



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales

Materiales, materialidades, materias.

Memoria para optar al título de Artista Fotógrafa.

Alumna: Rayen Duque Morales
Profesor guía: Daniel Cruz

Santiago, Chile
Noviembre 2022

A mis papás, mis amigxs, mis profes.



Índice

Introducción	6
I. Materiales.	13
II. Materialidades.	19
III. Materias.	27
Conclusiones	32
Bibliografía	35

Cuando comencé a adentrarme en el mundo del textil hubo un tema que fue el que más resonó conmigo. No fue una técnica o un truco, sino algo que se asienta en su base y que está tan a simple vista que cuando se piensa al respecto, resulta lógico.

Lo que me pareció más interesante del textil es su capacidad de construirse sobre sí mismo. Todo nace de una hebra, una fibra si unx es más purista. Tal hebra se tuerce, se monta y se entrelaza en sí misma para construir telas, tejidos, imágenes... Es el pilar y el edificio.

La esencia del textil reside en su propia capacidad para crear y crearse.

Así también sucede con el lenguaje. Las palabras son como hebras que construyen realidad al minuto que se empiezan a suceder de otras para formar frases, y todas juntas se depositan, en este caso, en un trozo de papel.

Al reflexionar al respecto, me parece fascinante la relación entre estos medios y lo repetitivo del proceso en conjunto. En el momento en que traspasaba la tela puntada tras puntada con el hilo, pensaba en que podía escribir sobre tal acción. Qué palabra podía unir a otra para presentar mi visión al respecto, que imagen formaría al final de tal párrafo, al mismo tiempo en que me preguntaba qué aspecto tendría mi bordado al acabarlo.

En esa constante es que aparece la escala y la cantidad también. La mayoría de mis trabajos han sido una acumulación de una acción constante. El acto performático de tomar la fotografía, la repetición de recortes de fachadas espejadas una al lado de la otra. Esta repetición se vió traducida a una forma de vida durante el encierro. El acto performático de tomar la fotografía ya no era más, ya no habían fachadas espejadas unas al lado de las otras. Sólo la rutina diaria, extenuante por sí sola, que indujo a una rutina de perforar la tela una y otra vez.

Mi forma de buscar refugio ante mi incapacidad de comprender lo que sucedía fue el trabajar con un formato familiar. Así los días pasaban bordando imágenes que habían sido pensadas para grandes paredes en trozos de tela, reduciendo la imagen y facilitando su portabilidad. Así también se cuestiona la idea de los textos exhaustivos y se toma la escritura desde un lugar más primario ocupando pequeñas notas con ideas a desarrollar, conceptos individuales, cosas por hacer. De nuevo el formato facilita el acceso, la nota es mucho más fácil de abordar que una página en blanco. El trozo de tela es más fácil de abordar que un lienzo en blanco.

La nota adhesiva está llena de un aire de fugacidad, su principal utilidad es recordar ese detalle, esa fecha importante. Esta fugacidad está confrontada con la perpetuidad que se le da al escribir este texto. Así, las obras bordadas también se ven perpetuadas cada vez que se reproducen, la cual no permite que las obras se olviden, como la nota no permite que se olvide lo anotado.

Este trabajo se construye a partir de estas ideas, la repetición como construcción de realidad y de perduración en el tiempo. Como esta existe en la tela sobre la que reposan las imágenes, en las notas donde se imprimen las palabras, como permea todo el trabajo.



1 (Composición con Rojo, Amarillo y Azul)





3 (*Isometric Figure with Bars of Colors*)



4 (Composition with Squares, Circle, Rectangles, Triangles)



I: Materiales

m. Cada una de las materias que se necesitan para una obra, o el conjunto de ellas.

Uno de los primeros acercamientos que las personas suelen tener al bordado proviene de un ambiente familiar, normalmente se asocia tal interés a una abuela o madre que se dedicaba o dedica a alguna labor textil y que sirvió de influencia durante la infancia y/o adolescencia. Yo no tuve una abuela que se dedicara al bordado. Mi madre, a pesar de su tremendo interés en las artes, nunca logró concretar tal

interés en tejidos o bordados, o en cualquier otra cosa. Mi acercamiento fue desde las redes sociales y el contexto universitario. Todo el romanticismo que pudiese acarrear la labor fue desterrada, a pesar de la insistencia del curso.

Tal despojo me ayudó a mirar el bordado desde la construcción de imaginario que venía trabajando en la fotografía. Me atraían los colores brillantes y el

juego con las telas oscuras, que asemejaban luces en calles vacías durante la noche. La abstracción pareció la respuesta entonces para poder trabajar tal interés en los colores y sus matices, creando una serie de trabajos con la misma base: telas negras y paletas vibrantes. Variaciones de verdes y azules, combinaciones de rojos y amarillos.

Así, el bordado se fue transformando en una extensión de mi trabajo fotográfico, de mi forma de ver y entender las cosas. Las construcciones que fotografiaba y eran parte constante de mi recorrido visual ahora eran plantillas de las que me alimentaba para construir de cero, la tela se presentaba como terreno baldío lleno de posibilidades.

En el contexto de cuarentena me quedé solo con la

tela, con el terreno. Las construcciones parecían distantes y peligrosas. Permanecían las geometrías, por sobre todo, lo que me llevó a buscar en otro lugar esa inspiración que ya no podía tomar desde la calle.

Previamente, y sin ninguna relación a lo que terminó siendo el proyecto final, comencé a bordar reproducciones de obras sin fin claro esperando poder retomar la

idea original, sin éxito. Las obras que escogí en un comienzo (*Composición con Rojo, Amarillo y Azul y Blanco sobre Blanco*) presentaban lo que finalmente se convirtió en uno de los ejes principales del proyecto. Me concentré en obras en donde las geometrías tomaran protagonismo, independiente de su época y contexto.

Comencé a dialogar con una técnica que me pedía toda su atención y paciencia. Ya no podía apretar un botón diez veces y elegir la mejor imagen. Ahora debía esperar días, meses incluso, a que la imagen se creara y transformara frente a mi. Los errores, los incorregibles, los acepté, en lo que digo fue intencional, pero realmente fue rendición ante la labor extenuante y que no consideraba

capaz de repetir más de lo necesario.

El proyecto se fue formando como masa amorfa, sin entender porque hacía lo que hacía, ni tampoco porque lo hacía como lo hacía. Incluso ahora no lo logro comprender más allá de algo que me interesó en el momento, sin buscarle justificaciones históricas ni razones de contenido, sino por el hacer.

Durante el desarrollo del trabajo el no comprender porque invertía mi tiempo en un proyecto que no lograba entender me persiguió constantemente, guiándome a diversificar mis fuentes para poder discutir el asunto de género con propiedad, o a incluir la programación para poder tener un punto de comparación abismantemente distinto a lo que realizaba. A pesar de que ninguno

de los intentos por comprender de donde venía la obra me ayudó realmente a entender, sí me ayudó a expandirla, a verla desde otros puntos y de compararla con diversos elementos que probablemente no hubiesen aparecido si la confusión no hubiera dirigido el camino.

Aunque no creo que exista una razón principal por la que inicié este trabajo, una inquietud o una

motivación profunda, intentaré mostrar aquí lo que descubrí mientras reflexionaba y discutía el proyecto, las referencias que encontré y los libros que finalmente leí.



II: Materialidades

f. Superficie exterior o apariencia de las cosas.

Este trabajo significó transitar por dos formas de entender y construir imagen. La fotografía se convirtió en el objeto revolucionario que fue por la precisa razón de su rapidez al crear una imagen, la cual le hacía distar inmensamente de la pintura.

«El espacio fotográfico no está dado. Pero tampoco se construye. Por el contrario es un espacio a tomar (o a dejar), una selección en el mundo, una sustracción que se opera en bloque.»¹

Para Dubois, la principal comparación entre la pintura y la fotografía está en la construcción de sus imágenes. La pintura se sitúa en un marco dado, un lienzo en blanco, la fotografía toma momentos y lugares ya existentes, los traslada y los modifica virtualmente. Esta práctica está llena de violencia por lo demás, existe la eterna frase que el fotógrafo es un cazador “porque dispara” por esta misma razón, el ejercicio fotográfico desmembra, corta

el tiempo-espacio.

Es interesante trasladarse desde esta acción a una que requiere paciencia y que solicita atención. Así como la pintura, el bordado se sitúa en el lienzo en blanco, y construye imagen a partir de hilos que traspasan y reposan en la tela.

También es un acto que, lo quiera o no, está cargado de simbolismo hacia

¹ Philippe Dubois, *El Acto Fotográfico* (Bruselas: Éditions Labors, 1983), 158

lo femenino y en muchos casos se comprende como un espacio de “resistencia” para el movimiento feminista. El comentario que abre este capítulo incluso lo recalca. El bordado ha sido constantemente entendido como una labor reservada a mujeres y que se espera sea aprendida mediante tradición. A comparación con la fotografía, cuyo desarrollo fue de la mano con la ciencia y siempre ha sido entendida desde un punto de vista masculino, tosco y frío, el bordado y el

arte textil en general llaman a la calidez y a la intimidad de la casa. Esto también fue un punto a transitar, o mejor dicho, algo que cuestionarse, algo que se pone en tensión. Las imágenes bordadas son imágenes que normalmente no aparecen en el imaginario del arte textil, salvo en el tejido a telar (del cual me alimenté mucho para este trabajo) el cual a su vez es probablemente la única técnica textil que ha traspasado las ideas de lo

doméstico y se convirtió en un proceso totalmente industrializado, este ha sido un contrapunto interesante entre “estilo y contenido”.

Otro punto a atravesar fue el del tiempo. Como he comentado anteriormente el bordado solicitaba mi completa atención y paciencia, y a pesar de que da lugar a errores y repeticiones, el tedio del trabajo llama a que se abracen (o se ignoren). Comúnmente

la fotografía también da cabida al error y la repetición, pero desde un punto mucho más instantáneo. De un comienzo las máquinas digitales permiten decenas, cientos de tomas para poder trabajar con la mejor. Posteriormente, la edición digital también permite visualizar los ajustes que se deban hacer en segundos.

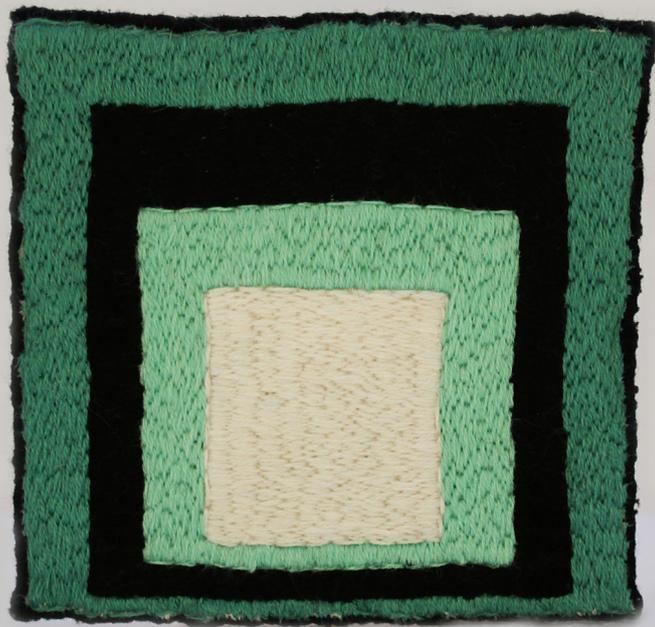
Este tránsito desde la instantaneidad hacia lo lento fue probablemente lo más complejo de abordar en el trabajo. Un proyecto

fotográfico tomaba el tiempo entre que reflexionaba la idea y salía a fotografiar. Este proyecto tomó más de un año solo en terminar los bordados. El proceso de pasar desde el boceto en lápiz negro hacia una tela desbordante de color era en partes iguales fascinante y tortuoso. Las terminaciones solían tomar días, una actividad que pudo haber durado solo horas, por la invasión del sentimiento de estar tan cerca a terminar, pero al

mismo tiempo tan lejos por una actividad tan monótona de por medio.

Sin embargo, uno de los puntos de encuentro entre ambas técnicas, y que probablemente reflejan una forma de trabajo particular, es que en ambos casos me costaba mantener una limpieza visual, los bordes de algunas piezas son todo menos verticales, en otras piezas se visualiza el cambio de color en hilos que, según yo, me preocupé cuidadosamente que fuesen

el mismo. Esta forma accidentalmente desordenada de trabajar existe también en mi fotografía, dependiente de la calle y sus constantes cambios, que a su vez plantean cambios en mi propio trabajo, transformándolo en uno al borde de lo anecdótico.



6 (*Homage to the Square*)









III: Materias

f. Idea, hecho o cosa sobre los que se habla, se escribe o se piensa.

La parte teórica de este proyecto se fue desarrollando a destiempo de lo práctico. Comúnmente suelo saber desde donde estaré trabajando y desarrollo la teoría más rápido que la práctica. El conflicto más grande de esto es que al momento de teorizar la actividad, la primera observación, y preocupación, que apareció fue la de la copia.

Al comienzo, en ese momento en donde este trabajo no sería lo que terminó siendo, sino otra cosa, existía

una intencionalidad en referenciar obras conocidas. Posteriormente esa intención se volvió el eje conductor del trabajo. Cuando este se convirtió en el proyecto que se discute aquí la idea de copia fue inquietante, quizá de una manera desmedida.

Actualmente es sabido y discutido que la originalidad es prácticamente imposible.

Al respecto Nicolas Bourriaud plantea que “podríamos decir que tales

artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, ready-made y obra original. La materia que manipulan ya no es materia prima. Para ellos no se trata ya de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado

cultural, es decir, ya informados por otros”.²

En este sentido, la imagen referenciada ya no sería el “original”, si no un material más y los bordados serían una interpretación que toma las ideas que se plantean en las obras originales y las pone en una nueva perspectiva, además de proponer nuevos cuestionamientos a partir de la técnica usada para interpretar. Como se aborda en el primer capítulo, el bordado ha sido entendido como una

técnica reservada a lo doméstico por mucho tiempo, por lo que trasladar pinturas, técnica milenaria e históricamente dominada por hombres, es poner ambas técnicas en tensión. Además, existe la cuestión de la escala. Los bordados pasan a ser una representación portátil de las obras, son interpretaciones reducidas pero con su propio grado de complejidad, tanto por el nivel de detalle como por la densidad que otorgan los hilos.

Por otra parte, la traducción de píxeles de color a hilos de colores también influyen a que las obras sean unas por sí solas. Los códigos de color siguen estando ahí, pero de una forma completamente distinta. En un primer estado del proyecto, en donde trabajé las imágenes tanto en el bordado como en Processing, planteaba esta idea de que los códigos de Processing

² Nicolas Bourriaud, *Postproducción* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A., 2007), 8.

para lograr un color específico, respecto al nivel de Rojo, Verde o Azul son parecidos a los códigos de colores de hilos de cierto color específico, e incluso planteaba este ejemplo:

Bordado:

Hilos Anchor: 2, 46, 134, 303, 403.

Processing: (43, 41, 152); (153, 0, 2); (0); (188, 149, 35).

idea de color bajo el modelo CMYK, pero sin una gota de tinta, sino que a partir de hilos montados unos sobre otros, con más o menos densidad para crear colores nuevos, y así crear su propia pantonera a partir de solo cuatro colores. En este caso se trata más de crear un lenguaje, más que realizar una traducción del mismo, pero me interesa el hecho de que se establezca esta relación entre una forma más maquina de entender el color y una forma más física y táctil de construirlo.

Esto es un puente entre la imagen inicial y su interpretación en tanto que ambos son codificaciones de información, pero son traducciones increíblemente distantes entre sí. Una corresponde al mundo digital, incluso podemos plantear aquella transición que se trata en el subcapítulo I.II. y hablar de que los pixeles de la imagen interpretada corresponde claramente al mundo fotográfico, independiente de que la naturaleza de la imagen principal

Volviendo al punto inicial de este subcapítulo y esa preocupación preliminar sobre si la obra podía lograr ser algo más que un intento de copia de otra cosa, creo que (para mi tranquilidad) podemos entender que actualmente la copia no es tal en tanto que las obras referenciadas son parte de un estadio basal de donde el arte contemporáneo se alimenta constantemente, creando obras que replantean estas imágenes, pero

no sea netamente la fotografía. La otra corresponde al mundo manual, al mundo del pantone, a una forma más física de entender el color.

Una artista que plantea un puente como este es Evelin Kasikov, cuyos conocimientos de diseño gráfico le llevan a crear una obra que tensa la idea del color desde la impresión y el bordado. *XXXX Swatchbook* es un trabajo de seis años, donde Kasikov desarrolla todo un libro a partir de esta

siempre con una nueva intención, con una nueva inquietud, aquellas reflexiones guían al artista a tensionar los aspectos visuales de sus referencias, cambiando su técnica, su tamaño o sus colores, creando obras totalmente nuevas.

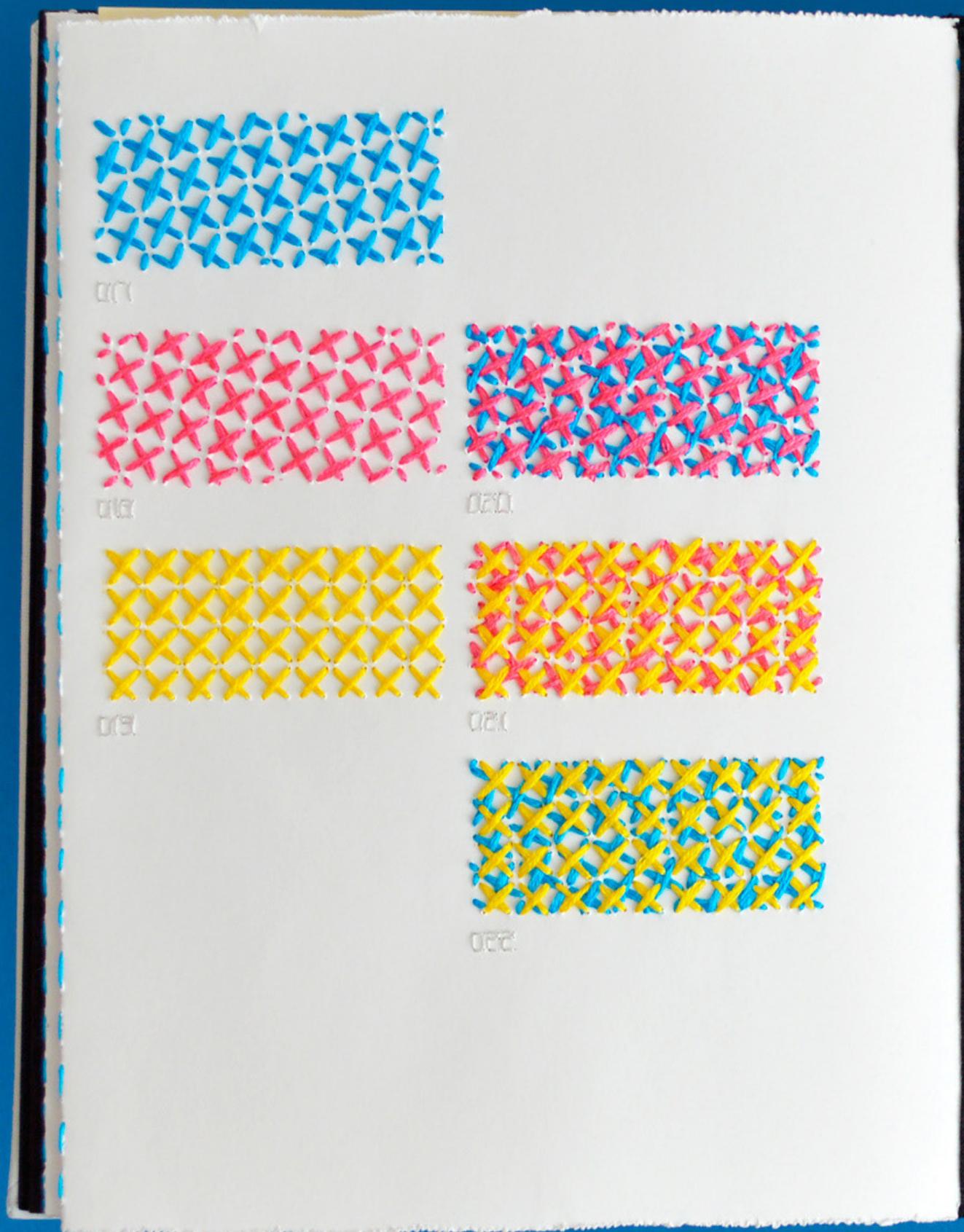
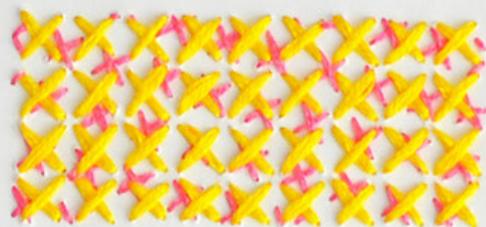
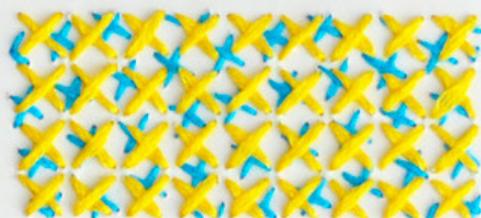


fig. 1: Evelin Kasikov, *XXXX Swatchbook*. 2016.



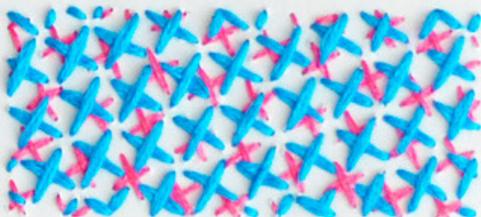
0253



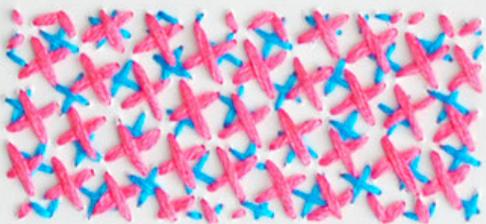
0256



0254



0257



0255



0258

Conclusiones

Este proyecto fue uno de los primeros acercamientos a un trabajo paciente y desarrollado, con ideas que cambiaron, mutaron respecto al tiempo, con diferentes momentos y el mismo bordado lo evidencia. Hay piezas que fueron creadas en años diferentes, con una frescura y un relajo respecto al tiempo, hay otras que evidencian esa desesperación por intentar terminar el trabajo lo más rápido posible para cumplir con límites que

finalmente nunca llegaron, hay piezas que quedaron por siempre pendientes en la tela, mitad boceto mitad hilos, hay piezas que solo son imágenes de referencia e ideas en mi cabeza. Es interesante verlo como un estadio medio más que un proyecto completado, como una obra que puede crecer eternamente. Es una especie de obra transitoria proveniente de un momento transitorio, creada en un lenguaje

que no era propio en ese momento, porque el que sentía que me pertenecía no me podía albergar más. En esa misma nota, la forma de abordar este texto fue, en su mayoría, en un material que también es transitorio, que, como ya se ha mencionado, está lleno de fugacidad.

Revisando los apuntes, los comienzos del proyecto comprendo que, a pesar de que el trabajo se

toma como una transición entre un lenguaje y otro, hay más de un aspecto en que se asemejan. El filtro para elegir las obras fue mi interés en las geometrías, proveniente de mis trabajos fotográficos. El tamaño estaba relacionado a mi interés por trabajar una escala pequeña, que a su vez se deslizó hacia el texto, ahora me encontraba realizando la misma acción tanto en el bordado como en el papel, uniendo frases y colores

para crear lenguaje. Esto me hace entender que constantemente estuve trabajando la idea de repetición, quizá no explícitamente en las obras, sino que en las acciones, constantes y continuas. Que así también la idea de tiempo se vio exacerbada respecto a mis experiencias anteriores, extendiéndose el proyecto por mucho más tiempo de lo esperado. Que mi idea y mi inquietud sobre la originalidad solo necesitaban que

expandiera mi vista para entender que el arte contemporáneo constantemente se alimenta de obras y vidas pasadas.

Este trabajo, en definitiva, se convirtió en una reflexión sobre el hacer. Desde su parte práctica, hacía los pensamientos que arrastró y su forma de presentarlos. Es una reflexión sobre materiales, sus capacidades y los imaginarios que llevan encima.

Bibliografía

Benjamin, Walter. 2003. *La Obra de Arte en la época de su Reproductibilidad Técnica*. México, Editorial Itaca.

Bourriaud, Nicolas. 2007. *Postproducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Dubois, Philippe. 1983. *El Acto Fotográfico*. Bruselas, Éditions Labors.

Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [14 de octubre del 2022].

Sontag, Susan. 1996. *Contra La Interpretación*. Buenos Aires, Alfaguara S.A.

Anexo









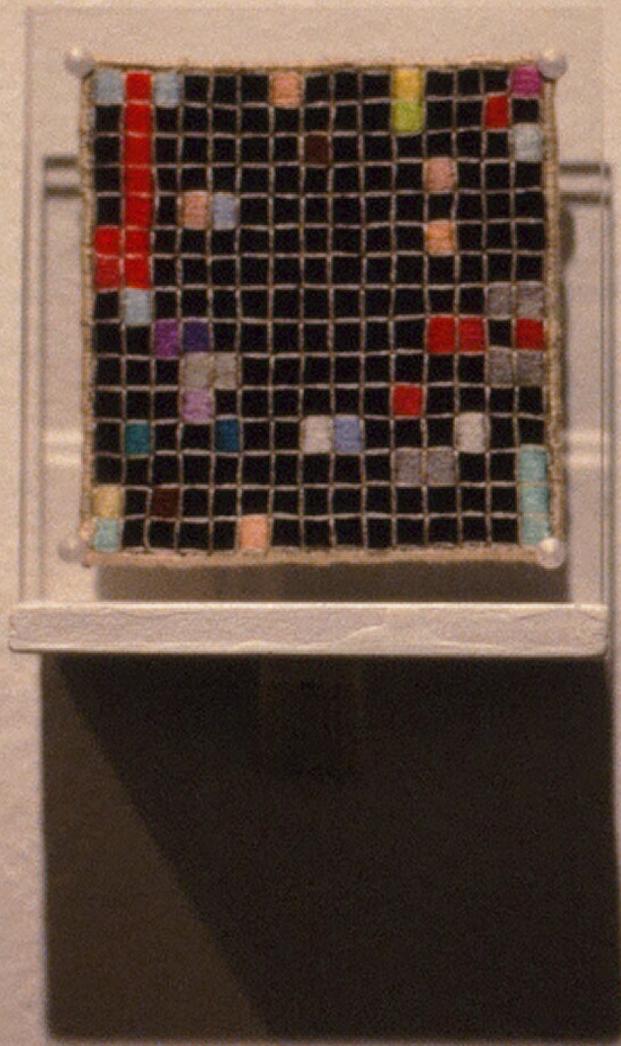


Small rectangular label or plaque mounted on the wall, containing illegible text.









Rayen
'20