



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Programa de postgrado
Magíster en Artes visuales

Lo que queda del exceso

Memoria para Optar al Grado Académico de Magíster en Artes con Mención en
Artes Visuales.

Mara Santibáñez Artigas

Profesor Guía: Gonzalo Arqueros

Santiago de Chile, 2009

CONTENIDO

	Página
Resumen	3
Nota al Comenzar	5
Capítulo 1: <i>Visibilidad detenida</i>	7
Capítulo 2: <i>Visualidad Contenida</i>	17
Consideraciones Finales	57
Índice de imágenes	61
Bibliografía	62
Anexo 1: <i>Desde lo Visible a lo Escritural, de lo Escrito a lo Visual</i>	70
Agradecimientos	77

RESUMEN

El documento aborda los problemas propios de un trabajo de artes visuales desde su gestación, hasta su constitución en obra.

Contiene la documentación, la lectura y el análisis de una serie de trabajos de arte elaborado a partir de más de 400 imágenes fotográficas de un solo motivo. Esta serie de imágenes conforma el cuerpo iconográfico fundamental de mi trabajo, visible en todas las exposiciones aquí registradas.

Esta memoria se puede leer como “una historia de lo visible”, la experiencia de un ejercicio cuyo único propósito fue centrar la atención en lo visible y en la documentación de esos pocos habituales momentos de atención. Pero también es la historia de lo invisible, es decir, de lo no evidente, de lo problemático de este trabajo. Así es como el texto contiene giros poéticos y complejos que son necesarios para leer el trabajo visual y que no puedo explicar de otra manera pues la escritura es aquí, el lugar donde se problematiza la producción.

Se trata entonces de una bitácora que no se concentra exclusivamente en la simple descripción del proceso de obra, sino que intenta abordar y formular también el problema en toda su complejidad formal, técnica y conceptual.

Debemos buscar el comienzo de todo, de seguro, en la nube que reventó en lluvia aquella tarde, con tan inesperada violencia que sus truenos parecían truenos de otra ciudad.

Alejo Carpentier. Los pasos Perdidos

NOTA AL COMENZAR

El trabajo que aquí se presenta fue escrito desde el año 2003 hasta el 2009, acompañando, en tiempos distraídos, todos los momentos de la producción de esta obra: mientras se acopiaban las imágenes fotográficas (2003-2004), una vez conformado el cuerpo de fotografías (2004), durante la productivización del trabajo (2005-2007), en la distancia analítica, y en la elaboración retrospectiva que le dio forma y estructura a este texto y cuyas motivaciones se concentran en los distintos asuntos que aparecen en el hábito de observar, registrar y escribir.

Es así como el texto deambula entre los residuos de otros textos pues no se escribió por un camino preciso. Borrando, pintando, velando, cortando, reapareciendo los recortes, se configuró al fin este texto mutilado, como un montaje de tiempos y de procedencias: desde la bitácora de trabajo, escrita en un pequeño y luminoso taller en el parque Quinta Normal, hasta el trabajo sostenido y concentrado en la biblioteca Kandinsky de París donde el objetivo era cumplir con el último encargo de esta etapa académica escribiendo *una memoria* que describiera y diseñara el proceso productivo con las palabras justas, cuya justeza radica en decir también lo que no se ve y en no ser tacaño en las pretensiones visuales por pudor. Que las descripciones de las obras por técnicas no dejaran de ser sensibles, que las palabras, por lejanas que fuesen, no dejaran de estar presentes en la obra.

Por esto el texto contiene el tiempo que el trabajo se demoró en transcurrir desde lo visible a lo visual, alrededor de seis años.

Durante este tiempo de elaboración sucedieron 3 exposiciones individuales y varias otras colectivas cuyo orden cronológico no recoge esta memoria. Las más importantes: 17:00 (Centro de extensión Balmaceda 1215, 2005), *Inmanencia* (Sala Juan Egenau,

2005), *Campo Ciego* (Galería Animal, 2006) *Paisaje Velado* (Museo Artes Visuales, 2006), *Territoire Lointain* (Institut d'Amitié franco – chilien, 2007). No todos los trabajos entorno a este cuerpo de imágenes son abordados aquí, más bien este texto sigue el orden que surgió en la problematización de este ejercicio y para evitar la distracción algunos de los trabajos fueron excluidos.

La elaboración del problema, su resolución en obra y el momento de la exposición no siempre siguen un orden correlativo. A veces, por asuntos propios a la producción algunas obras se demoran más que otras en ser exhibidas; no todos los muros soportan estas imágenes ni estas imágenes se adhieren a todos los muros. El entramado entre el espacio de exhibición y las imágenes es fundamental para la constitución de una obra y este texto recoge esa trama pues es la búsqueda de la visualidad tras la visibilidad, que busca lo que atañe a la mirada, al sentido, a la imagen; a partir de un parque al atardecer.

Supuse que la escritura sería una forma de apropiación de las imágenes y que no correría el riesgo de perderlas nuevamente. Muy por el contrario, escribir es el medio posible para apropiarse de aquello que ya nos dejó. Escribir es haber sido irremediabilmente expulsado de lo visible. Sólo así se puede escribir.

VISIBILIDAD DETENIDA

*Poco después averiguó que estaba tullido. El hecho apenas le interesó.
Razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio mínimo.
Ahora su percepción y su memoria eran infalibles.
Jorge Luis Borges, Funes el Memorioso.*



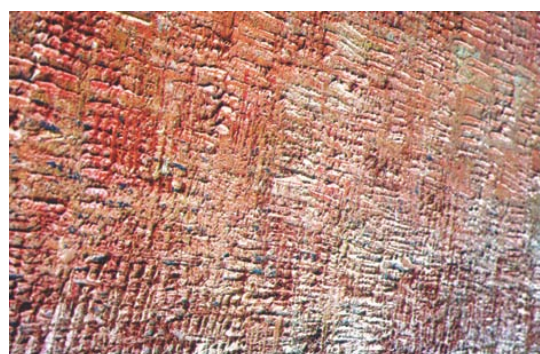
Parque Quinta Normal. Santo Domingo con Matucana.

1

La obra que esta memoria documenta se originó el año 2003 cuando buscaba una estrategia me permitiera aprehender lo visible a partir de diversos recorridos que tenían implícito el problema del tiempo. Para ello ideé varios programas, uno de estos consistía en recorrer la ciudad en automóvil, siempre en línea recta y con una cámara de video instalada en el parabrisa, desde mi casa, hasta el límite urbano. También consideré otro proyecto que suponía recorrer, nuevamente en línea recta el país, de norte a sur, fotografiando cada 10 minutos el paisaje encontrado. Finalmente, mientras observaba por la ventana de mi taller, que se encontraba dentro del Parque Quinta Normal casi en la esquina de la calle Santo Domingo con Matucana, surgió la idea que dio origen a la obra. En lugar de salir yo al encuentro de “algo”, era eso que buscaba lo que debía venir al encuentro. A continuación debí simplemente registrar ese panorama, provista de una cámara fotográfica análoga y de un trípode orientado con rumbo 56° longitud noreste.

2

Cuando comencé a tomar las fotografías, realizaba una serie de pinturas no figurativas que consistían en una trama lineal de variaciones tonales y cromáticas que llamé *Mirar hacia Abajo*¹. La mirada *hacia abajo* lo relacioné con el acto de mirar detenida y silenciosamente, que de tanto observar concluye por borrar los contornos. Los objetos pierden profundidad y volumen, y se funden hasta desaparecer. Es aquella mirada que divaga y se disuelve con el pensamiento igual como la forma con el fondo. Mirada que se evade y que, sin embargo, se debe exclusivamente a la observación de un mismo punto, detenidamente, acuciosamente, detalladamente, como si se quisiera develar el tejido en la pintura, los puntos en la impresión, el espesor del aire.



2

La mirada hacia abajo, en ésta, como en todos mis trabajos -pictóricos y fotográficos- convoca una visualidad asociada a la observación que divaga y que se pierde *cegada* en pensamientos.

¹ “Mirar Hacia Abajo”, del 8 al 29 de mayo 2003. Instituto Chileno Israelí de Cultura. Santiago



3

Me propuse registrar el panorama visible desde la ventana todos los días a la misma hora, para hacer de esta mirada contemplativa - por lo tanto pasiva - que tenía sobre el motivo, una mirada activa y expectante. Quise observar ese lugar hasta agitarlo, el escenario debía contener un indicio, un pasaje, un “acontecimiento”, “algo” que develara el enigma sobre la atracción que ejerce este lugar y de cómo se realiza esta elección, donde la mirada trastoca lo visible, y donde la elección es por tanto, un acto estético.

Sin importar lo que pasara con las fotografías, la *mirada* se estableció en el vínculo entre la mirada aparentemente pasiva y el objeto que parece activo. La *mirada* se establece en la relación con lo visible, pero en esa relación el disparo del obturador captura sólo un instante de esa experiencia y la intuición y la memoria desempeñan un rol fundamental.



A la hora de la toma fotográfica sucedía lo que Guy Debord llama la “cita posible”, “En la “cita posible” la parte de exploración es por el contrario mínima comparada con la del comportamiento desorientador. El sujeto es invitado a dirigirse sólo a una hora concertada a un lugar que se le fija. Se halla libre de las pesadas obligaciones de la cita ordinaria, ya que no tiene que esperar a nadie.”²

Entonces sucedía el *evento de la visualidad*, donde lo visible deviene enigma y respuesta. La “cita posible” era en este caso, una cita entre lo visible y la mirada. Una cita con la imagen, donde día a día, concurría la misma imagen; donde, si la cita es un evento que es pura posibilidad, la imagen que es siempre la misma, se constituye como un evento, que es, a su vez, pura posibilidad de imagen.

² DEBORD, GUY. Teoría de la Deriva. Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999.

La “cita posible” con la imagen siempre ocurrió, incluso cuando aparentemente nada se manifestara en la imagen, simplemente porque asomarse a través de cualquier dispositivo óptico cambia el aspecto de un lugar. Al "encuadrarlo" el recorte se circunscribe a un límite, el espacio se enrarece, se transforma en una especie de imagen paralela a algo que está ante nosotros pero *que se convierte* en otro: uno se asoma por el visor de la cámara fotográfica y aquello que “captura” es distinto de lo que se ve.

Así entonces, la trama posible de desplazamientos que la “cita posible” establece acontecería siempre dentro del campo de la imagen, desde lo observado hacia el taller, hacia el lugar del observador: mi lugar.



A través de la inmovilidad, la repetición y la fijeza del encuadre, debía ser posible aproximarse a la paradoja de lo visible que consiste en que algo se haga *aparente*, en que pueda *aparecer*, aquello que está oculto.

De este modo el trabajo visual que aquí se presenta consiste básicamente en un *ejercicio sobre la mirada*, la vista fotografiada la miré mucho tiempo antes de pensar en fotografiarla, la escogí el día que la conocí y por lo tanto, hacer algo con ella era en realidad una cuestión de *tiempo*.

Lo que veía a través de la ventana me ofrecía un encuentro con el parque, lo mirado, aportaba el tema, contenía un tejido de relaciones entre el observador y lo observado, entre autor y cotidiano. Al contacto del ojo, eso que resulta interesante produce el deseo de registrar, dibujar, pintar, o fotografiar. Es entonces cuando “la vista” exige estrategias de registro, de operación, de invención, incita a la búsqueda; llama a las decisiones del espíritu, atrae a los conceptos. La observación atenta nos lleva a situarnos, a tomar la medida del terreno, la vista opera, localiza, hace elecciones, finalmente se ubica y encuadra.



6

La primera fotografía fue tomada el día jueves 22 de abril de 2003, a las 5 de tarde. La cámara fotográfica y la foto no fueron más que un dispositivo que serviría como herramienta para pintar: la imagen fotográfica era para mí, en ese entonces, básicamente una forma de registrar convencionalmente la realidad visible y que al *transformarse* en papel representaba dicha realidad. Ahora bien, la decisión de continuar con la toma fotográfica -una vez que cambió mi relación con la ella- no estaba en construir una “obra fotográfica” que conjugara el *instante preciso con la técnica precisa*, sino en hacer de la fotografía, y del medio fotográfico, un soporte de reflexión visual.

El horario de la toma, las 5 de la tarde, no tiene más significación que ser, al menos por un tiempo, una hora en la que podría estar en el lugar todos los días. Y la fecha: el 22 de abril, era un simple comienzo temporal.

Al principio del trabajo no hubo un proyecto definido, ni pretensión de obra en él, tampoco un programa, sino sólo una pauta elemental que consistía básicamente en tomar una fotografía diaria, a una misma sección del panorama visible que se observaba desde

la ventana de mi taller, a la misma hora y desde el mismo lugar, con una cámara análoga y un lente cerrado en diafragma 80. La particularidad de este acto radicaba en que el motivo fotografiado (que no era más especial que los muchos parajes que se encuentran al interior de la Quinta Normal), sería siempre el mismo.

No sabía cuantas imágenes fotográficas tomaría. Comencé registrando una semana que se transformó rápidamente en toda una película - 24 imágenes, 24 días-. Antes de terminar el primer rollo de negativos decidí continuar con otro rollo *para ver qué pasaba*. Entonces hubo que agregar a las líneas generales de acción, la precisión técnica, para que sólo se evidenciara lo que acontece en el campo visual del observador, lo más importante fue tomar una sola vez decisiones para todo lo que durara el proyecto. Se trataba de dar plenamente lugar al *azar controlado* que suponía este método. Entonces, fue necesario mantener las características de la película de 400 ASA y revelarlas en el mismo laboratorio siempre.

Revelar la primera película fue un asombro, las imágenes atraían a mi memoria un sinnúmero de hechos. Cuando tuve esas primeras imágenes en *mi poder* y tras la observación minuciosa de éstas, la decisión de seguir tomando fotografías se alargó a una estación del año (todo lo que durara el otoño del 2003).

El método inicial contemplaba otros pasos: la realización de dos textos escritos inmediatamente después de la toma fotográfica en un “diario de observaciones”. Estos textos se tramarían en el devenir de esta obra, no tanto en el dominio de la visualidad, como también en la relación de la obra con la escritura. Pensar, pero escribiendo, eso que pasa en las imágenes, en todas sus dimensiones, desde el parque, hasta la intervención de esas fotografías, pues en escribir lo que se piensa y en describir lo que se ve, se construye una nueva forma de ver lo que ya se ha visto: pensado con los ojos, se consigue mirar con las palabras.

Me propuse que uno de aquellos textos fuera esencialmente formal, algo así como un texto referido exclusivamente al acto de fotografiar y al resultado de ese acto. El otro sería un texto autobiográfico, que complementaría lo que consideraba -hasta ese punto- faltante en el texto anterior, como las anécdotas o las emociones que particularizaban cada día.

Ahora bien, como referencia para el desarrollo de este método de observación y para centrar la reflexión, sería importante confrontar sólo aquello que pasaba dentro de la imagen pues parecía que el escenario estaba a punto de *revelar algo* o justo en el momento de dar un vuelco hacia otro lugar, un lugar más allá de la experiencia de fotografiar.

Fue esa atención exclusiva a la imagen el centro de la primera obra en torno al corpus de fotografía. Se llamó 17:00



7

VISUALIDAD CONTENIDA

*Sí, más hay el instante de los escollos. Instante inevitable en mi relato.
Pues la primera parte de él es de observación directa del natural;
La otra, meditación sosegada.
Y entre ambas, una unión, un conducto que las une:
El momento en que la observación pide ser meditada*
Juan Emar, Un año

17:00

1

Casi dos años después de haber tomado la primera fotografía desde la ventana de mi taller, ocurrió la primera exposición de este proyecto. En rigor fue la segunda experiencia importante con las imágenes pero la primera con carácter propiamente expositivo.³ Se trata de la exposición realizada en el Centro de Extensión Balmaceda

³ La primera experiencia con las imágenes (y que movilizó el cierre del ciclo de la toma fotográfica) fue un trabajo realizado en el Internado Barros Arana. Ubicado en Santo Domingo 3535, a no más de 200 metros frente a la cámara fotográfica, el internado es el vecino omnipresente. Entre los meses de abril y octubre del 2004 realicé una pequeña investigación sobre el internado en vista de una intervención fotográfica en sus dependencias. El ejercicio consistía básicamente en instalar las imágenes dentro del motivo fotográfico, quería ubicar las fotografías orientadas hacia el lugar desde donde se había hecho la toma. Quería “dar vuelta” el modelo, poner en escena el revés de la trama, quería pintar una “Tela Inversa” (obra de Cornelius Norbertus Gijsbrechts, datada en 1668). Estar detrás de lo que se ve y al mismo tiempo frente a él.

El internado, como lugar, dejaba de ser un espacio neutral para convertirse en un marco que contribuyó a otorgarle un nuevo sentido al ejercicio fotográfico.

Se sucedieron varias pruebas de montaje, en cada espacio, cada patio. La exposición se inauguraría el 10 de noviembre del 2004 y consistiría en la serie de imágenes distribuidas en varios sectores del internado, creando un recorrido a partir de las imágenes, que diseñara de algún modo la experiencia del encuentro con este *internado*. El texto sobre la obra lo escribió Gonzalo Arqueros, se mandaron a imprimir 400 invitaciones, pero la exposición finalmente nunca se realizó. De manera unilateral el Rector del internado Osvaldo Fuenzalida, decidió que la exposición no se haría por “cambios en la programación y porque me había tomado atribuciones indebidas”...

Puedo concluir de esa situación que todo lo que le parece extraño a la institución es en rigor para ella amenazante. Y todo eso extraño son sólo las operaciones necesarias para construir un trabajo visual.

Podría detenerme a pensar la posible relación entre las instituciones pedagógicas y las obras de arte, nula por cierto, pero no es el asunto de esta memoria. El asunto de esta memoria es el transcurrir de una obra desde su surgimiento, pasando por “imprevistos” como estos, hasta su conclusión en un corpus de obras y exposiciones.

Por eso me he detenido en este *proyecto fracasado*. Y si bien, con la distancia, considero que haber hecho aquella exposición hubiera sido un error, en el sentido que luego cobraría mi trabajo, este *fracaso*, ciertamente me obligo a releer este proyecto, sin lo cual el camino que hubiera recorrido hubiera sido

1215, en marzo del 2005, donde se presentaron todas de imágenes fotográficas en una sala ubicada exactamente bajo el lugar desde donde obtuve las imágenes. Con orientación al paisaje fotografiado.

La obra fue instalada considerando dos muros de la sala, con orientación noreste -la misma dirección entre la cámara fotográfica y lo fotografiado-, en forma de retícula ortogonal y en orden correlativo de tiempo.

Siguiendo el modelo compositivo de mi trabajo pictórico, en esta exposición consideré los muros de la sala como la tela en blanco y las imágenes fotográficas los toques de color, pequeñas superficies de inscripción, módulos que sutilmente iban modificando el espacio y entramando con las murallas un tejido solidario, conformado por el tiempo y el color.

La primera imagen fotográfica registrada estaba en la esquina superior izquierda; el recorrido avanzaba hacia la derecha. Una vez terminado el *trazo de imágenes* volvía a empezar desde la izquierda.

La lectura sincrónica, a partir de las filas, hacía posible advertir los mínimos cambios ocurridos sobre el encuadre; ante todo cobraban particular importancia las anécdotas

indefectiblemente otro. Por eso, porque es una hebra que con su modo particular teje esta obra también, es que considero oportuno referirme a ella como un trabajo más que da cuerpo a este documento. Finalmente estas pruebas de montaje no pasaron de ser pequeñas intervenciones fotográficas realizadas al Internado Nacional Barros Arana que quedaron guardadas en mi registro de imágenes.



8

sobre las imágenes, niños jugando, perros *vagabundeando*. En la lectura vertical (diacrónica), debido al corte más abrupto de tiempo entre una y otra imagen se hacían perceptible la modificación que sufre un motivo donde predomina la naturaleza.



El lugar que acogía la exposición contenía tres ventanales que dejaban ver la naturaleza presente en el parque y que intervenían la progresión fotográfica.

Phillip Dubois señala, que el espacio fotográfico es la articulación entre espacio representado y espacio de representación.⁴ Esta exposición, instalada en el centro de lo observado y del observador, entre el parque y el taller, correspondía a esa articulación, el espacio expositivo aquí funcionó como un corte fotográfico: mediaba entre las partes que componían las fotografías que allí estaban expuestas. En la interacción de las

⁴ “Todo corte fotográfico establece una articulación entre un espacio representado (al interior de la imagen, el espacio de su contenido, que es la zona de espacio referencial transferida a la foto) y un espacio de representación (la imagen como soporte de inscripción, el espacio del continente, que está construido arbitrariamente por los bordes del marco), y esta articulación entre espacio representado y espacio de representación es lo que define el espacio fotográfico propiamente dicho.” Dubois, Phillip *El Acto Fotográfico. De la representación a la recepción*.(1983). Ediciones Paidós, Barcelona. 1994. Pág. 180

fotografías (la representación) con el paisaje mismo (lo representado) intenté precisar lo que entendía por fotografía. Como se ha dicho, la fotografía estuvo ahí como dispositivo para presentar una realidad visible, como una herramienta, como parte de un método, como un articulador, como un pasaje entre lo visible y la visualidad.



10

El corte del tiempo con que opera la fotografía, esa brusca detención que reduce a un instante el fluir de la experiencia temporal. Esa fría disminución de la experiencia devenida apenas un recorte, un recorte frío, convertido en una planicie sin densidad, sin atrás, sin sonido, sin espíritu al fin. Toda la experiencia reducida a un número cuantificable y a una porción medible de imágenes, me resultaba insoportable. Había estado más de un año frente al mismo motivo, frente a ese paisaje que aparecía por las ventanas de la exposición, todo el *tiempo invertido* podía ser determinado por un número cuantificable de imágenes fotográficas. Era demasiado poco...

Así entonces era importante que el montaje de este trabajo pareciera extenderse indefinidamente por el espacio y el tiempo, señalando una secuencia que se moduló a partir de las fotografías. Cada imagen se anexa a la temporalidad de la anterior y de la siguiente. Son más de 400 temporalidades tejidas entre sí y convertidas en un mismo tiempo, más de 400 tiempos en 400 imágenes fotográficas. Las imágenes, llevadas a un tiempo compartido entre el modelo y el registro, forzadas a compartir el tiempo del presente que es el tiempo del espacio que nos rodea -el tiempo del paisaje que entra por las ventanas- y que nos permite considerar el salto entre el momento en que el parque sirvió como modelo y el presente en el que se contemplan las fotografías.

“La toma convierte en demodé el momento,- dice Ronald Kay- lo hace coetáneo, en cuanto procedimiento técnico, a las primeras fotografías”⁵. *La toma convierte en demodé el momento* porque transforma en objeto el instante al quitarle su contexto de origen. Pero la imagen seguirá unida a su referente, es su huella y le pertenece, lo extraña y lo reclama.

⁵ KAY, RONALD *Del Espacio de Aquí, señales para una mirada americana* (1980). Ed. Metales Pesados. Santiago, 2005. Pág. 21

3

Tengo varios cúmulos de fotografías “encontradas”. Las más interesantes son un grupo de ellas encontradas en un restaurante del barrio Lastarria. Seguramente para “el fotógrafo” que las abandonó, estas imágenes eran parte de su rutina de trabajo. Es un grupo de retratos de personas vestidas convencionalmente. Son fotografías de “nada” en realidad, malos retratos de gente mal vestida delante del edificio Diego Portales curiosamente encuadrado.

Estas fotos están impresas sobre un diseño “tipo” que precisa que se trata de un “*recuerdo de mi graduación*”, eso explica sus vestimentas, sus gestos, las personas que los acompañan, el fondo extraño que fue utilizado para la toma. Estas fotografías, así como todas, no se explican a sí mismas, requieren de elementos que las contextualicen, pues todas las fotografías al final de cuentas son bastante similares.

Las fotografías descontextualizadas de su referente y extirpadas de la experiencia parecen requerir de recordatorios, de notas al pie, de títulos (“verano 1987”, “Concón 1974”).

Susan Sontag asegura “...las fotografías por sí solas son incapaces de explicar nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía”.⁶

Sin embargo, al revisar los álbumes fotográficos familiares algo parece restituido, como si la imagen al estar “editada” (ordenada y cobijada) por *la familia*, estuviera en su origen, como si el instante objetivado, fuera en alguna medida restablecido por aquel orden. Por ejemplo, la fotografía en blanco y negro que describe la graduación (de derecho) de mi madre, dentro de una bella caja de madera atiborrada de fotos (que celosamente cuidaba mi abuela) no requiere en realidad un recordatorio del tipo “recuerdo de mi graduación”, está implícita en ella la información, son fotos de mi

⁶ SUSAN SONTAG *Sobre la Fotografía*, Barcelona, Editorial Edhasa, 1981 Pág. 33

madre y sus hermanos en distintos momentos de sus vidas, y sin lugar a dudas está ella ahí, (joven, bellísima y sonriente), es ella quien se acerca al fotógrafo, que posiblemente era mi abuelo, también abogado, es ella quien lleva algo así como un diploma, agarrado con descuido. Esas fotos entregan una información que es cercana y afectiva, que no es ajena a mi experiencia, es por eso que el relato se mantiene hilado y es capaz de prevalecer a la discontinuidad que ofrecen estos instantes fotografiados.

El trabajo 17:00 buscaba hacer del observador alguien que no fuera ajeno a la experiencia del registro, donde además de hacerse posible un “instante compartido” entre motivo fotográfico y registro -lugar donde el paisaje interior (entiéndase el lugar donde la obra se hizo) y el exterior se confunden y unifican, se requieren y se localizan- era también un lugar que admitía una relación interna con los parámetros en los que se había desarrollado el proyecto que acopió las fotografías, a saber: la fijeza del punto de vista del observador y el retraimiento del espacio privado del taller. Pues no es la pieza oscura sino el taller el que persiste como lugar ejemplar donde esta obra se realiza, el lugar del trabajo, la matriz de la obra.

Es el taller el que definió este proyecto cuando miraba en la misma dirección y hacia la misma sección de panorama que observaba desde la primavera del 2000 cuando elegí este taller para trabajar, sin duda por las ventanas, la vista, la luz, decisión que ya marcaba el comienzo de este trabajo.

“Hay que pensar en la versión italiana de taller: el *studio*, que designa a la vez el estudio, el escrito, o la obra, el proyecto preparatorio del artista y el lugar donde se hacen concretos.”⁷

⁷ Du temps a l'œuvre, peintres et sculpteurs vus pas les photographes, Marie du XIII, Paris 1989. Pág. 6 (traducción propia) Es bueno recordar que el uso del concepto “taller” en italiano dependerá del contexto. Por ejemplo, si hablamos de una pintura del taller de Rafael se traducirá como “un dipinto della bottega di Raffaello”. Ahora bien, el taller como lugar de trabajo de un pintor, se traducirá como “estudio” o incluso “atelier”, como la palabra francesa.

Dentro del taller ocurre la pregunta sobre la necesidad de la obra; el taller es también el lugar del archivo, que cuenta a partir de huellas la producción de esta obra. La exposición 17:00 ocurrió *justo debajo del taller*. Y así como en el álbum familiar se admite el corte que instala la fotografía a la experiencia, en esta obra, de alguna manera, la violencia que conlleva ese corte (de una imagen con su referente y una imagen con la experiencia), queda mitigada en esta sala donde los contextos de producción, de circulación y de recepción no están separados.

Ahora bien, la violencia de la fotografía que por definición es corte (en el tiempo) y separación (del referente), retornará cuando una fotografía “privada” como ésta deba abandonar este ámbito primero para ingresar a la escena pública en la exposición *Campo Ciego*, donde fue arrastrada y separada de la continuidad de la memoria hacia el mundo *de partículas inconexas e independientes*.



11

De Memoria

1

Mientras en 17:00 se mitigaba el corte que existe desde el momento de la obturación con la experiencia, en la obra que presenté para la exposición *Campo Ciego* (2006) hice del corte la experiencia. Aquí, el “corte” se transforma en una doble operación, es por un lado, el corte entre el referente y la imagen, la experiencia y su exhibición, y por el otro, el corte literal de las imágenes fotográficas.⁸

Cual corte y confección de prendas, corte y confección de tiempo y de referencias, la imagen fue construida a partir de sus fragmentos.



12

⁸“Campo Ciego”, Exposición colectiva realizada en octubre del 2006 en galería Animal donde invité a participar a Francisca Montes y Joaquín Cosiña.

El título de la exposición ligado a la fotografía: *Campo Ciego* nos daba el pie para pensar la observación, la visión y el ver problemáticamente, porque todo aparato para ver posee aquello que escapa a la mirada, lo que no se ve. Un *Campo Ciego* que sabemos existe pero no sabemos dónde pues *no-lo-vemos*, es todo lo que se mueve en el exterior o bajo la superficie de las cosas, es una posibilidad o su realidad reside en ser sólo una posibilidad. Es también lo que nos hace ingresar a las imágenes, simplemente porque nos dejamos apresar en los recovecos producidos entre el Campo Visible y el Campo Ciego. Mientras lo visible es el parque Quinta Normal, aquello que no vemos es la naturaleza. El Campo Ciego da miedo, es eso que no se ve pero se presume, el Campo Ciego es en definitiva, la visualidad.



13

“Cuando se define la Foto como una imagen inmóvil, - dice Barthes diferenciando la imagen fotografía de la cinematográfica- no se quiere sólo decir que los personajes que aquella representa no se mueven; quiere decir que no se salen: están anestesiados y clavados, como las mariposas. No obstante, desde el momento que hay punctum, se crea (se intuye) un Campo Ciego.” Un poco más abajo Barthes declara “La foto erótica...Arrastra al espectador fuera de su marco, y es así como animo la foto y ella me anima a mí. El punctum es entonces una especie de sutil, más – allá- del- campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra.”⁹

El deseo por lo que no se ve, lo oculto, lo extraño a la mirada, que no permite ser visto, es el Campo Ciego.

El Campo Ciego se entrelaza con el Campo Visible, se superpone incluso, pues el Campo Ciego está en la asociaciones que rodean a las fotografías. Se encuentra en aquello que nos envía fuera del encuadre. Está en la foto que nos hiere - como diría Barthes- que nos “punza la mirada”, que nos deja ir a la deriva por nuestros pensamientos. El Campo Ciego comienza ahí, donde nosotros en tanto observadores, nos situamos.

“Un fuera-de-campo que no es lateral, que no se prolonga más allá de los bordes del cuadro, pero un fuera-de-campo que actúa en la profundidad de la imagen, o más bien en su avanzada, que no desborda por los costados sino por delante, razón que lo convierte en el origen del corte. Un fuera-de-campo que posiciona explícitamente al operador, que lo integra más o menos como interlocutor invisible, que designa su lugar y que es el lugar de la mirada constituyente de la escena y del campo mismo.”¹⁰

⁹BARTHES, ROLAND. *La Cámara Lúcida* (1980), editorial Gustavo Gili, Barcelona. 1982. Pág. 108-109

¹⁰ DUBOIS, PHILLIP. Pág. 160 Op. Cit

El fuera de campo lo designaba técnicamente, el “Campo Ciego” señalaba, la experiencia de la toma reiterada de un mismo encuadre, donde lo que se busca está en y fuera de las imágenes. El Campo Ciego, pertenece al campo visual pues no hay un *más allá* del campo visual en rigor, porque sólo se mira lo que es posible observar desde algo así como la imposición de ser un sujeto sensible, desde donde se ve algo en apariencia velado, que, sin embargo, está en (y a) la vista también.

3

Conservamos algunas fotos de personas y paisajes porque ellas poseen ese *algo* especial que nos une afectivamente a un trozo de papel- ella ante todo contiene y testimonia una invisibilidad que subyace a lo visible y que pone a la memoria en funcionamiento cuando se miran fotografías.

¿Cuántas de las personas que estas imágenes han registrado, están ahora en una de esas fotografías que se conservan en la billetera para tener siempre *a la vista* a las personas queridas? Mientras que este mismo sujeto acá -en mis fotografías- existe sólo en cuanto mancha, en tanto “algo”, allá- en aquellas billeteras- es *Alguien* efectivamente relevante. La imagen deja un rastro de sentido abierto, y por eso quizás, decimos que la fotografía es una “huella” más aún, que es la “huella de la memoria”.

La fotografía gracias a su poder de dilatar el momento y de ofrecer múltiples aproximaciones, sin lugar a dudas contribuye a construir una suerte de elogio a esos elementos “nimios” que no necesariamente están presentes en el recuerdo. En su innegable *presencia* la fotografía ofrece un universo de situaciones y detalles que no nos entrega el recuerdo pues al ser pura superficie, nos da inescrupulosamente demasiado para ver. La fotografía *no abandona*, la fotografía *lo salva todo* de la *nada*.¹¹ Por eso sirve como registro o como documento, sin embargo recordar consiste posiblemente en retener ciertos fragmentos de la experiencia y olvidar el resto, o en olvidar ciertos fragmentos y construir experiencia con lo que queda. Cualquiera sea el funcionamiento del recuerdo, la fotografía es la huella de una memoria, efectivamente es un instrumento memorioso, “es una ayudante (una “servidora”) de la memoria, el simple testimonio de lo que ha sido, pero no su experiencia.”¹²

¹¹ “Lo que se recuerda ha sido salvado de la nada, lo que se olvida ha quedado abandonado” BERGER, JOHN Mirar. Ediciones la Flor Buenos Aires 1998, Pág. 51

¹² DUBOIS, PHILLIP. Pág. 25 Op. Cit

Y así como Funes en el relato corto de Borges, la fotografía no da lugar al olvido, cada detalle está ahí hasta lo inconmensurable. La fotografía es la huella de una memoria que no quiere ni permite abandonar nada. Aunque solo sea una huella su registro es tan actual la foto, que impide ser vista *simplemente* como pasado.¹³

No hay duda que la fotografía entregada a la descripción garantiza cierta objetividad, y es por esta capacidad de ofrecer a la memoria un recuerdo, más aún, de transformar cada anécdota en “recuerdo” que la cámara fotográfica posiblemente tenga una presencia tan fuerte en nuestras vidas cotidianas. Sin embargo, tiendo a pensar que la memoria y el recuerdo no deben estar garantizados por esa “objetividad”. En general, las distancias en el tiempo y el espacio van construyendo una nueva imagen, a saber, la *imagen de la memoria* que es, en definitiva, lo único que nos queda como referencia, y que está plagada de elementos diversos. Nuestros recuerdos pueden ser muy poco fiables, nos gusta creer que son registros imborrables de nuestro pasado, pero cada vez que los sacamos a la luz los editamos un poco antes de volver a guardarlos. Estamos constantemente alterando nuestros recuerdos, para que el pasado no entre en conflicto con el presente.

Por lo tanto, la fotografía no es el material de la memoria, más bien documenta una experiencia, el material de la memoria es el recuerdo, que ya es un lugar común definir etimológicamente como, volver a pasar por el corazón (re-cordari). Pero el lugar del corazón (el pecho, o más específicamente, el diafragma), para los griegos es la sede de

¹³ “Me dijo que antes de esa tarde lluviosa en que lo volteó el azulejo, él había sido lo que son todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado. (Traté de recordarle su percepción exacta del tiempo, su memoria de nombres propios; no me hizo caso.) Diecinueve años había vivido como quien sueña: miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo. Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales. Poco después averiguó que estaba tullido. El hecho apenas le interesó. Razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio mínimo. Ahora su percepción y su memoria eran infalibles.” BORGES. JORGE LUIS *Ficciones* Editorial Alianza, Madrid, 1997 Funes el Memorioso (1942).

la mente no del sentimiento. El material de la memoria es aquello, que revisitamos pasando por la mente o los sentidos pero que sin duda nos *afecta*.¹⁴

La fotografía escribe una nueva memoria o escribe *otra memoria*, pues ella no es aquello que restituye la presencia de un objeto afectado, sino la de una imagen que ofrece información sin contemplación al *filtro* que ponemos cuando miramos.¹⁵

Barthes, poco después de la muerte de su madre lo afirmaba, “Sabía perfectamente que por esa fatalidad que constituye uno de los rasgos más atroces del duelo, por mucho que consultase las imágenes, no podría nunca más recordar sus rasgos.”¹⁶

“¿Qué es un parecido? Las personas, al morir, dejan atrás, para quienes las conocieron, un vacío, un espacio; ese espacio tiene contornos y es diferente en cada muerte. Dicho espacio, con sus contornos, es el *parecido* de la persona y es lo que busca el artista cuando retrata a una persona viva. Un parecido es algo que se deja atrás sin ser visto.”¹⁷

No son las imágenes las que nos hacen recordar, ni la memoria la que se escribe en las fotografías. Recordamos pues el olvido simplemente no existe. La *imagen de la memoria* es una imagen creada, construida, ficcionada y sobre todo deseable. Esa memoria que nos entregaría la fotografía es una memoria fría, una imagen todo-visible,

¹⁴Cabe recordar que cuando en español aprendemos algo “*de memoria*”, en inglés y francés lo aprendemos en el corazón (Lern by heart, Par cuer).

¹⁵Hablaba una vez con una pobladora de Puente Alto (verano 2005). Su primer hijo había muerto atropellado, a los 2 años, por su padre. Accidente horroroso. Cuando la conocí, la mujer tenía una segunda hija de 8 años a quien jamás había fotografiado. Según dijo, había tomado tantas fotografías a su hijo muerto que no era capaz de deshacerse de su imagen. Un día botó todas esas imágenes porque, *no era su hijo*. Para nosotros, cultivados en la imagen, aquella observación es evidente puesto que esa era la *fotografía* de su hijo y no su hijo *en persona*. Pero ella buscaba, en esas imágenes que se le ofrecían, a alguien que no estaba en esas fotografías, ese era otro “niño”, pero sin duda, esa era la imagen de su hijo también, eso lo volvía ciertamente intolerable. Imagino que sin fotografiar a su hija, la mujer no tendrá donde buscar lo que no va a encontrar en tanto que esa presencia estuviera ausente.

¹⁶BARTHES, ROLAND. Pág. 115 Op. Cit

¹⁷BERGER, JOHN. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, ediciones ardora 4º edición Madrid, 2002. Pág. 45

que no faculta a la imagen de la posibilidad de entendimiento, de creación, pues de tanto que *da a ver*, no consiente la visualidad del recuerdo, la imagen inventada del recuerdo, la imagen que no da a pensar, sino que se entrega para construir relatos a través e la experiencia sensible, la imagen que *da a sentir*.

La fotografía conserva una descripción mientras la memoria recuerda la apariencia, pues cada imagen que constituye nuestro imaginario memorial es una imagen creada por el afecto.

La imagen que expuse en *Campo Ciego* se titulaba *De Memoria*, pues la memoria es el material, el tema, y el proyecto a construir. Si un paisaje es ante todo naturaleza, y una naturaleza muerta es ante todo objetos inmóviles, esta imagen era ante todo hecha *De Memoria*.

En la medida que construía este parque vaciado de personas y acontecimientos, intentaba construir la *imagen de la memoria*, aunque representarla tiene algo de derrota y de peligroso lugar común. Pero representar “la memoria” no es ilustrar un pasado sino es darle cuerpo y figuración a lo invisible. La aproximación posible estaba -y no estaba- en las fotografías, el asunto era construir una imagen que me permitiera acceder a esa que nunca existió pues se configuró en el tiempo y a partir de varias otras fotografías. Para hacerlo era necesario estar al margen de la fotografía, trabajar con ella, pero no rendirle tributo. En este caso la operación digital sobre la imagen eliminaba los accidentes, pero no eliminaba el paso del tiempo, eliminaba los personajes, pero no eliminaba el escenario. Bicicletas, autos, perros, personas, se transforman en pequeñas manchas sin forma mientras prevalecía el parque.

El tiempo transcurrido en la toma fotográfica, entre la primera y última fotografía, ha dejado su huella y es evidente su paso condensado en esta imagen, donde todas las fotografías son llevadas a un mismo tiempo.

En esta nueva *vista* construida, se encuentra lo que esperaba ver día tras día cuando iba camino a tomar la fotografía, y está también el residuo de mis ideas sobre la imagen: una imagen donde en su centro se ve la forma oscura y frondosa de un árbol. El tronco dividido en tres grandes planos que se levantan y expanden generando una serie de líneas que definen hacia la derecha un gran vano asediado por el follaje de un árbol más próximo cuyas hojas muestran el efecto del tiempo en su frondosidad que se marchita hasta desaparecer. A la izquierda del gran árbol central es el follaje el que se va

deslizando en manchas de tonos verdosos que forman volúmenes iluminados con una luz dorada a veces, plateada otras.

A las 5 de la tarde esperaba ver un parque al atardecer.



14

Entre la calle y el árbol una entrada de concreto con pesada reja de hierro adosada a los muros. Más allá del jardín se oye el ruido de los autos. Sobre el techo de un pesado quiosco el asta de una bandera que nunca tuvo bandera. En la inmediación la mancha oblonga de un depósito de basura. A la derecha arriba un muro borronado indica la presencia silenciosa de un edificio menos lejano de lo que parece, el Internado Nacional Barros Arana; hacia el centro y entre las ramas se alcanza a divisar un pabellón de techo bajo cuyos muros se recortan contra la delgada mancha verde del pasto que se extiende del otro lado de la vereda. Y no hay mucho, ni personas, ni automóviles circulando, ni perros corriendo. Sólo la vista a un parque, vista que se construye con muchas otras, para conseguir una única: *la imagen de la memoria*.

De Memoria es el devenir visible de la imagen virtual que crea la memoria sobre un espacio, porque se ha hecho habitual, porque de tanto usarlo se vuelve cotidiano, porque de él se espera algo...Y el resultado es la constatación visual de cómo opera la memoria: abandona y en su abandono desaparece lo que dentro del panorama visual registraron las fotografías, pero que la distancia en el tiempo hicieron desaparecer, a saber, las personas, las variaciones, las anécdotas, quedando visible nada más que el escenario de esos “acontecimientos”.

Este trabajo es la construcción de un pedazo de *mi memoria*. Instalado tras las murallas y entre los trabajos tan visibles de los demás artistas participantes, asomaba esta imagen inmensa apelando a la observación íntima y silenciosa que fue necesaria para llevar a cabo el acopio de las fotografías pero presentándose así, enorme, donde la imagen deviene escenario, telón de fondo. Ahora era el espectador, y no el personaje fotografiado, el actor de este escenario.¹⁸

¹⁸ En rigor el trabajo es la construcción, vía manipulación digital, de una imagen conformada por 430 filamentos tomados de cada una de las imágenes fotográficas de la serie, en orden cronológico (de arriba hacia abajo). Cada filamento, de 10 cm. Produjo una imagen final de gran formato (4 metros de alto por casi 7 metros de largo).

Me detendré en la evidente cuestión del cambio de formato que experimentó en este punto mi trabajo. *De memoria*, como se ha dicho, es una “gigantografía”, que instala una doble renuncia, por un lado, al formato de la imagen cotidiana, íntima, privada (15X21), y la renuncia a la “serie de fotografías” en función de una imagen única que diera cuenta de ellas. En general había preferido no trabajar con grandes formatos, pues sumado a los materiales utilizados, me parecen peligrosamente cercanos al lenguaje publicitario, sin embargo, esta vez me parecía interesante la “escala humana”, la condición corporal con la obra porque gracias el vaciamiento de las personas de este parque inmenso, la imagen deviene escenario donde nuevos acontecimientos eran posibles.

En la historia del arte se hace evidente una relación plástica entre el tamaño y la intimidad, por ejemplo en los trabajos de Jackson Pollock, existe esa cosa íntima que nos otorga la expresión directa de él, como artista y como persona. Pero eso que en la pintura parece de antemano dado, posiblemente por la presencia del cuerpo, en las imágenes digitales hay que repensarlo.

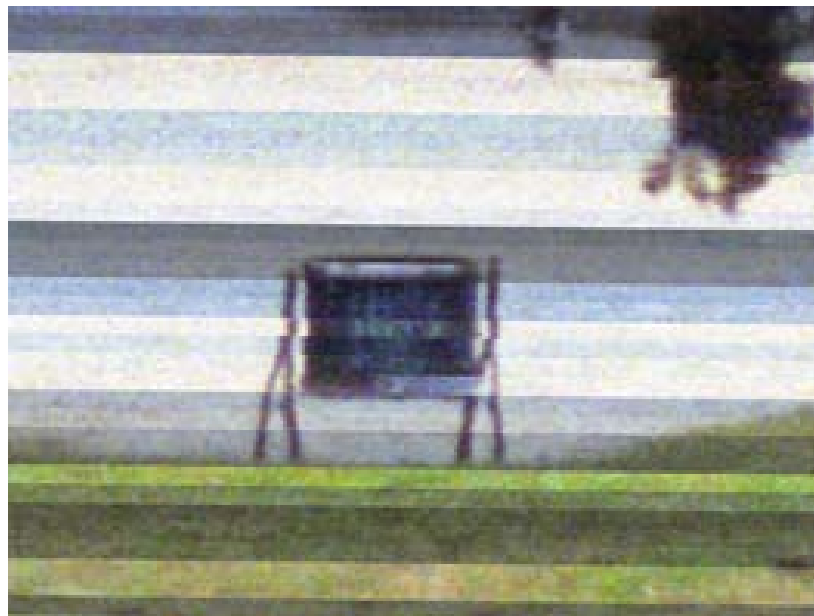
La fotografía digital y la manipulación en el computador está más cerca de la pintura que la fotografía tradicional que ha estado históricamente determinada a un solo momento, ahora el cuerpo de imágenes fotográficas que tengo me permite traer mil veces las imágenes y hacer mil veces elecciones distintas sobre ellas. Tengo muchas imágenes, muchos negativos digitalizados, que me permite jugar con ellos. Lo que tengo es un parque que como experiencia íntima y representación sensible, deviene un lugar de exploración. La imagen está puesta en escena, trabajada, esculpida, dibujada, cortada, disminuida, cosida. El parque deviene soporte de una imagen que la recrea. Como si casi se pudiera construir las imágenes *a mano* si consideramos la foto como una imagen dada en un momento, y la elaboración de las imágenes como su manufactura. Sobre la relación entre imagen trabajada digitalmente y pintura me refiero más adelante a propósito de la obra “Paisaje Velado”.

Hay otra memoria inscrita en esta imagen, la memoria que señala los procesos y las técnicas que estuvieron presentes en su elaboración. El *ruido* que produjeron los variados traspasos entre los distintos medios fotográficos, estaba presente en la imagen dando cuenta de que ésta proviene de fotografías análogas de 35 mm, almacenadas y digitalizadas, luego exportadas a programas computacionales, para ser finalmente reenviada a la imprenta y forzar su salida a un formato extenuante.

Inevitablemente todo este proceso deja huellas. Trama que recuerda al polvo que transforma todo cuanto toca en superficie de inscripción, de inscripción del tiempo. El polvo es el vestigio del tiempo que pasa, del tiempo detrás de las cosas, y en este caso, los píxeles, y los granos que confluyen visibles por el forzamiento del formato, son el vestigio del medio ahora “arcaico” que capturó las imágenes. Es una forma de decir visualmente cómo está hecho. Como todo esto ya es *demodé*.

6

Hay huellas de la construcción de la imagen, en otras palabras, vestigios de la ficción, como el *ruido* o el basurero que es chato y desproporcionado, me pregunto si a la obra *De Memoria*, por el hecho de ser una imagen fotográfica le atañe, a pesar del artificio que no intenta ocultarse, la afirmación implícita en cualquier fotografía: *esto ha sido*? Porque no obstante el artificio, es la operación visual la que guía el ojo de quien observa esta imagen, y trasforma esta en una imagen que conjuga más de 400 “*esto ha sido*” esta ha sido la observación contemplativa de una misma vista, esta ha sido la asistencia reiterada al encuadre, los acontecimientos que conforman la imagen y la experiencia del registro *ha*, efectivamente, *sido* por al menos, 470 veces. Pero esta imagen que se presenta aquí existe gracias que otras han sido, pero esta, esta no ha sido y no será después. No es una historia la que describe, es un instante, un momento, un acontecimiento en sí misma.



15

Ahora todos estos “han sido”, todo este conjunto de fotografías componen una única: la *De Memoria*, que da cuenta de la imposibilidad de la continuidad en la fotografía y que sin embargo, se transforma en un suerte de resumen de tiempo, donde cada filamento tomado a las fotografías es un hilo que teje la imagen y el tiempo construyendo un nuevo espacio. Así es posible observar, en el castaño ubicado a la derecha de la imagen, los cambios producidos en la naturaleza, mientras que a su vez en tan pequeños filamentos han desaparecido los personajes o las anécdotas, siendo apenas una huella.

Donde pone el ojo, pone la bala, dice el refrán que se refiere a la asertividad del observador, donde se pone el ojo que obtura, se pone la bala de tiempo que detiene el instante y al detenerlo y congelarlo, lo anula, lo mata al fin. La fotografía es la imagen que fija al tiempo, pero mata los instantes. Todo lo visto, en este caso, lo fotografiado, ya está muerto como lugar y acontecimiento. Si bien es un lugar común pensar la fotografía desde la idea de la muerte, ¿Cómo quedarse con aquello que precede y persiste al instante fotografiado, aquello que no desaparece el instante siguiente al disparo del obturador, aquello que se mantiene, en un sentido móvil, vivo, y que resiste al instante mismo?

Pues bien, la construcción de este nuevo escenario tiene esa particularidad pues al vaciar la imagen de todos los pequeños eventos que pudieran estar presentes en la toma fotográfica y al dejar *aparecer* todo aquello que a pesar de las variaciones producto del paso del tiempo se mantuvo presente durante todo el periodo registrado se crea ese equilibrio entre el evento, su paso, y el instante exacto antes del evento, *lo inmanente*.

Lo que se escabulle a esta suerte de desmenuzamiento de las imágenes, a esta destrucción, es el Parque.

Inmanencia

“El acto fotográfico no recupera un instante -como habitualmente se señala- al contrario inaugura un hallazgo, encuentra algo dispuesto o vago cruzando la luz para convertirse en escritura”
Carlos Ossa¹⁹

1

Mucho antes de tener el corpus de imágenes fotográficas, cuando comparaba la imagen revelada y transformada en papel, con aquello escrito justo el instante siguiente a la toma, - que debía guardar una distancia sensible con la escritura, y por lo tanto, estar restringido a la descripción- advertí que algo fallaba con aquella pretendida objetividad que suponía la escritura.²⁰ Estaba completamente implicada en la toma fotográfica; por descriptiva que quisiese que ésta fuese, la escritura reflejaba la perturbación que acometen los estados anímicos sobre la percepción.

Escribir un “diario de observaciones” no se reduce a la descripción de lo visible, si fuera eso posible me hubiera encontrado frente a *La Mirada* única y objetiva, que otorga elementos concretos a los que atenerse para la reflexión. Como escribe Carpentier en la misma novela que hace el epígrafe de esta memoria, *cuando de ver se pasa a mirar, se encienden raras luces y todo cobra su voz.*²¹

Cuando lo observado es un parque y sobre todo, cuando la mirada está detenida y fija, es imposible vencer la escisión que contiene el ejercicio de ver, que hace que *se enciendan raras luces*, donde las luces no son otra cosa que la imposibilidad de desvincularse de aquello que la imagen contiene: la propia imagen, que *cobra su voz*. Como si sólo después de haber descrito esta imagen una y otra vez, fuera el autor quien

¹⁹ CARLOS OSSA. *Ver es Haber Visto*. Artículo publicado en <http://www.critica.cl> 30/10/2004

²⁰ Cuando se describió el método de trabajo (página 13) se señaló que este contemplaba la realización de textos después de la toma fotográfica.

²¹ CARPENTIER ALEJO *Los Pasos Perdidos* (1953), editorial Debate, Madrid, 1991. Pág. 183

aparece en toda la dimensión de sujeto sensible. Porque en el revés de *lo mirado* hay un largo camino construido lentamente por miles de recuerdos y estímulos aprendidos donde han intervenido todos nuestros sentidos. Al constatar que las cosas son un *acontecimiento de la Mirada*, los objetos pierden parte considerable de su presencia inmanente.²²

La escritura sobre la imagen era la descripción de lo visible pero era, a la vez, la constatación de todo aquello invisible que aparece en la descripción de aquello que declaro estar *viendo*. El “tono melancólico” de ciertas fotografías, la “presencia de cuerpos silentes”, “la soledad de la persona que pasea hoy”, son afirmaciones presentes en el “diario de observaciones”. Marcas que ilustran esta implicación sensible de la mirada, que Barthes describió en la *Cámara Lúcida* como esa mirada que retiene desde el interior los secretos del modelo.²³

No era necesario escribir dos textos aparentemente desvinculados entre sí (uno referido a lo fotografiado y otro autobiográfico), pues necesariamente aquel texto escrito sobre la imagen se vinculaba a la experiencia: soy un ojo que ve y que siente.

“El *espacio franqueado* nos hace ver que no hay ni interior ni exterior, ni forma ni contenido: percibir y pensar, ver y *sentir* el punto de partida de este proceso, el “hacer” es un acto a través del cual las formas que nosotros creamos, las formas que nos movilizan son el mundo que nosotros somos.”²⁴

²² Por ejemplo, cada día despejado, después de lluvias intensas, la Cordillera parece estar a pocos metros de distancia, todos quienes alguna vez intentamos llegar a la falda de la cordillera, nos vimos sorprendidos de encontrarla tan lejos de nuestros pies pero tan cerca de nuestros ojos. Así como las cosas, la cordillera es un acontecimiento de la mirada.

²³ BARTHES, ROLAND. Pág. 172 a 175. Op. Cit

²⁴ Cahiers Danae. Numéro 4-5. «Espaces Affranchis, hommage a Robert Filliou». Edition Danae Intermedia. ÉTÉ 1989. Pág. 14 Traducción de la autora.

Didi- Huberman describe este vínculo entre imagen, sentido y emoción, como “el momento preciso en que lo que vemos comienza a ser alcanzado por lo que nos mira, un momento que no impone ni el exceso de plenitud de sentido (al que glorifica la creencia) ni la ausencia cínica de sentido (a la que glorifica la tautología). El momento en que se abre el antro cavado por lo que nos mira en lo que vemos”²⁵

Confrontar la realidad y su representación, la sensación y la percepción, el objeto y su imagen fue el objetivo de la obra “Inmanencia”²⁶, donde comparecerían fragmentos de las notas provistas por el método de observación, pues, era el “diario de observaciones” el que había mostrado esta fisura, instalada como distancia infranqueable entre lo observado y el observador.

“La inmanencia absoluta es ella misma y sólo ella misma: no está en ninguna cosa ni pertenece a ninguna cosa. No depende de un objeto ni pertenece a un sujeto.”²⁷

Aquello que pertenece a nada, que se presenta como una entidad o lugar autónomo y que existe por sí mismo, es el encuentro entre lo observado y el observador. Espacio que ya no depende ni de uno ni del otro pues se configura como un enigma y una posibilidad en la mirada, donde siempre habrá quien observe, siempre existirá algo observado y siempre estará un abismo entre ellos.

²⁵ DIDI- HUBERMAN, GEORGES *Lo que Vemos, Lo que nos Mira* (1992). Manantial Buenos Aires 1997. Pág. 47

²⁶ *Inmanencia*, exposición presentada en la sala Juan Egenau. Mayo y Junio 2005. Santiago

²⁷ DELEUZE, GILLES *Inmanencia: una vida*, “Philosophie” Nro 47, Minuit París, el 1 de septiembre de 1995. Traducción de Consuelo Pabon

2

La primera vez que las fotografías se presentaron como material a ser desintegrado fue en esta obra, donde todo lo observado deviene material de uso anecdótico y cotidiano, haciendo que por eso que pasa desapercibido pueda pasar un vislumbre de las aristas más finas de la condición humana: el sujeto en cuanto observador-observado, el sujeto sorprendido en la presunción *de lo indescriptible*.



16

En este momento inaugural los dos elementos que proveía el método de observación eran necesarios: la imagen fotográfica tomada diariamente y a la misma hora y la escritura de un texto sobre la imagen en el “diario de observación”. La imagen capturaba lo observado, el texto ponía al observador como sujeto capturado en lo observado, su inclusión, en tanto que lugar que sintetiza la experiencia del observador correspondió a una palabra extraída de cada texto referido a cada imagen. A veces, las palabras transitaban por conceptos descriptivos (si cada palabra representa un día podemos decir que las palabras pasan por “épocas” descriptivas): *otoñal, pastosas, entran, recogerse,*

rojo, castaño, largo, frondoso, aligerado, interno, tornando a conceptos más emocionales: triste, demora, juegan, visible, calmo, decrepita, fijeza, pasando, deja, momento, obsesión, floreciendo, que devienen palabras referidas a reflexiones en torno al método mismo (fase analítica): *cruza, retenido, fuga, lugar, conversan, pasto, tiempo, humedad, sensible, imperceptivo, densifica*. Así, cada palabra iba, de algún modo, fechando cada imagen y además articulando una gran frase.²⁸

Las imágenes fotográficas fueron intervenidas digitalmente procurando enfatizar la simple constatación de que formamos parte de lo visible que se despliega ante la mirada de los otros: hacer del rol de *lo observado* un agente en la imagen que está siempre sometido al dominio del *observador*.

Lo decía de algún modo Roland Barthes cuando manifestaba que “La fotografía transforma al sujeto en objeto.” “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 desapropian 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”.²⁹

²⁸Las palabras en cursiva pertenecen a la serie de la obra. La serie completa decía: *luz enfrenta izquierdo movimiento solo conversación verde nada caminando cámara recóndito mutismo reaparecer amarillo silencio contempla reluce padres bicicleta regándose tiempo fotografiar más fuerte asoman alejar observa recorte descansa otoñal pastosas entran recogerse rojo castaño largo frondoso aligerado interno va lentamente niños frío nublado nueve luces duele ruido horrible ocultarse paisaje refugio aparente desagradable esfuerzo antaño finas grisáceos cae desvanece atardecer tibio interno mirar territorio márgenes oculto oscuridad invierno alumbra naturaleza mirada prado neblina soleado tejidos bello firmados encuadre caer lento trío palabras acostados amantes sucio adolece espectadores distancia corre borde deshabitar vaguedad nada cristalina introspección haz resplandece expandidas negruras sordos llueve cordillera familia portón quinta serena negras tinta estilizada frío basura sólo cerrado visibilidad retenida tras remota pareciera gris paisaje abrigo detención tranquilo muchos extraña posa pasajeramente ido luz velado giro color movediza rojo triste demora juegan visible calmo decrepita fijeza pasando deja momento obsesión floreciendo regresiva silueta profundo soledad infiltra robado unilateral invadida horario rayo abandona espía fragmento develado nulo aminorar espacio franquean abrupto misterio sancionado calle cruza retenido fuga lugar conversan pasto tiempo humedad sensible imperceptivo densifica.*

²⁹ BARTHES, ROLAND. Pág. 45, 47. Op. Cit



17

Enfatizando esta condición de lo observado *preparado para todos los sutiles trucajes*, todas las personas que habían sido fotografiadas dentro del encuadre fotográfico fueron borradas, más bien “veladas” y *de sujetos fotografiados dentro de la imagen* pasaron a ser *siluetas negras dentro de la imagen*.

La intervención les dio un carácter marcadamente lóbrego, mortuorio incluso, personajes detenidos en el tiempo y extraídos del paisaje. Siluetas que parecen agujeros por donde se ha escapado el color, una "muerte del color", un punto ciego que aparece en esta obra y que arranca con la siguiente exposición.³⁰

“¿Cuántas de las personas capturadas en la imagen están hoy muertas? Varios ancianos están presentes en las imágenes, de ellos más de uno ya habrá muerto de seguro. Y si no ha muerto todavía, muy probablemente estarán muertos cuando termine de escribir esta memoria.”³¹

³⁰ Observar que el siguiente trabajo fue “Campo Ciego”

³¹ Extraído del “diario de trabajo”, abril 2007

Barthes integró en *La Cámara Lúcida*, la imagen de un escolar, el pequeño Ernest, en el pie de la foto Barthes se pregunta si el pequeño está muerto ahora, en el *ahora* de la mirada de Barthes que *ahora*, desde hace como 30 años está muerto también.³²

Todo se aleja y nosotros mismos nos alejamos, algunos, sino muchos, sino todos los que salen en las fotos están muertos. El tema de la muerte está sumamente presente en las imágenes fotográficas, como lo está en la Quinta Normal, un barrio de hospitales y funerarias. En ese barrio de hace tanto tiempo. El tema de la muerte es también el tema del dolor, el confinamiento y la caducidad. La foto, tan actual, nos pone brutalmente frente a la certeza de que todo es pasado, todo *ha sido*. Esa es su actualidad, la *actualidad del pasado*.



18

³² “Es posible que Ernest, el pequeño colegial fotografiado e 1931 por Kertész, viva todavía en la actualidad (pero donde? ¿cómo? ¡que novela!). Soy el punto de referencia de todas las fotografías, y es por ello por lo que ésta imagen me induce al asombro dirigiéndome la pregunta fundamental: ¿por qué razón vivo yo aquí y ahora?” BARTHES, ROLAND. Pág. 147. Op. Cit

De la experiencia en 17:00 donde todas las imágenes convergen en un mismo lugar y tiempo, en esta exposición quise reproducir e ilustrar ese tiempo; El Tiempo se lee de derecha a izquierda, no puedo imaginarlo de otra manera: tal como una cinta de papel muy delgada pero larguísima donde desfila, ante nosotros, testigos inmóviles, el instante presente como una continuidad discontinua en la línea de nuestra visión.

Un cinto a la sala era lo más cercano a esa *fuga cronológica* a la que se refiere Ronald Kay y donde las fotos, son el instante sustraído, verdadero paréntesis vacío () en aquello que avanza y no deja de avanzar jamás.³³

En esta obra, como en 17:00 el muro de la instalación funcionó como una grilla donde los diferentes elementos fueron ubicados siguiendo un plan de instalación establecido anteriormente por reglas de una precisión de apariencia matemática.



19

³³“Producto del instrumento el “instante” es sustraído de la fuga cronológica e introducido a la sincronía del lenguaje fotográfico como signo icónico (el tiempo se precipita espacio)”. KAY, RONALD
Pág. 21. Op. Cit

La primera línea compuesta por las imágenes, estaba ligeramente separada del muro, como fotos “flotantes”, que no están firmemente asentadas en el tiempo y se desplazan por la *fuga cronológica*. La línea de imágenes fotográficas comenzaba por la imagen n° 248 de la serie, ubicada a mano derecha de la puerta de entrada (norte), para seguir sucesivamente avanzando hasta terminar el recorrido nuevamente en la puerta de acceso con la última imagen fotográfica tomada el 10 de noviembre del 2004.³⁴

La segunda línea, compuesta por las 180 palabras obtenidas del diario de observación unos 20 cm. más abajo.³⁵



20

³⁴ Ubicada a 165 cm. de altura, compuesta por las 180 imágenes de 15 x 21 cm. separadas por 2.5 cm; adheridas al muro por el centro sobre una superficie de 1 cm. de espesor

³⁵ Ver nota al pie 27 supra. Las palabras pegadas al muro fueron ploteadas, en vinil gris. Cada letra de 1 cm. Un espectador acucioso, reparó en el gris de las palabras. Creía que ese gris refería a la carta gris que utilizan los fotógrafos para medir el color. Se fue un tanto decepcionado cuando al preguntarme yo no sabía de que se trataba esa carta gris de la que hablaba, yo sólo quería algo un poco más pictórico, no tan gráfico, no tan pregnante como el negro, pero igualmente ligado a las palabras. Creo que referir el gris de las letras a la carta de grises, literaliza una decisión formal que se vuelve más interesante de relacionar con la escritura que con la "técnica fotográfica", pero puede que esta afirmación de cuenta simplemente que efectivamente yo no soy fotógrafa. Cuento esta anécdota porque me interesa la rapidez con que este trabajo, y quizás cualquier trabajo fotográfico, es empujado al campo fotográfico en cuanto a procedimiento técnico, despojándolo de su posibilidad visual.

En el “Grado Cero de la Escritura” Roland Barthes escribe: “... la palabra tiene una estructura horizontal, sus secretos están en la misma línea que sus palabras y lo que esconde se desanuda en la duración de su continuo; en la palabra todo esta ofrecido, destinado a un inmediato desgaste, y el verbo, el silencio y su movimiento son lanzados hacia un sentido abolido: es una transferencia sin huella, ni atraso” ³⁶

Una asociación de palabras siempre contiene sentido, es una suerte de pragmatismo poético si se quiere, pero las palabras que ahí estaban, no daban un relato a las imágenes ni a la exposición, mucho menos explicaban algo, estaban ahí simplemente como otras imágenes: imágenes mentales de lo que fue fotografiado, imágenes *sin huella, ni atraso*.

Ahora bien, la línea compuesta por las palabras estaba ligeramente descalzada de las imágenes, cada palabra iba justo bajo el espacio producido entre dos fotografías. El desplazamiento da cuenta de que las palabras no permiten visualizar la imagen fotografiada. Lo interesante era esa ceguera, esa dificultad: la interruptividad del espacio no definido entre palabras e imágenes.

Las palabras tendían a desvincularse de las imágenes y se autorizaban como una extensa frase-friso en un paradójico encuentro de las palabras con las imágenes. La frase queda inconclusa, ilegible, sin sentido, las palabras, junto con las imágenes fotográficas, se dirigen hacia algo ausente, a un exilio de todo pensamiento, a algo tan dudoso como cierto, hacia la inmanencia.

³⁶ BARTHES, ROLAND. *El Grado Cero De La Escritura*. (1968) Editorial Paidós, Barcelona, 1995.

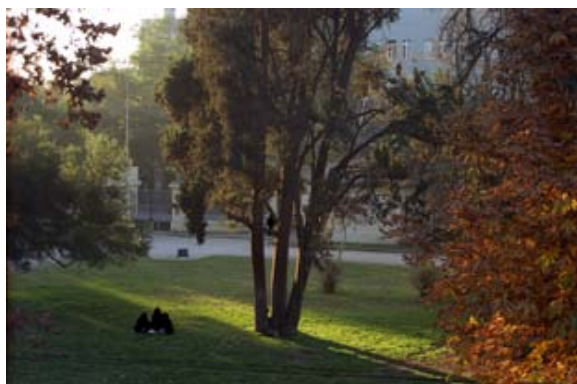
4

La operación digital que consistía en transformar en siluetas negras los sujetos que aparecen en las fotografías y que operaba, como punto ciego en la imagen, como fuga del color, como aquel *hueco de todo objeto*, que Barthes menciona en *El Grado Cero De La Escritura*,³⁷ es el punto por donde se fuga el entendimiento y es el lugar que acopia y *aloja todas las fuerzas de lo imaginario* y las posibilidades de la imagen.

“Porque Negro no es más que una especie de vacío, un agujero en la textura de las cosas, y una historia puede llenar ese agujero tan bien como cualquier otra”.³⁸



21



21

³⁷ “En adelante la forma literaria puede provocar sentimientos existenciales que están unidos al hueco de todo objeto: sentido de lo insólito, familiaridad, asco, complacencia, uso, destrucción”. Barthes, *Op cit.*

³⁸ AUSTER, PAUL *La Trilogía de Nueva York*. Ediciones Anagrama. Barcelona, 1996. Pág. 19



21

*3 Paisajes*³⁹ consistió en tres imágenes provenientes de *Inmanencia*. Esta vez a cada imagen la acompañaba 3 formas verbales: *Traición*, *Celebración*, *Malversación*.

Así la forma literaria permite indagar en lo que sucede cuando una imagen está acompañada de palabras que son su título, y en cierta medida dan su contexto y con ello su sentido, por contraposición a lo que sucedía con la misma imagen en *Inmanencia*, donde las palabras no servían para construir un relato ni para explicar las imágenes pues ellas se encontraban tan acompañadas como aisladas por las palabras.

Pues bien, acompañadas de una explicación, las fotografías son percibidas de manera muy distinta, además el formato era varias veces mayor (51 x 74 cm.) que el formato de uso cotidiano utilizado en *Inmanencia* (15 x 21cm.). Estas imágenes intervenidas ostentaban características mucho más teatrales y temporales, creaban un relato, una nueva situación a las imágenes donde son las palabras, en la forma de un título, quienes construyen el acontecimiento en la *nada*, porque las imágenes no podían dar verosimilitud ni servir como index de este nuevo relato.

³⁹ “3 Paisajes: Paisaje Traición (otoño), Paisaje Celebración (invierno), Paisaje Malversación (primavera)”, Universidad de Valparaíso, septiembre 2005. Valparaíso.

Paisaje Velado

1

El trabajo fotográfico expuesto en esta memoria discurre básicamente por un mismo problema: ¿Qué hacer con los elementos de la imagen? Esos elementos se resumen en dos conjuntos: la naturaleza (árboles, pasto, animales) y lo que la habita (personas y objetos que interactúan con ellas). No es extraño que los elementos se reduzcan a estos grupos pues, no hay más que dos opciones ante una vista: registrarla habitada o registrarla vacía.

Ahora bien, es muy distinto el estado “espiritual” del observador que se enfrenta a un espacio vacío que a uno ocupado. No hay duda que he forzado este escenario hacia el vaciamiento en varios de los trabajos presentados en esta memoria, básicamente porque ante un parque vacío lo que hay es un asomo, un escenario donde todo deviene posibilidad. En general a lo largo de esta obra, lo que se ha registrado habitado ha quedado vacío eliminando *lo que aparece*, para volverlo a un estado de calma inapariencia.

“Al carácter destructivo no le ronda ninguna imagen. Tiene pocas necesidades y la mínima sería saber qué es lo que va a ocupar el lugar de lo destruido. Por de pronto, por lo menos por un instante, el espacio vacío, el sitio donde estuvo la cosa que ha vivido el sacrificio. Enseguida habrá alguien que lo necesite sin ocuparlo.”⁴⁰

Desde la obra Inmanencia los signos de las cosas presentes en las imágenes tendieron a desaparecer, no necesariamente para excluir las “anécdotas” sino para encontrar un equilibrio entre aquello que han tenido lugar y la ausencia de esos elementos. Inquiero las imágenes para encontrar la vista fotografiada justo antes de que el acto fotográfico

⁴⁰BENJAMIN, WALTER. Discursos Interrumpidos I. Tauros Ed. Madrid 1982 *El Carácter Destructivo*

haya tenido lugar, se trata, en alguna medida de *inmortalizar* el lugar. Donde el momento se detiene justo antes del momento fotográfico, incluso.

La operación visual de *Paisaje Velado*⁴¹ también excluía los elementos “móviles” de la escena. Nuevamente correspondió a una operación visual sobre el corpus de fotografías análogas digitalizadas, donde el “desmenuzamiento” nuevamente volvía más *leve* el cuerpo de imágenes y la imagen misma.

Paisaje Velado se tramó desde esa deslealtad de la fotografía al no reconocer lo esquiva que es la memoria con los acontecimientos. Si la memoria abandona, deja desvanecer lo que sus afectos no cautivaron. ¿Cómo hacer visible esas pérdidas?

La solución parecía estar en la pintura, ya no en los textos. Así como la memoria, que deshecha detalles en función de una imagen creada por la “afección”, la pintura también “pierde” o “abandona” al ser el ocultamiento un rasgo propio de ella. Las capas de pintura al óleo se tejen borrándose, anulándose unas a otras se superponen. En cambio en la fotografía, por ser pura superficie, no hay pérdida material. En una obra como “17:00” están presentes más de cuatrocientas imágenes, son más de cuatrocientas superficies intactas, sin densidad y sin fondo. No hay imagen que tape a otra, no hay capas ocultas tras otras más superficiales.

En estas imágenes donde el componente es la memoria y el problema la pérdida, por oposición a la presencia inexcusable de la superficie fotográfica, era la pintura la que me permitía jugar a perder en vías de construir una imagen. Así entonces, además del vaciamiento que busca una imagen latente en la memoria, en este trabajo estaba la posibilidad de utilizar un procedimiento pictórico en la fabricación de una imagen. En *De Memoria* me acerqué a una suerte de “manualidad pictórica”, en esta imagen había

⁴¹ “Paisaje Velado” diciembre-enero 2006-2007. Museo de Artes Visuales. Santiago/ ARAC, Recherche d’Arts Contemporaine. Junio 2007. Cité universitaire, Maison de la Tunisie. Paris

que introducir en una obra todos los medios de la fotografía bajo el prisma de un diálogo estrecho con la producción pictórica desplazando sus procesos al computador.

Entonces, propongo que la “pérdida” hace legible desde la práctica pictórica los trabajos *De Memoria* y *Paisaje Velado*.

“Cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando lo sostiene una pérdida- aunque sea por medio de una simple, pero apremiante asociación de ideas o de un juego de lenguaje- y desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia.”⁴²

Paisaje Velado consiste en la reconstrucción de la imagen del paisaje a partir de todas las imágenes fotografiadas, tal como en *De Memoria*, pero aquí cada imagen es trasformada en una capa casi invisible, en un *velo*: en pintura correspondería a una suerte de *veladura*.

Como operación es un trabajo que recuerda a Rothko, pues en “Paisaje Velado” son las veladuras quienes producen la imagen, así como el procedimiento pictórico de Rothko que a partir de veladuras levísimas genera planos de color con profundidad; Son más de cuatrocientas veladuras que por acumulación reconstruyen la imagen pero donde cada veladura, por separado, es invisible. Si bien aquí no hay materia creo posible hablar de un proceso de *veladura digital* donde lo que vela, deja aparecer.

A través de la suma de las capas en “Paisaje Velado” es posible observar los cambios producidos en la naturaleza en este periodo de tiempo, mientras desaparecen los personajes o las anécdotas que caracterizan cada día, quedando en escena solamente el encuadre seleccionado para la toma fotográfica.

⁴² DIDI- HUBERMAN, GEORGES Pág. 16. Op. Cit

Este dato de visibilidad-invisibilidad está presente en los *bordes*, una particularidad de estas imágenes que trabajan con la pérdida, pues ellos son movedizos, abiertos, donde se producen los descalces y donde es perceptible el proceso de su realización.



22

El movimiento evidente de los bordes deja ver que es la mano humana y una técnica rudimentaria la que llevó a cabo el método y no una cámara fotográfica fija y programada con motor. Cuestión que para efectos de acumular una cantidad grande de imágenes no tiene ninguna trascendencia, pero para efectos de transformar esa acumulación en una experiencia con rendimiento estético, hace una gran diferencia. Diferencia evidente aquí, donde buscar el borde era buscar el lugar donde los procesos y los programas dan paso innegable a la imagen que aparece como en una pintura, donde los bordes de una tela dejan ver el procedimiento, las capas, la técnica, la forma de pintar, la mano... Los bordes que sobresalen al encuadre principal parecen señalar lo que ocultan. Todo encuadre, todo recorte de la naturaleza sugiere que solo se deja ver un fragmento, es una ventana que deja ver una parte del mundo y los bordes indican que siempre hay algo más fuera de ese fragmento. Indican que el mundo sigue existiendo en el Campo Ciego porque todo nace de una incompletitud, por un lado las fotos están cercenadas y por el otro, las fotografías son parciales, esconden más de lo que muestran. El objetivo que tomó la fotografía estaba cerrado en 80, es un lente cerrado, avaro, apretado. Su clave es un escondrijo y el encuadre no es más que una pista para meditar sobre su misterio.

2

El proceso es en apariencia simple: lo visible admite la invisibilidad. Las capas invisibles devienen visibles.



23

En realidad lo que aparece en el encuadre es la sombra de la invisibilidad, de una "mirada ciega" que permite que todo se concentre en aquello que está en otra parte.

La cuestión en esta imagen no era pensar en cómo ver en la invisibilidad, sino en *ver* la invisibilidad. Afectar la invisibilidad y lograr que ésta ceda a la mirada, calcular lo oscuro, re-velarlo como oscuridad, descubrir que el espacio, con tan sólo mirar lo invisible, se altera.

Las imágenes, como se ha dicho muchas veces, se ofrece para ser desmenuzadas, vistas hasta no ver nada, arrancadas de su ser imagen de *algo* hasta volverse ellas mismas un fantasma.



24

Paisaje Velado es la otra cara de aquello que se contempla, ahora lo que queda es el gran vacío, la enunciación...

CONSIDERACIONES FINALES

Me pregunto, se decía Camondo, ¿en qué perseveran los fotógrafos y cineastas; en qué tiempo laboran? Cuán efímero ha de ser entonces el resultado de sus visores, lentes y filtros, cuando esas enormes comparsas de colaboradores y comediantes son plasmados en menos que canta un gallo.
Adolfo Couve⁴³

Las imágenes de *Memoria* y *Paisaje Velado*, son imágenes del Tiempo reducido a un espacio, a un límite inestable donde las cosas aparecen como alejándose, detenidas en un punto indefinido de esa huída. Imágenes que están al borde de partir pero que han quedado fijadas, absorbidas, impedidas.

El tiempo se impone como problema desde el dispositivo fotográfico mismo, la fotografía se hace en una “nada de tiempo”, una “instantánea” se hace en un instante. Ese instante registrado supone una idea de tiempo, porque al estar referida a lo real aquellas personas detenidas en el aire, tendrán forzosamente que volver al suelo en el instante siguiente, aquellas hojas que están a punto de caer, tendrán que dar paso a la caída y a la desnudez del tronco.

El tiempo ha sido pensado por la fotografía desde sus inicios. Recuerdo los trabajos realizados por varios fotógrafos, ante todo franceses, donde la imagen era un portavoz para señalar el tiempo a partir de lo que se denomina cronofotografía, que mide los cambios producidos por un cuerpo en un lapso de tiempo dado “*producción fotográfica de imágenes sucesivas tomadas en intervalos de tiempos exactamente medidos*”.⁴⁴ Me interesa la Cronofotografía, pero no en términos de su empeño por conquistar el movimiento, sino, porque etimológicamente es una *escritura luminosa* que debe entenderse con el *Tiempo*. Ahora bien no puede pensarse una obra fotográfica sin

⁴³ COUVE, ADOLFO *Narrativa Completa* editorial Seix Barral. Santiago, 2003. Pág. 390

⁴⁴ Definición adoptada en el congreso International de Photographie de Paris, 1889. Referencia obtenida del catálogo Frizot, Michel. La chronophotographie. Temps, photographie et mouvement. exposition à la chapelle de l'Oratoire, Beaune (Côte-d'Or) 27 Mai/3 septembre 1984) Pág. 5

pensar el problema del tiempo y menos una obra con estas características, que bien podría describirse como una serie de fotografías de *imágenes sucesivas tomadas en intervalos de tiempo casi exactamente medidos*. Este trabajo con esta vinculación tan profunda con la realidad de lo visto, este método de trabajo innegablemente se las entiende con el tiempo y permite medirlo al poder medir los cambios producidos en un recorte dado, en un lapso de tiempo también meditado. Siendo una secuencia constituye de hecho, una unidad visual que debe ser mirada como una sola imagen, una *imagen que avanza*.

Pero no sólo el medio fotográfico impone el problema del Tiempo, el tiempo está en el método, en la observación, en la escritura.

Para realizar este trabajo debí tomarme *el tiempo*

Para densificarse, este trabajo exigió de *tiempo*

El tiempo como problema ha estado ligado al trabajo manual siempre, particularmente a mi habitual quehacer diario. Miles de pequeñas obsesiones que me desbordan rodean mi mundo, como si fuera incapaz de inscribir el tiempo sin asociarlo a pequeños ritos que me permiten asirlo.

“Es necesario tener en cuenta el trabajo pictórico de la autora, es necesario pensar en la sigilosa obsecuencia de las telas pintadas en el mismo lugar desde donde ha sido instalada y obturada la cámara. Es necesario, porque también su pintura ocurre así, como extenuada repetición de un gesto pictórico mínimo. Así, *la obsesión de marcar con trabajo manual el tiempo*, la insistencia en desbordar el tiempo, de agotarlo, de rendirlo al espacio. El espacio, porque lo que está en juego acá es la imagen y en ella, no sólo lo visible, lo visto, sino esencialmente lo visual. Lo visual, es decir, aquello que es esencialmente diferente de lo visible, aquello que frente a lo visible, que es simple,

evidente y sin secreto, es complejo, enigmático y paradójico. Aquello que es el reverso mismo de lo visible, su espesor y textura y que precisamente por esto “nos da que pensar”.⁴⁵

Quizás la pregunta que se hace Couve al inicio de este capítulo cuestionando el problema del tiempo en la *labor* de los fotógrafos y cineastas, desde la perspectiva evidentemente de un pintor. Se responde simplemente como que el Tiempo está por todos lados porque todo lo que nos rodea y nosotros mismo estamos inscritos en el tiempo. Y la imagen, cualquiera sea, también tiene, por supuesto, una evolución en el tiempo.

“Esa deriva constante de la imagen, es también su manera de vivir en el tiempo.”⁴⁶

Pues entonces, es necesario intentar asir el Tiempo de este trabajo, un tiempo único, imposible en la naturaleza, Tiempo sin duración, Tiempo siempre actual. En la terminología del Tiempo, correspondería un tempo “Mientras”. Donde el *Mientras* es el tiempo de la obra (*durante* el tiempo en que se realice el corpus), es el *Mientras* de la fotografía y del acto de fotografiar (*entre tanto* tomo fotografías) y es el *Mientras* que subsiste en este momento escritural, cuando ya la serie de fotografías ha sido observada y desmenuzada tantas veces.

El *Mientras* de esta obra, como todas quizás, es un mientras que no es sólo un *durante*, es un *Mientras* que se extiende (*mientras dure* el recorrido; *mientras más* fotos tengo, más fotos quiero) y quizás no se detiene, es un *Mientras* que es un *Después*, y un *Antes*, es el *Mientras* que implica un deseo, (*mientras espero* que llegue el momento de la toma, la imagen ya está aquí) es el *Mientras* que es contradicción (*mientras intento* describir lo que veo, solo obtengo imágenes de mí misma), es el *Mientras* que hace que

⁴⁵ Arqueros Gonzalo, “Como si fuera de noche” Catálogo exposición 17:00. 2005

⁴⁶ L’image fixe, espace de l’image et temps du discours. Pág. 26

cada nuevo acercamiento regido por *la luz* de los acontecimientos permita releer la temporalidad de esta obra (*en tanto* el contexto vaya cambiado).

Cabría preguntarse qué pasará con las imágenes dentro de 10 años, qué pasará con los negativos, y con las digitalizaciones. Muy probablemente la imagen revelada será decolorada por el tiempo, y nuevamente el tiempo, aparecerá, en su profusión y en su obstinada incapacidad de mantenerse al margen de los acontecimientos y la decoloración será entonces, una nueva imagen, pues el tiempo es la plasmación en color y forma de su transcurrir.

Porque el tiempo, como el agua, se escabulle siempre, invariablemente se demora, poco o mucho, el Tiempo siempre nos pone a la espera. No se habita el Tiempo, se sucumbe a él.

ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Imagen satelital Servicio Aerofotogramétrico S.A.F. O.t nº 103-1338 / 1:10000
2. Fragmentos obras: *Cemento*, *Tejido Carnación*, óleo sobre tela. Diversas medidas, 2000- 2003
3. Vista desde la ventana del taller 10 del Centro de Extensión Balmaceda 1215.
4. Imagen perteneciente a la serie fotográfica
5. Diversas imágenes de la serie fotográfica 2003-2004
6. 1^{era} fotografía de la serie: 22 de Abril 2003. Scanner de negativo. Estado actual del registro.
7. Vista panorámica “17:00”
8. Intervenciones fotográficas realizadas en Internado Nacional Barros Arana. 2004
9. Vista detalle de la exposición “17:00”.
10. Vista de la exposición “17:00”.
11. Detalle obra “De Memoria”, 2006
12. “De Memoria”, Exposición Campo Ciego. Galería Animal 2006
13. Vista de la obra “De Memoria”
14. Imagen perteneciente a la serie fotográfica
15. Detalle obra “De Memoria”
16. Detalle de imagen perteneciente a la obra “Inmanencia”
17. Detalle de imagen perteneciente a la obra “Inmanencia”
18. Imagen perteneciente a la serie fotográfica
19. Vista panorámica “Inmanencia” 2005
20. Detalle exposición “Inmanencia” 2005
21. Obra “3 Paisajes: Paisaje Celebración (invierno), Paisaje Traición (otoño), Paisaje Malversación (primavera)”. 2005.
22. Detalles del borde de las obras “De Memoria” y “Paisaje Velado” 2006
23. Obra “Paisaje Velado”
24. Fragmento Obra “Paisaje Velado”

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, GASTÓN,

La Intuición Del Instante. Editorial: México, D.F. :
Fondo de Cultura Económica, 1987

- BARTHES, ROLAND.

Lo Obvio Y Lo Obtuso.(1982) Editorial Paidós,
Barcelona. 1995.

El Grado Cero De La Escritura. 1968) Editorial
Paidós, Barcelona, 1995.

La Cámara Lúcida (1980), editorial Gustavo Gili,
Barcelona. 1982.

- BENJAMIN, WALTER.

Experiencia y Pobreza (1933)

El Autor Como Productor (1934) Traducción de Jesús
Aguirre, Taurus Ed., Madrid 1975

Pequeña Historia De La Fotografía

Discursos Interrumpidos I. Tauros Ed. Madrid 1982 *El
Carácter Destructivo*

Cuadros de un pensamiento Ediciones Imago Mundi.
Buenos Aires 1992. págs. 118 y 119 Desterrar y
Recordar 128-129 Cuesta Abajo.

- BERGER, JOHN

Mirar. Ediciones la Flor Buenos Aires 1998

Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible,
ediciones ardora 4º edición Madrid, 2002

Modos de Ver, Editorial Gustavo Gili, S.A Barcelona 2º edición 1975

- COSTA JOAN

El Lenguaje Fotográfico un análisis prospectivo de la imagen fotográfica. En *Imagen y Lenguaje*. Ed. Fontanella, Barcelona, 1981.

- DEBORD, GUY

Teoría de la Deriva. Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999.

- DELEUZE, GILLES

Inmanencia: una vida, "Philosophie" Nro 47, Minuit París, el 1 de septiembre de 1995. Traducción de Consuelo Pabon

- DIDI- HUBERMAN, GEORGES

Lo que Vemos, Lo que nos Mira (1992). Manantial Buenos Aires 1997

- DUBOIS, PHILLIP

El Acto Fotográfico. De la representación a la recepción. (1983). Ediciones Paidós, Barcelona. 1994

- FONTCUBERTA JOAN

El beso de Judas, Fotografía y Verdad. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

- KAY, RONALD

Del Espacio de Acá, señales para una mirada americana (1980). Ediciones Metales Pesados. Santiago, 2005

- KRAUSS, ROSALINDE

La Originalidad De La Vanguardia Y Otros Mitos Modernos. Editorial Alianza, edición castellana, Madrid, 1996.

- MADERUELO, JAVIER

Actas. El Paisaje, Arte y naturaleza. Huesca, 1996.

- MERLEAU-PONTY, MAURICE

El Ojo y el Espíritu. Editorial Paidos, Buenos Aires, 1977

- RELLA, FRANCO

El Silencio y las Palabras. El pensamiento en tiempo de crisis. Ediciones Paidos, Barcelona 1992.

- RENAUD, ALAIN

Comprender la Imagen Hoy. Nuevas Imágenes nuevo régimen de lo visible, nuevo imaginario. En video culturas de fin de siglo, cátedra Signo Imagen 1990, Madrid

- SUSAN SONTAG

Sobre la Fotografía, Barcelona, Editorial Edhasa, 1981

- **Literarios**

- AUSTER, PAUL

La Trilogía de Nueva York. Ediciones Anagrama. Barcelona, 1996

- BORGES. JORGE LUIS

Ficciones Editorial Alianza, Madrid, 1997 Funes el Memorioso (1942).

- CARPENTIER ALEJO

Los Pasos Perdidos (1953), editorial Debate, Madrid, 1991

- COUVE, ADOLFO

Narrativa Completa editorial Seix Barral. Santiago, 2003

- EMAR, JUAN

Un año, (1937).Editorial Sudamericana 1996

- ENRIQUE LIHN

Antología de Paso, Lom Ediciones, 1998

- **Catálogos**

- Cahiers Danae. Numéro 4-5. « Espaces Affranchis, hommage a Robert Filliou ».Edition Danae Intermedia. ÉTÉ 1989
- New Topographics. Photographs of a man-altered landscape.
- Towards Landscape, Hacia el paisaje, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas, 1990.
- Fargier- Jean Paul. L'invention du paysage
- Les Linux de l'instant avec Laurent Millet, isthme editions, paris , 2005.
- Critical landscape. Tokio Metropolitan Museum of photography.Exposición, 5 de febrero al 23 de marzo, 1993.
- Du temps a l'œuvre, peintres et sculpteurs vus par les photographes, Marie du XIII, Paris 1989. Commissaires de l'exposition : Sophie Levayer di Constanzo , Christina Gattinoni.
- Land and Environmental Art, Phaidon, London, 1998.
- Landscape as Photograph. Estelle Jussin, Elizabeth Lindquist-cock. Yale University press. New Haven and London. 1985.
- Une Autre objectivité/ Another objectivity. .Jean François Chevrier, James Lingwood. Centre National des Arts Plastiques Paris 14 III – 30 VIII 1989. Paris-Prato 1989. Ideas Books.
- De très courts espaces de temps. Biennale de l'image Paris 98. Centro National de la Photographie. Coédition du Centre National de la photographie, paris, et des éditions Actes Sud, Arles. 1998.
- Frizot, Michel. La chronophotographie. Temps, photographie et mouvement. exposition à la chapelle de l'Oratoire, Beaune (Côte-d 'Or) 27 Mai/3 septembre 1984)
- Isozaki Arata, MA, Espace-temps du Japon, Musée des Arts décoratifs, Festival d'Automne à Paris, Octobre-décembre 1973.
- "Paisaje e identidad" de Mikel Iriondo; y "A la mano y a lo lejos. Notas sobre

una estética del paisaje", ambos artículos en la Revista biTARTE, Año 6, n°:15, Donostia, Agosto de 1998.

- **Fuentes**

- SOURIAU, ETIENNE. Vocabulaire d'Esthetique. Presse Universitaires de France (PUF), paris, 1990
- Revista de Occidente, n°:189, Febrero 1997, dedicada a: Paisaje y Arte.
- GELMAN JUAN. Poema dedicado a su hijo Marcelo Ariel Gelman, publicado en Buena Memoria, de Marcelo Brodsky
- OSSA, CARLOS ver es... haber visto. artículo publicado en www.critica.cl 30/10/2004
- D. VALLIER, "QUÉ ES UN PAISAJE?" en El paisaje en el siglo XX, centro de Exposiciones y congresos Ibercaja (Zaragoza, de 12 de marzo al 9 de mayo de 2004), Zaragoza, 2004, pp. 11-13 (extracto del texto "L'arrière- pays" publicado en el catálogo de la galería Jeanne- bucher con motivo de la exposición L'arrière- pays del 7 de febrero al 28 de marzo de 1992
- PAGÁN JIMÉNEZ, Jaime R. Diálogo antropológico, año 1. n1 1, 2002. Artículos.
- ROEDIGER HENRY L. and Kathlenn B McDermott. Creating False Memories: Remembering Words Not presented in Lists. Journal of experimental Psychology:learning, Memory and Cognition 1995. Vol 21, n° 4, 803-814
- NADINE BECKER, Corette Wierenga, Rosalina Fonseca, Tobias Bonhoeffer, U. Valentin Nägerl LTD induction causes morphological changes in presynaptic boutons and reduces their contacts with spines *Neuron*, November 26, 2008

- **Bibliografía sobre la obra**

- ARQUEROS, GONZALO

Como si Fuera de Noche. Texto catálogo Exposición 17:00. Centro cultural Balmaceda 1215. 2005

Per Via di levare. Texto catálogo exposición “Inmanencia”. Sala Juan Egenau. 2005

- MOUAT, FRANCISCO

A las Cinco en Punto texto aparecido en *Crónicas Ociosas*. Editorial Aguilar. 2005

- PEREZ DE ARCE, DIEGO

Texto invitación exposición “Territoire Lointain”.
Institute d’ amitie franco.chilien. 2007

- **Bibliografía sobre la autora**

- MUÑOZ, MARÍA ELENA

Entre Vestido y Desnudo. Texto invitación exposición “Mirar Hacia Abajo” Instituto chileno israelí de cultura. 2001

- NAVARRETE, CARLOS.

Fuera de escena, una mirada a la visualidad chilena a fines de los noventa. Texto curatorial exposición “Geometría y Territorio” *Memoria anual convocatoria 2002*. Centro cultural España.

- ARQUEROS, GONZALO

Tamizar. 2002

- ZÚÑIGA, RODRIGO.

Materialidad y resonancia. Texto catálogo-invitación
exposición “A la Medida de mi Libreta” Galería Bech.
2001

ANEXO 1

DESDE LO VISIBLE A LO ESCRITURAL, DE LO ESCRITO A LO VISUAL ⁴⁷

1

Para formular esta presentación habitualmente llamada “defensa de tesis”, me pregunto si es pertinente “defender” los argumentos expuestos en esta memoria con ideas claras y definidas sobre lo que ahí se ha tramado. Porque lo que hay en la memoria es una trama, un tejido, unos hilos discursivos puestos en relación donde no sólo se ha tramado el devenir de una obra en el dominio de su visualidad, sino que se ha tramado también la relación de la obra con la escritura. Entonces considero pertinente referirse ahora a la relación entre escritura y arte, no escritura sobre artes visuales, sino escritura que se hace en tanto que la obra se produce.

2

Para enfrentar este encargo (escribir una *Tesis*) necesario para dar por finalizada esta etapa académica, establecí una primera estrategia: organizar todos los textos que había escrito, referidos al cuerpo de obra que estaría en la base de esta memoria. Sin demorarme mucho, tenía recopilados más de 160 páginas, entre “proyectos”,

⁴⁷ Texto presentado en el escenario de “Defensa de Tesis” ocurrido el 19 de Enero, 2010, donde propuse realizar una suerte de epílogo al texto elaborado pues *defender* las ideas expuestas en esta memoria me parecía algo así como cerrar los caminos abiertos en el texto, (además difícilmente haya algo en este texto que se pueda probar o que sea susceptible de ser refutado) mientras que el Epílogo, si bien se trata siempre de un “después de los argumentos”, instalaba un “además” los argumentos expuestos y entonces, pude volver a abrirlos, a cuestionarlos, a re-trazarlos.

La presentación se trataba de decir algunas palabras sobre lo que surge como más significativo de mi paso por el Magister en Artes Visuales, a saber, una nueva y problemática relación con la escritura que nace en la dificultad de *escribir* esta memoria, cuando el formato es restrictivo, cuando una memoria requiere y exige ciertas formalidades y sobre todo, cuando lo que se memoriza es una obra de arte que encuentra su sostén en su devenir.

“bitácoras”, ideas escritas al vuelo y correspondencias de toda índole, todas formas de escritura que había documentado en algunos años.⁴⁸

Aquel ejercicio, de recopilación y relectura marcó, definitivamente el primer momento de crisis respecto a la escritura de esta “tesis”, pues buscaba yo en esos escritos ideas que reafirmaran una especie de línea operativa. Buscaba, sin darme cuenta, encontrar en ellos una suerte de ilustración de aquello que estaba pensando sería el sentido de esta memoria.

En todos esos escritos no encontré nada.

No porque no hubieran cosas con algo de sentido en esos textos, sino simplemente, porque es la articulación, el borroneo, y la reescritura la que permiten asir un trabajo visual. Esos textos estaban implicados en el ejercicio, en el acontecer cotidiano del hacer. Sólo encontré varios textos escritos a propósito de trabajos que marcaron momentos de intensidad en su realización.

Lo primero que entendí fue que era imprescindible establecer una distancia, definir un espacio neutral desde donde abordar la lectura que sería el tronco de esta memoria. La escritura “implicada” y “afectada”, no podía dar sentido a la memoria, sólo la escritura analítica y reflexiva permitiría encontrar la respuesta a un para qué producir visualmente.

La escritura de esta “tesis” que después devino más apropiadamente en una “memoria”, al haber acompañado el hacer visual, me permitió, muy probablemente, llegar a momentos más profundos de reflexión, pues ella no fue diseñando un camino de

⁴⁸ El proyecto visual comienza el año 2003 cuando estaba en el último año del magister y ya era un requerimiento “escribir una tesis”, por lo tanto este proyecto surge desde esa necesidad, escribir reflexivamente. Este trabajo siempre estuvo enmarcado en la escritura.

antes trazado donde la visualidad va cómodamente definida por un “programa”, la escritura fue el acompañante siempre presente de este proceso.

Pero así como las obras se alejan del autor y sus motivaciones para ingresar al plano enigmático y reflexivo donde se suman nuevos problemas como nuevas son las lecturas, este trabajo de escritura también se ha hecho a sí mismo. No pude hacerlo en menos tiempo pues la misma escritura me demostró que cada nuevo acercamiento a este trabajo imponía sus nuevas reglas de lectura. Y la obra era la misma, y no cambiaba ni un centímetro, pero se reescribía cada vez.

Quizás porque la escritura nos otorga esa apariencia de revestirnos, cuando lo que hace es despojarnos constantemente- humillarnos hasta desollarnos-, es que cada vez que volvía a la escritura de esta memoria, que había sido dejada indefinidamente, el texto me parecía escrito por otra persona... Eso indica sin duda, la naturaleza procedimental y errática de este trabajo, tanto escritural como visual.⁴⁹

Construir esa distancia, la distancia necesaria para poder analizar críticamente este trabajo, requirió de varios años⁵⁰

Lo que han leído no es el resumen de esos años de escritura, lo que hay es más bien una síntesis, un compendio, una rearticulación del todo. Pues desde la descripción de las imágenes, la reflexión en torno a ese ejercicio, la elaboración, borroneo y reescritura se construye una nueva obra esta vez en la escritura: un cuadernillo que reclama autonomía, y que al hacerlo, impone una distancia de la obra que ella misma elabora. Donde la obra visual se reconstruye en la escritura, pues la lectura de la obra ofrece su sentido y es ella quien otorga el advenimiento.

⁴⁹ Puse especial énfasis en la memoria en este aspecto del trabajo, que no surge desde un programa, sino que va realizándose en el camino.

⁵⁰ La última exposición realizada con el cuerpo de imágenes fue el año 2007 en París

El sentido de la escritura demorada y distraída de esta memoria, fue sin duda, llegar a esa distancia que permitiría adentrarme en las profundidades de lecturas que estas obras posibilitan. ¿Para qué? para descifrar cuales son los lugares aún oscuros para mí, aquellos que justamente por mi calidad de autora no puedo ver. Detenerme y constatar cada reducto de este proyecto, fue el objetivo de este ejercicio.

3

La dificultad fue llevar a palabras un problema que surge en el lenguaje visual, ya sea por el pudor, como por el hecho mismo de escribir-describir-rescribir-sobrescribir y desescribir la propia obra.

La obra es un camino errático que se hace visible y cuya visibilidad convertida en fisuras otorgan densidad a la obra misma, mientras que la escritura de una memoria, en su errancia, se equivoca y se vuelve confusa, ruidosa e ilegible y en definitiva, no sirve.

Declaro haber intentado volver legible la errancia de una escritura que intenta seguir el ritmo de la producción de una obra. Lo declaro, porque ha sido una de las mayores dificultades de la escritura de esta memoria que por esta razón deambula entre los residuos de otros textos.

Como se señala en las notas al comenzar (Pág. 5), “La dificultad de: *escribir una memoria que describiera y diseñara el proceso productivo con las palabras justas, cuya justeza radica en decir también lo que no se ve y en no ser tacaño en las pretensiones visuales por pudor. Que las descripciones de las obras por técnicas no dejaran de ser sensibles, que las palabras, por lejanas que fuesen, no dejaran de estar presentes en la obra*”

Esa dificultad consistía más precisamente en no caer sólo en el aspecto discursivo, que el texto no ilustrara un ejercicio o proyecto artístico, que la Tesis no-explicara-nada.

Pues aunque de Perogrullo, yo pienso con imágenes y en imágenes cosas que no puedo pensar de otra manera, Yo no sé hablar sobre lo que hago. Quizás por falta de instrucción pero creo que se trata de que no quiero pensar en ciertas cosas si no es bajo los códigos enigmáticos de la visualidad. Lo visual no se describe ni se explica, se piensa, se fracasa en su lectura hasta que emerge el sentido, lo visual es enigmático, invisible, subyace a lo visible, lo visual pertenece a los engranajes del silencio y no al bullicio de la oralidad.⁵¹

Adolfo Couve comenzaba así la Comedia del Arte: *“Es la tercera vez que intento este relato, esta tragedia, esta parodia... Antes fracasé. La significativa alegoría del argumento desequilibraba el texto”*⁵²

...Fracasé varias veces, las palabras me llevaban por caminos equivocados. Efectivamente fueron mucho los intentos para dar con esta memoria.

Para no fracasar esta vez, la *significativa alegoría del argumento*, debía contenerse y retrasarse hasta el final del ejercicio. El argumento debía detenerse, con la arduo propósito de encontrar en este ejercicio algo más que una tarea para satisfacer un programa académico, sobre todo para rescatar esa dimensión poética que contienen las obras visuales, pues la escritura es el lugar donde se puede problematizar la obra y con ello *aprender a mirar con las palabras*.

Si bien tengo el hábito de escribir pues hay otro mundo reflexivo que se abre para ser pensando sólo en la escritura, es el cohabitar de esos dos lenguajes, de esos dos mundos reflexivos, lo que se vuelve equivocado y dudosos. El ejercicio es hacer de eso tan dudoso, algo esencial. Y eso es lo que aquí hay.

⁵¹ Las palabras no se me dan fáciles - hablo mucho-, porque siempre quedo con la sensación de no haber “dicho” lo correcto, de no utilizar la “palabra justa”, de explicar más de la cuenta, de justificar y describir y no poder leer críticamente, me pierdo en la oralidad.

⁵² Couve, Adolfo. Narrativa Completa. *La Comedia del Arte.*” Pág. 363

Escribir sobre la propia obra no es describir un camino preciso, es más bien dejarse sumergir por la escritura, para lograr mirar con las palabras, para dejar que la escritura se instale justo al medio de la obra y del individuo que escribe. Yo intenté pensar la visualidad desde la escritura, (lo visible desde la fotografía, la visualidad desde la escritura), escribir fue construir una distancia reflexiva sobre mi hacer visual.

Para hacerlo, lo que se escribe en esta memoria no es un *proyecto de obra*, que señala una problemática específica o una intención elaborada lo que se ha dado por llamar discurso de obra, tampoco este texto describe una forma de hacer o una *operación*, escribir esta memoria, ni siquiera se trató de hacer una declaración de principios.

Escribir fue encontrar una *nueva forma de mirar*. Pero para que la mirada apareciera no como pathos doloroso e inaudible o ilegible, esta mirada requirió de elaboración crítica donde escribir fue aprender a pensar con las palabras como pienso con las imágenes que me son propias y para ello debí bajar los ojos, y atravesar por todos esos ejercicios escriturales antes mencionados. Tampoco entonces, escribir sirvió para responder la pregunta del para qué trabajar desde la visualidad. Escribir fue el medio para construir una nueva forma de mirar. Cuando dibujo, es desde los ojos que nace el acto, estos años se trataron de aprender a escribir desde los ojos.

La memoria es esa exigencia, decir lo que no se me ha dado a decir con las palabras. Pensar, pero escribiendo, qué es eso que hago en imágenes pues en escribir lo que pienso y en describir lo que veo, se construye una nueva forma de ver lo que ya se ha visto: pensado con los ojos- como digo en la memoria- consigo mirar con las palabras.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a quienes acompañaron este proceso: aquellos que visitaron el taller, a quienes me escucharon divagar, los que acompañaron mis reflexiones con sus comentarios o sus sospechas, a quienes acogieron mi angustia, y quienes desde lejos intentaron entender la obstinación o la demora . Sobre todo agradezco a quienes exigieron, desde sus diversas maneras, darle forma y lugar a este texto y a mis elucubraciones.