
Laberinto Guggenheim Bilbao, 1997



El video *No dominion*, se propone no como una imagen de la muerte, sino desde la reflexión de la muerte en la imagen, pues en su interior se hace patente la ficción de un retorno ante el irreversible transcurrir de su acontecimiento. La imagen videográfica se presenta como imagen que se muestra y se sustituye a sí misma, en el tránsito de constituirse y no constituirse como tal, al invertir su despliegue visual; es una constante aparición en cuanto a mantener en suspenso su acto presente y es una desaparición en cuanto a ser condición retroactiva a ese mismo presente para su continúa manifestación. Didi–Huberman, haciendo una analogía con la puerta kafkiana de *Ante la ley*, plantea que la imagen es un umbral interminable para la mirada, que «la imagen está estructurada como un *delante–adentro*: inaccesible y que impone su distancia, por más próxima que esté –puesto que es la distancia de un contacto suspendido, de una imposible relación de carne a carne–.»⁷⁵ De este modo, *No dominion* se piensa, de manera fundacional, bajo ese carácter dialéctico que nos mantiene absortos en la imagen, por su mismo hecho insondable e ineluctable en relación con la muerte, cuestión que ha sido transversal –redundante si se quiere– a todos mis trabajos.

Así también, el video se enuncia bajo el *De profundis*⁷⁶ de la declamación de Dylan Thomas, donde su voz se ha transubstanciado en su cuerpo, y es el contenido y la presentificación de la intensidad de esas imágenes poéticas que activa, y resuena en contrapunto a la sustancia líquida que se derrama sinuosamente ante nuestra mirada. Mirada, que bien sostiene Didi–Huberman, es pararse en el umbral donde somos instados a cuestionarnos la realidad evanescente de la imagen videográfica de *No dominion*, la cual no presenta una forma definible donde situar su ocurrencia, sino que enfatiza la cualidad imaginaria del propio mundo que proyecta:

«El cuadro es imagen del mundo, es decir, aquel lugar de repetición donde el mundo se manifiesta –otra vez– como imagen.»⁷⁷

Expandiendo esta condición pictórica que determina Pablo Oyarzún, donde la imagen es creada no para *hacer un mundo* sino para (*ad*)*mirar un mundo en su multitudinaria apariencia*,⁷⁸ la vinculación sensorial de la imagen de la tinta diluida y la voz resonante, confronta la sinuosidad voluble de una y la potencia tenaz de la otra, formando una unidad dialéctica que vislumbra la inmensidad en que la imagen y su muerte se baten en el dominio de la una sobre la otra. Vale decir, el video *No dominion* como expone el poema de Dylan Thomas, aborda la consciencia mortal desde la cual se expresa, y hace emerger las imágenes que en su manifestación nos remite al pensamiento de la imagen misma:

Y que, en el ejercicio de la mirada, hace coincidir un duelo y un deseo. [...] Y todo eso, para que uno mismo termine por no ser más que una imagen [...].⁷⁹

Una imagen de relevante referencia para este trabajo, proveniente del imaginario estético religioso occidental, es el cuadro *El descendimiento de la cruz de Pontormo* (fig. 119).⁸⁰ Sin que profese religión alguna, por formación y contexto social cristiano, he sido constituida bajo ese régimen visual religioso de lo sagrado a partir de la fascinación de su misterio y de su dimensión trágica, el cual pre–dispone a comprender la imagen bajo sus registros de sublimación; que son un vehículo para nuestra autoconsciencia y autocontemplación. Es decir, opera bajo la premisa de que la visión se ensimisma para la presentación de su propia categoría imaginaria. Desde niña he tenido atracción

⁷⁵ Didi–Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial. p. 169.

⁷⁶ Por *De profundis* o *De profundis clamavi ad te, Domine*; se conoce comúnmente el Salmo 130 de la Biblia, en su carácter penitencial se emplea en la liturgia de difuntos y Cuaresma: (1) *Desde el fondo del abismo Clamo a ti, señor* La Biblia, op. cit., Antiguo Testamento. p. 752.

⁷⁷ Oyarzún, Pablo. *Anestésica del Ready-made*. Santiago: Editorial LOM, 2000. p. 50.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Didi–Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*, op. cit., p. 175.

⁸⁰ Descubrí con posteridad que esta obra había sido utilizada por el cineasta Pier Paolo Pasolini dentro de la película colectiva *Ro.Go.Pa.G.* de 1963. En el episodio de su autoría *La ricotta* se muestran dos tableaux vivants que reproducen el Descendimiento de Cristo de Rosso Fiorentino y la citada pintura de Pontormo.



Fig. 119
Pontormo.
El descendimiento de la cruz,
1525-1528.
Capilla Capponi en la Iglesia de
Santa Felicita. Florencia, Italia.

por los templos y las iglesias, específicamente por su atmósfera de recogimiento y el poderoso movimiento anímico con que las representaciones visuales subliman el imaginario de tormento y redención que congregan. Es por esto, que en Europa me interesé en recorrer una amplia variedad de capillas, iglesias y catedrales de diversas épocas, las cuales en su mayoría están abiertas para el turismo. En uno de esos recorridos ingresé a la Capilla Capponi y miré esta pintura mencionada, cuya experiencia visual produjo en mí el gran influjo de su expresividad simbólica dramatizada.

En esta experiencia que relato, la repercusión fenomenológica está dada por la imagen pictórica misma y el modo ceremonial en que está emplazada para intensificar su visión, tanto por la manera en que su escenificación en la iglesia enviste la mirada a un culto de la representación de la imagen, y por, sobre todo, cómo genera un culto aureático al acto de contemplar. Así, son los aspectos abstraídos de esa experiencia los que se trasuntan en mi video *No dominion*, es decir, lo que remito al cuadro de Pontormo no es la figuración de su imagen, sino a una estructura estética interna que deduzco configuró en mí una impresión contemplativa. En este sentido, pienso —extremando la abstracción— que la composición interna de los colores, el contraste de su complementariedad, las relaciones de geometría euclidiana de las figuras, las sinuosidades de las formas, etc., pudiesen ser análogamente deconstruidas en las vinculaciones que se dan fuera de la imagen, pero que responden y quedan sujetas a su campo de acción. De manera que la abstracción del funcionamiento de estos elementos pudiese ser re—producida en la liturgia a la que la imagen del video *No dominion* nos dirige como una visión signada y signifiante del espacio temporal de su ocurrencia, frente al hecho mortal que alude:

*La muerte es ante todo una imagen,
sigue siendo una imagen. No puede
ser consciente en nosotros más que si se
expresa, y no puede expresarse más que
por metáforas. Toda muerte que se prevé,
se cuenta a sí misma.*⁸¹

⁸¹ Bachelard, Gastón. *La tierra y las ensueños del reposo*. op.cit. p. 349.

A MODO DE CONCLUSIÓN LA PINTURA Y SU DOBLE

Hay un aspecto en Matisse en el cual he pensado hace tiempo: en cómo la imagen encontró en la pintura su doble, y cómo la pintura se redobla en la fotografía, y cómo ese desplazamiento a la imagen videográfica es un retorno circular a las imágenes antes que éstas encontraran en la pintura su doble. Hay a su vez un aspecto en las cosas de la maleta en el cual he pensado hace tiempo: en cómo la memoria se bifurca entre la mirada de las cosas y la desaparición de las cosas, y en cómo el olvido en su *región invisible* se divide entre el ocultamiento de las cosas y la transmisión de una nueva imagen enlazada a esas cosas ya no presentes.

Otra cuestión que da vueltas sin que pueda responderla es ¿qué significa realmente estar ante la imagen y qué significa la ilusión de estar dentro de la imagen? o ¿qué implica mirar con extrañeza la imagen en la cual creemos que permaneceremos?⁸² Uno siempre está fuera de la imagen, al borde o a distancia de esa ventana de contemplación. O quizás la imagen transitoriamente nos contiene y somos allí el reflejo proyectado a través del cual nos miramos. La imagen no es sólo visible, es más bien una divagación de múltiples imágenes que escapan a la mirada y aspiramos retener ante un pensamiento que no puede mantenerse fijo.

Didi-Huberman se pregunta: *¿la función psíquica de las imágenes será hacernos contemplar –en la compulsión de repetición– nuestras diferentes muertes? ¿La función originaria de las imágenes será comenzar con el final?*⁸³ ¿Qué se puede concluir

⁸² Remito en este punto a los primeros dos versos del poema *Contra la muerte* de Gonzalo Rojas:

*Me arranco las visiones y me arranco los ojos cada día que pasa.
No quiero ver ¡no puedo! ver morir a los hombres cada día.*

Rojas, Gonzalo. *Contra la muerte*. Santiago: Editorial Universitaria, 2008.

⁸³ Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. op. cit. p. 172.

en respuesta a esto? Lenguaje, performatividad, corporalidad, diagramación, circularidad, acumulación, parecen insuficientes argumentativamente.

La imagen es un lugar del individuo, uno de orden psíquico, cuya función es ser el espacio-tiempo de residencia de la imaginación. No obstante, insisto que es un lugar dinámico y remitente de los actos por los cuales la imagen se elabora concatenada y circularmente. Si digo lugar, no puedo sino volver a los actos con la maleta y sus cosas, a imaginar que una vez terminada esta memoria buscaré la maleta, la abriré y guardaré en ella este montón de páginas escritas.

Todas estas anotaciones no son sobre las cosas, ni sobre la imagen hecha material impreso o energía electromagnética capturada y reproducida en distintos dispositivos. Es sobre proyectar y mirar, sobre los tránsitos y las acumulaciones, sobre los recuerdos y las divagaciones, sobre cubrir e interpelar, sobre develar y amurallar, sobre permanecer o pendular, sobre comer o resonar, sobre circular o cavar; es sobre aparecer en las imágenes por los vestigios de todos esos actos.

Respecto a la imagen Sartre concluye:

«Todo el mal provino del hecho de que *se llegó a la imagen con la idea de síntesis*, en lugar de extraer una determinada concepción de la síntesis de una reflexión sobre la imagen. Se planteó el problema siguiente: cómo puede conciliarse la existencia de la imagen con las necesidades de la síntesis –sin advertir que en el modo mismo de formular el problema estaba ya contenida la concepción atomista de la imagen[–]. En efecto, hay que responder claramente: la imagen no podría de ningún modo conciliarse con las necesidades de la síntesis, si sigue siendo contenido psíquico inerte. No puede entrar en la corriente de la conciencia si no es ella misma síntesis y no elemento. No hay, no podría haber, imágenes *en* la conciencia. Pero, la imagen *es un cierto tipo de conciencia*. La imagen es un acto y no una cosa. La imagen es conciencia *de* algo.»⁸⁴

⁸⁴ Sartre, Jean Paul, *La imaginación*. Madrid: SARPPE, 1984. p. 202.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL BIBLIOTECA

*Epígrafe: Rilke, Rainer María. *Poemas a la noche y otra poesía póstuma y dispersa.*

Agamben, Giorgio. El hombre sin contenido, Barcelona: Ediciones Áltera, S.L., 2005.

Anguita, Eduardo. Poesía entera: obra poética completa. Santiago, Editorial Universitaria, 1994.

Alberti, Leon Battista. Tratado de pintura. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, 1998.

Artaud, Antonin. El Teatro y su doble. Barcelona: Edhasa, 1978.

Babavorić, Natalia. Paisajes y pantallazos. Santiago: Editorial Hueders, 2014.

Bachelard, Gastón. La poética de la ensoñación. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.

La tierra y las ensoñaciones del reposo, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006.

La intuición del instante. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Barrenechea, Julio. Diario morir. Santiago: Nacimiento, 1954.

Barthes, Roland. La cámara lúcida. Barcelona: Paidós, 1989.

Lo obvio y lo obtuso. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1986.

Baudelaire, Charles. Obra poética completa. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

Benjamin, Walter. Obras. Libro I, Vol. 2. Madrid: Abada Editores, 2006.

Berger, John. Modos de ver, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000

Beuchot, Mauricio. La historia de la filosofía del lenguaje, México: Fondo de Cultura Económica, 2005

Blake, William. Matrimonio del cielo y el infierno, Cantos de inocencia, Cantos de experiencia. Madrid: Visor de Poesía, 2003

Blánquez, Agustín. Diccionario Latino-Español. Madrid: Editorial Gredos S.A., 2012

Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel.* Buenos Aires: Losada, 1940.

Bolaño, Roberto. *2666.* Barcelona: Anagrama, 2004

Borges, Jorge Luis. Nueva antología personal. Barcelona: Bruguera, 1980.

Poesía completa. Buenos Aires: Debolsillo, 2013.

Camus, Albert. El mito de Sísifo. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

Calderón, Damaris. Parloteo de sombra. Santiago: LOM Ediciones, 2009.

Chevrier, Jean-François. Formas biográficas. Construcción y mitología individual. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Siruela, 2014

Couve, Adolfo. Obras Completas. Santiago: Tajamar Editores, 2010.

Cruz, San Juan de la. Poesía completa. Madrid: Taurus, 1983

Debray, Régis. Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1994

Délano, Bárbara. Las playas de fuego. Santiago: Dolmen, 1985

Deleuze, Gilles. La imagen-movimiento. Estudios sobre cine. Buenos Aires: Paidós, 1984

El concepto de diagrama. Buenos Aires: Cactus, 2007

Lógica de la sensación, Francis Bacon. Madrid: Arena Libros, 2005.

Spinoza y el problema de la expresión. Barcelona: Muchnik Editores, 1975.

Diferencia y repetición. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.

Deleuze, Gilles. Parnet, Claire. Diálogos. Valencia: Pre-textos, 1980.

Didi-Huberman, Georges. La imagen superviviente. Madrid: Abada Editores, 2009.

“et al”. Cuando las imágenes tocan lo real. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.

La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

Imágenes pese a todo. Memoria Visual del Holocausto. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2004.

Lo que vemos, lo que nos mira, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997.

Emar, Juan. *Un Año.* Santiago: Editorial Sudamericana, 1996.

Eliot, T.S. La tierra Baldía. Buenos Aires: Lumen, 2015

Erlj, Evelyn. El poder de Hito Steyerl. La Panera (vol. 91): 4-5, 2018

Fernandez Biggs, Braulio; Rioseco Gomez, Marcelo. Teillier Crítico. Santiago: Editorial Universitaria S.A., 2014

La mujer en La Tierra Baldía de T.S. Eliot. Santiago: Editorial Universitaria S.A., 2006

Fontcuberta, Joan. El beso de judas. Fotografía y verdad. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1997.

Foucault, Michel. Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte, 3era edición, Barcelona: Anagrama, 1993

Cuerpo utópico. Heterotopías. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

Freud, Sigmund. Lo Ominoso en: Obras Completas Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976.

Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci en: Obras Completas Vol. L. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976

Gablik, Suzi. *Magritte.* Nueva York: Thames and Hudson Inc., 1988

García Lorca, Federico. Romancero Gitano, Santiago: Editorial Quimantú, 1972.

Giannini, Humberto. La “reflexión” cotidiana. Santiago de Chile: Ediciones UDP, 2013

Gornick, Vivian. Apegos Ferozes. Madrid: Sexto Piso 2017

Guattari, Félix. Deleuze, Gilles. Kafka por una literatura menor. México D.F.: Ediciones Era, 1990.

Han, Byung-Chul. La sociedad del cansancio, Barcelona: Herder editorial, S.L., 2012

Hernández, Miguel. El rayo que no cesa. Buenos Aires: Espasa-Calpe, colección Austral, 1949

Hockney, David. EL conocimiento secreto. Barcelona: Ediciones Destino S.A., 2001

Hölderlin, Friedrich. Poemas de la locura. Madrid: Hiperión, 1994

Hume, David. Tratado de la naturaleza humana. 2ª Edición. Madrid: Tecnos, 1992

Jaume Adrove, Magdalena. Sobre el proceso. La Verdure, 1935-1943. Un cuadro de Henri Matisse. Mallorca: Universidad de Barcelona, 2013

Kant, Immanuel, Crítica de la razón pura, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2009

Kavafis Constantino. Kavafis Íntegro. Santiago: Tajamar Editores, 2008

Keats, John. Poesía completa. Bilingüe, Vol. 1 y 2. Barcelona: Ediciones 29, 1997

Klee, Paul. Teoría del arte moderno Buenos Aires: Caldén, 1979

Krauss, Rosalind. Primavera 1976. Video: The Aesthetics of Narcissism. Revista October. Vol. 1

Kuspit, Donald. Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006.

La Biblia. Dios habla Hoy. Antiguo Testamento. México D.F.: Sociedades Bíblicas 1979

Lacan, Jacques. Psicoanálisis, Radiofonía & Televisión. 3era edición. Barcelona: Editorial Anagrama, 1993

Televisión. París: Editions du Seuil, 1974

El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1964.

Le Breton, David. Antropología del cuerpo y modernidad. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

Cuerpo Sensible. Santiago: Metales Pesados, 2010. Madrid: Siruela, 2015

León Felipe. Antología rota. Buenos Aires: Losada, 1997

León, Fray Luis de. Traducción del Cantar de los cantares de Salomón Buenos Aires: Espasa-calpe, Colección Austral. 1944

Lihn, Enrique. La pieza Oscura. Santiago: Editorial Universitaria, 1963

Malraux, André. El Museo Imaginario, Madrid: Cátedra, 2017

Martínez, Juan Luis. La Nueva Novela. Santiago: Ediciones Archivo, 1977

Maquiavelo, Nicolás. Epistolario 1512-1527. Edición electrónica. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2015

Mistral, Gabriela. Antología: Gabriela Mistral en verso y prosa. Lima: Real Academia de la Lengua Española: Alfaguara, 2010

Muybridge, Eadweard. Eadweard Muybridge 55. París: Phaidon, 2001

Nancy, Jean-Luc, La mirada del retrato. Buenos Aires: Amorrortu, 2006

58 Indicios sobre el cuerpo. Buenos Aires: La Cebra, 2007

Néret, Gilles. Miguél Ángel. México D.F.: Taschen, 2011

Newhall, Beaumont. The History of Photography. 5ª Edición. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2005

Oyarzún, Pablo. Anestética del Ready-made. Santiago: Editorial LOM, 2000

Paquet, Marcel. René Magritte. El pensamiento visible. 1898 – 1967. Singapur: Taschen, 2007.

Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. 2ª Edición. México: Fondo de Cultura Económico, 1959.

Piaget, Jean. La construcción de lo real en el niño. Barcelona. 2ª Edición. Barcelona: Crítica, 1989.

Pitágoras. Versos de Oro. Buenos Aires: Editorial Troquel, 1998.

Pizarnik, Alejandra. Poesía completa. Buenos Aires: Lumen, 2008

Proust, Marcel. Correspondencia con su madre 1887-1905. Cartas inéditas. Santiago: Editorial Zig-Zag, 1956

Platón. Libro VII en: La República. Madrid: Editorial Gredos, 1986.

Poe, Edgar Allan. Narraciones de Arthur Gordon Pym, Barcelona: Ediciones Abraxas, 2002.

Ponge, Francis. *Le parti pris des choses. Suivi de Proèmes.* Bussière à Saint-Amand: Gallimard. 2006

Queneau, Raymond. Ejercicios de estilo. Madrid: Cátedra, 2008

Rancière, Jacques. El destino de las imágenes. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.

Rimbaud, Arthur. Iluminaciones: seguidas de Cartas de vidente. Bilingüe. Madrid: Hiperión, 1995

Poesías completas. Bilingüe. Madrid: Cátedra, 2005

Rilke, Rainer María. Poemas a la noche y otra poesía póstuma y dispersa. Barcelona: Dvd Ediciones, 2008

Rojas, Gonzalo. Contra la muerte. Santiago: Editorial Universitaria, 2008

Rojas, Sergio. El arte agotado, Santiago: Sangría Editora, 2012

Las obras y sus relatos III. Santiago: Ediciones DAV Universidad de Chile, 2017

Regnard, Paul; Bourneville, Desiré. *Iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. 3 Tomos. París: V.A. Delahey & Lecrosnier, Editorres; 1877, 1878, 1879-1880

Rosset, Clément. Lo real y su doble. Santiago: Hueders, 2015

Russell, Bertrand. Historia de la Filosofía, Madrid: RBA Editores, 2009

Sami-Ali. El espacio imaginario. Buenos Aires: Amorrortu editores S.A., 2001.

Sartre, Jean – Paul. Lo Imaginario. Psicología Fenomenológica de la Imaginación. Buenos Aires: Losada, S.A., 1964.

La imaginación. Madrid: Sarpre, 1984

Sibilia, Paula, La intimidad como espectáculo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico, 2008.

Silabario Hispanoamericano. Ilustraciones de Coré. 1948

Dufflocq Galdames, Adrián.

Steyerl, Hito. Los condenados de la pantalla, Buenos Aires: Caja Negra Editores, 2014

Tardieu, Jean. Le Professeur Frœppel. París: Gallimard, 1978

Teillier, Jorge. Muertes y Maravillas. Santiago: Editorial Universitario, 2005

Torres, Antonia. Las vocales del verano. Santiago: Random House, 2016

Thomas, Dylan. Poemas Completos. Buenos Aires: Ediciones Correguidor, 1981

Valéry, Paul. Anfión y otros poemas Córdoba: Alción editora, 1996

Vallejo, César. Vallejo Esencial. Valparaíso: Universidad de Valparaíso editorial, 2014

Verlaine, Paul. Poesía. Bilingüe. Madrid: Visor de Poesía, 1984

Wacjman, Gérald. El objeto del siglo. Buenos Aires: Amorrortu, 2001

Warburg, Aby. Atlas Mnemosyne. Madrid: Ediciones Akal, 2010

SITIOS CONSULTADOS EN INTERNET

Centro Pompidue, catálogos exposición de Matisse:

<<https://www.centrepompidou.fr/media/document/a7/a1/a7a1bcb0ac8f9c608e1519e5be706dee/normal.pdf>>

<<http://www.cultivoo.com/documents/articles/matissepompidou.pdf>>

Instituto Nicéphore Niepce:

<<http://www.photo-museum.org>>

Stebbins, Frederick A. The Astronomical Instrument in Holbein's "Ambassadors". Journal of the Royal Astronomical Society of Canada, Vol. 56, 1962. En el Sistema de Datos del Observatorio Astrofísico Smithsonian financiado por la NASA.

<<http://adsbit.harvard.edu/full/2JRASC..56...45S/0000045.000.html>>

Hans Holbein Younger. *Danse Macabre*. New York: Murdoch Howell & Barrows:

< <https://archive.org/details/dancabre00holb>>

Instituto Warburg:

<<https://warburg.library.cornell.edu/panel/b>>

<<https://warburg.sas.ac.uk/collections/warburg-institute-archive/online-bilderatlas-mnemosyne>>

Ritcher, Gerhard, proyecto de selección de imágenes *Atlas*:

< <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas>>

Digitalizaciones de páginas de cuadernos de Paul Klee disponible en el sitio web del Zentrum Paul Klee de Berna:

<<http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/Archiv/2011/01/25/00001/>>

La Panera: Artículo de revista Erlij, Evelyn. El poder de Hito Steyerl. La Panera (vol. 91): 4-5, 2018.

<<http://www.lapanera.cl/ediciones/no91/>>

Regnard, Paul; Bourneville, Desiré. *Iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. 3 Tomos. París: V.A. Delahey & Lecrosnier, Editorres; 1877, 1878, 1879-1880.

<<https://archive.org/search.php?query=Iconographie%20photographique%20de%20la%20Salpêtrière>>

Berger, John. 1972. Ways of seeing–Modos de ver. Episodio 2.

<https://www.youtube.com/watch?v=X_INBC_ijIQ>

ÍNDICE DE NOMBRES

- Acconci, Vito. 139
 Agamben, Giorgio. 155
 Anguita, Eduardo. 81, 164
 Apollinaire, Guillaume. 82
 Babavoriá, Natalia. 89
 Bachelard, Gastón. 87, 89 117–118, 171, 177
 Balthus. 149–150
 Barrenechea, Julio. 145
 Barthes, Roland. 26–27, 75, 89, 113
 Baselitz, George. 122–123
 Baudelaire, Charles. 80–81, 124
 Bausch, Pina. 108–109
 Benjamin, Walter. 68–69, 94, 155
 Berger, John. 62, 145, 189
 Beuchot, Mauricio. 132
 Beuys, Joseph. 36, 39
 Bioy Casares, Adolfo. 30
 Blánquez, Agustín. 134
 Bolaño, Roberto. 126
 Boltanski, Christian. 33
 Borges, Jorge Luis. 41, 71
 Bosco, Henri. 75
 Buñuel, Luis. 107
 Calderón, Damaris. 69
 Camnitzer, Luis. 166
 Camus, Albert. 125
 Caravaggio. 33, 147–148
 Céspedes, Juan. 20
 Coré. 58–59
 de Rokha, Pablo. 81
 Debray, Régis. 172
 Délano, Bárbara. 125
 Deleuze, Gilles. 24, 53, 76, 90, 94, 104, 133, 125, 142, 152–154
 Díaz, Gonzalo. 57
 Didi-Huberman, Georges. 13, 22–23, 67, 86, 154, 167, 171–172, 174–175, 179
 Donatello. 106
 Dubuffet, Jean. 108–109
 Duchamp, Marcel. 123–124
 Eliot, T.S.; 125–126
 Emar, Juan. 107–108
 Emin, Tracey. 34–35
 El péndulo de Foucault. 120
 Erlij, Evelyn. 155
 Fernandez Biggs. 126
 Fontana, Lucio. 126–127
 Fontcuberta, Joan. 89
 Foucault, Michel. 58, 130, 149
 Freud, Sigmund. 81, 83, 154, 171–172
 García Lorca, Federico. 46, 82
 Giannini, Humberto. 38
 González, Nury. 34–35
 Gornick, Vivian. 75
 Gozzoli, Benozzo. 162–163
 Greenaway, Peter. 156–157
 Guattari, Félix. 53
 Gursky, Andreas. 156–157
 Han, Byung-Chul. 93
 Hernández, Miguel. 142
 Hill, Gary. 158
 Hitchcock, Alfred. 156–157
 Hockney, David. 86, 90–91
 Holbein el Joven, Hans. 48–52, 189
 Hölderlin. 38–39, 82
 Holt, Nancy. 139
 Hopper, Edward. 156–157
 Hume, David. 34, 142
 Jaume, Magdalena. 17
 Kant, Immanuel. 76
 Kavafis, Constantino. 110
 Keats, John. 142
 Klee, Paul. 94–95, 189
 Krauss, Rosalind. 14–15, 138–139, 146–147
 Kuspit, Donald. 26
 La Biblia. 14, 168, 172, 174
 Labanotación. 118–119
 Laberinto. 71, 80–81, 150, 171–173
 Lacan, Jacques. 50–52, 97–98, 154
 Le Breton, David. 108, 112, 164
 León Felipe. 84
 Lihn, Enrique. 84
 Long, Richard. 72
 Magritte, René. 56–58, 61, 83, 149
 Malraux, André. 86, 89
 Maquiavelo, Nicolás. 61
 Martínez, Juan Luis. 72
 Matisse, Henri. 17–22, 179
 McCarthy, Paul. 115–116
 Michaux, Henri. 103
 Miguel Ángel. 114–115
 Mistral, Gabriela. 82
 Monet, Claude. 161
 Morris, Robert. 126–127, 173
 Muybridge, Eadweard. 97–99
 Nancy, Jean-Luc. 106, 162
 Nauman, Bruce. 72–73
 Néret, Gilles. 114
 Newhall, Beaumont. 26–27
 Niepce, Nicéphore Joseph. 26–28, 189
 Oppenheim, Dennis. 158–159
 Orozco, Gabriel. 166–167
 Oyarzún, Pablo. 175
 Pane, Gina. 103
 Panero, Leopoldo María. 164
 Paquet, Marcel. 57–58, 68
 Parnet, Claire. 53
 Pasolini, Pier Paolo. 175
 Paz, Octavio. 81
 Piero della Francesca. 153
 Pitágoras. 168
 Pizarnik, Alejandra. 74, 82–83
 Platón. 152
 Plotino. 154
 Poe, Edgar Allan. 23
 Ponge, Francis. 54
 Pontormo. 175–177
 Pound, Erza. 82
 Proust, Marcel. 83
 Queneau, Raymond. 17
 Rancière, Jacques. 14
 Régnard, Paul. 122–123, 189
 Richter, Gerhard. 33, 86, 92–93, 156, 189
 Rimbaud, Arthur. 80, 82, 146
 Rilke, Rainer Maria. Epígrafe, 25
 Rojas, Gonzalo. 179
 Rojas, Sergio. 33, 62–63, 67, 87
 Rothko, Mark. 38–39
 Russell, Bertrand. 117
 Sami-Ali. 118
 San Juan de la Cruz. 39
 Sartre, Jean-Paul. 13, 15, 180
 Satie, Erik. 39
 Serra, Richard. 139
 Sibilia, Paula. 97, 160
 Silesius, Angelus. 84
 Steyerl, Hito. 154, 155, 189
 Tàpies, Antoni. 108–109
 Tardieu, Jean. 72
 Teillier, Jorge. 125–126
 Teniers el Joven, David. 156–157
 Thomas, Dylan. 80, 168, 174–175
 Torres, Antonia. 110
 Twombly, Cy. 113
 Valéry, Paul. 147
 Vallejo, César. 126
 Verlaine, Paul. 80, 82
 Wacjman, Gérauld. 95
 Warburg, Aby. 86–87, 189
 Wittgenstein, Ludwig. 132, 158

Tal vez la vida no sea otra cosa que una prueba. Pero cuando estamos seguros de que todo depende de un comportamiento, nos sorprendemos urdiendo alguna aventura para recuperar la sensación de vida que habíamos perdido.

El picadero, Adolfo Couve

Agradecimientos:

A Mariela, Fernando, Valeria y Javiera por ser parte de esta memoria.

A Claudio, por su compañía y la dedicación de sus consejos, sin los cuales esta memoria no sería la misma.