



FACULTAD DE **ARTES**  
UNIVERSIDAD FINIS TERRAE

Universidad Finis Terrae

Facultad de Artes

Magíster en Investigación y Creación Fotográfica

**Espacios hablados:  
de sombras, cotidiano y confinamiento**

Verohusckka Carola Sepúlveda Fuentes

Memoria de Obra presentada a la Facultad de Artes  
de la Universidad Finis Terrae para optar al grado de  
Magíster en Investigación y Creación Fotográfica

Profesor guía: Andrea Jösch Krotki

Diciembre 2020

## AGRADECIMIENTOS

Entrando al otoño del 2019, una comitiva de la Universidad de Emory, Atlanta, EE. UU., presentaba en Santiago de Chile el programa de Aprendizaje Social, Ético y Emocional (SEE Learning)<sup>[1]</sup>. En su ponencia, Christa Tinari, desarrolladora de contenidos y una de las facilitadoras en el primer taller del proyecto en América Latina, definía de una manera simple uno de los conceptos pilares del programa, la “interdependencia”. Contaba que para explicar este concepto a los niños se toma un objeto concreto, por ejemplo, la observación de un vaso. Luego de la observación, los hacen pensar en cuáles son las cosas necesarias para que un vaso esté presente, en respuesta a esto nombran cosas e ideas como: arena, energía, el diseño de un vaso, el empaque, transporte, su acomodo en una vitrina, y la venta final a quien lleva ese vaso a su casa. En toda esta cadena de acciones hay personas encargadas de cada tarea; una humanidad en todas las cosas, una interconexión indispensable que sugiere un sistema comunitario que es, aunque anónimo, extenso.

Considerando que mi carácter es más bien el de una “loba esteparia”, no soy ajena a la interconexión que hace posible que las cosas sucedan, razón por la que quiero agradecer a toda esa cadena que estuvo apoyándome de diferentes maneras en el desarrollo y conclusión de este programa académico.

Agradezco a quienes en ocasiones cuidaron a mis hijos para ir a clases o montar exámenes. En esta colaboración femenina estuvo mi amiga Bárbara Vergara, mi suegra Eliana Carrasco, y mi hermana Soraya Sepúlveda. Agradezco también a las amigas que estuvieron hasta el último instante aconsejando y alentando en los momentos de cansancio, etapa en la que también estuvo Bárbara, Loreto Gonzáles, Catalina Gonzáles, y Cecilia Avendaño, que escucharon largas divagaciones sobre mis proyectos, y que respondieron con consejos que me dieron claridad. Loreto Rojas, también entrañable amiga, además de escucharme estuvo leyendo mis escritos, haciendo siempre acertadas sugerencias. A Loreto también doy las gracias por compartirme un territorio de investigación donde confluyeron paralelamente nuestros proyectos, ella desde el urbanismo, yo desde el arte. A mis compañeras y compañeros, los que siempre tuvieron una palabra de apoyo

<sup>[1]</sup> El proyecto *SEE Learning*, partió como una petición que hace el Dalai Lama, el año 2015, a la Universidad de Emory, donde es docente. Esta trataba de crear un plan de estudios para la ética basado en la compasión y la ciencia para una aplicación universal, reflejando la visión del Dalai Lama de un enfoque no sectario para la educación del corazón y la mente. (2019).

respecto de mi trabajo, y con los que se formó una relación que se proyecta en adelante.

Agradezco al equipo académico de este magíster, especialmente a los tres profesores con los que terminé este proceso, Andrea Jösch, Valentina Montero y Enrique Zamudio, pues probablemente trabajamos en la etapa más dura del año 2020, la de confinamiento por pandemia, con todas las emociones, contradicciones y disyuntivas que emergen de tal contexto. A Enrique agradezco los comentarios sobrios y certeros que hablan de su larga experiencia artística. A Valentina agradezco, además de su compromiso, el título de la investigación con que cierro el programa, pues desde ella surgió el nombre “Espacios hablados”, parafraseando el concepto de *retrato hablado*. A Andrea agradezco en forma particular su claridad de resolución y lo agudo de su mirada, sobre todo en su rol como guía de esta memoria. A los tres les agradezco el no cortarme las alas con las formas que fue tomando mi último trabajo, el que poco a poco fue desbordando los lindes fotográficos.

Quiero dar especialmente las gracias a mi marido Patricio Fernández, porque de todos, fue el que más divagaciones ha escuchado en este proceso, él ha estado a tiempo completo retroalimentando mis ideas y ayudándome a solucionarlas. También estuvo, con paciencia, presente en todos los montajes de taller, dejando mis trabajos dispuestos de forma impecable.

Por supuesto, agradezco a nuestros hijos Octavio y Darío, porque su dulzura me hace tener presente lo que me es importante de la vida. Y de eso trata el arte, de la observación y expresión de la vida.

## INDICE

Resumen	p. 5
Palabras Claves	p. 5
Introducción	p. 6
<b>I. SOBRE LO COTIDIANO Y SUS DERIVAS</b>	
1.1 Hundirse en lo cotidiano y su intimidad	p. 9
1.2 De un cedazo fotográfico, y otros cedazos	p. 17
1.3 Espacios y objetos de pulsión: el cotidiano íntimo y su posibilidad como retrato	p. 22
1.4 El cedazo fotográfico como materialidad prolongada	p. 26
1.5 La Torre	p. 38
<b>II. SOBRE SOMBRAS</b>	
2.1 Oh sombra, silenciosa y cotidiana intimidad (ensayo)	p. 58
<b>III ESPACIOS HABLADOS: DE SOMBRAS, COTIDIANO Y CONFINAMIENTO</b>	
3.1 Contexto	p. 68
3.2 Argumento	p. 72
3.3 Proceso creativo: entre el texto, el píxel y el centímetro	p. 78
3.3.2 Texto: los relatos	p. 79
3.3.3 Píxel y centímetro: la construcción de las imágenes y algunas divagaciones	p. 87
<b>CONCLUSIONES</b>	p. 109
Referencias Bibliográficas	p. 122
Referencias de Imágenes	p.125

## **RESUMEN**

*Espacios hablados* surge desde el contexto radical, histórico y global que estamos viviendo con la pandemia Covid-19, y de la necesidad de un confinamiento que terminó prolongándose por varios meses. La investigación busca visibilizar una sutil capa de realidad sensitiva que gravita en una oscuridad constituida por la incertidumbre y la amenaza.

Específicamente, se indaga en la representación del cotidiano hogareño como imagen de cobijo, repliegue, ritualidad, o como un estado de reflexión que anida el cuestionamiento por lo fundamental y esencial frente a un escenario inusualmente adverso.

Esta reflexión sobre el cotidiano íntimo nace como una experiencia personal, la que luego extrapolé a otros encuarentenados, indagando acerca de una posible transversalidad en cómo se lleva este suceso.

A través de redes sociales las personas son invitadas a colaborar con un relato descriptivo de elementos o espacios de su cotidiano que cobijen similar experiencia. Es así como el conjunto de vivencias, personales y colectivas, son representadas fotográfica y pictóricamente, constituyéndose la figura de la sombra como núcleo que articula técnicas y contenidos. Desde esta investigación se despliegan indagaciones estéticas que abordan la relación entre la fotografía y la pintura, las estéticas y conceptualizaciones sobre la sombra, y el contacto tecnológico como prótesis de la experiencia.

Este trabajo es el proyecto con el que cierro el programa de magíster, siendo una concatenación de lo recogido durante el proceso académico, que se sitúa en la búsqueda de materialidades y de nuevas formas de imagen, principalmente desde la experimentación fotográfica, para volver a presentar algo que está siempre presente a la mirada, sin embargo, se invisibiliza en su funcionalidad; el entorno cotidiano, lo íntimo, lo hogareño, cuya observación lleva a intuir las formas del habitar.

### **Palabras clave**

Cotidiano, habitar, sombras, intimidad, confinamiento, experimentación, fotografía, pintura

## INTRODUCCIÓN

“(…) “leer una casa”, “leer una habitación”, tiene sentido, puesto que habitación y casa son diagramas de psicología que guían a los escritores y a los poetas en el análisis de la intimidad.”

G. Bachellard. La poética del espacio

Mi llegada al programa académico que enmarca esta memoria no sólo venía con la motivación de abrir horizontes y aprender del diálogo y la mirada de otras y otros artistas, profesores y estudiantes, también traía conmigo una colección de imágenes del cotidiano íntimo y hogareño, la que comencé a armar desde mi infancia.

Estos espacios y elementos del cotidiano traen siempre noticias de quién lo habita, por acción u omisión va quedando una impronta particular, incluso, “hasta una anónima recámara de un hotel dice mucho de su huésped temporal al cabo de unas horas”. (Certeau et al., 1999, pág. 147). Sin embargo, aunque el presentimiento de una forma de identidad está siempre revelándose, mi trabajo se instala un paso antes, observando la amalgama objetual habitada, la intimidad que está a punto de nombrar una identidad.

Junto con mi imaginario, hay otros elementos que han estado presente en mi práctica, estos son la percepción de la realidad, las formas de representación, y la experimentación técnica como búsqueda de nuevas formas de imágenes, y desde ellas, volver a disponer la mirada hacia las cosas simples, por tanto, desapercibidas. El conjunto de estos elementos ha estado ligado principalmente a la reflexión fotográfica, lugar desde el cual mayoritariamente he producido mi trabajo.

Entonces, junto a un objetivo más amplio que me llevó a cruzar este grado académico, el de retroalimentación de temáticas y prácticas entre personas con un interés común, estaba el objetivo de dar con nuevas formas visuales que pudieran abrir opciones de representación a mi imaginario e intereses. Para esto, el norte fue trabajar en tres puntos: el primero, indagar en materialidades y técnicas a partir de lo fotográfico; en concreto, incursionar en posibilidades objetuales, audiovisuales y experimentar con técnicas análogas en el laboratorio fotográfico. Relacionado a lo anterior, tantear la producción de piezas que me permitieran despegar las imágenes de los muros, buscando flexibilizar esa supeditación, y, por último, dar continuidad a experimentaciones técnicas previas, en específico, al “cedazo fotográfico”.

Es así como esta memoria recoge la experiencia del desarrollo del programa en relación con los procesos materiales y experimentales de la práctica plástica en la construcción de imágenes, como también los conceptos que fui reafirmando y acuñando en torno a los elementos y temas de interés que forman mi imaginario.

La estructura de este documento se compone de tres capítulos. El primero de ellos se titula “Sobre lo cotidiano y sus derivas”, el que se divide en cinco partes. Inicia con “Hundirse en lo cotidiano y su intimidad”, donde pongo en perspectiva el imaginario trabajado en cuanto a experiencia en la mirada y la memoria, entrelazando su relación con algunos ejemplos de producción visual pictórica, literatura y poesía.

En la segunda parte, “De un cedazo fotográfico y otros cedazos”, pongo énfasis en la subjetividad, especialmente artística, y cómo esta pasa a tener como contraparte un artilugio técnico, el “cedazo fotográfico”, con el que enfatizo mi imaginario y parcialidad frente al entorno en relación a la percepción de la realidad. El capítulo finaliza con “Espacios y objetos de pulsión: el cotidiano íntimo y su posibilidad como retrato”, donde puntualizo los espacios y objetos del cotidiano como una fijación personal, su relación con la intimidad y la identidad, y su posibilidad como retrato.

En “El cedazo fotográfico como materialidad prolongada”, expongo el resultado plástico de la continuidad en la investigación previa al magíster, donde la materialidad del cedazo fotográfico hace un giro en el proceso sumando un nuevo rol, el de soporte. Finalizando este capítulo está “La torre”, una investigación sobre uno de los edificios residenciales de mayor envergadura de los construidos desde el año 2013 en adelante en la comuna de Estación Central, Santiago de Chile. Aquí, el contexto lo da la gran dimensión de la construcción en contraposición a sus espacios habitacionales reducidos, ligereza en materiales usados, entre otras particularidades. La observación de este espacio arrojó una serie de conceptos acuñados para esta investigación, como también metáforas que señalan aspectos específicos del habitar en un lugar de las características de La torre.

El segundo capítulo es un ensayo que se titula “Oh sombra, silenciosa y cotidiana intimidad”, donde la figura de la sombra se observa desde una poética hogareña, enlazándose con el nacimiento de la pintura en el Mito de Butades (Stoichita, 1999), y metaforizándose con el fenómeno fotográfico.

El tercer capítulo trata de la investigación artística y proyecto de obra, con que cierro este proceso académico, “Espacios hablados, de sombras, cotidiano y confinamiento”. Su norte es poner representación de esa sutil capa de realidad sensitiva, inscrita en el cotidiano íntimo del confinamiento, que gravita en una coyuntura radical y adversa en tiempos de crisis por pandemia. El proceso creativo de este proyecto arrojó tempranamente la decisión de representar sus imágenes a través de la fotografía y pintura, medios a los que se sumaron en el trayecto objetos y piezas instalativas.

El capítulo se compone en tres partes que van describiendo el proceso. La primera de ellas es “Contexto”, donde se revisa el panorama global y nacional del inicio de la pandemia por Covid-19 y su deriva en confinamiento. La segunda parte, “Argumento”, enlaza la experiencia de otras personas en cuarentena, a través de “relatos” recolectados en RRSS, con una reflexión plástica. También, se profundiza en los motivos que llevaron a decidir la incorporación de fotografía, pintura y la figura de la sombra para la representación de este trabajo.

Continúa el capítulo con “Proceso creativo: entre el texto, el centímetro y el píxel”, aquí introduzco las ideas a desarrollar en los apartados “Textos: los relatos”, y “Píxel y centímetro: la construcción de las imágenes y algunas divagaciones”, donde me refiero a la particularidad de los “relatos” recogidos y la experiencia de la incorporación de fragmentos de vidas de personas que no conozco en la construcción de un trabajo de artes visuales, terminando con las impresiones respecto de la puesta en marcha de la visualidad de *Espacios hablados* y de las formas que fue tomando.

## I. SOBRE LO COTIDIANO Y SUS DERIVAS

### 1.1 Hundirse en lo cotidiano y su intimidad



**Imagen No. 1:** Pablo Burchard, *La puerta azul* (S.f.)

Óleo sobre tela, 44 x 46 cm.

Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Chile

[www.artistasvisualeschilenos.cl](http://www.artistasvisualeschilenos.cl)

Tengo recuerdos desde muy niña preguntándome qué cosas guardan las puertas de las casas, qué hay del otro lado de las paredes, cómo se forman esos espacios hogareños. Siempre que pude (aún lo hago) miré por el visillo entre corrido de alguna ventana, no para ver a sus habitantes en alguna acción, si no para mirar los muebles y objetos cotidianos. Siempre sentí una incomprensible fascinación por ellos. “La puerta azul” (s.f.) de Burchard (Chile, 1875-1964) me lleva a estos recuerdos, pues muchas casas del pueblo<sup>1</sup> tenían esta estética, fachadas de adobe pintadas blancas, otras celestes. Algunas con una “banca de madera” esperando la tarde.

---

<sup>1</sup> El pueblo al que aludo es Pinto, comuna rural de la Región de Ñuble donde nací y crecí.

En los veranos, en las ocasiones en que acompañaba a mi papá a trillar, generalmente trigo, pasaba el tiempo entre las espigas de la cosecha, o a la sombra de una mata de maqui en la orilla, o bien, en las casas de los dueños de la trilla. En este último lugar, mi mirada se detenía en ese eje que en el patio une el parrón y la cocina, las que en el campo están afuera de las casas, como un cuarto independiente. En ese espacio, entonces, se movían las mujeres preparando el almuerzo para todos los colaboradores del evento. Recuerdo el vidrio grueso de unos vasos formados por biseles verticales, coronados en el borde con una franja aún más gruesa. Los había pequeños y grandes, “cañas” les decían. En los primeros servían vino, en los segundos “agua con harina” tostada. También en la mesa había grandes “fuentes”, ensaladeras blancas con decoraciones florales que acunaban abultadas ensaladas de tomate con porotos verdes o con cebolla, las que aderezaban con zumo de uvas sin madurar. El cubierto era de plaqué, me causaba gracia el triángulo que estos tenían en la base del mango, y me impresionaba el tamaño de las cucharas soperas. Todos estos objetos reposaban sobre manteles de hule, también muy floreados y coloridos, que cubrían las tablas de largos mesones armados para la ocasión.

Adentro de las casas no podía mirar mucho, pues sus dueñas eran muy celosas de estos espacios, los que estaban más bien pensados para el descanso, lo íntimo, pues durante el día, en el campo, la vida se hacía afuera, entre el fogón de la cocina y el patio. Algunas veces lograba entrar y mirar de reojo las camas a través de una puerta entreabierta, alguna vitrina con “chiches”, o un lavatorio enlosado a la pasada, sobre algún mueble, listo para servir a quien lo requiriera. Siempre las cosas lucían apenas iluminadas por la escasa luz que dejaban entrar las ventanas. Cuando se hacía tarde, a estas casas se entraba con palmtoria en mano, mientras afuera empezaban a iluminar las luciérnagas... estas imágenes me eran muy bonitas.

Ya pasé más de la mitad de mi vida en un ambiente urbano metropolitano y mi mirada distraída persiste en sacar mi atención del flujo de la rutina, llevándome una y otra vez a estas porciones del entorno cotidiano, que, con el paso del tiempo y el cambio de territorio, cambian de forma, pero siguen aludiendo a la misma intimidad del habitar, el que se hace entre líneas, lindes, espacios, paredes, puertas, ventanas, electrodomésticos, utensilios, muebles, plantas, camas, y toallas húmedas sobre sillones.

Esta mirada que se envuelve en imágenes parceladas del entorno, va fijando cada una como un *detalle*, concepto que el semiólogo Omar Calabrese (Italia, 1949-2012) define como un corte subjetivo en un *entero*, con el que guarda una relación de *sistema*. *Al detalle* el autor lo identifica

como una *excepcionalidad* que hace volver a pensar el *sistema* al que pertenece. En este sentido, y continuado una relación de afinidad semiótica, el detalle guardaría relación con el *tropos* de la *metonimia*, en su sentido de presentar una parte por el todo. De esta manera puedo pensar que cuando identifico una imagen de mi entorno hogareño, al separarla momentáneamente de su *entero*, desde mi subjetividad *detallo* un *detalle* el que me lleva a repensar el *sistema* al que pertenece, y me sugiere preguntas sobre el mismo, que en mi caso son interrogantes acerca de las formas e implicancias del habitar los espacios del cotidiano íntimo, desde donde también se proyectan la memoria y la nostalgia. Las imágenes de mi mirada me llevan a sensaciones y preguntas, y como resultado emergen reflexiones que pueden aportar como intuiciones sobre la vida.

Cuando estas imágenes las he llevado a alguna forma de representación, también han provocado en “otro” alguna experiencia afín a la mía, es decir, el volver a revisar el sistema al que pertenecen, provocando una sensación, una pregunta, o nostalgia.

Mirar el entorno cotidiano, sus objetos arrimados a líneas pasajeras de sombras y luces, sus rincones, sus vacíos y llenos, es como mirar el cotidiano como un conjunto de bodegones, como llamaron en España, a partir del siglo XVII, al género de las naturalezas muertas, o *still life*, de la pintura nórdica. Aunque en el sur de Europa el bodegón se relacionó más bien con la figura de la *vanitas*, las que, a través de representaciones de calaveras, contraposiciones de juventud y vejez, o vegetales en descomposición, recordaba la finitud de la vida, su carácter pasajero y fugaz.

El género del bodegón ha trascendido como la representación de objetos cotidianos, lujosos o austeros, como protagonistas centrales de dichas composiciones.

Coincidiendo con esta sensibilidad visual en la representación, hay artistas con los que siento sintonía, cuyas ideas e imágenes me fueron influyendo a medida que identificaba y desarrollaba mi imaginario. Los más importantes en esta línea particular han sido Giorgio Morandi (Italia, 1890-1964), Paul Cézanne (Francia, 1839-1906), y Vilhelm Hammershøi (Dinamarca, 1864-1916), heredero de la *pintura de interiores* que comenzó a desarrollarse durante el siglo XVII en los países bajos, cuyo más reconocido exponente fue Johannes Vermeer (Delft, 1632-1675).

Con estos autores hay coincidencia en los motivos de las composiciones, sin embargo, sus motivaciones son distintas, el cotidiano no es su eje central. De hecho, la lista no mucho más larga de artistas que me son significativos no trabaja con el cotidiano, atienden con su sensibilidad otras aristas de la vida, porque en eso sí todos los artistas convergen.

En el caso de Morandi, toma como motivos objetos austeros del cotidiano como botellas, jarros, floreros, sin embargo, su principal reflexión es acerca de la pintura en sí, de la observación a los colores y la materia:

A veces me imagino los colores -decía Morandi- como grandes noúmonos, como ideas vivas o seres de inteligencia pura. No pienso en nada cuando pinto: veo colores que se organizan como quieren, todo se organiza a través de las manchas de color: casas, campos ... (Muñoz M. A., s.f.)

Sus composiciones rítmicas, voluminosas y atmosféricas parten a propósito de objetos intrascendentes, y concluyen con un resultado pictórico que conecta con la poesía y el silencio.

Una de las influencias más importantes para Morandi fue el trabajo y las ideas de Cézanne, quien también a partir de encuadres íntimos y elementos comunes del cotidiano estudiaba la pintura. El artista, a través de su hacer, buscaba la forma en cómo se organiza el mundo visible. Admiraba la naturaleza y trataba de entenderla, de ella escribía “(...) es preciso doblegarse ante esta obra perfecta. Todo viene de ella y por ella existimos, olvidemos el resto.” (citado por Merleau-Ponty, 2000, pág. 37). Ante las preguntas y afirmaciones que le hacía el joven e incisivo Emille Bernard (Francia, 1868-1941), en este caso, respecto de los antiguos maestros, Cézanne respondía “Ellos hacían un cuadro, nosotros probamos con un trozo de naturaleza” (ídem).

Continuando la lectura al trabajo de Merleau-Ponty (2000), vemos en las ideas de Morandi los ecos de Cézanne: “No ha querido separar las cosas fijas que aparecen ante nuestra mirada y su manera fugaz de mostrársenos, ha querido mostrar la materia dándose forma a sí misma, el orden que nace de su organización espontánea” (pág. 39).

A través de la organización de las líneas lumínicas y arquitectónicas, Hammershøi nos hunde en sus cuadros de un cotidiano íntimo que combina austeridad y lujosos espacios hogareños. Al igual que a Morandi, lo llaman el pintor de silencios. Los grises de sus cuadros, junto con un sensible tratamiento de las luces que entran por ventanas, van cubriendo paredes, muebles, puertas abiertas que llevan a otras puertas, mesas, sillas, o algún utensilio. En sus composiciones, los espacios aparecen amplios y despejados, cosa que se mantiene cuando cierra el encuadre a una pared con alguna ventana. Esto, junto a su paleta apagada, se percibe entre la elegancia y la melancolía.

En Hammershøi, a diferencia de los dos autores anteriores, no es fácil afirmar que su imaginario pictórico se corresponda con otras ideas sobre el arte o la vida. Si bien, en un comienzo se le asoció al movimiento Simbolista, no hay mayor evidencia sobre sus reflexiones, pues no escribió ni habló mucho sobre su práctica.

Al margen de los motivos cotidianos, hay un aspecto importante en el proceso en estos tres artistas que se conecta con el mío, es el hecho de volver una y otra vez sobre los mismos elementos, repetirlos, volver a hacerlos, mirarlos desde distintos puntos de vista. Morandi pintó los mismos objetos toda su vida, Cézanne también volvía sobre los mismos elementos en su quehacer. El monte Santa Victoria lo pintó más de ochenta veces. Hammershøi pintó insistentemente su espacio cotidiano durante toda su vida.



**Imagen No. 2:** Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta con fruta* (1927)

Óleo sobre tela, 27 x 38,5 cm.

[www.loff.it](http://www.loff.it)



**Imagen No. 3:** Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta* (1955)

Óleo sobre tela, 35 x 40 cm.

[www.loff.it](http://www.loff.it)



**Imagen No. 4:** Paul Cézanne, *Aparador* (1877-1879)

Óleo sobre tela, 65,5 x 81 cm.

[www.periodistas-es.com](http://www.periodistas-es.com)



**Imagen No. 5:** Vilhelm Hammershøi, *Motas de polvo bailando en los rayos del sol* (1900)

Óleo sobre lienzo, 70 x 59 cm.

[www. algargosarte.blogspot.com](http://www.algargosarte.blogspot.com)

En sintonía con Hammershøi y su perspectiva contemplativa de paredes, puertas y ventanas, se conecta la mirada del escritor George Pérec (Francia, 1936-1982), el que también miraba y describía el cotidiano hogareño en un contexto citadino. En *Especies de espacios* (2001), dejando atrás la melancolía y dando paso a lo lúdico, escribe sobre las paredes:

Cuelgo un cuadro en la pared. Enseguida me olvido de que allí hay una pared. Ya no sé lo que hay detrás de esa pared, ya no sé qué hay una pared, ya no sé qué esa pared es una pared, ya no sé qué es eso de una pared. Ya no sé que en mi apartamento hay paredes y que, si no hubiera paredes, no habría apartamento. La

pared ya no es lo que delimita y define el lugar en que vivo, lo que le separa de los otros lugares donde viven los demás, ya no es más que el soporte de un cuadro. Pero también me olvido del cuadro, ya no lo miro, ya no sé mirarlo. He colgado el cuadro en la pared para olvidar que allí había una pared, pero, al olvidar la pared, me olvido también del cuadro. Hay cuadros porque hay paredes.” (pág. 68)

A lo largo del libro va narrando sus impresiones sobre puertas, escaleras, la figura de la cama, los muebles; espacios y especies del habitar urbano. También dedica líneas para referirse al “mudarse” y al “instalarse”, describiendo coherentemente la serie de acciones que esta tarea implica en su repliegue y despliegue. ¿Quién en este tránsito no ha tenido que revisar todo el universo de objetos del cotidiano? Al llegar a otra casa, o departamento, desenvolvemos nuestra identidad íntima, distribuyendo y dejando cosas como poniendo banderas de conquista en cada sitio del nuevo espacio. En esta experiencia de cambio del entorno cotidiano he ido guardando imágenes de cada *geometría*, como diría Gastón Bachelard (Francia, 1884-1962), que me ha acogido, y donde me he sumido.

Revisando mis recuerdos, puedo decir que desde muy temprano he estado hundida en los detalles del cotidiano. Me pregunto aquí el por qué siento que me “hundo” y no que me “sumerjo”. Al buscar diferencias entre estas palabras, sólo las he encontrado como sinónimos. Sin embargo, no me parecen iguales, porque el sumergir requiere de una decisión que tiene un objetivo, en cambio el hundirse lo asocio a lo dado, a algo que pasa sin buscarlo, a lo accidental. En ese sentido también tiene un matiz trágico, incluso de ahogo, pero si he estado hundida siempre en un estado de contemplación, supongo que desarrollé las branquias que me permiten estar en otro estado como si fuera el natural. Me siento hundida en el entorno hogareño, porque no busco las imágenes que me atrapan, éstas aparecen. Después que han aparecido sí las busco, porque ya las conozco, las espero.

Entre detalles visuales y la rutina, la que sale y entra de lo hogareño, veo también pasar el tiempo y la vida, las hebras blancas del pelo, el canje persistente del tallaje en el closet de los niños, el deshilache de las frazadas, los floreros repuestos. Así, un día me calaran hondo las letras del poeta Floridor Pérez (Chile, 1937-2019) en su poema “Años después”:

A quién llamar en la casa vacía.  
Solo a las puertas de doy la mano. Ellas  
dan la manilla y se abren de par en par.  
Una silla me dice: tome asiento.  
La mesa puesta espera a los amigos  
que nunca regresaron. Tanto tiempo  
hace que la escalera va y viene  
por sus peldaños, que ya no recuerda  
sí está allí para subir o bajar.  
O para que ruede hasta nosotros  
el eco de los pasos de la infancia

Obra completamente incompleta,  
(2015, pág. 21)

## **1.2 De un cedazo fotográfico, y otros cedazos**

Quisiera reflexionar en torno a las temáticas que han cruzado una parte importante de la producción de mi trabajo, que tienen que ver con mi parcialidad en relación con mi entorno, la imagen fotográfica como mediación con la realidad, y mi imaginario que observa detalles de espacios y objetos del cotidiano íntimo que se invisibilizan en su funcionalidad, pero, sin embargo, narran de forma silenciosa un tejido de complejidades que acompañan día a día nuestra intimidad.

Estos elementos que se cruzan en mi hacer se enlazan con el concepto de “cedazo”, y se hacen confluir en un cuerpo técnico, físico y metafórico que termina por contenerlos en la figura de lo que he nombrado como “cedazo fotográfico”.

En la segunda parte de este subcapítulo, a partir de la fusión entre los conceptos fundamentales desde dónde se ha fraguado mi quehacer, reviso mi imaginario como resultado de la criba de mi subjetividad y como objeto de pulsión, vinculándolo luego en un nuevo cruce que relaciona sus posibilidades con la “intimidad” como “forma poética de identidad”, para dar paso una “forma de retrato” no convencional.

El cedazo es un “instrumento compuesto de un aro y una tela, por lo común de cerdas, más o menos claras, que cierra la parte interior. Sirve para separar las partes sutiles de las gruesas de algunas cosas, como la harina, el suero, etcétera.” (Real Academia Española, 2018) Entonces, en lo práctico es un utensilio que permite tamizar, filtrar para distinguir partes que tienen su propia especificidad dentro de un cuerpo que pudiera parecer más o menos estable u homogéneo. Dependiendo del objetivo se decidirá si quedarse con lo que atrapa el tamiz o con lo que ha dejado pasar. Por ejemplo, si se ha de fluir por él un jugo de frutas recién licuado, la finalidad pudiera ser quedarse con el líquido que ha cruzado por él; en cambio, un buscador de oro dejará pasar la arena y se quedará con las pepitas que quedaran sobre la trama.

En este instrumento se puede metaforizar la propia subjetividad del sujeto, que en la relación con el entorno funciona como un cedazo que decide, con conciencia o no de ello, quedarse con tal o cual mirada sobre las distintas situaciones o eventos propios de la vida, construyendo así una historia íntima y personal dentro de una colectiva general, con la que mantiene una relación de grados de coherencia suficiente para seguir articulado a ella.

Cada decisión que tomamos, incluso las más domésticas y cotidianas, como el color de las cortinas, o con qué endulzar el té, han de pasar por nuestro propio cedazo en el que el entramado de hilos de su tamiz incidirá en lo que se retiene o dejar pasar.

Específicamente, los artistas tenemos la particularidad de obsesionarnos con ciertos objetos, conceptos, espacios o discursos que forman parte de nuestras vidas e intereses. Además, de todas las situaciones que pasan por nuestros cedazos en las relaciones con el entorno en general -ya sean familiares, fraternales, laborales, académicas, religiosas, domésticas, etcétera- hay ciertos elementos a los que se dirigen pulsionalmente. Aquí el tamiz del cedazo se vuelve fino y mira de una manera sensible estas especificidades, que muy probablemente para otros pasarían inadvertidos o sin mayor relevancia. Sobre estas particularidades comienzan a abrirse tramas de sistemas que se van complejizando más, a medida que se estudia, investiga, relaciona y representa a través de las distintas formas del Arte. El tema de trabajo de cada artista, lo que marca su producción, es algo que se revela en el camino, va apareciendo el imaginario particular según su propia configuración y formación. Tal vez la dirección de trabajo que identifica a un artista podría explicarse desde lo inconsciente, pues desde la razón no es tan fácil establecer respuestas muy claras y, menos aún, categóricas. Cuando un artista intenta poner en su cedazo forzosamente un tema, se percibe algo que no termina de cuajar en los resultados del proceso creativo; éste se vuelve

rígido y se extraña la flexibilidad de lo genuino. En este sentido Andréi Tarkovski (Rusia, 1932-1986) dice “Sería falso afirmar que un artista “busca” su tema. El tema va madurando con él como un fruto y le impulsa hacia la configuración (...)”. (2012, p.66)

Dentro de las distintas expresiones del arte, cada artista buscará la forma de representación con la que tenga más sintonía: danza, teatro, cine, artes visuales, música, circo contemporáneo, u otra. En cada una de ellas se despliegan líneas disciplinarias de investigación y creación. Dentro de ellas haré referencia a las Artes Visuales en general, para detenerme particularmente en la Fotografía

Sobre los distintos soportes que cada disciplina posibilita (grabado, dibujo, pintura, fotografía, etc.) el artista vuelca su imaginario, el residuo de su tamiz. Este soporte, tela, papel, piedra, metal, es una nueva criba de mediación con el mundo y con el artista, o el artista en relación con su entorno. Es ahora en el soporte donde quedarán las distintas formas y densidades que el artista dejará deslizar en el traspaso de su percepción, lo que ha tamizado. Aquí, propongo que se produce un segundo filtrado, el que tiene que ver con una administración del flujo de contenidos, pues, no necesariamente se pondrán todas sus ideas de una vez sobre el soporte. Además, en un nuevo cruce de relaciones, la misma técnica irá también condicionando cuánto y cómo poner las formas con su correspondiente argumento.

Cuando la disciplina en la que se desarrolla el trabajo artístico es la Fotografía, ese traspaso se complejiza aún más por el estatuto de objetividad con que esta imagen ha trascendido desde que emergió oficialmente en el siglo XIX, donde básicamente nace en un contexto científico en el que los investigadores, como Talbot (Inglaterra, 1800), Niepce (Francia, 1765), o Daguerre (Francia, 1787) -único de ellos que tenía conexión con las artes\_ estaban apremiados por dar una estabilidad permanente a la imagen fugaz y transitoria que se producía en la cámara oscura. Este apremio venía dado en el propio contexto del siglo del método científico, donde urgía comprobar los distintos aspectos del mundo para legitimarlos como conocimiento. Siglo del enciclopedismo, del positivismo, de la comprobación como verificación y validación. La imagen fotográfica, en su alto rendimiento mimético de la realidad, calzaba perfectamente con este proyecto.

En este escenario ¿cómo hacer aparecer una subjetividad en una imagen tan fuertemente investida de objetividad? No resulta fácil responder esto, considerando que el aparato mismo parte por condicionar la *mirada orgánica* cuando se posa en un *ojo mecánico* (Kay, 1980, p.25), que enmarca desde el primer momento las posibilidades de composición. Asimilando este primer

forcejeo con la técnica, se puede decir que siempre hay una intención, una decisión sobre el encuadre o la luz de lo que fotografiará, en este sentido se puede decir también que hay una edición anticipada a cada disparo que se relaciona con la subjetividad, aunque este primer lineamiento luego pueda ser resignificado por una segunda edición, como es el caso de la fotografía de prensa donde el pie de foto es el que condiciona la lectura de la imagen, la que viene a objetivarse bajo un nuevo sentido que marcará una línea editorial particular (parcial, subjetiva).

Dentro de la apropiación que se hace de la fotografía desde la producción artística, la subjetividad se deja ver por el discurso que contiene una obra y por la imagen misma al ser estetizada o separada de una producción convencional (fotografía de identidad, familiar, social, documental, etcétera.)

Para mí, que he desarrollado gran parte de mi trabajo con la fotografía, quise enfatizar el distanciamiento del estatuto de realidad de esta imagen, para proyectar a través de ella mi propia parcialidad, representar decididamente mi subjetividad. Al mismo tiempo, me ha interesado acentuar la condición mediadora de la imagen fotográfica en su relación con lo inmediato. En este ejercicio comencé, en su momento, una búsqueda por extraer una nueva imagen del “aparato fotográfico”, como señala Vilém Flusser (Checoslovaquia, 1920) en su libro “Hacia una filosofía de la fotografía” (1990), donde llama de dicha forma tanto a la cámara como a todo el sistema económico, político y social posindustrial que la contiene. El autor plantea que cada imagen que se pueda extraer de la virtualidad del programa del aparato, que se descalce de la fotografía convencional, es una *imagen informativa* (1990, p. 27).

Cuando estas ideas comenzaron a merodear mi práctica, estaba retomando la fotografía estenopeica análoga (2013), imagen que más me había cautivado en el proceso de aprendizaje técnico de la fotografía. Estaba aquí buscando, por una parte, recuperar los tiempos demorados que tomaba una imagen en aparecer, incluyendo el respectivo lapso reflexivo que eso implicaba, y que con lo digital había perdido. También perseguía un distanciamiento de la nitidez, incluyendo su exageración en la técnica HDR, que en ese tiempo tomaba una fama que yo no terminaba de procesar, pues sus imágenes “filudas”, en su exceso y falsa definición, me repelían. Al contrario de esto último, lo que buscaba era una técnica de la que resultara una imagen diferente, una fotografía como representación de lo posible y no como la imagen de confirmación.

Durante el desarrollo de esta investigación experimental puse mayor atención en que la técnica del aparato mismo es también un tamiz por el cual pasa luz desde un espacio u objeto

encuadrado, luz que viene a estrellarse como imagen en la superficie fotosensible. Imagen como residuo de una operación técnica. Siguiendo adelante con esta idea quise probar unir el fenómeno más rudimentario de la fotografía, el estenopo, con la tecnología digital. Para esto, construí un sistema que me permitió introducir una cámara digital dentro de una cámara oscura. Dentro de la segunda instalé un papel traslúcido en el cual se proyectaba la imagen que trae la luz del estenopo, siendo este papel el que se fotografiará permanentemente. Las imágenes proyectadas sobre él serán las que van cambiando. A este sistema de cámaras, y poniendo énfasis en el papel traslúcido dentro, es el que nombré “cedazo fotográfico”.

Como resultado de esta experimentación apareció una imagen difusa, irregular, lo que hace que sus motivos se vayan revelando de a poco, en un tiempo más lento. El cedazo de mi subjetividad junto al fotográfico se metaforizó en el papel-tamiz, donde la imagen quedaba contenida como un residuo luz y de realidad (Imagen No. 5).



**Imagen No. 5:** *Autorretrato* (2013),  
Cedazo fotográfico, fotografía estenopeica experimental

### 1.2.3 Espacios y objetos de pulsión: el cotidiano íntimo y su posibilidad como retrato

La principal obsesión de mi mirada se dirige así a los detalles del entorno inmediato e íntimo; lo cotidiano, espacios y objetos del habitar que se invisibilizan en la rutina y que, sin embargo, son

una especie de soporte a la dinámica del movimiento de la vida. Respecto a estos espacios íntimos, el filósofo Sergio Rojas (2017) se refiere de la siguiente manera:

En la intimidad de nuestros espacios domésticos nos entregamos al ejercicio de una economía de recursos que, estando al servicio del “cuidado de sí”, carece de toda épica. Contra lo que pudiera creerse en un primer momento, el hogar no es un lugar de soberanía, de mando o de máximo control. Más bien allí es donde el sujeto se disemina en un sinfín de utensilios: vajilla, adornos de mesa, conservas en la despensa, ropas de cama, artículos de aseo y lavandería, etcétera. Porque habitar no es simplemente estar en lo propio, sino domiciliarse en el orden de las cosas, hallarse después de todo en la finitud de un acotado universo material. Es en ese régimen de cercanías y “amanualidad” que se establece una escala humana de la existencia.

(pág. 336)<sup>2</sup>

El autor describe una manera en cómo el sujeto se relaciona con su cotidiano íntimo, doméstico, el lugar donde “el sujeto se disemina” en objetos, cuestión que desde mi perspectiva son ecos de relaciones y tramas que condicionan el estar y convivir en cierto lugar. No elegimos o dejamos en nuestro entorno formas o colores por azar, pues estas decisiones responden a nuestra propia criba. No obstante, creo que no se tiene una conciencia plena de ello, más adelante, en el mismo texto, Rojas continúa desarrollando esta idea:

Ahora bien, si la figura de domicilio describe lo que sería nuestro espacio más cercano; más aún, si en sentido estricto dicho espacio es algo de lo que no podemos ser nunca plenamente conscientes (porque es el efecto de un tejido de hábitos, de pequeños gustos y disgustos, de rutinas en las que se han hecho corresponder los tiempos propios y ajenos de una forma que nunca recordamos haber negociado), entonces... ¿cómo tomar la distancia que haga posible reflexionar el supuesto orden de íntima cotidianeidad, su estética sin autor? (pág. 336)

---

<sup>2</sup> Los textos citados de Sergio Rojas, son parte de un escrito que realizó para mi exposición Luz común, y fue publicado en su libro Las obras y sus relatos III (2017), y en el catálogo de la obra (2020)

La pregunta con la que termina este párrafo también surge en mi trabajo, y la respuesta a ella ha sido siempre la misma: observar, reflexionar y representar estos espacios y sus contenidos a través de mis oficios, mi práctica. La imagen experimental que he trabajado, que tamiza el entorno inmediato a través del cedazo fotográfico, viene a estetizar y retorizar estos espacios y objetos, representándolos para visibilizarlos y revalorarlos; percibirlos a través de nuevas posibilidades formales para poner nuevamente la mirada sobre estos elementos que rodean y contienen la intimidad del cotidiano. En sintonía con la lectura que hace Favio B. Dasilva sobre las ideas que desarrolló el filósofo Merleau-Ponty, sería: “hacer visible lo invisible para volver a ver lo visible” (Miríada, Investigación en ciencias sociales, 2010).

En el espesor visual dado por la trama que deja el papel en mis fotografías capturadas con el “cedazo fotográfico”, se provoca una lectura ralentizada de ellas, condicionan a consumir de apoco la imagen, hasta dar en la cuenta de la sencillez de sus motivos, lo que favorece un reconocimiento de los espacios y objetos cotidianos. El ojo tiende a codificar la información visual en formas conocidas, en este proceso la aprehensión de los motivos en estas imágenes involucra un tiempo necesario para identificar un objeto familiar a través de los poros de las superficies entramadas. Este tiempo de aprehensión, de cierta manera, condiciona a mirar de una forma diferente lo que en el día a día pasa inadvertido.

Ese espesor de complejidades íntimas del cotidiano me hace preguntar si estos espacios y objetos pudieran dar cuenta de las “identidades” de sus habitantes, y si pudieran representar una forma de “retrato” de ellos mismos.

El artista visual colombiano Camilo Restrepo (Colombia, 1973) define la intimidad como la instancia donde se da la posibilidad para que se produzcan las inclinaciones que serían los gustos, las preferencias, las creencias, etcétera. Desde su punto de vista, en la intimidad se sentiría la emoción, los gustos y sin sabores de la vida. Por otro lado, estaría la identidad que se define como una licencia para circular, relacionarse y manejarse en la cultura, a la vez que un lugar donde encontrar cierto asidero en tanta indefinición del sujeto. Para el artista, identidad e intimidad no están separadas, sino que son el pliegue del sujeto. (2002, p. 52,53, 57)

Si la identidad es algo que identifica, y si en el cotidiano no se es plenamente consciente de la construcción del “acotado universo material” “donde el sujeto se “disemina” (Rojas, 2017, p.336), este no puede reconocerse de la forma categórica en la que su identidad es advertida en



**Imagen No. 6:** *Baño compartido*, Tríptico *Luz común* (2017 - 2019)

Segundo montaje de *Luz común*

Museo sin Muros, MNBA, Talcahuano, 2019

lado público de la existencia: nombres, apellidos, fecha de nacimiento, número de identificación, etcétera. Entonces, siguiendo el análisis de Restrepo, aun considerando que él no habla sobre espacios si no de estados, la intimidad no podría darse como una identidad, al ser dos caras de la misma moneda; la aparición de una anularía temporalmente a la otra. Sin embargo, considerando que los espacios y objetos del cotidiano serían el resultado de las “inclinaciones” del sujeto, de decisiones que en algún momento tomó, podría desprenderse de esto una estética del espacio cotidiano que hable de detalles que en su conjunto aludan a una identidad, una forma de identificación en la que los elementos del habitar connoten ciertas características de un sujeto; una forma poética de identidad.

Respecto a si la estetización del cotidiano íntimo podría o no constituir una forma de retrato, habría primero que entender cuál es el paradigma de este Género. La artista española, doctora en Bellas Artes, Rosa Martínez Artero (España, 1961), en su libro *El retrato, del sujeto en el retrato* (2004) hace una amplia investigación acerca de los orígenes del retrato y su evolución hasta el arte contemporáneo.

Siguiendo la lectura este libro de Martínez Artero, intentaré hacer una síntesis de los contenidos articuladores que este abarca. La autora indica el género del retrato (*ritrarre*) nacería como tal, en la cultura occidental, durante el Renacimiento. Aquí se establecería la “identidad” como su paradigma clásico: “un rostro más un nombre”. Rostro como sede hegemónica de la identidad, representación mimética, fija, contenida y estable del referente. En su aspecto conceptual esta imagen sería la *presencia de una ausencia*. En su estado clásico el retrato se desarrolla entre el siglo XV y el XIX y durante su evolución se cuestionan sus paradigmas conforme a la noción del sujeto, la que se va complejizando y relativizando. A finales del XIX ha abandonado sus principales fundamentos; ha renunciado a la mimesis, los contornos definidos que no alcanzan a representar la noción moderna del hombre, a lo inabarcable del *yo*. Se han sumado nuevas técnicas de representación en el retrato, como la litografía y fotografía, siendo esta última la más popular en nuestros días. Desde ese momento las complejidades conceptuales sobre el retrato cuestionan cada vez más el rostro como eje hegemónico de la identidad. Los artistas se van desplazando de él, encontrando nuevas propuestas para retratar. Para Martínez Artero en el mundo contemporáneo, el retrato no puede seguir funcionando en su manera clásica por el descalce conceptual propio entre los siglos de distancia. Para la autora el género pervive bajo *señas de identidad*.

Entonces, si los elementos del cotidiano hogareño pudieran considerarse como una forma poética de identidad, podría decirse también que estos espacios y objetos estetizados, pudieran representar al sujeto en una forma contemporánea de retrato, amparado en el concepto de señas de identidad.

Recapitulando, en la primera parte de este texto vinculo al concepto de cedazo mis intereses sobre la percepción de la realidad, la fotografía como mediación con esta, y mi imaginario, constituido por la intimidad de espacios y objetos del cotidiano hogareño. Metaforizo en la figura del cedazo la subjetividad desde la que tomamos decisiones según gustos, afinidades e intereses que se han configurado en la experiencia personal. Describo también cómo esta criba subjetiva se materializa en un artilugio técnico que nombré cedazo fotográfico. Con éste, enfatizo la idea de mediación con el entorno en la percepción de realidad a partir de una imagen técnica que emergió al alero de la objetividad.

Finalizando el subcapítulo, hablo sobre mi mirada pulsional a los espacios y objetos del cotidiano, que me lleva a reflexionar y estetizar estos elementos, que, si bien se invisibilizan en su funcionalidad, forman una amalgama, un tejido hogareño, donde se despliega la intimidad del sujeto. A través del cedazo fotográfico produzco imágenes del cotidiano que tienen una densidad visual que provocan que la imagen aparezca más lenta, lo que pudiera condicionar a mirar estos espacios u objetos en una forma diferente, y con ello, revalorar su presencia. Luego, leyendo las ideas de intimidad e identidad que plantea Camilo Restrepo, propongo estos espacios y objetos donde se da la intimidad cotidiana hogareña, como una forma de identidad poética de sus habitantes, y como forma de identidad, apoyándome en la investigación de Martínez Artero, veo su posibilidad como representación del sujeto, una propuesta de retrato contemporáneo.

### **1.3 El cedazo fotográfico como materialidad prolongada**

Durante el desarrollo del programa académico, y en el marco de la investigación general que fui desarrollando, surgieron a través de mis exploraciones a nuevos soportes, con sus posibilidades visuales y retóricas, no pocos elementos que han venido a fortalecer mi trabajo. Dentro de este contexto hay una materialidad que se ha vuelto muy importante en esta etapa, me refiero al papel washi en bajísimos gramajes (3,8 gr a 19 gr.). Esta materialidad concretó una búsqueda en la que ya andaba, por lo que complementó mi trabajo previo con el “cedazo fotográfico”, abriendo nuevas

formas de representación que incluso trascendieron lo bidimensional acercándome al volumen y al video, elementos que no estaban presentes hasta ahora. Esta materialidad ha estado en todas las indagaciones y trabajos de los últimos años, y preveo que me seguirá acompañando en nuevos proyectos.

En las siguientes líneas haré un breve recorrido de cómo se dio la prolongación conceptual de mi trabajo anterior con el cedazo fotográfico en este delicado papel, y las formas que fue tomando a través de distintas piezas.

Luego de obtener imágenes con el conjunto de cámaras que había puesto a funcionar, naturalmente llegó el momento en que necesité imprimir estas fotografías. En cada ocasión fui probando con distintos papeles y con distintos talleres de impresión. Una de las cosas que siempre pregunté en estos talleres, fue si había algún papel imprimible traslúcido, pues desde un comienzo me parecía importante poder fijar la imagen en un soporte que remitiera al papel tamiz instalado dentro del cedazo fotográfico, el que hasta antes de comenzar el Magíster había sido papel vegetal (diamante).

Ya andando el programa, en clases en el laboratorio análogo, de las primeras cosas que comencé a experimentar fue emulsionar distintos papeles traslúcidos que fui encontrando. Al no ser estos papeles de materiales nobles, se manchaban o simplemente no retenían la imagen al final del proceso. Un día, dentro de una tienda de materiales de arte, tuve la oportunidad de encontrarme con la transparencia de un papel washi, cien por ciento vegetal. Los que ofrecían en este lugar eran de 12 gr., más adelante encontré en otra tienda con un abanico de gramajes en papel japonés que iba de 3,8 gr. a 19 gr.

Comencé a emulsionar los primeros (de 12 gr.) con sales de plata. Al ser papeles tan delgados tuve que idear un sistema que me permitiera gelatinizar, emulsionar, y luego fijar el papel sin que se rompiera (cada fase del proceso las realicé con el papel puesto sobre la malla de un bastidor serigráfico). De este proceso fueron apareciendo los primeros resultados. Fue así como las imágenes que había capturado proyectadas sobre el tamiz instalado dentro del cajón estenopeico pudieron estar sobre un soporte igualmente traslúcido, con la ganancia de que éste es un papel hecho a mano, lo que, en mi opinión, potencia el contexto humano y cálido de mi imaginario. A partir de este momento mi cámara lleva como cedazo un compilado de papel washi (Imagen No. 7).

A las imágenes transparentes de papel salado que obtuve, fui agregando otras sobre un soporte denso, papel tradicional para grabado. Así fue como resultó una propuesta de fotolibro químico con fotografías estenopeicas, donde combiné por primera vez distintas densidades de papel, acercándome a representar con ello las opacidades y transparencias del habitar en sus espacios y objetos cotidianos (Imagen No. 8-13).

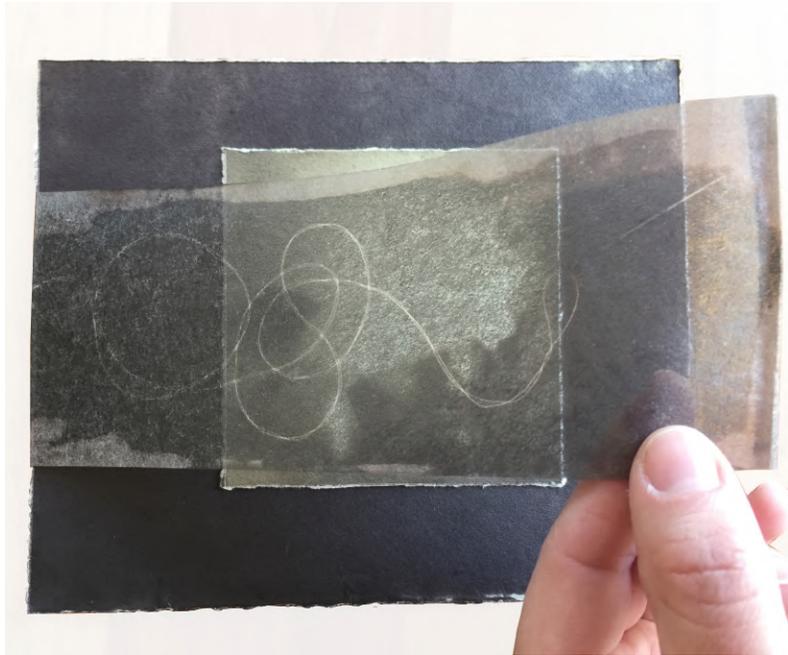
Luego de una primera etapa de experimentación en el laboratorio análogo, vino la inquietud por buscar la forma de imprimir por vía digital mis imágenes sobre esta materialidad con la que había dado. Finalmente resolví este problema adhiriendo trozos de papel washi a papel de formato normal (A4), pasándolos de esta forma por mi impresora de escritorio (Imagen No. 14, 16, 17, 20, 22). De este proceso surgió una nueva posibilidad visual, pues no sólo tuve el resultado de la imagen sobre el papel tamiz, sino que también tenía una bella imagen sobre el papel que estaba debajo del primero (Imagen No. 15)

Una decisión importante que surgió muy temprano respecto a esta materialidad es que no podía estar atrapada dentro de un marco o, más bien, aplastada por un vidrio. Era necesario mantener su libertad para apreciar su movimiento oscilante en el caso instalativo, y su calidez, delicadeza, también fragilidad al tacto, en el caso de las propuestas editoriales que experimenté y diseñé.



**Imagen No. 7:** “Cedazo fotográfico” (2020)

Cámara interior. Proyección de imagen sobre tamiz de papel japonés



**Imagen No. 8:** Fotolibro de papel salado (2018),  
Emulsión de plata sobre papel de algodón 300 gramos,  
y papel japonés de 12 gr.  
Cedazo fotográfico, fotografía estenopecica experimental



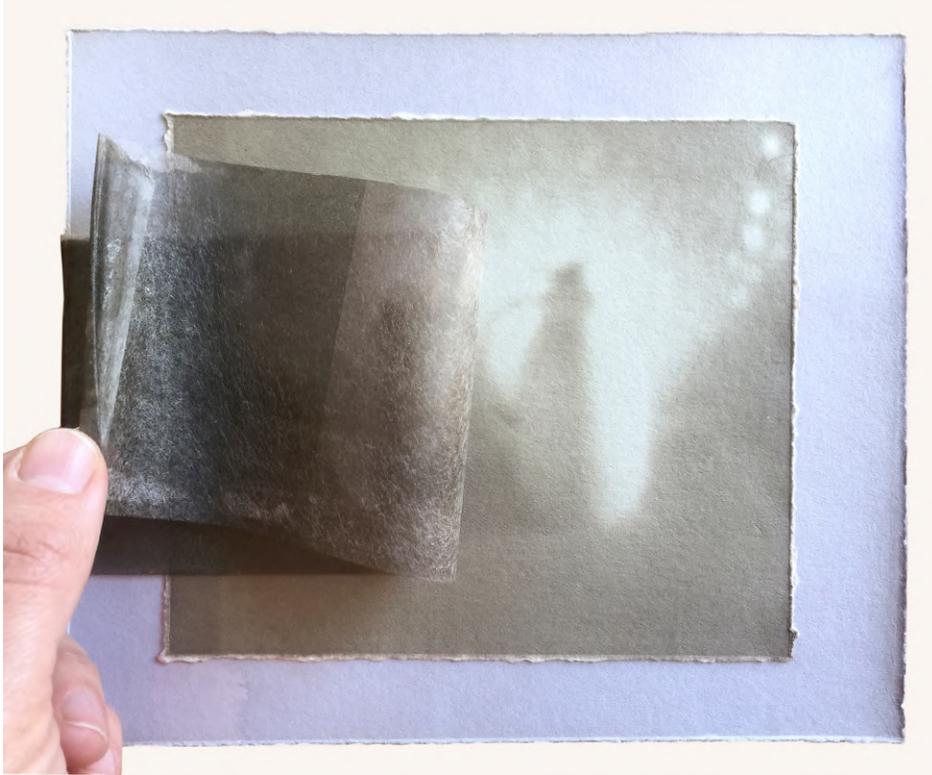
**Imagen No. 9**



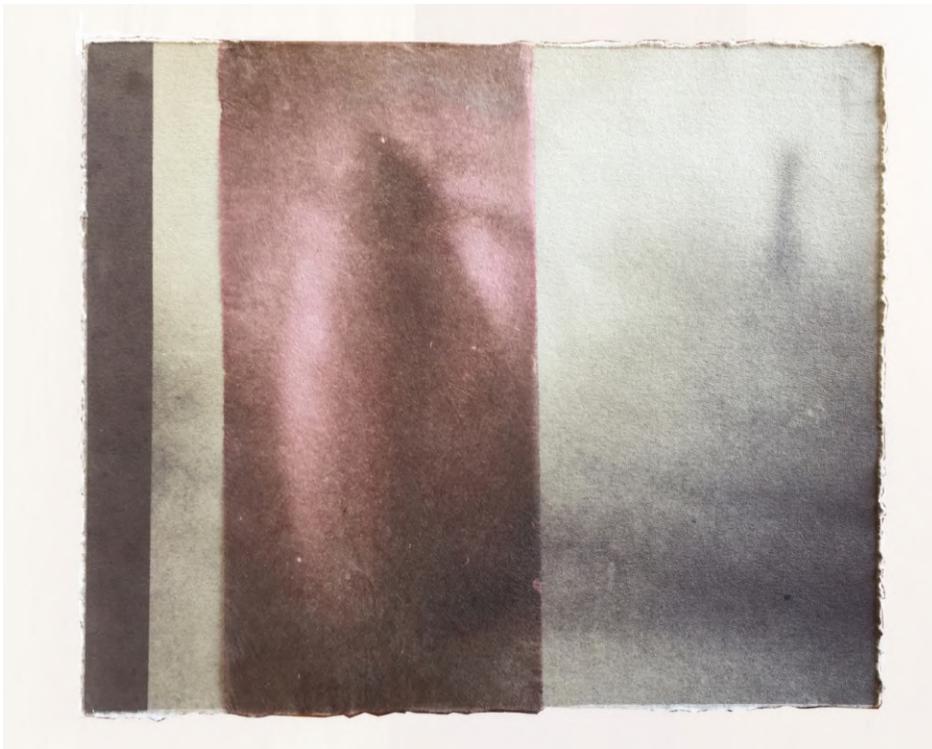
**Imagen No. 10**



**Imagen No. 11**



**Imagen No. 12**



**Imagen No. 9, 10, 11, 12 y 13: Fotolibro de papel salado (2018),**

Emulsión de plata sobre papel de algodón 300 gramos,  
y papel japonés de 12 gr.

Imagen N° 13, papel de 12 gr. teñido previamente con agua de betarraga.

Cedazo fotográfico, fotografía estenopecica experimental



**Imagen No. 14:** Prueba de impresión experimental en papel japonés de 9 gr. (2019),  
Cedazo fotográfico, fotografía estenopecica experimental



**Imagen No. 15:** *Fotolibro Luz común* (2018-2019)

Prueba de impresión experimental en papel japonés de 19 gr. (2019)

Residuo de impresión (papel más denso que uso como soporte para gramajes más bajos en su paso por la impresora)

Cedazo fotográfico, fotografía estenopeica experimental

Otra forma que también fue coherente con el trabajo que venía haciendo con el cedazo fotográfico, fue usar esta materialidad como soporte de video proyección. La pieza “sombra estenopeica de tetera hirviendo”, donde se proyecta la sombra de una tetera en ebullición, representa lo que sucede dentro de mi cámara experimental: luz e imagen atrapada en la trama del papel (Imagen No. 18-19)



**Imagen No. 16:** Tendederos (2019),

Segundo montaje de Luz común

Museo sin Muros, MNBA, Talcahuano, 2019



**Imagen No. 17:** Tendederos, vista lateral (2019),  
Segundo montaje de Luz común  
Museo sin Muros, MNBA, Talcahuano, 2019



**Imagen No. 18:** Detalle Sombra estenopeica de tetera hirviendo



**Imagen No. 19:** Sombra estenoica de tetera hirviendo (2019)

Video proyección sobre papel japonés de 9 gr.

Cedazo fotográfico

Museo sin Muros, MNBA, Talcahuano

Resumiendo, durante el programa académico el tamiz del “cedazo fotográfico” se extendió fuera de la cámara para contener de forma estable las imágenes transitorias que se proyectaron antes en él. Además, en las piezas en las que he trabajado, y en las que proyecto trabajar con esta materialidad, es muy importante el haber encontrado una variedad de gramajes de papel japonés, pues esto me ha ayudado, además de lo que he descrito, a reforzar la idea del habitar y el cotidiano

como una dimensión que no es homogénea, si no una fusión sinérgica de capas objetivas (espacios y objetos) y subjetivas (sujeto) que complejizan la percepción.



**Imagen No. 20:** *Fotolibro Luz común* (2018-2019)

Impresión experimental sobre papel japonés de 9 gr. Impresión fine art sobre papel de arroz Hahnemühle de 100 gr  
Cedazo fotográfico s



**Imagen No. 21:** *Fotolibro Luz común* (2018-2019)

Impresión fine art sobre papel de arroz Hahnemühle de 100 gr  
Cedazo fotográfico



**Imagen No. 22:** *Fotolibro Luz común* (2018-2019)

Impresión experimental sobre papel japonés de 9 gr

Fotografías capturadas con cámara de teléfono



**Imagen No. 23:** *Fotolibro Luz común* (2018-2019)

Cubierta de cuatro librillos que componen el Fotolibro.

Papel japonés de 220 gr, marcado con cuño de linotipia

<https://vimeo.com>

## 1.4 La Torre

Los espacios y objetos cotidianos, donde se asienta cada hogar, constituyen micro mundos donde fluyen particulares formas y dinámicas de habitarlos, según cada cultura e idiosincrasia, incluyendo dentro de esto los propios gustos.

Lo que posiblemente es común a toda experiencia es la intimidad y el cobijo que los espacios y elementos del hogar producen al estar en ellos. Personalmente, cuando cruzo la puerta hacia el interior de mi departamento siento esa confianza inmediata, un relajo que no tiene que ver sólo con el hecho de sacarme los zapatos y caminar desgarbada en dirección al refrigerador, sino que es el relajo de estar en lo íntimo, parapetada del afuera.

Este cobijo de un mundo aparte lo puedo entender como el interior de cada casa. Cuando esta casa es, por ejemplo, pareada, se comienza a tener noticias de la intimidad del otro, y cuando se vive en un edificio residencial, el otro se multiplica, por tanto, la experiencia es diferente. Sin embargo, hay una especie de acuerdo tácito en ignorar la presencia audible de los vecinos (excepto circunstancias extraordinarias), encapsulándonos en aquellos huecos de arquitectura del edificio, nuestros hogares.

En un proyecto anterior, *Luz común* (2016-2019), hice una reflexión conceptual y plástica a propósito de la intimidad del habitar en edificios residenciales. El trabajo se emplazó en los departamentos vecinos del edificio residencial donde viví por doce años:

Luz común es una suerte de mirada íntima a aquellos espacios donde se funde la experiencia del encuentro físico y cercano, pero al mismo tiempo evidencia el constante aislamiento que sobrellevamos. Instintivamente, protegemos nuestra intimidad de la vista o la conciencia del “otro”; del vecino, aquel extraño con quien nos encontramos a la pasada, con el que apenas interactuamos en las escaleras, los ascensores y accesos. Este proyecto nace precisamente de la reflexión de esta circunstancia, y de la natural curiosidad por saber que hay detrás de cada puerta, de cada muro, de cada loza que va armando esos volúmenes, que no son sino las viviendas que conforman un edificio residencial. Una curiosidad que lleva a preguntarse acerca de cómo es la existencia de los dueños de esos sonidos

y voces que se cuelan cual murmullos entre un departamento y otro. Cómo organizan los espacios, de qué manera disponen la mesa al comer, dónde instalan sus computadores, qué parte de su hogar eligen para conversar; en definitiva, cuál es la identidad de aquellos rostros con los que nos topamos en los pasillos.

Ya sea vertical u horizontalmente, en un edificio simultáneamente se despliegan acciones cotidianas, dinámicas e intimidades. Ya lo decía escritor Georges Perec (1988) en su obra “La vida instrucciones de uso”:

Los vecinos de una misma casa viven a pocos centímetros unos de otros; los separa un simple tabique; comparten los mismos espacios repetidos de arriba abajo del edificio; hacen los mismos gestos al mismo tiempo: abrir el grifo, tirar de la cadena del wáter, encender la luz, poner la mesa, algunas decenas de existencias simultáneas que se repiten de piso en piso, de casa en casa, de calle en calle. (p.11)

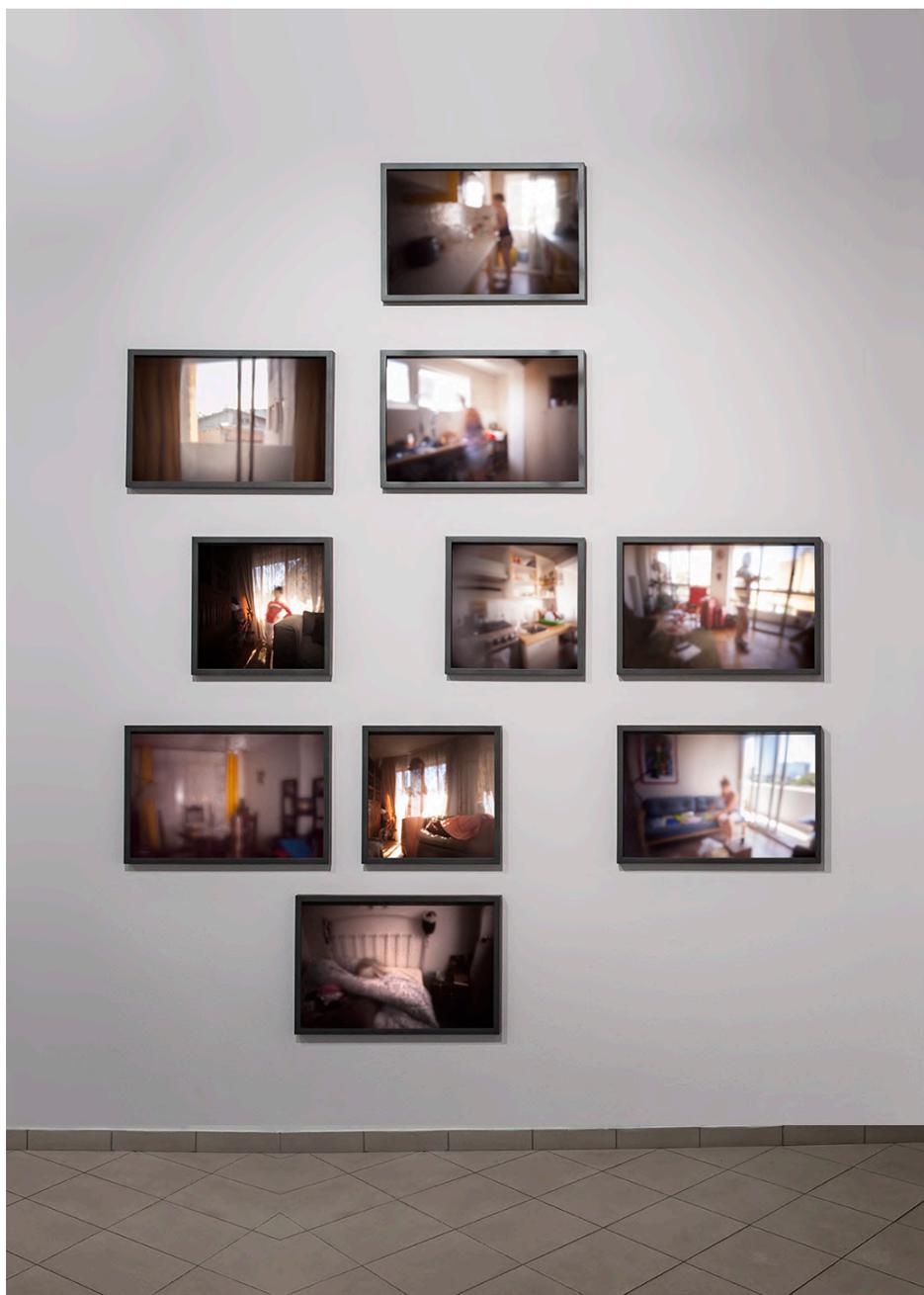
En tal sentido, Luz común intenta representar en imágenes aquellos instantes fugaces, y en principio intrascendentes, en que las personas - desde su propio espacio- suelen imaginar a sus vecinos cada vez que sienten algún indicio de su presencia, momento en que la barrera conceptual del aislamiento se fisura por instantes.

Varios hogares (quince) voluntariamente abrieron sus puertas para fotografiar retratos, espacios y rincones de aquellos departamentos, observando desde la distancia y el halo enigmático que emana de la intimidad del “otro”. Esto es: se ha entrado en los espacios “misteriosos” de los vecinos, y salido de ellos con una imagen que no los devela. (Sepúlveda, 2020, p. 49)

La totalidad de las fotografías de este trabajo las realicé con el conjunto de cámaras *cedazo fotográfico*, pues:

(...) las imágenes que representaran este proyecto no podían ser convencionales y nítidas porque Luz común parte de la premisa de

representar la imagen de una especulación, una posibilidad (Ídem), “la imagen de una imagen” (Rojas, 2017, p. 339)



**Imagen No. 24:** *Comunidad Residencial*, Políptico *Luz común* (2017 - 2019),

Cedazo fotográfico

Sala Museo sin Muros, MNBA, Talcahuano, 2019

Colección Ministerio de la Cultura y las Artes. Chile

La experiencia de Luz común, que indujo a preguntarme por los cotidianos con los que convivía en una misma estructura arquitectónica, en un edificio relativamente pequeño construido hacia el final de los años '60, me llevó a pensar en cómo podía ser esta experiencia de habitares coexistentes en edificios donde la escala humana es superada en las magnitudes de sus emplazamientos y altura de sus construcciones.

Es así como inicié esta nueva investigación que nombré *La Torre* (2018). Si bien, el resultado del proceso aún no se ha concretado en una obra plástica acabada, la exploración dejó varios ensayos visuales, que me permitieron representar y proyectar diferentes ideas que surgieron de la observación e indagación a este *mega* edificio, así como a las preguntas naturales que surgieron al poco andar, las que refieren a cómo las características específicas de éste gran espacio “residencial” afectan el cotidiano y la intimidad del habitar del sujeto, y cómo éste afecta el espacio del habitado, La torre. Estas interrogantes hicieron emerger conceptos y metáforas que fui identificando, y en otros casos acuñando, conforme profundizaba en la investigación, estos son: *habitar, intimidad cotidiana, sujeto, huella sonora y contacto, intimidad filtrada, dicotomía magnitud/estrechez*, junto a las metáforas *pulso de la torre y transparencia del habitar*.

Previo a describir los resultados del proceso de investigación, y sus derivas plásticas y conceptuales, partiré con un breve contexto histórico, social y urbano del territorio donde se emplaza esta búsqueda.

Este proyecto se centró en el edificio Alameda Urbano, uno de los proyectos inmobiliarios residenciales de gran volumen ubicados en la Comuna de Estación Central, en Santiago. El territorio donde se emplaza es parte de la comuna formada en 1985 con retazos de Quinta Normal, Pudahuel y Santiago Centro. Debe su nombre a la “Estación Central” de Ferrocarriles del Estado, Estación Alameda (1857). Es un sector neurálgico metropolitano que forma el segundo anillo peri central del gran Santiago. En ella están ubicados los principales terminales terrestres de conexión nacional e internacional y es, asimismo, una zona con un histórico desarrollo comercial. A través de ella pasa la Línea 1 del Metro, lo que les da una muy buena conectividad a sus barrios residenciales. Según entrevista con la doctora Loreto Rojas Symmes (1977), académica del Departamento de Geografía de la Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, todas estas características, sumadas a su bajo valor de suelo respecto a otras comunas centrales de Santiago, y la falta de un plano regulador urbano, desde su fundación a la fecha, fueron un estímulo para que grandes grupos inmobiliarios pusieran su interés allí. Con la creciente demografía capitalina,

estimulada por el centralismo económico y político del país, y con el aumento de la población inmigrante durante los últimos años, parte del mercado inmobiliario, con empresas como SuKsa y Paz, proyectaron un modelo de negocio basado en ofrecer un lugar estratégico de conectividad a las diferentes zonas laborales distribuidas en distintas comunas de Santiago, como una seductora alternativa a residir en la periferia capitalina donde los tiempos de traslado se hacen más largos. Este modelo se ha desarrollado en diferentes comunas, como Macul y Recoleta, sin embargo, es en Estación Central donde se agudiza debido a la ausencia de un cuerpo normativo local, propio y actualizado que canalice su evolución (L. Rojas, 2018, comunicación personal, 22 de septiembre de 2018) en relación con la regulación de suelo urbano.

Desde el año 2013 en adelante estos proyectos inmobiliarios comenzaron a aumentar sostenidamente de escala. Al ser paños de terrenos más bien reducidos, la magnitud de la arquitectura opta por elevar la altura de los edificios residenciales; verticalización radical con edificios de hasta treinta pisos. El aumento de la dimensión de éstos elevó el número de departamentos, a la vez los redujeron en metros cuadrados. En promedio cuentan con 30 m<sup>2</sup>, partiendo los más pequeños desde 18 m<sup>2</sup>. El panorama no es alentador, pues bajo la misma lógica se proyectan edificios de hasta cuarenta pisos. Además, lo construido hasta hoy representa el 10% de los proyectos inmobiliarios aprobados para su construcción. (Ídem)

El edificio investigado, presenta uno de los mayores índices de lo que Rojas ha denominado como ““nuevas formas” de precariedad habitacional en Chile” (Rojas, 2017, p.13-14). Este es un edificio con 24 pisos de altura, 1016 departamentos, 46 por piso, de 31 m<sup>2</sup> promedio. Cuenta con 6 ascensores, 254 estacionamientos. No existen espacios de socialización para niños o adultos, salvo a los que se accede por medio de un arriendo. Los materiales de división entre cada departamento son de concreto, mientras que los de los muros que separan departamentos y pasillos son de tabiquería. El número de habitantes de la torre es supera las dos mil personas. El 80% de ellos son arrendatarios. El mismo porcentaje es inmigrante. El valor promedio del arriendo es de \$350.000 (2018), y tiene una dinámica de alta rotatividad, permaneciendo los moradores entre ocho meses y un año en el lugar (L. Rojas, 2018, comunicación personal, 22 de septiembre de 2018).

Dadas las características arquitectónicas de magnitud, diseño, distribución, materialidad, número de departamentos y habitantes en un gran espacio residencial, paradójicamente devenido en estrechez, surgen las preguntas sobre cómo las cualidades específicas de un edificio residencial

como éste afectan la intimidad cotidiana del habitar del sujeto, y cómo éste puede incidir en este espacio.

Desde la experiencia de mi visita a la torre, de la revisión del material de audio, fotografía, videos obtenidos, y de las conversaciones con la doctora Loreto Rojas, he ido observando las particularidades que surgen en este contexto, en el que fui identificando y acuñando conceptos y metáforas que se van entrelazando, ofreciendo un campo de desarrollo a las interrogantes fundamentales de la investigación de este proyecto, que refieren a cómo las características específicas de éste gran espacio “residencial” afectan el cotidiano y la intimidad del habitar del sujeto, y cómo éste afecta el espacio habitado, La torre.

En la definición de los conceptos comenzaré por el de *habitar*, el que se define como vivir o morar (RAE: 2018), definición que en el día a día se ve superada, pues, habitar es también apropiarse de un espacio donde fluyen rutinas de una naturaleza desplegada sólo en la privacidad del hogar.

En *Intimidad cotidiana*, uno dos conceptos que se relacionan en el contexto de este trabajo. *Intimidad* viene del adverbio latín *intus*, equivalente a dentro. Se relaciona con una “zona abstracta de una persona, actos y sentimientos reservados para sí mismo o un grupo específico” (Diccionario online Definición. de, 2010, párrafo 2). Entonces, intimidad se relaciona con la privacidad, y con hasta dónde se permite compartir aspectos o acciones con los demás. La segunda palabra que deriva de *cotidiano* refiere a lo habitual y frecuente; esto puede darse en rutinas hogareñas, laborales, académicas, etcétera. En esta investigación, así como en mi trabajo en general, lo cotidiano se vincula a la intimidad rutinaria hogareña.

El concepto de *sujeto* lo entenderemos aquí como un individuo sujeto a su circunstancia como habitante de La torre. El perfil de éste apunta principalmente a inmigrantes en edad laboral. La mayoría proviene de Colombia y Venezuela. Un porcentaje menor, 30%, es chileno, principalmente jubilados (L. Rojas, 2018, comunicación personal, 22 de septiembre de 2018). El mayor porcentaje está inserto en un sistema de alta exigencia y rendimiento laboral, lo que se potencia al estar en un país ajeno al que han venido, entre otras razones, migrando en contextos de búsqueda de un mejor horizonte económico, o por desestabilización político y social en sus respectivos países de origen. El habitante de La torre es un sujeto que principalmente prioriza la funcionalidad de la residencia con relación a su exigencia económica y laboral. Sin embargo, la

rutina del habitar un espacio específico es naturalmente ineludible, por menor tiempo que se esté en él.

Para entrar en el concepto de *huella sonora* (Paisaje sonoro, s.f) y *contacto*, empezaré describiendo primero el concepto de huella como una marca indicial que se imprime por el *contacto* de una superficie sobre otra, su tiempo de duración va a depender de las características físicas y el contexto de la materialidad de la parte receptora de la impronta. En el contexto reflexionado, el manipular la torre en la dinámica propia del habitar y las características específicas del espacio, hacen que cada “contacto” permanezca sonoramente en el ambiente. La suma de los ecos de estos contactos durante el transcurrir del tiempo, va formando una imagen audible que va construyendo una *huella sonora*<sup>3</sup> de su habitar.

Otro concepto enunciado y nombrado *intimidad filtrada*, es una forma audible de pérdida de intimidad del cotidiano en el habitar en los hogares dentro de la torre. El hogar es el lugar donde el sujeto se cobija, donde reposa de la estructura de identidad con la que se mueve en lado público de la vida. En este sentido, el hogar es ese lugar privado, personal o grupal, donde la identidad se desplaza a una forma de pura intimidad. Por las características físicas de la torre, la vida cotidiana se filtra, se cuela hacia los pasillos y cajas escalas. Al transitar por éstas inevitablemente aparece la intimidad del interior de cada hogar, lo que en el trayecto se va sumando y transformando en un murmullo constante. El sonido de las intimidades filtradas hacia los espacios comunes de tránsito, condicionan el desplazamiento a una densidad ambiental de *intimidad de habitares*.

La dicotomía *magnitud/estrechez*, también es parte de los conceptos desarrollados. “La lógica entiende a la dicotomía como el desglose de un principio genérico en dos: un concepto específico y su correspondiente negación.” (Diccionario online Definición. de, 2017, párrafo 6). En este sentido, en el espacio residencial conviven y se contraponen los conceptos de magnitud (de la construcción arquitectónica) y estrechez (de los espacios habitacionales y pasillos).

Yendo a las metáforas, la de *pulso de la torre* surge en la relación de las definiciones biológicas y musicales del concepto de pulso, vinculadas, a su vez, a características del espacio en cuestión. En el sentido biológico, “el pulso es un movimiento arterial generado por los latidos

---

<sup>3</sup> Dentro de los tres elementos principales que componen el Paisaje sonoro, Murray Schafer (Ontario, Canadá 1933) define las Marcas sonoras como los sonidos característicos de un área en específica; aquellos que adquieren un valor simbólico y afectivo. Para Schafer, éstas deben protegerse, pues constituyen las *huellas sonoras*, que hacen única a la vida acústica de cada lugar (Paisaje sonoro, S.f.).

cardíacos y sirve como medición de este. Son los latidos del corazón que genera que las arterias se expandan y contraigan al tiempo que la sangre circula por el organismo” (Concepto. de, 2020, párrafo 1). En su definición musical “consiste en una serie de pulsaciones repetidas de manera constante que dividen el tiempo en fragmentos idénticos. [...] en el marco de una obra, el pulso se puede retardar o acelerar.” (Diccionario online Definición.de, 2013, párrafo 1)

La metáfora del *pulso de la torre* surge entonces por las particularidades de un espacio residencial como éste, que más bien obedece al diseño de un edificio corporativo. La estructura arquitectónica y la delgadez material facilita la amplificación de los sonidos de distinta naturaleza que suceden dentro del edificio: las voces de los habitantes, el abrir y cerrar de puertas, la basura cayendo por alguno de los *shafts*, etcétera. Esta amplificación de los sonidos ambientales se agudiza dentro de las cajas escalas, cañones de 24 pisos de altura. Estos ruidos permanentes van tomando una forma de ritmo, en el que va apareciendo un pulso que lo marca. Tomando la definición básica que comparte el pulso como concepto biológico y musical, en la torre se produce una intermitencia de pulsaciones, producto del eco de los sonidos propios del movimiento de sus habitantes. Así como el pulso biológico es un signo vital del fluir del sistema circulatorio, se podría decir que el pulso de la torre también tiene que ver con el fluir de la vida dentro de ella. En relación con el pulso musical, el de la torre se genera a través de la repetición de ruidos y sonidos que como pulsaciones marcan el tiempo con cierto orden que lo musicaliza. Aquel pulso, al igual que el biológico y el musical, puede acelerarse o retardarse dependiendo de un cambio en el flujo de la circulación.

Otra metáfora que se forma en esta investigación es la de *transparencia del habitar*. La transparencia, en un aspecto objetivo, se puede describir como la particularidad de algunos materiales para dejar ver a través de ellos. En el caso de la torre, la delgadez material entre departamentos y pasillos, muros de tabiquería, deja ver en forma audible la intimidad cotidiana del habitar (conversaciones y movimientos dentro de cada departamento), por lo que esta transparencia del habitar se relaciona con el concepto de intimidad filtrada, antes descrito. Lo que diferencia al concepto de la metáfora, es que con intimidad filtrada nombro al murmullo general de esas intimidades audibles en los pasillos, y con transparencia del habitar, apunto a la identificación de cada intimidad que se cuela hacia el exterior de los hogares.

La vinculación de estos conceptos y metáforas, como vengo describiendo, se desprenden de las características del espacio. Así, el sonido de fondo (*back ground sound* de Schafer) que

forma el pulso de la torre, es la amplificación y sumatoria en el tiempo de los sonidos de la manipulación y contacto con su superficie, que agudizan su resonancia en las cajas escalas. Los matices específicos que saltan como notas disonantes en este sonido de fondo, tienen que ver, por un lado, con detectar un sonido autónomo dentro de la gran masa sonora, como resultado del contacto y manipulación del espacio y, por otro, estas notas disonantes están dadas por la intimidad que traen las voces hechas palabras y entonaciones que se cuelan desde los departamentos hacia los pasillos, siguiendo estas ondas un recorrido que las lleva a alojarse y resonar dentro de la caja (de resonancia) escala. Es así como los conceptos de huella sonora y contacto, intimidad filtrada, y la metáfora de transparencia del habitar, van a sumarse a la de pulso.

La dicotomía *magnitud/estrechez* tiene una consecuencia directa que alimenta esta máquina sonora. El aumento de la dimensión arquitectónica llevó consigo una disminución de los metros cuadrados de los espacios destinados para el habitar, privilegiando el número de departamentos por sobre los metros cuadrados de los mismos, lo que consecuentemente hace que la carga demográfica dentro de la torre sea de alta densidad, situación que por añadido impacta en la cantidad de manipulaciones y contactos en el espacio, incidiendo en que la torre no deje de sonar.

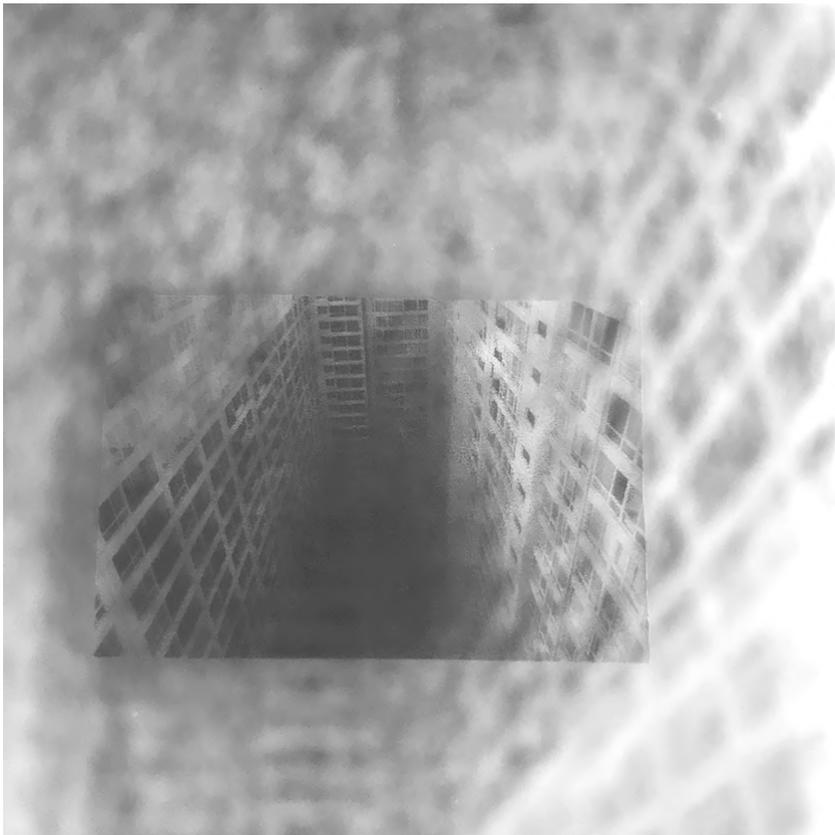
Considerando el contexto de la investigación, el proceso plástico experimental se proyecta desde la conceptualización de las características del espacio y su influencia sobre la “cotidiana intimidad del habitar”.

Como primera instancia de posibilidades, ideas y búsqueda material para poner en representación las indagaciones hechas, barajé los siguientes elementos: audio registrado en el lugar, una fotografía de pequeño formato, trozos de cintas scotch, cajas transparentes (13x13x8 cm<sup>3</sup>), y huinchas de papel japonés de 6 gr. (1x 2,5 mt). Los sonidos, la fotografía y las cintas contendrían registros del lugar.

El audio funcionaría como un sonido de fondo con cierta homogeneidad, además, contendría los sonidos específicos procedentes del mismo lugar, que en su unidad forman *el pulso*, los que aparecerían con cierta intermitencia. El sonido de fondo se complementaría sugerentemente con el sonido de un pulso cardíaco.

La imagen fotográfica contenida dentro de una de las cajas transparentes estaría, como primera idea, dispuesta a muro. Esta imagen la construí con una misma fotografía impresa dos veces, superpuestas con una distancia de 8 cm. entre ellas. En su momento, la fotografía del fondo la imprimí en papel japonés de 220 gr., mientras que la de encima en 6 gr. El motivo de esta imagen

es una fotografía en picada que hice (2018) desde el último piso de la torre hacia un patio interior utilizado como estacionamiento, el que se forma como un rectángulo de cemento rodeado por los cuatro bloques de edificios que unidos perpendicularmente forman la torre. La imagen de la superposición de la misma foto sobre distintos gramajes de papeles genera ópticamente una tridimensionalidad a partir de dos imágenes bidimensionales. A la vez, ayudado por el ángulo de la toma, se produce cierto “efecto de vértigo” al acercarse y mirar a través de la fotografía traslúcida.



**Imagen No. 25:** Transparencia, La torre (2018)

Experimentación con fotografías superpuestas en la caja transparente

Impresas en papel japonés hecho a mano, 220 gr. y 6 gr



**Imagen No. 26:** La torre, (2019)

Video experimentación

Fotograma de vídeo realizado durante proceso de investigación, a partir de sobre posición de fotografías

<https://vimeo.com>

Las cintas de *scotch*, que también irían instaladas en pequeñas cajas transparentes, aparecieron azarosamente en un momento en el que buscaba una forma no descriptiva para representar al sujeto y a los espacios de la torre; algo sutil que simbolizara esta relación de afección entre ambos.

En un momento dado, durante este proceso, miré unas cintas de scotch que había puesto sobre la lámpara de mi escritorio, vi en ellas, a trasluz, la imagen de la huella que había dejado mi

piel en un instante previo en el que habían estado sobre uno de mis brazos (Imagen No. 27-30). Esta imagen indicial me llevó a reflexionar sobre que el hecho de habitar la torre es también estar en “contacto” con ella. En este sentido el inesperado dispositivo abría la posibilidad de construir imágenes por medio del gesto de tomar por “contacto” las huellas de las superficies de las dos partes relacionadas y afectadas en este trabajo, el sujeto y la torre. Es así como también comencé a experimentar en mi departamento; poniendo cintas sobre la superficie de muros, acción que también dejó marcas adheridas en el scotch (Imagen No. 31-32). Un aspecto relevante de este último acto tiene que ver con las posibles respuestas a la interrogante original de este trabajo, esto es, que no sólo el sujeto se ve afectado por las características del espacio, sino que también, y en complemento al *pulso*, también él incide en el espacio en “formas de silencio”, en este caso lo indicial es también “residuo” (aquí nuevamente emerge el concepto del *cedazo*) resultante del habitar del sujeto, que como efecto de sus desplazamientos deja sobre las superficies polvo, vapores y grasas.

Finalmente, al menos en ese momento de la investigación, opté por dejar solamente las imágenes residuales de las superficies, pues el sujeto ya estaba representado en forma sonora. Sin embargo, ninguna idea está cerrada aún.



**Imagen No. 27:** Cinta scotch con huella de piel sobre lámpara (2018)  
Dispositivo que aparece azarosamente durante la investigación.



**Imagen No. 28:** Cinta scotch con huella dérmica (2018)  
Dispositivo que aparece azarosamente durante la investigación



**Imagen No. 29:** Cinta scotch con huella dérmica, palma de mano (2018)

Dispositivo que aparece azarosamente durante la investigación



**Imagen No. 30:** Cinta scotch con huella dérmica, brazo, (2018)



**Imagen No. 31:** Cinta scotch con huella de superficie de muro (2018)



**Imagen No. 32:** Prueba: cinta scotch con huella de muro sobre caja transparente (2018)

Respecto a las huinchas de papel japonés, de bajos gramajes, proyectaba instalarlas pendiendo de cielo a piso, como materialidad y no como soporte de imagen, generando un recorrido ficticio de espacios estrechos y transparentes.

Retomando las preguntas de la investigación, la primera de ellas inicia la observación del espacio interrogando ¿cómo las características específicas de la arquitectura afectan el cotidiano íntimo y el habitar del sujeto? Respondiendo a esto, puedo decir que una manera importante en que las características de la torre afectan la intimidad cotidiana del habitar es la transparencia, que de forma audible enajena la intimidad cotidiana. La torre es transparente, sus materiales dejan ver a través de ellos la dinámica de la intimidad del hogar.

Buscando una respuesta a la segunda pregunta sobre ¿cómo el sujeto incide en el espacio? Puedo señalar dos cosas, una es que éste deja rastros en las superficies del edificio producto de su circular por el espacio, y la otra es que el propio habitar del sujeto se manifiesta como un eco

interminable en las materialidades de la torre, el ruido como retorno derivado de su propio estar ahí.

Siguiendo la definición de Schafer sobre las *marcas sonoras* (Ídem), los sonidos característicos de este espacio inevitablemente adquieren un valor simbólico, lo que constituye una “huella sonora que hace única” las cualidades acústicas del lugar (Ídem). En este caso la huella se forma como permanencia en el tiempo del contacto entre superficie material y sujeto habitante.

En la tentativa de obra descrita, el espacio de la Sala (expositiva) representaría la caja de resonancia en la que deriva la torre. En ella se proyectan y amplifican los sonidos registrados; el pulso de fondo y las notas disonantes que lo alimentan. Al matizar sutilmente el sonido del pulso de la torre con uno cardíaco, asocio la musicalidad del primero a la vitalidad biológica del que proviene.

Las huinchas de papel japonés, la imagen fotográfica traslúcida, y las cintas scotch, dentro de sus contenedores cristalinos, insisten en la metáfora de transparencia del habitar, mientras que la delgadez del papel dispuesto instalativamente como un recorrido estrecho, metafórica la transparencia de la torre con relación a la intimidad que se cuele y se hace pública. La traslucidez, flexibilidad y delicadeza del papel se pueden vincular también como analogías de otras observaciones particulares del habitar en este espacio, esto es, la intimidad del habitar del sujeto, como el papel, no termina por romperse; se trasluce, oscila, flexibiliza, adecúa y continúa su curso asumiendo el contexto.

En la imagen formada por las fotografías, se puede ver la torre como transparencia de sí misma. Además, esta imagen/objeto contextualiza la procedencia del despliegue plástico y sonoro de la posible obra. Las cintas scotch, al haber estado en contacto con los muros, quedan grabadas simbólicamente y microfísicamente como un fotograma del circular del habitar, suma de tiempo y presencia del sujeto. La verticalidad de su montaje viene a devolverle su disposición en el espacio original.

Finalizando, las características del edificio sí afectan el cotidiano e intimidad de sus habitantes, y el habitar de los sujetos en la torre se manifiesta en el sonido de ésta. La mole de cemento al ser manipulada y habitada toma una forma sonora que lleva un ritmo y marca un pulso que parece volverse autónomo; “la torre suena”<sup>4</sup>, la torre pulsa, la torre vive... vive en el eco de cada contacto que el sujeto le imprime.

---

<sup>4</sup> “La torre suena” es una expresión que hacen sus habitantes, según conversación con Rojas Symmes (2018).

## II. DE LAS SOMBRAS

A veces, cuanto más simple la imagen,  
más grandes los sueños.

G. Bachelard. La poética del espacio.

(...) y aun sabiendo que son sombras insignificantes,  
experimentamos el sentimiento de que el aire en esos  
lugares encierra una espesura de silencio, que en esa  
oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable.

J. Tanizaki. El elogio a la sombra

## 2.1 Oh Sombra: silenciosa y cotidiana intimidad<sup>5</sup>

... y confundidos, los pequeños lagartos nocturnos  
del desierto salían por debajo de las piedras, mientras  
el viento raspaba más intenso y frío en las mejillas.  
Instalados en el movimiento, la luz cedía su espacio.

Nunca estuve en medio de la ambigüedad  
de un crepúsculo, nunca vi estrellas en el día.

Nunca vi una esfera negra brillando.

Nunca me cubrió la sombra de un astro.

C. Sepúlveda.

Eclipse total de sol

Atacama, Chile, julio 2019

---

<sup>5</sup> Este ensayo fue publicado por la revista literaria *Temporales*, del Máster de Escritura Creativa en Español de New York University. La publicación se realizó el 6 de septiembre del año 2020, la edición para la revista tiene algunas modificaciones menores al original presente en esta memoria.



**Imagen No. 33:** *Luna de flores* (2018).

Fotografía estenopeica análoga

Si estamos en medio de una sombra de la que no alcanzamos a ver su borde, entonces estamos en alguna parte de su oscuridad, umbra o penumbra. La oscuridad de la sombra circundante que nos es más habitual es la de la noche, donde no recibimos una proyección oscura de un cuerpo, si no que estamos del otro lado de la fuente luminosa. Conforme a los estudios de Da Vinci, este estado se denomina “sombra primaria”, la “secundaria” denominaría su proyección oscura sobre una superficie (Stoichita, 1999, pág. 68)<sup>6</sup>.

Cíclicamente, en cada giro terráqueo, nos iluminamos mirando hacia nuestra estrella, para luego entrar en una sombra que no nos cubre, nos envuelve. Diríamos aquí, incluso, que no se trataría tanto de una sombra, como el de recibir la oscuridad de un universo centelleante, amparados, como la rosa de un pequeño planeta, en el fanal de nuestra atmósfera.

Cotidianamente vivimos la sombra, desde las grandes extensiones sin bordes hasta las más pequeñas formas oscuras, a veces abstractas, otras figurativas, que se recortan sobre las superficies apareciendo y desapareciendo en un juego intermitente a nuestro alrededor. En el día a día reconocemos ciertas sombras recurrentes, o nos sorprenden otras cuando de pronto ha bajado la resistencia que aprieta la sensibilidad. Agradecemos el arrimo a un árbol cuando esperamos la luz verde de un semáforo en pleno verano, o cuando nos cambiamos de vereda para hacer más alentador el andar. Estas imágenes de sombras son algo que está ahí, y salvo algunos auxilios que brindan, no parecen tener mayor incidencia en la rutina.

Por otro lado, en la eventualidad de una sombra particular como la de la luna sobre la tierra, cuando cae una franja enorme a modo de simulacro de la noche, mientras nosotros habitamos esa extensión, la de una sombra proyectada a una escala absolutamente mayor, podemos sentir los cambios en el entorno, en la naturaleza, la confusión, la temperatura, el viento. Pero si hemos dejado de resistir, el cambio también pasa por nosotros al caer en la cuenta de estar bajo la sombra de la masa más grande de la que hay posibilidad de estar. En este instante se desborda la razón, y sentimos el cuerpo.

La perspectiva de una gran sombra, en la que se puede constatar los cambios que produce bajo la superficie vital sobre la que se proyecta, puede llevar con facilidad a preguntarnos, al otro extremo de la escala, si las sombras sencillas y comunes de nuestro cotidiano, las que habitan nuestra intimidad hogareña, como la del vaso sobre la mesa durante el almuerzo, la planta sobre la

---

<sup>6</sup> De acuerdo a las conclusiones de Da Vinci, producto de la observación a una esfera afectada por luz natural que entraba por una ventana.

pared del living, la botella de aceite sobre la cerámica de la cocina, o el canasto de ropa sucia sobre el piso de la logia ¿inciden, a su medida, sobre las superficies en que se proyectan? A nivel micro físico tal vez podría encargarse una investigación científica que determine las posibles repercusiones – en la temperatura, por ejemplo –, pero dentro de mi área de acción – básicamente la mirada, la reflexión, especulación, y asociaciones subjetivas– podría comenzar diciendo que lo primero que salta a la vista, literalmente, es que las superficies estáticas se vuelven dinámicas, se visten de proyecciones que cambian durante el paso de las horas. Pero, y esas imágenes, a veces más planas, a veces tridimensionales, si caen sobre un volumen, ¿tienen realmente alguna importancia en la rutina? Probablemente no afecten en nada la dinámica del movimiento de la vida, pero cuando en algún momento paramos la agitación mental y caemos en alguna ensoñación, lugar donde la mirada se vuelve calma, se puede ver que están ahí, que son particulares, y que están para nosotros.

El tema de las sombras, que propongo como un merodear absolutamente subjetivo y soñador, se interna en cálidas oscuridades: las sombras del cotidiano como una mirada íntima y silenciosa de apropiación del espacio habitado. En esta relación de sombras y cotidiana intimidad del habitar, se abren relaciones estéticas, poéticas y mágicas. Como primer paso a bordear esta dimensión, comenzaré mirando el fenómeno mismo para luego abrir camino a la ilusión. En lo básico, desde los grandes lugares circundantes hasta la particularidad de los espacios de nuestra intimidad, ¿qué es necesario para ver una sombra?

Si a media tarde en un rincón de la cocina buscáramos los ingredientes para un buen té (o para un conjuro), diría que necesitamos al menos de un poco de luz, también un objeto opaco o semi traslúcido, una superficie que reciba la proyección del objeto, y una duración para su percepción. Con la mezcla hecha, y en el orden de la recomendación, aparecen las sombras. Para Da Vinci, éstas serían esencialmente “la privación de luz” (Stoichita, 1999, pág. 66). La dirección de los rayos luminosos produce una imagen en negativo de un volumen que intercepta su trayectoria, por lo que se puede decir, que la forma de una sombra no sólo es la privación de luz, sino también la claridad de esa luz que impacta en la superficie, permitiendo que su forma se contenga y delimite: una forma oscura rodeada por una luminosidad. Pareciera que luz y sombra se separan en el resultado. Para ver qué pasa en la relación entre ellos podemos leer a Hegel a

través de Stoichita (1999), que con cierta incomodidad en la tendencia de la reflexión<sup>7</sup>, nos transmite que:

(...) La luz pura y la pura oscuridad son dos vacíos de la misma cosa. Sólo en una luz determinada – y la luz se halla determinada por medio de la oscuridad – , y por lo tanto sólo en la luz enturbiada, puede distinguirse algo; así como sólo en la oscuridad determinada– y la oscuridad se halla determinada por la luz – , y por lo tanto en la oscuridad aclarada, es posible distinguir (unterscheiden) algo, porque sólo la luz enturbiada (getrübtetes Licht) y la oscuridad aclarada tienen en sí mismas la distinción (unterscheiden) y por lo tanto son un ser determinado, una existencia concreta (Dasein). (pág. 10).

Desde un punto de vista técnico, es difícil no pensar en la analogía que se produce entre lo que propone Hegel y la técnica fotográfica. En la técnica digital, por ejemplo, esto correspondería a la dialéctica entre “000” y “255”. Estos dos números equivalen a los extremos del histograma, que es básicamente una barra que cumple la función de representar la distribución de la luz recibida en una toma fotográfica, en una exposición. El 000 está ubicado en el extremo izquierdo de la barra, mientras el 255 lo está en el derecho. El 000 representa el negro absoluto, el otro, el blanco absoluto, y en medio de ellos, se da toda la escala tonal de grises. Entre menos luz entra a una exposición fotográfica, más oscura es la imagen, y entre más luz entra, es más clara o luminosa. Una “correcta” exposición estaría equilibrada a lo largo del histograma. En los extremos de éste, oscuridad y claridad máximas, no hay información de imagen, en ambos no hay contenidos, están vacíos; “dos vacíos de la misma cosa”, o por la misma cosa, la luz, que en un caso se representa como ausencia, y en el otro, como su exceso.

---

<sup>7</sup> La incomodidad de Stoichita en la lectura de Hegel, se da principalmente porque considera que, bajo su perspectiva, “(...) sólo un estudio de la relación entre la sombra y la luz estaría plenamente justificado. Lo que, traducido en términos de representación pictórica, significa que sólo una historia del claroscuro podría tener éxito ” (1999, pág.11). Pensamos que esta lectura puede ser tendiente a lo radical, pues en términos de valores de luz, no se necesita los extremos del claroscuro, la *pantalla*, para formar una imagen pictórica. Por otro lado, la sombra necesita algo de luz para distinguirse, aunque sea un poco, por lo que la historia de la sombra es difícil contarla sin la luz.

Siguiendo a Hegel, podríamos decir que en la existencia concreta de la luz y de la oscuridad, en tanto se matizan una y otra, se produciría, también, la percepción visual de las sombras, y al acercamos más, un mundo entero en sus gradientes. Las formas de la sombra, no la de la silueta que se proyecta, si no la de las oscuridades sobre esta superficie, van a variar de acuerdo con la luz, o lo que en técnica fotográfica se llama la calidad de la luz. Las variantes de esta calidad serán el resultado del conjunto de fuentes luminosas, la distancia, altura y tamaño respecto al objeto, como también de las materialidades de las superficies de proyección y de las lindantes. La variación y combinación de todos estos factores van a determinar si una sombra es definida o difusa (dura o blanda), más alargada o corta. Dependiendo de la potencia de la fuente luminosa, natural o artificial, exterior o interior, va a darse el valor más alto de la claridad o el más bajo de la oscuridad, lo que en términos fotográficos podría medirse dentro del sistema de zonas, y en jerga pictórica en la escala de valores o de grises.<sup>8</sup>

Entonces, las sombras no son imágenes planas con un valor absoluto, hay una riqueza jerárquica de opacidades y transparencias en ellas, van de la penumbra en las orillas, hacia la umbra en el centro; de menor a mayor oscuridad en este orden. Así, al mirar la textura de un cubrecama cuando la luz de una ventana hace caer la sombra de un arbusto próximo, podemos ver como en su materialidad, en sus pliegues, va cambiando el valor de la mancha, haciendo formas más oscuras hacia el interior de éstos, y aclarando hacia los bordes redondeados. En una secuencia fractal, podemos ver como se repite este modelado de *claridad enturbiada* y *oscuridad aclarada* haciendo resaltar la textura en el tejido de la tela. Si observamos con esta atención, y dependiendo cuan generoso sea el arbusto en la superposición de ramas y hojas que proyecta, nos puede recordar las pinceladas de una acuarela o las veladuras de un óleo. En igual sentido estético Tanizaki (S.f) describe la oscuridad en el espacio doméstico del Japón clásico: “Si comparamos una habitación japonesa con un dibujo a tinta china, los *shōji* corresponderían a la parte en donde la tinta está más diluida, y el *tokonoma* al lugar donde está más concentrada.”<sup>9</sup> (pág. 14)

---

<sup>8</sup> Tanto el sistema de zonas en fotografía, como la escala de valores en pintura, son una escala de grises distribuidos a lo largo de una franja de papel, cartulina, u otra materialidad. Los extremos señalan negro y blanco máximos, y entre medio los distintos valores de luminosidad (grises). El objetivo que cumple cada una, con sus propias especificaciones para cada técnica, es previsualizar los diferentes valores de luz, grises más claros u oscuros, del cuadro o la escena que se representará en una copia fotográfica o sobre un lienzo pictórico.

<sup>9</sup> Se denomina *shōji* a un tipo de puerta tradicional en la arquitectura japonesa que funciona como divisor de habitaciones. Consiste en papel *washi* traslúcido con un marco de madera. El *tokonoma* es una gruta o hueco

Las imágenes de las sombras son un fenómeno que vemos en las superficies, pero también en una duración. Estas van a depender de la estabilidad y de la naturaleza de la fuente luminosa. Stochita (1999) dice “(...) una sombra bajo el sol es la señal de un momento preciso y sólo de éste; la sombra nocturna en cambio escapa del orden natural del tiempo y paraliza el flujo del devenir” (pág. 24). En las sombras del sol que se cuelan por puertas y ventanas, se puede ver transcurrir un movimiento que nos lleva a la idea de percepción de tiempo en el desplazamiento de su proyección. Este dato visual ofrecería entonces la posibilidad de orientarnos por las sombras del sol, pues hay sombras particulares que se aparecen por la mañana, otras a medio día, otras en la tarde, así, hasta ir apagándose en el crepúsculo, justo cuando son más largas. Pero la desaparición puede ser transitoria, lo que hay es más bien un relevo, pues al ir apareciendo las luces nocturnas, paralizando el flujo del devenir, las formas oscuras vuelven a diseminarse por muros, cielos y pisos, al arbitrio del momento en que alguien decida apretar el interruptor, provocando que éstas se confundan en la acogedora oscuridad del descanso.

Aunque las sombras no son permanentes, sí son recurrentes, y si no hay mayores cambios o movimientos en cierto lugar, podemos verlas aparecer a diario en el mismo sitio. Su duración en ellas es circunstancial y relativa. Como la proyección de un par de franjas geométricas sobre la pared de mi cocina. Éstas se proyectaban verticalmente en distintas densidades, cruzadas arriba por otras sombras en forma de delgadas líneas. Unos veinte centímetros a la derecha, cerrando una claridad que las conectaba, aparecía la sombra de una rama de boldo, que, colgada de la segunda repisa del frutero, esperaba dejar caer sus hojas redondeadas en algún “agüita”. La figura resultante era una forma luminosa circundada por un delicado contraste entre la rigidez de las primeras sombras y su espejo de delicadas formas orgánicas, dentadas, superpuestas y difusas, todo, en el soporte reticular de líneas, también oscurecidas, del paño cerámico. Apenas hubo tiempo para comentar esta aparición, moviendo a la mesa platos y tazas para el desayuno, cuando la imagen se había ido.

La fugacidad es algo transversal a las sombras, la mayor parte del tiempo, se van sin dejar rastro aprehensible. Aquí, nuevamente, se hace una no menor relación con la fotografía, que, al depender también de la luz, se emparentan en la forma de su fenómeno. La sombra es la figura

---

geométrico en la pared de una sala principal, donde se pone un arreglo floral o un cuadro, siendo lo más relevante en este espacio su envoltura en la sombra.

que se hace por falta de luz, mientras que la fotografía es pura luz. La ausencia y presencia de los rayos lumínicos producen una imagen, pero ambos casos la imagen es impermanente, transitoria. Para retenerla, la fotografía recurre a las emulsiones fotosensibles o al sensor digital, cada técnica con su ontología particular. En el caso de las sombras, podríamos recurrir a la técnica fotográfica y capturarlas o, como en relato de Plinio, trazar su contorno en el muro donde se proyecta.

En el mito de Butades,<sup>10</sup> Plinio relata la historia de la hija de un alfarero, que ad portas de la partida de su amado, decide trazar, a la luz de una lámpara, el contorno de su sombra proyectada sobre la pared de una habitación. Siguiendo a Stochita (1999), la sombra del amado sería su “doble impalpable” (*eidolon*). Para el antiguo Egipto, esta “sombra negra” (*kaibit*) sería el “alma misma del hombre” (p. 23). Esta significación se diferencia del concepto platónico de la imagen (reflejo/mímesis o sombra) donde ésta sería una copia del ser, un igual en estado de copia.

Si son sugerentes las lecturas de Stoichita, ¿podrían las sombras que recorren nuestras superficies ser el doble de “nuestro acotado mundo material de íntima cotidianeidad” (Rojas, 2017, pág 337). Si vemos nuestra casa repetida en su doble sintético ¿podríamos ver en esta aparición un alma de las cosas? y si nosotros mismos somos parte de esas proyecciones hogareñas, como la sombra del joven del mito, ¿podemos en la mirada presentir a nuestras almas en la hondura la sombra?

No es menor para estas oscuras divagaciones, el hecho que el mito de Butades, que Plinio marca como punto de inflexión en el nacimiento del arte pictórico occidental<sup>11</sup>, suceda a propósito de una sombra en la intimidad profunda de una habitación, un habitar. ¿Qué relación puede haber entre las sombras y nuestros espacios privados?

Después de vivir doce años en un departamento, me cambié a otro. Recuerdo lo ajeno que se me hacía este nuevo lugar donde hacer la rutina. Entre las manifestaciones de lo extraño estaban las inusuales nuevas sombras. Entonces, el proceso de empezar a asimilar esta nueva geometría<sup>12</sup> como casa, lugar donde agazaparse<sup>13</sup>, fue incorporar de a poco las imágenes de estas renovadas oscuridades, como un ejercicio íntimo de apropiación de ese nuevo espacio. Llegado a este punto, ¿qué hay en “la casa” que nos hace habitar en ella una profunda intimidad?

---

<sup>10</sup> Primer siglo de la era cristiana.

<sup>11</sup> En el mito de Butades, Plinio relata como en la figura de la sombra nacería la pintura, pero también la escultura, cuando Butades, alfarero, decide rellenar con arcilla la silueta marcada por su hija.

<sup>12</sup> Forma en Bachelard se refiere a la estructura física de la casa.

<sup>13</sup> Bachelard dice que sólo es capaz de habitar con intensidad quien ha sabido agazaparse.

La casa es lugar donde en primera instancia “(...) el cuerpo dispone de un abrigo cerrado, donde puede, como mejor le parezca, extenderse, dormir, sustraerse al ruido, a la mirada, a la presencia del prójimo, asegurar sus funciones y su conversación más íntima.” (Certeau, Giard, y Mayol, 1999, p. 148), y la conversación más íntima podría darse, radicalizando, en los propios pensamientos.

Bachelard (2000) profundiza en la concepción de la figura de la casa, la que concibe como un microcosmos. Para él, esta geometría posibilita una instancia psíquica, donde íntimamente conviven recuerdos, olvidos y sueños, todo amalgamado en el ensueño, lugar donde fulgura por excelencia la imagen poética y su posibilidad latente de abrirse al lenguaje. El autor, citando a Pierre-Jean Jouve, transmite: “la poesía es un alma inaugurando una forma” (pág. 11), lo que nos hace volver a Plinio y preguntarnos, si la sombra es un alma, y si esta inaugura una forma ¿podría la sombra entonces ser una forma de poesía? Y si las sombras, en su recorrido, habitan los llenos y vacíos de la casa ¿puede en la casa misma habitar la poesía?

Para los grandes soñadores de rincones, de ángulos y agujeros, nada está vacío, la dialéctica entre lo lleno y lo vacío sólo corresponden a dos realidades geométricas. La función de habitar comunica lo lleno y lo vacío. Y las imágenes habitan. Todos los rincones están habitados. (Bachelard, 2000, p.130)

Y las sombras habitan todos los rincones. Su habitar es singular, no es como la imagen del reflejo que interrumpe, la imagen de la sombra es austera, una pausa silenciosa que nos recuerda al recogimiento. Cuando realmente las vemos, emerge una poesía que se enlaza con lo mágico.

La magia no es hacer aparecer cosas con una vara, me declaro una bruja en una conversación inesperada. La magia, dijo, es la aparición de lo inesperado, en un orden que nuestra lógica no ha presupuestado, y hacer magia es el arte de hacer que suceda lo impensado. Entonces, en las sombras inesperadas ¿vemos imágenes poéticas de oscuras fulguraciones, soles negros? ¿podríamos decir que son como una poesía/mágica? o ¿será que la poesía misma es magia?

Si la casa es poesía, y la sombra también lo es, no podemos dejar de citar a Tanizaki (s.f.) describiendo la vivienda clásica japonesa reinando en la oscuridad. En su lectura nos adentramos en la mancha misma de la sombra, dejamos atrás sus formas, para habitar en su gradiente:

Pero eso que generalmente que se llama bello no es más que una sublimación de las realidades de la vida, y así fue como nuestros antepasados, obligados a residir, lo quisieran o no, en viviendas oscuras, descubrieron un día lo bello en el seno de la sombra y no tardaron en utilizar la sombra para obtener efectos estéticos”

“No es que tengamos ninguna prevención a priori contra todo lo que reluce, pero siempre hemos preferido los reflejos profundos algo velados, al brillo superficial y gélido; es decir, tanto en las piedras naturales como en las materias artificiales, ese brillo ligeramente alterado que evoca irresistiblemente los efectos del tiempo.”

“Nosotros también utilizamos hervidores, copas, frascos de plata, pero no se nos ocurre pulirlos como hacen ellos. Al contrario, nos gusta ver cómo se va oscureciendo su superficie y cómo, con el tiempo, se ennegrecen del todo”

“Porque una laca decorada con oro molido no está hecha para ser vista de una sola vez en un lugar iluminado, si no para ser adivinada en algún lugar oscuro, en medio de una luz difusa que por instantes va revelando un otro detalle, de tal manera que la mayor parte de su suntuoso decorado, constantemente oculto en la sombra suscita resonancias inexpresables.”

“Llegado a este punto, se da uno cuenta de que nuestra cocina armoniza con la sombra, que entre ella y la oscuridad existen lazos indestructibles.”

“Tenemos, por último, en nuestras salas de estar, ese hueco llamado toko no ma que adornamos con un cuadro o con un adorno floral; pero la función esencial de dicho cuadro o de esas flores no es decorativa en sí misma, pues más bien se trata de añadir a la sombra una dimensión en el sentido de la profundidad.”<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> (pág.13), (pág. 8), (pág. 8), (pág.10), (pág.12), (pág.14)

... Para ver las sombras como una mirada íntima y silenciosa de apropiación del espacio habitado, como imágenes del alma, de ensueños poéticos, y mágicas fulguraciones<sup>15</sup>, hay que ser un soñador de sombras, coleccionarlas y guardarlas en la dimensión psíquica que amalgama olvidos y recuerdos.

### **III. ESPACIOS HABLADOS: DE SOMBRAS, COTIDIANO Y CONFINAMIENTO**

El presente capítulo se fue formando entre abril y diciembre del año 2020, durante el desarrollo del proceso creativo del proyecto de obra. Los distintos momentos que lo comprenden se reflejan en sus tres partes, “Contexto” y “Argumento”, que se escribieron durante el primer semestre, respondiendo a la configuración de arranque del proyecto, y, como último apartado, “Proceso creativo: entre el texto, el centímetro y el píxel”, que se divide a su vez en “Texto: los relatos” y “Píxel y centímetro: la construcción de las imágenes y algunas divagaciones”, que fueron escritos durante los últimos meses del año, una vez que a la idea original se le fueron sumando elementos y complejidades que culminaron con una propuesta de montaje para la exposición de la obra.

#### **3.1 Contexto**

La idea de que alguna enfermedad pudiera asolar al mundo resultaba hasta hace algunos meses algo muy ajeno, imaginable sólo para la trama de alguna película de ficción. Pandemias como la bubónica en el siglo XIV, la gripe española de 1918, o la influenza H2N2 en 1957 (que golpeó fuertemente a Chile con veinte mil fallecidos), parecían estar confinadas a la historia de la ciencia y la medicina, como obstáculos superados a la luz de los avances de dichas disciplinas.

Recién en 2020 con la aparición del nuevo Corona virus, SARS-Cov-2/ COVID-19, que ha provocado una de las pandemias más extensas en términos territoriales, empezamos a conocer investigaciones provenientes de equipos de virología que vienen haciendo seguimiento a mercados de aves y animales en Asia, y que desde hace varios años venían advirtiendo sobre un brote que afectaría la salud humana provocando una epidemia de consideración. De hecho, sostienen que la contaminación cruzada de animales enfermos en estos mercados nos tiene constantemente al filo

---

<sup>15</sup> Aquí uso palabras que Gastón Bachelard emplea en textos de diferentes obras de su autoría.

de un nuevo brote viral (Cheng, Lau, Woo, Yung Yuen, 2007, p.660), como del que estamos siendo testigo. Nos enteramos de que esta información siempre ha estado, pero ni los medios de comunicación la divulgan con la importancia que amerita, ni nosotros como consumidores de información prestábamos interés.

Es probable que la mayoría de nosotros -tal vez por la falta de experiencia que sí tuvieron otras generaciones- haya mirado la situación sanitaria de la ciudad china de Wuhan como algo lejano, algo que probablemente se superaría rápido, y que el nuevo virus no produciría un impacto mayor que la influenza H1N1 del año 2009, también categorizada como pandemia por la OMS. Esta percepción se vio también reforzada cuando vimos a los médicos de Wuhan celebrar el control de la contingencia en un acto que los captó, desfilando ante una cámara de televisión. A medida que cada integrante pasaba frente a ella, hacían el ejercicio de sacarse la mascarilla quirúrgica, para luego aplaudir mientras seguían avanzando. Sin embargo, esto tendría un giro violento cuando el COVID-19 trascendió masivamente la frontera asiática.

A poco más de dos meses, y ya teniendo los primeros contagios en Chile, vemos con horror cómo se estaba comportando el virus en Europa. Observamos el colapso de sistemas de salud que, por lógica, nos llevan ventaja. Comenzamos a poner atención en los recuentos diarios de contagiados y fallecidos en el norte Italia, Lombardía. Vemos aparecer con fuerza el dilema ético de “la última cama”, la desolación en la cantidad de féretros que se apilan en iglesias y camiones, y como el personal de salud camina entre salas y pasillos atiborrados de bultos embolsados. Vemos el dolor de los deudos que no pueden despedirse ni dar sepultura a sus familiares, y personas muriendo sin la compañía de un ser querido. En este contexto, la tecnología hace un puente en la desgarradora vivencia cuando se aborda una campaña nombrada “el derecho a decir adiós”, la que consistió en la donación de *tablets*, para que los contagiados en estado crítico pudieran despedirse de sus familias por medio de videollamadas. Pronto veremos como el colapso italiano comienza a replicarse en España.

Mientras la situación descrita sucede en tierra firme, tenemos noticias de miles de personas deambulando por los mares del mundo en diferentes cruceros, y que debido a los contagios a bordo se les cierran los accesos a diferentes puertos donde intentan auxiliarse.

Teniendo como antecedente que la ciudad Wuhan había sido cerrada para evitar la propagación del virus, es recién con el caso europeo que vemos la necesidad de confinamiento para mantenernos a salvo del contagio. Con esto empieza a aflorar una fragilidad de la que no

teníamos idea. La necesidad de encuarentenarnos se muestra como la única forma de mantener a raya el contagio. Este escenario pone de manifiesto el hecho de que, a pesar de todos los avances médicos, científicos y tecnológicos, y mientras no aparezca una vacuna o al menos un tratamiento para los efectos de este virus, en lo sanitario estamos igualmente vulnerables que la población de la alta edad media frente a la *peste negra*<sup>16</sup> (bubónica), donde la cuarentena era el único recurso de protección, la única terapia.

Tal hecho nos lleva a mirar nuestro reflejo en un espejo de seis siglos. Este paralelismo distante nos hace preguntar si somos hoy tan distintos frente a la incertidumbre y el manto de la muerte

Comenzamos a considerar que el confinamiento es la forma que tenemos de salvaguardarnos mientras la medicina y la ciencia trabajan a toda máquina para encontrar una solución a esta crisis, la que ha puesto al mundo en un escenario hasta hace poco inverosímil, lo que nunca imaginó posible *Mafalda*.

Estamos ante el *shock* de asimilar la paralización de un mundo donde impera la soberbia, la altanería, donde todo es inmediato. En este escenario, no fue fácil procesar la idea de que una vacuna pueda tardar entre dieciocho y veinticuatro meses en llegar a la población mundial, es un golpe de realidad que no esperábamos.

La conducción de las políticas públicas de distintos gobiernos, salvo muy pocas excepciones, ha demostrado ineptitud, ignorancia y, por, sobre todo, indolencia de sus dirigentes, lo que viene a confirmar la indignación que a nivel global se venía expresando a través de distintos movimientos de protestas sociales. En Chile, el descontento sólo ha crecido desde el inicio de la revuelta de octubre del 2019, viendo hoy sus argumentos validados en el reclamo hacia un modelo de capitalismo grosero, neoliberalismo, que se ampara en una legalidad estructurada en la subyugación del poder político al poder económico, en desmedro del bien estar de la población.

Mientras el mundo y su arrogancia parecen desarmarse ante un organismo microscópico, aflora lo más visceral de las reacciones humanas, vemos mucha miseria en el comportamiento, pero también aparece la esperanza cuando, por ejemplo, vemos a los médicos cubanos que forman “las batas blancas” viajando con optimismo a distintos países a prestar ayuda, cosa que luego

---

<sup>16</sup> Es relevante mencionar que, en una correspondencia histórica, la *peste negra* se propagó desde Asia a Europa a través de las rutas comerciales, entrando a esta última por el sur de Italia. Esta vez, el COVID-19 llegó a Europa haciendo su aparición catastrófica en el norte de la península, Lombardía (National Geographic, 2017).

repitió China. En el caso local, frente al desamparo de los ciudadanos producto de las deficientes y tardías políticas públicas, y la aparición del hambre en las poblaciones más vulnerables, vemos a los vecinos organizarse en “ollas comunes” para ir en ayuda de los más necesitados. “Solo el pueblo ayuda al pueblo”, dice la consigna.

En este contexto, bajo toda esta amenaza y capas de desolación e injusticias, la figura de la casa se vuelve un lugar de protección, de resguardo. Los que hemos podido quedarnos dentro de nuestros hogares, comenzamos una nueva relación rutinaria con el espacio y los objetos del cotidiano. Vemos como en un mismo lugar se puede transformar para usarse de diversas maneras, pues ahora no sólo es el resguardo íntimo de lo hogareño, en muchos casos se convierte en oficina, colegio, incluso gimnasio.

Al pasar los días y semanas se van manifestando estados reflexivos, un necesario repliegue a lo fundamental, una puesta en valor de lo esencial: la familia, el cariño, la salud, la vida. Y de ese resguardo, de esos tan preciados tesoros, hay también una puesta en valor del techo y los alimentos como algo primordial.

En mi experiencia, y mientras va sucediendo el necesario acomodo a la casa como un universo cerrado y multifuncional, voy siendo testigo del angustiante avance de la enfermedad en Chile y el mundo. Comienzo así a poner mayor atención a ciertos detalles y rutinas en mi espacio cotidiano, que en su simpleza me conectan con un estado de calma, de reflexión, o que me hacen sentir cobijo y calidez. Por ejemplo, las flores de las plantas en la ventana de la cocina que me hacen sentir bien. Observo cómo sus formas orgánicas y coloridas amortiguan la mirada al panorama de concreto que circunda el edificio donde vivo con mi familia. Las sombras que proyectan me obsesionan. Una taza de café y la luz de la cocina me hacen sentir abrigada.

Dentro de la rutina apareció una que me enlaza con una ritualidad secularizada, la que me ancla firmemente al hogar, esta tiene que ver con la decisión de hacer el pan en forma permanente. En ese acto repetitivo siento una trascendencia que me hace sentido en dos direcciones; con el acto de proveer a mi familia de un alimento que ha sido básico en nuestra cultura, y la conexión que esto me produce con mi niñez, pues mi mamá siempre hizo el pan de la casa.

Estas reflexiones no me son ajenas, porque soy una artista que siempre ha trabajado con el cotidiano. Sin embargo, comencé a advertir a través de distintas redes sociales, con amigos y desconocidos, que aquello empieza a ser ahora un tema de conversación más amplio. Los estados reflexivos también son algo que se ha ido manifestando, la revisión de lo andado, cómo quiero

seguir la vida después que pase la pandemia. Pudiera pensar que cada uno está viviendo una catarsis en su propio confinamiento. Veo insistentemente cómo mi propia experiencia se ve reflejada en la de otros, y al revés.

En las cosas o rutinas que proyectan la reflexión o cierto tipo de ritualidad, puedo observar que se empieza a dibujar una de las capas más sutiles de esta contingencia: un estado reflexivo cobijado y proyectado desde el cotidiano, cuestión que evidentemente no cobra relevancia ante la urgencia y la gravedad de los hechos.

Frente a esta observación, siento el impulso de darle una forma a lo percibido a través de mi práctica artística, cuestión que también es parte de la catarsis que me ayuda a sobrellevar este convulsionado lapso histórico.

### **3.2 Argumento**

Para dar forma a esta investigación, la que surge durante los primeros meses de confinamiento en el país, partí por concebir la producción de una serie de fotografías y pinturas de pequeño formato, a las que durante estos últimos meses se le fueron sumaron objetos y estructuras en el desarrollo del proceso creativo. En cuanto al contenido representado, refiere a la sutil capa de realidad que gravita inmersa en la sombra de una gran costra de graves sucesos que remecen a Chile y al mundo, donde la incertidumbre transversal y la angustia, como también el sentido de protección a lo esencial, han marcado la pauta.

A través de este relato, junto con describir la primera fase del proceso y sus detalles, intentaré argumentar la pertinencia de la vinculación entre Fotografía y Pintura, y cómo estas se relacionan en la figura de la “sombra” como articuladora. Así, la correspondencia de estos elementos con el contexto de este proyecto y con la historia del arte, para luego dar paso a especulaciones analógicas conceptuales entre las dos formas de representación aludidas. En los siguientes subcapítulos me referiré en detalle a los “relatos” y a las piezas objetuales y la intervención en el espacio que estas involucran.

A partir de mi vivencia, como en la de otras personas que han podido guardar cuarentena, este trabajo busca esbozar una experiencia reflexiva y sensible a partir del cotidiano hogareño. Esto es, cómo ciertos objetos, espacios y rutinas pueden facilitar la sensación de protección, cobijo, o de cierta ritualidad en la trascendencia de la repetición de una acción. O bien, de qué manera un

objeto, espacio o rutina pueden proyectar un estado de reflexión durante el confinamiento, dando lugar al surgimiento de preguntas fundamentales.

Dado lo anterior, comencé a contactar a amigos y desconocidos a través de redes sociales, planteándoles preguntas por la nueva relación con su cotidiano, y luego les fui pidiendo que me enviaran un breve relato donde pudieran describir un objeto, espacio o rutina que en sus espacios hogareños se haya vuelto relevantes en el tiempo de confinamiento.

De esta forma, he ido almacenando relatos de estas experiencias íntimas y sensibles, como un gesto de atesorar un documento precioso y único; lo que también me hace ir tomando la responsabilidad de constituirme como la “tesorera” de dichos relatos.

El hecho de extrapolar mi vivencia a “otras” y “otros” nació como una necesidad de ampliar la experiencia e indagar, en lo colectivo, cierta transversalidad en ella.

Antes de contactar a las personas, suponía que las respuestas de mis conocidos y amigos estarían, más o menos, dentro de ciertos supuestos. Pero no fue así, con las experiencias de sus relatos me he sorprendido, pues claro, no los había conocido a ellos en una situación como la que se vive hoy. Vale la pena corroborar que, en la mayoría de los casos, las respuestas de las diferentes personas han ido confirmado la intuición que dio partida a este trabajo.

En este tiempo de preguntas e introspección he tenido un repliegue a mi primera formación, la de pintora. Después de más una década he vuelto a tomar los pinceles y los tubos de óleo. Luego de años dedicada a la fotografía y su experimentación, y en una etapa donde estoy abriendo mi trabajo a las estéticas del video, el paisaje sonoro, y lo objetual, he tenido la necesidad de volver a una artesanía en la construcción de la imagen. Sin embargo, esto no significa cambiar una técnica por otra, sino más bien incluir mi primer oficio a mi actual práctica.

El desarrollo del proyecto contempla utilizar imágenes técnicas y análogas, fotográficas y pictóricas. Las primeras serán impresas en papeles de bajo gramaje (3,8 gr a 12 gr), mientras que las segundas serán pintadas sobre lienzo.

Las imágenes fotográficas del proyecto representarán la experiencia de mis obsesiones visuales cotidianas que me producen quietud y bienestar, mientras que los relatos provenientes de las otras experiencias del cotidiano tendrán una transcripción pictórica. Ambas imágenes, fotografías y pinturas, serán contenidas en formatos pequeños, insistiendo sobre la intimidad de la experiencia a la que aluden.

Las imágenes que parten relatando esta investigación, desde mi rutina de calma y reflexión, son la de las sombras de mi cotidiano que atrapan mi mirada y me hacen seguirles la pista durante el día. Las principales siluetas que me obsesionan son las de mis plantas y flores. Estas sombras se proyectan desde pequeños contenedores de naturaleza, estas oscuridades contorneadas inscriben esperanza en los brotes y continuidad de la vida.

Que la fotografía haga mejor representación de la imagen de las sombras, tiene que ver con que comparten su aparecer como fenómeno que es condicionado por la luz, tiempo, espacio y cuerpo. Las dos imágenes comparten también una inestabilidad, por lo que precisan ser fijadas para no desvanecerse y desaparecer. Que el soporte de las impresiones sean delgados papeles, se corresponde con la sutileza y el movimiento de las sombras posándose sobre las superficies, con la humedad visual de su transparencia. Esta materialidad también se condice con la fragilidad del momento y la flexibilidad de la resiliencia.

No es casual que, entre más posibilidades, las sombras sean las que representan mi relación con el cotidiano, pues en ellas veo quietud y bienestar, al tiempo que simbolizan un “opaco resplandor” que resiste como esa sutil capa de realidad reflexiva velada en la coyuntura. Esta capa gravita en una contraria oscuridad que emerge en la radicalidad de los sucesos, la incertidumbre y la inseguridad frente a lo desconocido y adverso.

Desde una perspectiva estética, la figura de la sombra también se vuelve relevante en el vínculo técnico de este proyecto, pues se presenta como una analogía fotográfica y, al mismo tiempo, recuerda el nacimiento de la Pintura a partir de una silueta, como se lee en el Mito de Butades (Stoichita, 1999, p. 23).

Los relatos que serán transcritos pictóricamente son posibles de generar y recepcionar por medio de la particularidad tecnológica del actual confinamiento. De las pandemias y cuarentenas conocidas por la historia, ésta es la que ha tenido mayor flujo de comunicación entre las personas, un asilamiento que no ha perdido el diálogo ni la rápida circulación de información a través de las redes sociales, telefonía y televisión. Sin embargo, lo que es un lujo en términos de comunicación en relación con anteriores confinamientos, conlleva también una pérdida.

En tiempos normales, una videollamada, por ejemplo, es una buena solución en circunstancias específicas, pero cuando esta manera comienza a extenderse en el tiempo como una forma posible de contacto, de socialización, se produce un cierto vacío. Hay una pérdida en la experiencia, en el ejercicio de asimilar un contacto en lo bidimensional, con sonidos mediados, sin

temperatura, sin olor. A esto hay que sumar el hecho de que la saturación del sistema *web*- como consecuencia de la alta demanda de datos móviles que ha cobrado el actual contexto- provoca una debilidad mayor en estas imágenes, que, por ejemplo, se van quedando congeladas en medio de la conversación, lo que produce una escabrosidad en la fluidez del diálogo. Otra característica es que la imagen que llega de nuestro interlocutor se muestra como una síntesis de su rostro, pose y entorno, lo que acentúa la falta de calidez en la experiencia del contacto. Estas descripciones, caben dentro de unas la de las categorías de “imagen pobre” que describe la artista alemana Hito Steyerl (S.f.):<sup>17</sup>

(...) Pero existe también la circulación y producción de imágenes pobres basadas en el uso de las cámaras de teléfonos móviles, computadoras personales y formas no convencionales de distribución. Sus conexiones ópticas- edición colectiva, archivos compartidos (...)- revelan enlaces erráticos y fortuitos entre productores y productoras de todas partes, que simultáneamente constituyen un público disperso.

De este universo disperso del contacto, y de esta pérdida de la calidad de la experiencia en imágenes pobres (de baja calidad), es de donde provienen los relatos recolectados en este trabajo. Es aquí donde su representación pictórica cobra un sentido simbólico en la intención de embestirla de un peso, como necesidad de darle un cuerpo más denso a la ausencia del otro.

El recorrido que los relatos siguen hasta encarnar una imagen tiene una estructura que va en un sentido alterado del concepto platónico, este último refiere a que las imágenes bajan del mundo de las ideas a materializarse en la superficie de un soporte, y para esto, se ayuda de referencias concretas de la realidad sensible. La alteración de la secuencia platónica en este proyecto tiene que ver con que si bien, las imágenes bajan desde el mundo de las ideas, de proyecciones mentales a partir de relatos descritos, la imagen final representa a esas referencias

---

<sup>17</sup> En el ensayo “En defensa de la imagen pobre” de Hito Steyerl, esta imagen es de una baja calidad y alta circulación que pone en relación las consecuencias de las políticas económicas neoliberales, que afectan a la visibilidad de imágenes no comerciales.

mundanas del entorno como fin en ellas mismas. No hay épica ni mitos, la puesta en valor aquí es la sencillez del habitar, lo *lárico*, *incluso*<sup>18</sup>.

El imaginario que resulta de estos relatos de espacios reflexionados y descritos se enlaza con el imaginario de la “naturaleza muerta” y de la “pintura de género”. Como representantes de éstos me referiré a Jean S. Chardin (Francia, 1699-1779) y a Johannes Vermeer, esto, siguiendo una línea de referencias y admiración entre varios de los artistas que he venido citando; Chardin admiraba la obra de Vermeer, Cézanne la de Chardin, y Morandi la de Cézanne.

Es en el siglo XVIII que la naturaleza muerta o bodegón llega a Francia con el pincel de Chardin. Sus imágenes son de un exquisito tratamiento de la luz, la que representa a través de gruesas capas de color, cuyas formas precisas definían agudamente los objetos cotidianos puestos sobre repisas o mesas.

En la “pintura de género” quiero referirme a la “La encajera” (1669) de Vermeer (Imagen No. 35), donde observo una especial relación con “Espacios hablados”, pues esta conexión además de estar presente en la representación de una acción que perpetúa una imagen cotidiana, también se conecta con la intimidad de su pequeño formato (23,9 cm x 20,5 cm), y en el vínculo pintura-fotografía. Vermeer es uno de los autores estudiados por David Hockney (Inglaterra, 1937) en su libro y



**Imagen No. 34:** Jean S. Chardin, *Pipas y vasijas para beber* (1737)

Óleo sobre tela, 32 x 42cm.

Museo del Louvre, Paris, Francia

[www.elcuadrodeldia.com](http://www.elcuadrodeldia.com)

---

<sup>18</sup> Referencia a la poesía lárca, nombre acuñado por el poeta Jorge Teillier, y que refiere a la mirada a lo simple, lo hogareño, a las raíces culturales rurales.

documental “El conocimiento secreto” (2002) como uno de los grandes maestros de la historia de la pintura que usaba estrategias de proyección óptica como parte de su proceso para dotar de mayor precisión sus composiciones. En Vermeer las dos técnicas se concentran en una misma imagen, mientras que en mi actual proyecto las dos técnicas representan cada una diferentes momentos, de un mismo tema, formando finalmente un mismo cuerpo visual en su conjunto.

Es importante considerar que, en el presente trabajo, si bien la imagen fotográfica representa la experiencia visual personal, en el proceso que termina con una imagen pictórica hay una analogía con la conceptualización fotográfica. Las imágenes mentales a partir de los objetos, espacios o rutinas relatados, al igual que la imagen fotográfica, están en un estado de latencia mientras no sean reveladas en una superficie. Éstas, están ahí como una posibilidad de caer a la realidad visual de la bidimensión.



**Imagen No. 35:** Johannes Vermeer, *La encajera* (1737)

Óleo sobre tela, 23.9 x 20.5 cm.

Museo del Louvre, Paris, Francia

[es.wikipedia.org](https://es.wikipedia.org)

A través del aparato fotográfico una “imagen posible” va cambiando según el encuadre, dirección, profundidad de campo, o ángulo que se adopte para la exposición. La imagen mental de ese espacio relatado, antes que termine de cuajar, también va cambiando, pero aquí este cambio se produce en la suma de elementos que va entregando la lectura del “relato”. A su vez, esta imagen se va constituyendo de anteriores imágenes guardadas que van apareciendo desde la memoria.

En el aparecer de las imágenes de los relatos surge también una conexión entre pintura, fotografía y el cuarto oscuro. En el momento en que la superficie fotosensible de un papel ha sido expuesta a la luz mediada por las formas del negativo de una película, está preparada para ser sumergida en la bandeja del líquido revelador. A los pocos segundos en el papel blanco se puede ver cómo va apareciendo de a poco la imagen latente que guardaba. Al principio se ven algunas manchas grises, a las que se van sumando consecutivamente otras, mientras se van oscureciendo las primeras, hasta ver cómo termina armándose la imagen final. Una analogía de este proceso ocurre en el recorrido que hacen las imágenes mentales de los relatos hasta tomar su forma bidimensional. Sobre el lienzo en blanco, poco a poco se van dejando líneas, formas, colores, tonos, aguadas y pastas, que comienzan a cubrir la superficie de iconos. La imagen latente se proyecta desde las ideas preconcebidas hacia el lienzo, mientras el pincel termina de revelarla.

### **3.3 Proceso creativo: entre el texto, el píxel y el centímetro**

“Espacios hablados: de sombras, cotidiano y confinamiento”, es un proyecto de largo aliento que durante este año cumplió un primer ciclo de investigación y configuración. Estimo que su cierre, montaje en Sala, podría realizarse entre doce a quince meses más a partir de esta fecha (diciembre del 2020). Sin bien, los próximos meses estaré abocada a la ejecución del resultado de esta primera etapa, el proceso creativo sigue abierto en las decisiones finales sobre distintos puntos, por ejemplo, la de incluir, o no, y de qué forma, los textos de los “relatos” en la obra. También está la eventualidad que lo que se ha concluido hasta ahora pueda variar en alguna arista hasta encontrar el ajuste que más se aproxime a lo que la obra “es”. Esto último suena confuso, así que intentaré aclararlo: “lo que la obra es” tiene que ver con cómo funciona mi pensamiento cuando comienzo un proyecto. Cuando inicio las ideas sobre una posible obra, solamente por intuirlo está ya resuelta como posibilidad en algún lugar, dentro o fuera de mí, y es por ello que tengo que investigar y sacar capas para acercarme a su verdad. En este intento, a veces lo consigo más, a veces menos, siempre es un camino hacia ella. Esto es como lo que decía Miguel Ángel (Florencia, 1475-1564) cuando describía su proceso escultórico, refiriéndose a que la forma de lo que esculpía ya estaba dentro del mármol, y lo que él hacía era quitar lo que sobraba. En mi caso, siento que nunca he llegado a develarla, solo me he aproximado.

En las siguientes páginas detallaré los distintos elementos que han formado este proceso creativo. Escribiré sobre la experiencia de los “relatos” recolectados, la forma en que accedí a ellos, sobre el proceso pictórico en la construcción de las imágenes a partir de los mismos, la continuidad en las experimentaciones fotográficas con iconos de sombras, y de cómo el conjunto de piezas proyectadas se vincula en una instalación estructural que las contendrá, formando un solo cuerpo.

### **3.3.2 Texto: los relatos**

En el momento en que se iniciaron las cuarentenas, al principio voluntarias, vi cómo en redes sociales, particularmente en *Twitter*, comenzaron a aparecer descripciones acerca de las distintas experiencias que las personas estaban observando en sus cotidianos hogareños, cosa que no era común los meses anteriores, esto, porque las personas escriben sobre lo que ven o en donde se desenvuelven. Este hecho me llevó a intuir que la experiencia reflexiva que yo estaba teniendo en este escenario no sólo era parte de mi sensibilidad, como una artista que trabaja con el cotidiano, sino que era posible que, en mayor o en menor medida, pudiera estar repitiéndose, pues leía *tweets* que iban desde cosas tan prácticas como mostrar y confirmar un tendido adecuado de calcetines recién lavados, hasta otros que con nostalgia mostraban el éxito en alguna receta familiar.

En este momento ya tenía la intención de trabajar las imágenes de mi cotidiano en contexto del encierro, pero la sospecha de que mi vivencia podía ser una experiencia simultánea a la de otros me dio un impulso distinto, porque si bien mi subjetividad siempre va a estar presente en cualquier camino que tome el proceso creativo de la obra, el hecho de “subir la cortina” para dejar entrar otras miradas, al tiempo de sentir que se está compartiendo algo particular e histórico, no pueden sino aportar complejidad, enriquecer el trabajo y la experiencia.

Fue así como antes de ponerme en contacto con personas a través de las redes sociales, quise primero hacer un intento de validación de mi intuición, por lo que contacté en primera instancia a algunos conocidos y amigos. Redacté un texto breve donde contextualicé el trabajo que me proponía, y les preguntaba si podían escribir un breve relato sobre los espacios u objetos que los llevaran a un estado de cobijo o reflexión. Las respuestas que tuve las usé para fortalecer el texto con el que luego comencé a escribirle a desconocidos. El elemento principal que introduce luego de este intercambio de pensamientos fue la idea de “ritualidad” que se daba en las

repeticiones diarias de ciertos actos, y que tenían un valor para quienes lo comentaban, también para mí.

Aunque con las personas que me he contactado no ha existido una conversación cara a cara, si no por texto, igualmente me causa pudor abrir el diálogo. Les escribo por mensajes internos -esto es como tocarles el hombro para que me presten atención- para hablarles del proyecto e invitarlos a participar. Cuando los contacto, parto por presentarme, contarles a que me dedico, les dejo mi página web como antecedente, les doy un contexto y los invito a participar con un relato. Les menciono que ni sus nombres ni sus cuentas serán divulgados, manteniendo así el halo de intimidad como base del proyecto, y también en agradecimiento a su confianza, porque a fin de cuentas lo que están haciendo es compartir algo muy personal con una desconocida. Respecto de esto, quiero mencionar también que la decisión de no pedir una fotografía de estos espacios u objetos significativos fue precisamente para no intimidar demás, evitando cerrar de antemano las posibilidades de conversación y participación.

Este aspecto que involucra dentro de un proyecto de arte una relación circunstancial entre personas “extrañas” (artista y colaboradores), me lleva a recordar una obra de la artista Shizuca Yokomizo<sup>19</sup> (Japón, 1966), “Dear stranger” (1998-2000), (Imágenes No. 36 -37). Aquí, Yocomizo pone en el tapete la relación con el “otro”, con la soledad y el anonimato en la vorágine del mundo urbano contemporáneo. Los retratos que realiza la artista, en la ciudad de Londres, son de “extraños” a los que le ha pedido participar en su proyecto, acercándose a ellos a través de una carta que dejaba debajo de sus puertas:

Querido extraño,

Soy una artista que actualmente trabaja en un proyecto fotográfico que involucra a personas que no conozco.

Me gustaría tomarte una fotografía en tu habitación desde la calle, por la noche. Pondré una cámara en la vereda frente a tu ventana. Si no te importa ser fotografiado, párate en la habitación, y a través de la ventana, mira hacia la cámara durante 10 minutos el \_/ \_/ \_: \_ pm. Habré venido antes (...) para tener mi cámara configurada. Tomaré tu foto durante estos 10 minutos y luego me iré.

---

<sup>19</sup> Fotógrafa japonesa con residencia en Londres.

(...) Si no quieres involucrarte, simplemente cierra las cortinas para mostrar tu negativa.

NO me acercaré a tu puerta para verte. Seguiremos siendo extraños el uno para el otro (...)

Realmente espero verte en la ventana”



**Imagen No. 36:** Shizuca Yokomizo, *Dear stranger*, Serie (1998-2000)

[www.shizukayokomizo.com](http://www.shizukayokomizo.com)



**Imagen No. 37:** Shizuca Yokomizo, *Dear stranger*, Serie (1998-2000)

[www.shizukayokomizo.com](http://www.shizukayokomizo.com)

De ochenta cartas que envía, la mitad de los convocados accede a ser fotografiado, un número importante considerando que la desconfianza en las urbes es un sentimiento de defensa muy propio de nuestros tiempos. El que cuarenta personas hayan aceptado participar, también deja entrever que hay un deseo de comunicación, de apostar y querer confiar en el otro, en este caso en la carta de una desconocida, exponiéndose así, finalmente, al disparo (que en el mejor de los casos será fotográfico).

Son diez minutos muy especiales, pues esta vez “retratado” y “fotógrafo” son voyeurs. La relación se establece a través de un vidrio, el de la ventana, que intercepta y delimita invisiblemente lo público y lo íntimo.

En *Dear stranger*, la artista no sólo hace retratos anónimos de desconocidos, también está registrando parte de su intimidad hogareña, lo que marca un punto en común con *Espacios hablados*. Otra conexión es que los dos proyectos necesitan de la confianza entre desconocidos para materializarse. En la obra de Yokomizo la comunicación lingüística es unilateral, y la ejerce la artista a través de un texto, aquí la persona convocada responde a la invitación por medio del ejercicio de una acción: abriendo o dejando cerradas las cortinas de la habitación. Si accede, entre artista y retratado hay una interacción física en sus miradas. En mi caso es inverso, pues, por una parte, se abre el diálogo en una conversación íntima por medio de una escritura recíproca, una interacción virtual entre dos desconocidos que no se ven.

De esta manera, he contactado, a la fecha, a más de cuarenta personas, de las cuales he recibido de vuelta veinte “relatos”. De todos, sólo uno me dijo directamente que prefería no participar, sin embargo, me deseó suerte. Alrededor de diez se mostraron motivados, pero finalmente no enviaron el “relato”. Otras diez, no contestaron. Respecto al número de relatos, por tanto, también el número de pinturas que necesitaba para el proyecto, concluí que la cantidad me la estaba ya sugiriendo el contexto de cuarentena, por lo que aspiro a llegar a cuarenta relatos.

Con los convocados que se involucraron tuvimos conversaciones, algunas largas, en su mayoría muy íntimas. A varios de ellos les llegó de forma muy sentida la propuesta a la que los invitaba. Me di cuenta de que había un anhelo de dejar salir, de hablar, del proceso que se estaba viviendo en ese momento, y no es que no se hablara de la contingencia en las redes sociales, todos estábamos haciendo comentarios coyunturales y críticos del escenario político y social con que se

estaba abordando la crisis sanitaria, todos estábamos abrumados ante la falta de empatía de las autoridades, y el dolor de una ciudadanía vulnerable, vulnerada. Pero claro, también había un querer aflorar de esos procesos reflexivos internos, íntimos, esos que, de tan guardados, de tan internos, no tienen una estructura lógica, más bien están presentes como sentimiento, que cuando se le da conciencia en la estructura de un pensamiento, se expresan en el lenguaje como reflexión.

De estas conversaciones donde me relataban sus experiencias con motivo de mi pregunta, por espacios, objetos y acciones repetidas que derivan en una forma de ritualidad en el cotidiano, también apareció con una presencia considerable el lugar de las mascotas, que no son ni objetos, ni espacios del cotidiano, sino seres que interactúan tiernamente. Varios colaboradores terminaron relatando que lo que más los hace sentir cobijado en el hogar era el cariño de sus mascotas, a quienes admiran por su sencillez, porque son felices con muy poco, y entregan amor sin condición. En este sentido, también las plantas aparecieron constantemente en los relatos como símbolo de renovación y persistencia en los ciclos vitales. También, entre los elementos y espacios de lo hogareño que más se han repetido están las cocinas, los sillones, los libros, y las ventanas.

La cocina es un lugar en el que se producen esos elementos que no sólo alimentan, también causan placer. Es reconfortante en este tiempo preparar y comer algo rico, esto sube el ánimo. Pero este lugar, la cocina, también conecta con lo familiar, por ejemplo, un chico me comentaba que trataba de preparar las recetas de su mamá, y esto le hacía acortar la nostalgia de no poder verla, pues en ese momento había cuarentena estricta, además él, como varios, llevaba más tiempo encerrado en cuarentena voluntaria.

La figura del sillón surgía asociada a lugar de los libros, para varios el confinamiento ha sido un espacio donde han podido reconectarse con la lectura, lo que también lleva a un estado de reflexión al salir el pensamiento de los recorridos habituales de las rutinas.

Finalmente, las ventanas han sido una constante importante, diría que la mayoría de los relatos involucran esta figura, y sí, finalmente en contexto de encierro la ventana es el linde entre el cotidiano íntimo y el afuera, el exterior, ese lugar que quedó vedado. Sin embargo, ningún relato mencionó estos marcos de luz como lugar desde donde mirar lo que había quedado negado, la libre circulación, más bien este lugar ha funcionado como una contención a la mirada perdida mientras el pensamiento y las emociones divagan.

Entre todos, hubo un relato que me fue especial, uno que precisamente partió por exponer que no conectaba su experiencia con lo que le planteaba:

Muy buena tu pregunta, bonita, profunda. Pero creo que no te servirá mi respuesta, pues me ha pasado todo lo contrario. Por esta situación de pandemia he debido traer mi trabajo a casa, al igual que mi marido. Estamos con teletrabajo, y los niños con clases por internet. Mi trabajo es de empleada pública, igual mi marido. Con el famoso teletrabajo paso todo el día frente a mi computador, respondiendo correos, revisando documentos y un sinfín. Mi casa dejó de ser un refugio y se convirtió en un torbellino: invadida por papeles, computadores, impresoras, videollamadas, celulares que suenan sin parar desde la 9 am, un marido que habla fuerte en sus reuniones virtuales, no permite que escuche mi propia voz, y los niños que deambulan en pijama todo el día pidiendo cosas.

Mi casa se hizo pública dejando entrar a través del zoom a personas que jamás invitaría. Mi vida consiste en una rutina en ir desde la cama al living (como Charlie García) a trabajar y dormir, sin espacio para la conciencia ni la reflexión. Sólo a veces tímidamente surgen las preguntas que llamas fundamentales, pero llegan acompañadas del miedo, miedo a morir sin haber terminado lo que no sé qué tengo que terminar. Entonces mejor no pensar y sólo funcionar. Aunque, a propósito de tu consulta, creo que hay un objeto que he sentido la necesidad de tenerlo para refugiarme de lo que me agobia diariamente: el caos del teletrabajo, el cerro de ropa recién lavada que está en el sofá y no puedo repartir, las torres de loza sin lavar, el polvo que se ha acumulado sobre los muebles y bajo las camas, de las pataletas adolescentes de mis hijos, y sobre todo para desahogar la angustia de vivir en este país con tanta injusticia.

Este objeto del cual he sentido necesidad es un cuaderno que cuando era chica lo usaba para escribir lo que me angustiaba, para decorarlo mucho con lápices de colores, forrarlo con pedazos de revistas de colores, pegar fotos de cosas importantes y llevarlo a todas partes. Extraño esos cuadernos porque eran mi refugio.

Gracias, hiciste que fuera consciente de la necesidad que tengo de ese cuaderno. Y ahora tendré uno que me acompañará.

Fue un grato momento escribirte, que te vaya súper bien.

Este relato, esta confesión, nos hizo sentir bien a las dos finalmente. Ella, además de desahogarse en un momento de su angustia, recordó un objeto íntimo de cobijo con el que se auxiliaría en lo queda de teletrabajo, y todo lo que involucra esta pandemia. Por mi parte, tuve un sentimiento tan bonito al ver cómo un gesto sencillo de comunicación en un momento difícil podía ser el eslabón para que ella recordara que hay un objeto preciado que tiene que recuperar. En términos de mi proyecto, el relato arrojó un objeto cotidiano de bienestar que existía virtualmente, y que seguramente a partir de esa conversación se materializó.

Cerrando este apartado de “relatos” dejaré tres extractos de ellos, desde los cuales se han proyectado algunas de las pinturas que he trabajado hasta ahora (Imagen No. 38-45):

“(…) Todas las mañanas, desde el living de mi casa, miro desde un pequeño rincón hacia la luz de este umbral en forma de ventana. Cuesta mirar al exterior por los visillos. Este acto de mirar tiene algo más profundo que observar algo en particular. Es mirar hacia la luz no definida, hacia ese blanco espesor de la luz que envuelve el comienzo del nuevo día, se ha convertido en un ritual.

Debajo de la ventana hay un arrimo con forma de altar donde mi madre fue agregando fotografías de nuestros muertos, más nunca olvidados. Es su ritual encender todos los lunes luces para ellos, velas a pilas y algunas normales. Para mí basta mirar las fotografías para sentir la conexión con los que ya partieron.”

\*En una casa de Quinta Normal

“Mi dormitorio, ahora es mi espacio de trabajo. No me había gustado la idea porque me dio lata convertir mi lugar de descanso en uno de trabajo, pero sucedió algo maravilloso: como el escritorio da hacia la ventana, me di cuenta que tengo un verdadero aviario ahí. El gran árbol que da a mi ventana está lleno de frutos, y siempre tiene pájaros volando y comiendo. Siempre tuve esta belleza y no la vi.

Ahora, como mi computadora está ahí, mi vista también lo está.

En fin, creo que cuando todo esto termine esta casa será mucho más mía, tendrá muchos cambios. Lo mejor, descubrí un tesoro, “mi aviario” (así lo llamo jajaja),

creo que es un lujo, quiero más a mi hogar en este encierro. En mi caso sí ha sido mi refugio, entonces, me siento afortunada.”

\*En un edificio del centro de Santiago

“Para contextualizar, te cuento que mi señora es inmunodepresiva, pues tuvo cáncer de mamas y perdió busto y ganglios. Mi hijo del medio es asmático y el menor asperger.

Hace años que trabajo desde casa, por lo que también me he hecho cargo de la cocina, pero ahora es distinto porque cocino mucho más, me ha bajado un interés inmenso por preparar nuevas recetas, siento que es un deseo de apapachar a la familia.

Para proteger a mi señora de la pandemia, decidimos separar dormitorios. Me fui a una pieza chica que era escritorio, ahí hay una ventana por la que miro en las noches, porque con la ansiedad de todo lo que pasa no me da sueño. No me incomoda esta soledad nocturna. Mientras miro a la calle a veces enciendo un cigarro. Lo raro de estar en la ventana es que tiene barrotes de seguridad, entonces siento que soy libre, pero al mismo tiempo no puedo disfrutar de esa libertad. Ahora, eso no me deprime. Me lleva a pensar. Yo escribo. Soy un intento de escritor, y ahí, en ese lugar es donde me llegan recuerdos e ideas.”

\*En una casa del centro de Concepción.

### **3.3.3 Píxel y Centímetro: la construcción de las imágenes y algunas divagaciones**

Después de años construyendo imágenes técnicas digitales, desde procesos experimentales, donde, en mayor o menor medida, se puede encausar la imagen que aparecerá luego, al menos como base para ser trabajada, el volver a construir una imagen línea a línea, mancha a mancha, centímetro a centímetro, fue un desafío y un reaprender. En este proceso de recordar observé cómo es que la mano tiene una memoria: podía vacilar respecto de por dónde partir trazando un modelo, pero nunca me pasó el tener que pensar por la mejor forma de tomar el lápiz o el pincel para dar distintas formas, esto funcionó de forma fluida.

Las pinturas que he estado haciendo a partir de los “relatos” las estoy construyendo en óleo sobre tela, su visualidad es clásica, figurativa, valor/color, pasta, aguadas y veladuras. Aunque no pedí fotografías a las personas que contacté, igualmente recibí un par de ellas, de las que me he ayudado como referencias para armar algunas imágenes, pero esto ha sido una excepción, lo que toca en general es armar un cuadro sin imagen existente previa, por lo que prácticamente parto

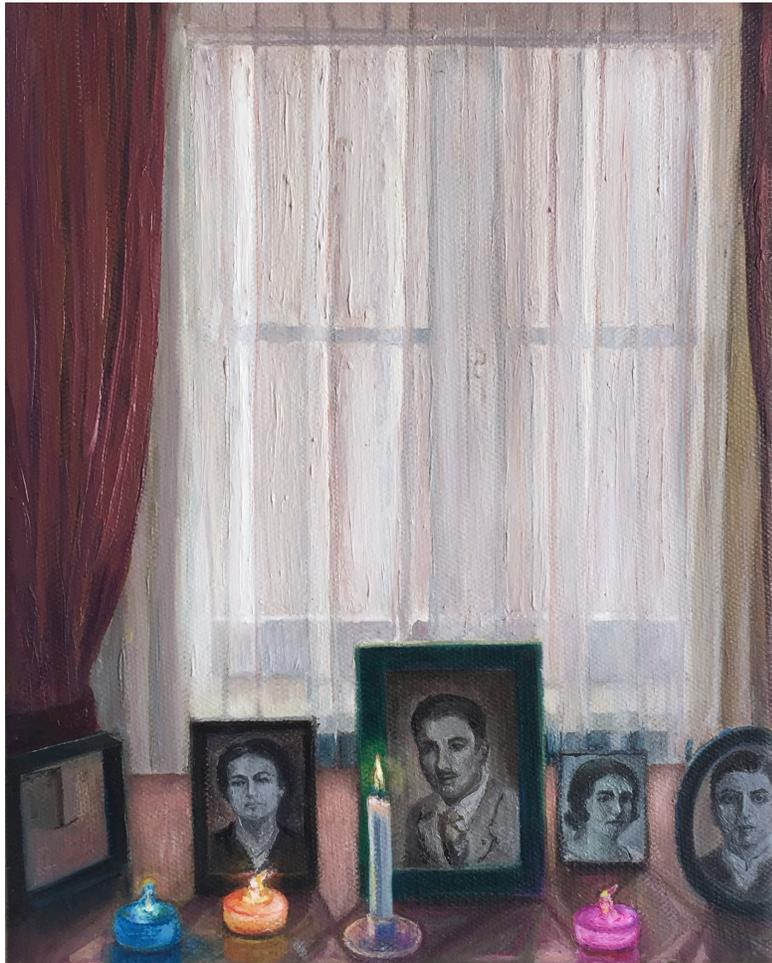
desde cero buscando y uniendo retazos para finalmente formar una imagen que alcance un nivel de verosimilitud, una atmósfera coherente que contenga imágenes originalmente disociadas, operación que se da en el uso de editores de imágenes digitales como *photoshop o sketchup*. De esta manera, me he valido de bosquejos que he hecho del natural, de fotografías de la web o de mis archivos (Imagen No. 46-48), y fotos que he hecho para tener presente ciertas formas de comportamiento de la luz, a modo de “ayuda memoria”. En definitiva, esto ha sido construir imágenes sin tener en frente una única fotografía para guiarme, modo normalizado a estas alturas de la historia, al menos entre mis cercanos, no conozco a alguien que pinte directo del natural, gruesamente sus referencias ya están mediadas por la imagen técnica.

Ciertamente, los que nos formamos como pintores en una época donde la fotografía desde hace décadas está absolutamente incorporada en los procesos de producción, no nos es extraño pintar a partir de ellas, con el riesgo siempre presente de aprender a observar una imagen que ya está resuelta bajo su propia síntesis visual. En este sentido, en los momentos que lo he necesitado, la experiencia de mirar directo al entorno para tratar de entender y resolver ciertas formas, en un ejercicio de “globocuralizar”, usando el concepto de Hockney, (2002, pág. 23), observando comportamiento de la luz sobre los volúmenes y las “pieles pictóricas” de sus superficies, puedo evidenciar como hay muchas más posibilidades para una solución, pero también, al no tener la práctica incorporada, el observar se vuelve caótico, el ejercicio de abstracción se complejiza. Cuando uso de referencia una foto es menos difícil, pues ya hay un orden, una coherencia, que, claro, es fotográfica. Respecto de esto, en las “notas” que escribió el pintor Gerard Richter (Alemania, 1932) entre 1964 y 1965, dejó sus reflexiones acerca de lo que en ese momento significaba para él trabajar con pintura y fotografía. Según lo que se lee, para él la percepción era contraria a la mía, porque probablemente pintar del natural era lo habitual en su práctica antes de integrar la fotografía en su obra:

Quando dibujo -una persona, un objeto- tengo que ser consciente de la proporción, la precisión, la abstracción, la deformación, etcétera. Cuando pinto a partir de una fotografía, el pensamiento consciente queda suprimido. No sé lo que hago (...). La fotografía tiene una abstracción propia que no es nada fácil de penetrar. (La mesa y la palabra, pensamiento colectivo, 2013)

Richter, no sólo pintó a partir de fotografías, tratando siempre de hacerlo lo más fielmente posible, también pintó sobre fotografías, interviniéndolas. La relación en su obra de estas dos disciplinas se ha proyectó por décadas.

En el texto que encontré publicadas sus “notas” termina escribiendo: “El problema principal de la pintura es la luz” (Ídem). Sin embargo, la luz es fundamental, diría yo, en todas las artes visuales. Es común escuchar “la luz” del grabado, “la luz” del volumen, en el caso de la escultura, “la luz” en un diseño arquitectónico, o la de fotografía de una película, que también es una cuestión de luz. En el caso de la fotografía la luz es esencial, porque aquí no es la principal referencia para observar, sino que además constituye en sí misma el fenómeno que graba la imagen, “el lápiz de la naturaleza”, como lo describió Fox Talbot (Inglaterra, 1800- 1877).



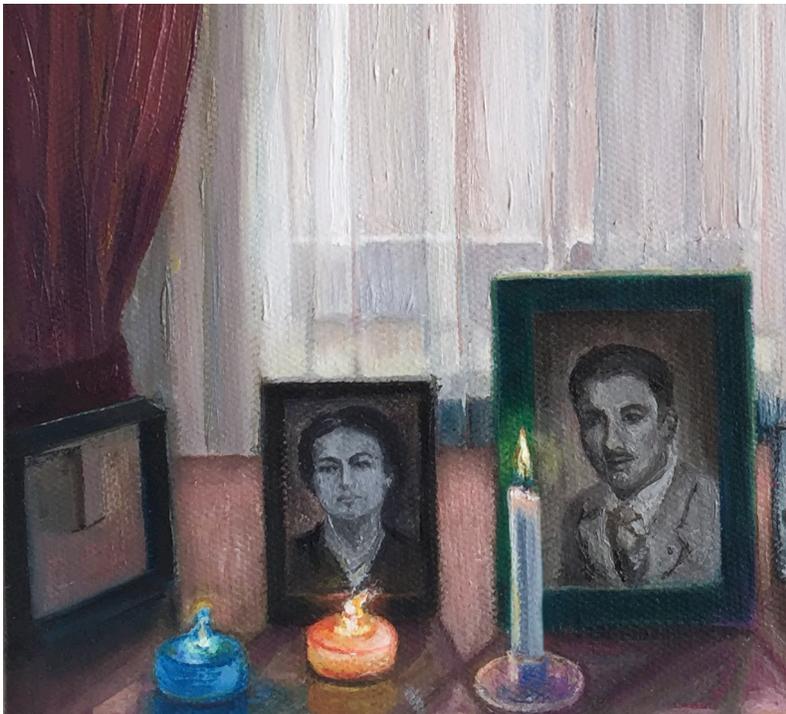
**Imagen No. 38:** *Umbral* (2020)

Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.



**Imagen No. 39:** *Umbral* (2020)

Detalle



**Imagen No. 40:** *Umbral* (2020)

Detalle



**Imagen No. 41:** *La plazoleta y la noche* (2020)

Óleo sobre tela, 19x 24 cm.



**Imagen No. 42:** Detalle (2020)

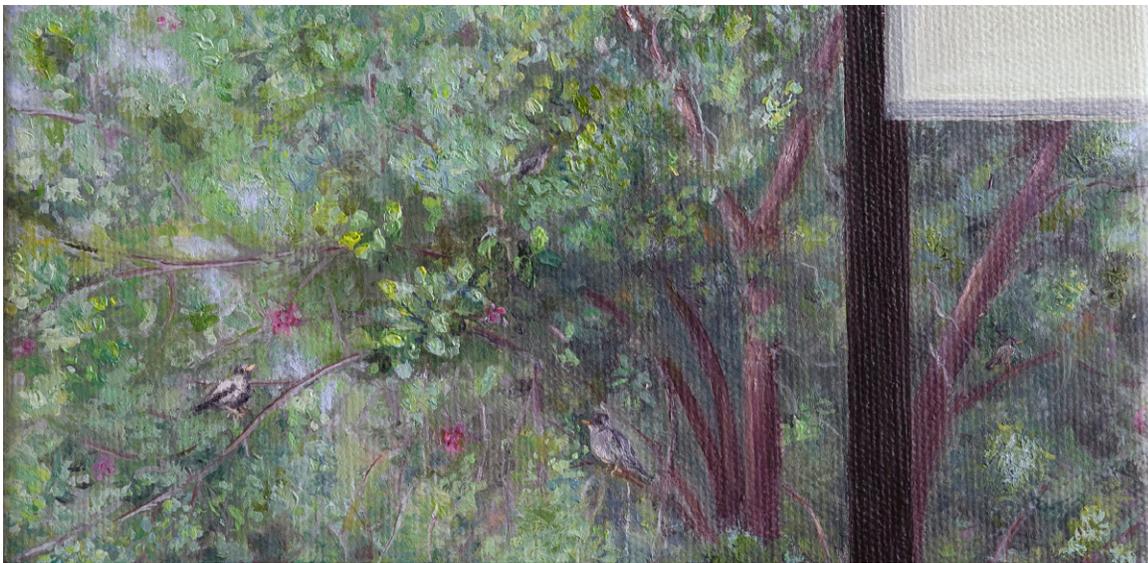


**Imagen No. 43:** *Mi aviario* (2020)

Óleo sobre tela, 20 x 20 cm.



**Imagen No. 44:** Detalle (2020)



**Imagen No. 45:** Detalle (2020)



Imagen No. 46



Imagen No. 47



Imagen No. 46, 47 y 48: *Mi aviario* (2020)

Bosquejos

Tan importante como la luz, lo es el “tiempo” en las imágenes. El tiempo en la pintura al óleo, desde el punto de vista del hacer, está hecho de capas, de lapsos, de una costra de acumulación de momentos, de miradas, de observación, de ánimos, cosa que comparte con la escritura. Escribiendo esta memoria, de hecho, veo como los tiempos se van descalzando cada vez que retomo un apartado, el cambio va desde la forma verbal del tiempo (haber escrito, por ejemplo, algo que planeaba incorporar o ejecutar, y luego de que ya está resuelto, tengo que cambiarlo a un tiempo verbal “presente”), hasta encontrarme en desacuerdo respecto de alguna opinión u observación que en otro momento me parecía coherente.

Cuando hablamos del tiempo en la fotografía, marca una diferencia respecto a la producción de otras imágenes, fijas al menos. Partiendo por lo más literal -exceptuando experimentaciones de “larga exposición” como las del alemán Michael Wesely (1963), que duran años- la imagen fotográfica se graba en el mismo instante en que pasa la luz a través del objetivo, podría decir que se hace en “un” tiempo, esto, independiente de los procesos posteriores que lleven a finalizarla, en la fotografía análoga, por ejemplo, la verdadera fotografía para los más románticos, ese tiempo que hay entre el *click* del obturador y la copia final de la imagen, puede durar desde horas hasta meses o años. Es más, en mi refrigerador tengo unas películas de fotos familiares guardadas desde hace unos treinta años, en este caso el ciclo no se cerró, está en “veremos”. Pero esto no es la norma. Unos pasos más allá del fenómeno por el cual la fotografía se produce en su primera fase, el tiempo y la luz, han llevado a diversos autores a desarrollar distintas complejidades estéticas. Dos de ellos, que han acuñado conceptos para referirse a las particularidades de esta imagen, son los franceses Jacques Rancière (1940) y Roland Barthes (1915-1980).

Rancière desarrolla en su libro *El destino de las imágenes* (2011) el concepto de *archi-semejanza*, el que relaciona en coincidencia y contraste con los conceptos de *punctum* y *studium* acuñados por Barthes en *La cámara lúcida* (2006). Los dos autores tratan de superar el desciframiento de los signos contenidos en la imagen fotográfica para llegar a la particularidad de ésta, la que se encontraría en su carácter *indicial*, el índice de Philippe Dubois (Bélgica, 1952) en su condición de *huella*, que ha sido grabada en un material fotosensible por la emanación lumínica de su referente, en un lugar y tiempo específico, irreductible e irrepetible.

Rancière, define la *archi-semejanza* como la *alteridad originaria* de la imagen, “no es una réplica de una realidad, sino el testimonio inmediato de ese lugar otro del que proviene” (2011, p. 30), lo que en las ideas que desarrolla Barthes se conectaría con el vínculo irrenunciable de la

relación imagen-referente (Barthes, 2006, p.30-33). La *archi- semejanza* es la huella misma, “(...) materialidad explícita, insensata, de lo visible (...)” (2011, pág. 30) que remite a su origen, fuera de todo discurso y significación. Este concepto lo interpreto como un cordón de tiempo que conecta en la imagen *su origen* y su *destino*; cada vez que miro una fotografía actualizo un presente que se proyecta al origen de la huella, de la imagen. En ese hilo tendido estaría la *archi- semejanza*.

Rancière hace un paralelo entre su concepto y el *punctum barthiano*. Este último es un detalle de la imagen que viene a punzarme, a herirme, a fijar intensamente mi atención. El *punctum* golpea con fuerza antes de poder asociarlo a una significación. En el “Destino de las imágenes” (2011), Rancière contrasta los dos conceptos anteriores con el de *studium*, que no es otra cosa que el contexto cultural de la fotografía, la *denotación*, término también *barthiano*, de lo que se me da a leer, a descifrar, lo que narra una historia en la imagen. Entonces, los dos primeros conceptos se proyectan desde y hacia la fotografía, como algo que se presiente, mientras que el último sería lo dado, lo explícito.

El *punctum* no es propio de todas las fotografías, sólo está en algunas de ellas, mientras que la *archi- semejanza* es constitutiva de toda imagen fotográfica en tanto *huella*. Esta se da en la visibilidad pura, abstrayéndose de los discursos de tal o cual foto. El *punctum*, en cambio, tiene que ver con reminiscencias de la memoria, tal vez del inconsciente, de la historia personal. Este detalle diferido golpea, punza y hiere, el mismo Barthes cuando hace la descripción de su percepción, relata luego el contexto en que antes vio ese detalle u objeto, en pasajes de su vida. Entonces, efectivamente el *punctum* me hiere, el objeto me toca con sus rayos de un tiempo otro, pero están en mí antes que en la imagen. De hecho, Barthes dice: “Una última cosa sobre el *punctum*: tanto si se distingue como si no, es un suplemento: es lo que añadido a la foto y sin embargo está ya en ella”. (2005, pág. 94)

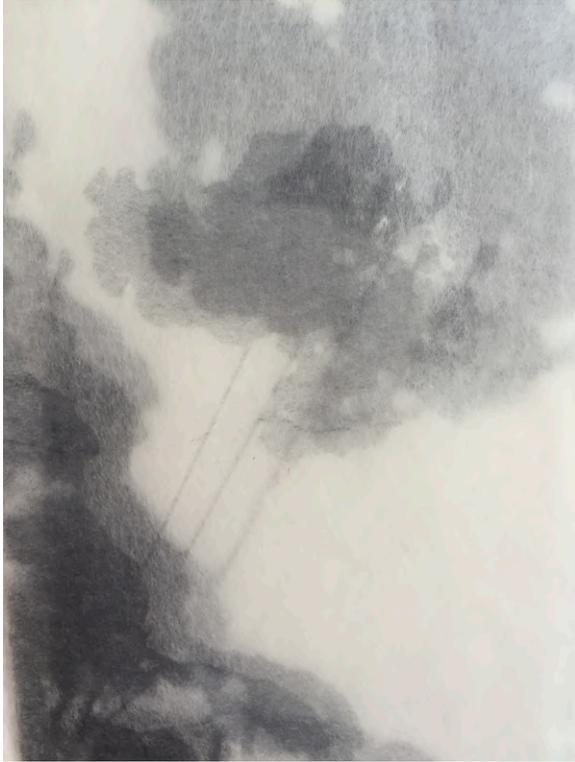
Viendo las similitudes y diferencias entre *punctum* y *archi- semejanza*, no puedo dejar de lado la analogía entre esta última y lo que Barthes denomina el noema de la fotografía: *esto- ha- sido* (2006: p. 121), donde se aglutina la indicialidad espontánea que remite al sujeto u objeto que estuvo ineludiblemente delante de la cámara. En este pasaje de la imagen, los conceptos de *archi- semejanza* y *esto- ha- sido* se encontrarían abstraídos de toda subjetividad.

Siguiendo el énfasis con que cada autor desarrolla sus ideas, encuentro en la pareja de conceptos *archi- semejanza* y *punctum*, una relación que tiene que ver con los “tiempos” diferentes desde donde se proyecta la dirección temporal en la que se desplaza cada idea, el punto de partida

del despliegue circular entre la huella, la imagen en sí y su referente. En el concepto de Rancière, sospecho que la fuerza se proyecta desde un “ahora”, tiempo presente, hacia a un “ayer”, tiempo pasado, es decir, miro la fotografía, y el mirarla me hace sentir su tiempo original, momento en que el referente emitió los rayos luminosos que quedaron grabados como imagen. En Barthes, en cambio, observo que la fuerza de la idea se proyecta desde un pasado a un presente, es decir, desde el momento en que la imagen se grabó en la superficie fotosensible a partir de la emanación luminosa de una presencia, que ahora me toca y me punza. Sin embargo, punza porque antes está en mí.

Esta dimensión estética y temporal de la Fotografía de alguna manera se ha suspendido en las fotos que he venido trabajando para *Espacios hablados*. Noto que, en los resultados del proceso de experimentación con las imágenes de las sombras, están éstas cada vez más cerca de lo objetual, incluso de lo pictórico, en el caso de la superposición de los papeles transparentes, cuyo resultado se asemeja a la técnica de la acuarela al aparecer la figura en forma de manchas con cierta humedad visual (Imagen N° 48-51). Aunque su origen viene de un tiempo fotográfico, en las piezas que surgieron del proceso creativo, presiento más bien una atemporalidad, o un tiempo pausado, hecho que se ha facilitado por la serie de trasvasijos a los que he sometido estas imágenes.

El cómo instalaría las sombras transparentes, era un problema importante que solucionar, pues enmarcadas tomaban un aspecto decorativo que como imagen las proyectaba lejos de la idea general que estaba tratando de armar. Finalmente, consideré que, si las sombras avanzan pegadas a las superficies de las cosas, era coherente pegarlas directo a muro. Después de hacer pruebas decidí que ese sería su lugar en el montaje final.



**Imagen No. 49:** Sombras impresas. (2020)

Detalle



**Imagen No. 50:** Sombras impresas (2020)

Detalle



**Imagen No. 51:** Sombras impresas (2020)  
Experimentación de superposición de sombras  
impresas en papel japonés: 3.8, 6, y 9 gr  
Vista general en muro  
24 x 18 cm

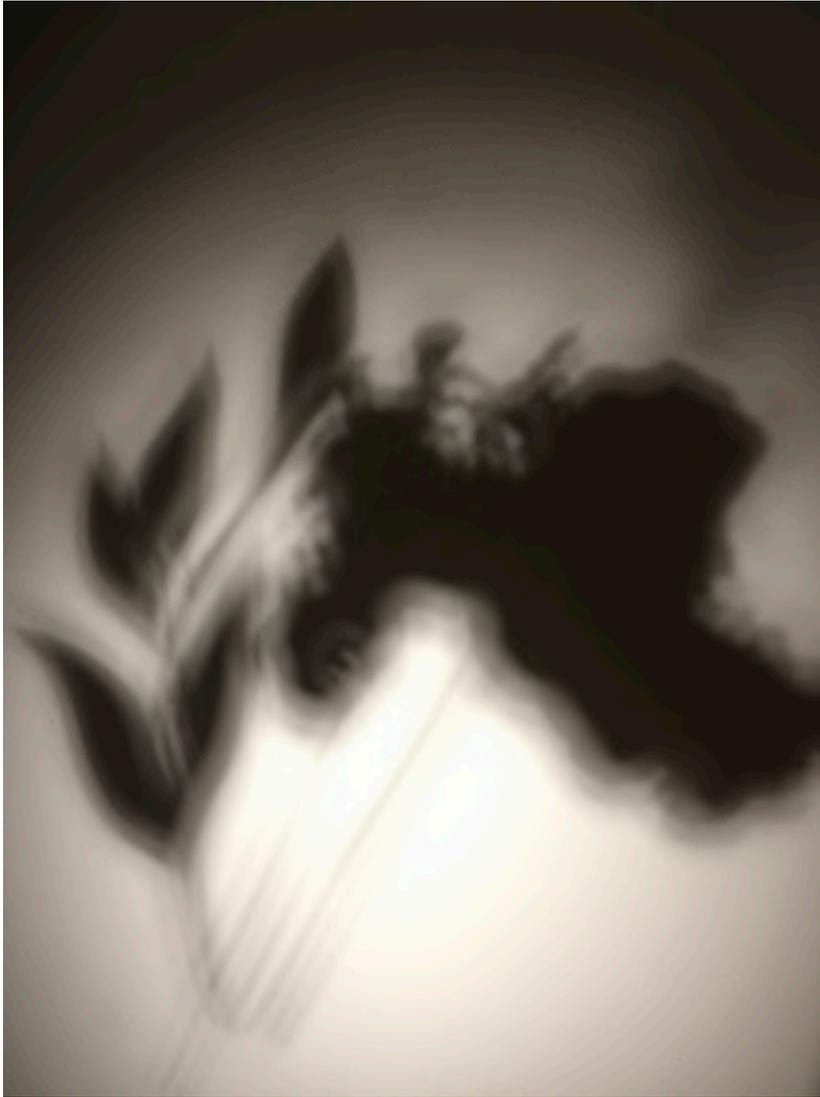


**Imagen No. 52:** Impresiones experimentales (2020)

papel japonés: 3.8, 6, y 9 gr.

Otra deriva a la que me llevó la experimentación es una en donde la figura de la sombra vuelve a proyectarse. En esto, estuve imprimiendo figuras de sombras sobre papel de 160 gr, luego las recorté y comencé a probar interceptando con ellas un haz de luz, provenientes de diferentes focos y linternas.

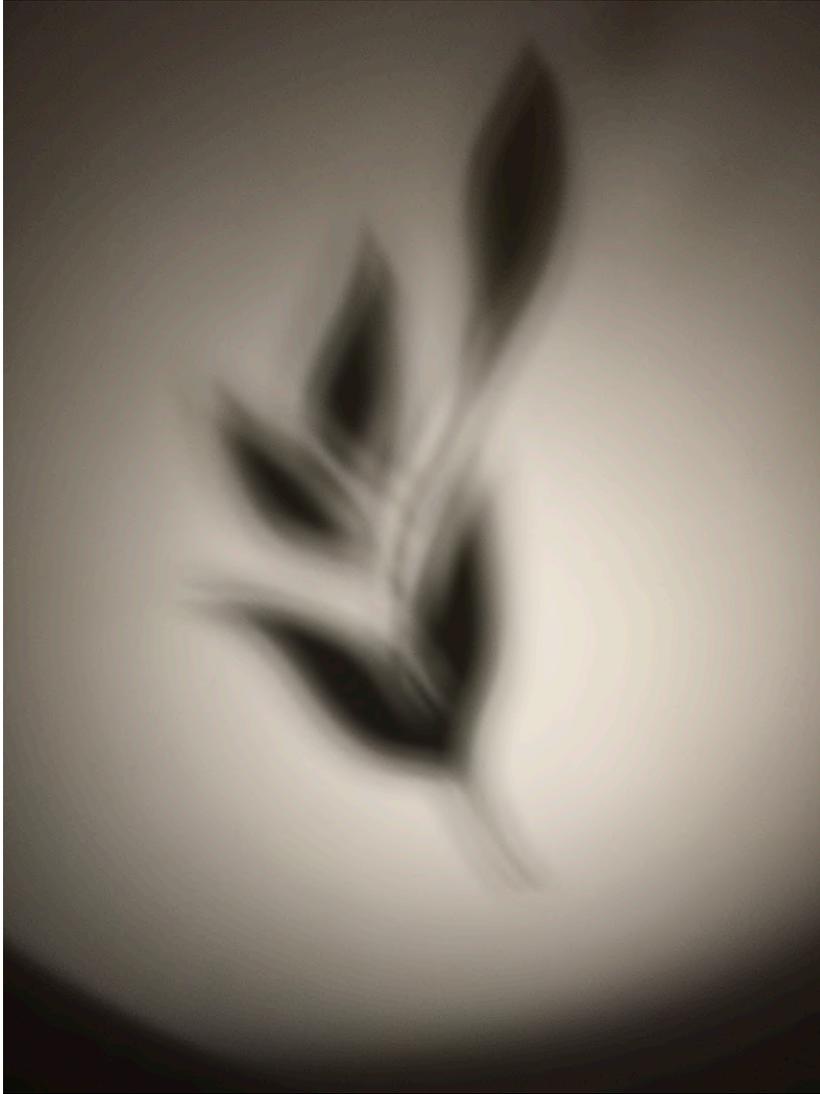
Lo particular del resultado de esta experimentación es la del camino circular que recorre la sombra, pasando por distintos estados, hasta ser nuevamente una proyección sobre una superficie. Este recorrido se inicia siendo la sombra una imagen bidimensional adosada a alguna pared o superficie de mi departamento que luego capturo con mi cámara *DSLR* digital o la cámara de mi teléfono. Este archivo, *binario*, lo visualizo en la pantalla de mi computador. Acto seguido, esta “bidimensionalidad” digital la vuelvo física a través de su impresión en papel, la que después recorto. La imagen pasa así del píxel al centímetro. En esta última acción, la sombra adopta un cuerpo, que, aunque plano, puede interceptar la luz, por lo cual su forma vuelve a proyectarse sobre una superficie. La relación tautológica de este recorrido lleva a que una sombra proyecte su sombra.



**Imagen No. 53:** Proyección de sombra (2020).

120 x 120 cm. aproximadamente

Experimentación de sombras impresas, recortadas y “re-proyectadas”



**Imagen No. 54:** Proyección de sombra (2020).

120 x 60 cm. aproximadamente

(Ídem)



**Imagen No. 55:** Proceso de trabajo y experimentación (2020)

Figura de sombra y foco



**Imagen No. 56:** Proceso de trabajo y experimentación (2020)

Sombras impresas y recortadas

Una cuestión que me fue importante pensar desde el inicio de las primeras piezas de esta investigación, fue cómo traspasar al montaje esa percepción que intuía, lo que llevo a poner en marcha este proceso, del existir de esta experiencia íntima inmersa en un escenario de incertidumbre y amenaza, en una oscuridad simbólica que no me dejaba ver claro. Cuando pensaba en las posibilidades que me daba el “cubo” de una sala de exposición, al imaginar distintas formas de disponer dentro las piezas, me parecía que se reducía la fuerza de la obra que estaba armando.

Estando en cuarentena en mi departamento, no era posible realizar pruebas a tamaño de la obra final en el espacio, por lo que opté por reducir la escala y comencé a trabajar en maquetas. Hice dos “salas”, escala 1:1, de cartón piedra, pintadas con un gris oscuro. También, a escala, imprimí imágenes de pinturas, actuales y anteriores<sup>20</sup>, que me sirvieran para hacer pruebas de montaje. Igualmente imprimí pequeñas sombras en papel japonés.

Al hacer las primeras pruebas, confirmé mi sospecha, la obra se reducía a pinturas y fotografías dispuestas en la sala, faltaba algo que potenciara la esencia transversal del proyecto. Esto lo tenía dando vueltas en mis pensamientos de forma permanente. Finalmente, una noche, mientras me dormía, visualicé una forma que podía contener las piezas y los conceptos que estaba trabajando. Esta idea que apareció fue la de armar capas circulares, cilíndricas y envolventes. De esta manera comencé a tener los resultados que se fueron acercando a lo que intuía, y abriendo posibilidades a la obra. En este proceso, por ejemplo, surgieron las experimentaciones de las sombras proyectadas desde su propia figura.

Las conclusiones técnicas a las que llegué luego de las experimentaciones para la proyección del montaje final de la obra consideran una sala de exposiciones lo suficientemente grande y alta donde, de manera holgada, se puedan disponer las diferentes piezas que forman la *instalación* en la que derivó la proyección de Espacios hablados.

En lo concreto, la intervención instalativa en el espacio se constituirá por dos estructuras cilíndricas concéntricas; la exterior formada por un aro metálico de nueve metros de diámetro, elevado a tres metros, desde donde penderán veintiocho huinchas de papel japonés de 36 gr, con un ancho de 90 centímetros cada una. La estructura cilíndrica interior la formará un círculo de “muro falso”, con 3,7 metros de diámetro, 2,4 metros de altura, y 15 centímetros de espesor. Se suma, a lo anterior, ocho pedestales metálicos, 140 cm. de altura. Cada uno incorporará en su

---

<sup>20</sup> Estas pinturas anteriores, las hice hace más de una década. También representan detalles del cotidiano hogareño. Formaron parte de mi primera exposición individual, “El Lugar del suceso” (2007)

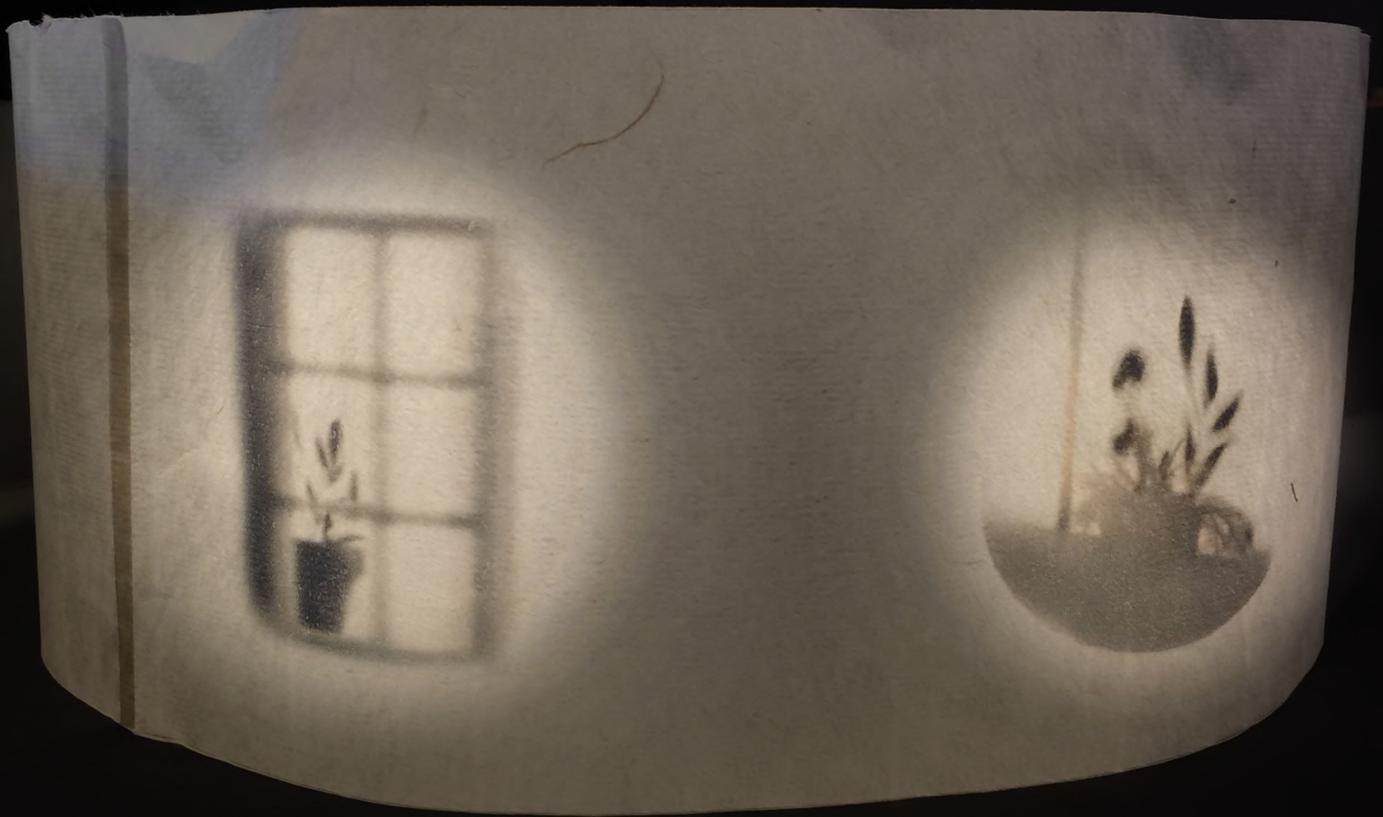
extremo superior una pieza cónica o cilíndrica horizontal, en cuyos extremos se instalarán un foco, por un lado, y por el otro, la figura de sombra recortada para su proyección. Finalmente, en la cara interior de los muros del cilindro central se dispondrán cuarenta pinturas, y un número por definir de piezas de sombras impresas de bajos gramajes (Imagen N° 47-50).

Al entrar a la sala de exposición, lo primero que se encontrará es la oscuridad de ésta. Inmersa aquí estará la instalación, cuya primera imagen a la mirada será la estructura cilíndrica de papel traslúcido retroiluminado por los pedestales de “sombras recortadas”, piezas que estarán dispuestas alrededor de la cara exterior del muro de la segunda estructura cilíndrica. Una vez pasando la primera capa, se puede recorrer el espacio circular que queda entre las dos estructuras, interceptando las sombras que se proyectan desde los pedestales, y provocando, también con el desplazamiento, el movimiento de las delgadas huinchas de papel. En el interior de la segunda estructura cilíndrica, a la que se accede desde la primera, estarán dispuestas las pinturas, y algunas sombras impresas dispuestas sobre el muro.

Las pinturas estarán dispuestas en la forma como en las casas se agrupan los retratos familiares sobre una pared, como una aglomeración. Las sombras impresas irán recorriendo partes del muro, buscando la manera que guarden el silencio visual con el que conviven entre las imágenes hogareñas. Estas sombras serán construidas a partir de las mismas fotografías con las que se construirán las proyecciones de la capa exterior, esto en un gesto de remarcar que esas primeras imágenes que muestra la instalación, también son parte de una experiencia tan íntima como la de las pinturas.

El montaje invitará a un tránsito que parte desde la umbra de la sala a otras formas de oscuridad: las figuras de sombras hogareñas que se recortan sobre una luminosidad como opacas fulguraciones, que a la vez van guiando el recorrido hacia un núcleo denso que envuelve las imágenes íntimas y cálidas del cobijo. Un tránsito que parte desde una oscuridad monocroma hacia la luz y el color.

La circularidad de la propuesta, no sólo connota lo envolvente que ha sido la experiencia del confinamiento, también recuerda la circularidad temporal a la que lleva la experiencia, cuando las diferentes rutinas del día de pronto suceden todas en un mismo lugar, como me dijo alguien durante los primeros meses de cuarentena, “me doy cuenta de que pasa el tiempo porque veo se acaba la mantequilla”.

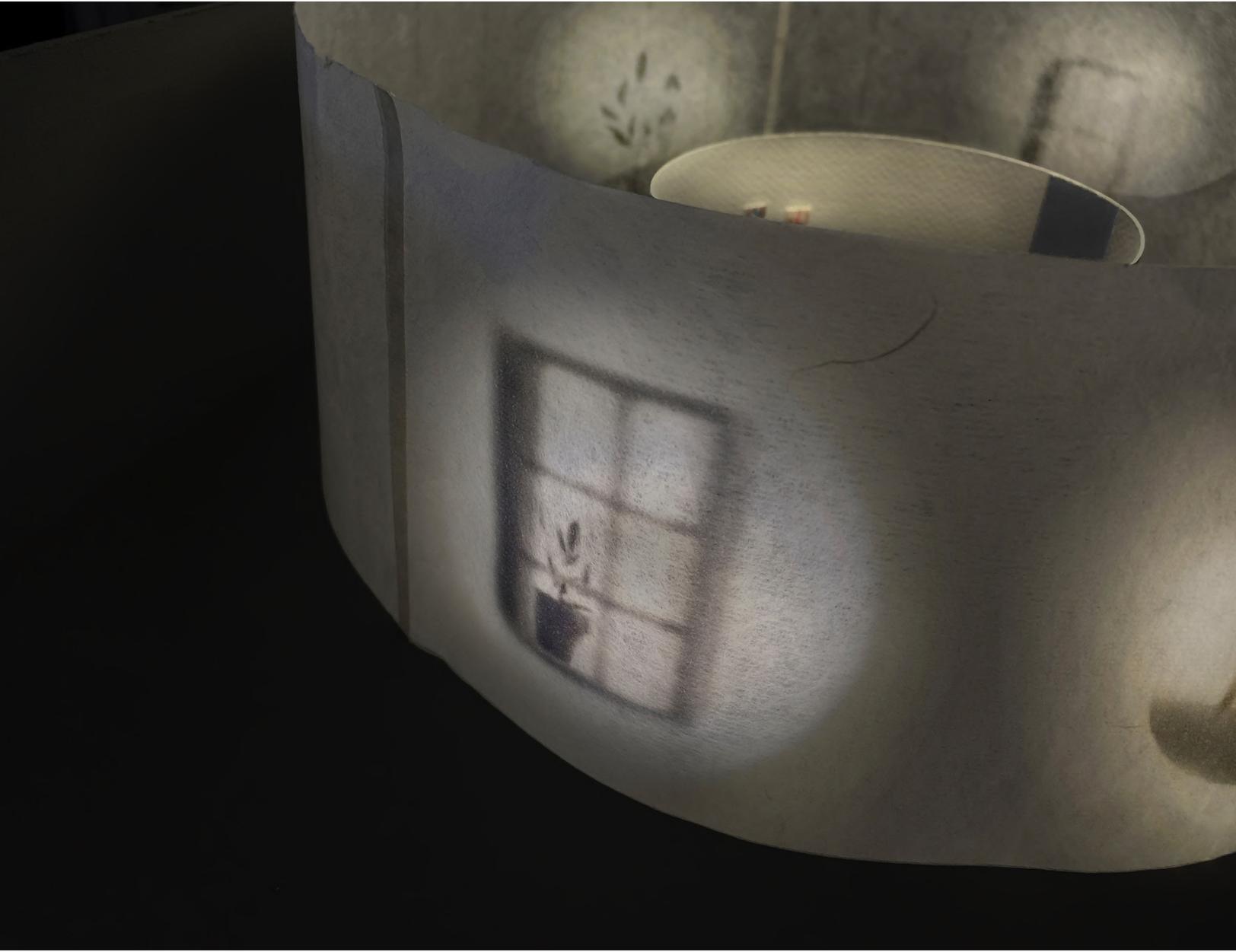


**Imagen No. 57:** Maqueta Espacios hablados, (2020)

Papel japonés hecho a mano, 36 gr. retroiluminado con proyección de sombra

Vista frontal

Tamaño final de la propuesta: 2,50 cm. alto x 800 cm. Diámetro



**Imagen No. 58:** Maqueta Espacios hablados (2020)

Vista en perspectiva diagonal



**Imagen No. 59:** Maqueta Espacios hablados, (2020)

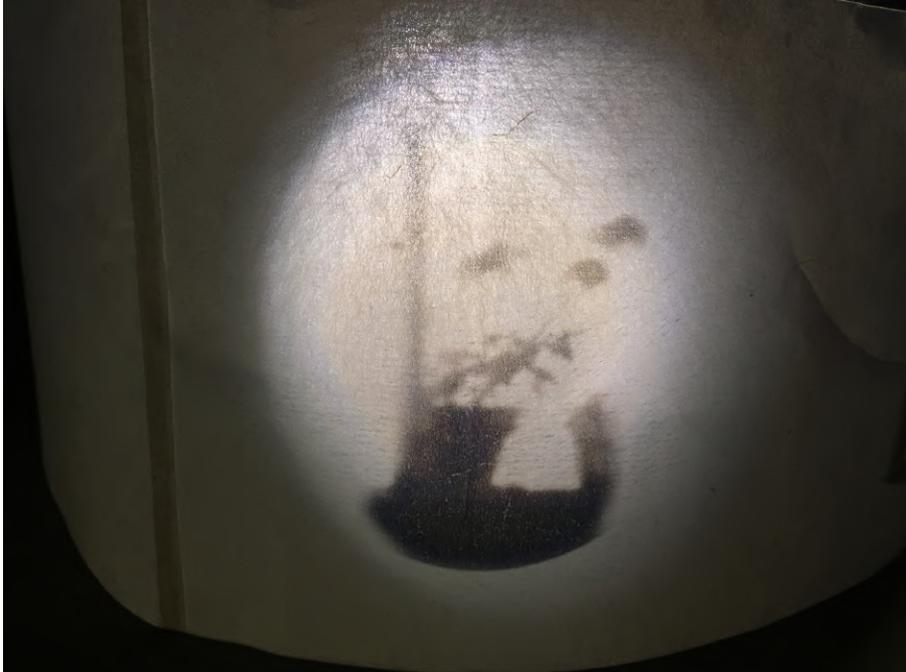
Vista en perspectiva central

Tamaño final de la propuesta: 2,50 cm. alto x 800 cm. diámetro



**Imagen No. 60:** Detalle, (2020)

Sombra proyectada sobre papel japonés. Vista frontal



**Imagen No. 61:** Detalle, (2020)

Haciendo un breve resumen, este capítulo parte enmarcando el lugar en que surgió Espacios hablados, refiriéndose a los hechos que se surdieron mientras se instalaba la pandemia por Covid-19, y cómo esta remeció a Chile y el mundo, llevándonos a uno de los confinamientos más largos en el contexto internacional. A esto se suma el agravamiento de la crisis social a nivel local, profundizándose el proceso de deslegitimación institucional transversal en el país producto de las ineficientes políticas públicas que se abordaron sostenidamente durante meses, esto, como reflejo de un pensamiento sectorial y estructura constitucional que margina al ciudadano del derecho a una efectiva protección.

Durante la experiencia en este confinamiento surgen las ideas que comienzan a configurar el proyecto, las que apuntan a las imágenes íntimas de espacios u objetos del cotidiano hogareño que pudieran propiciar una experiencia de protección, cobijo, ritualidad secularizada, o estado de reflexión en momentos de incertidumbre frente a lo desconocido.

Lo que partió como experiencia personal se extrapola a otras personas, en su mayoría a desconocidos que contacté a través de RRSS, particularmente en *Twitter*. Les pregunto aquí si han tenido similar experiencia, invitándolos a participar en mi proyecto con un relato donde describen estos lugares o elementos hogareños.

La recolección de relatos que ha alimentado este trabajo, ha sido fundamental en conocer reflexiones sentidas que otras personas han tenido en esta vivencia. Esto también ha mostrado el deseo de comunicación que muchos hemos tenido en esta particular circunstancia, comunicación que es más profunda que el reclamo público sobre la contingencia sostenida.

En los relatos hay figuras experienciales que se van repitiendo, es así como aparecen las ventanas y su simbolización como objeto-espacio que propicia la reflexión, la cocina como lugar de nostalgia y placer, los sillones y los libros como lugar postergado que se ha revitalizado en el confinamiento. A esto se sumaron seres vivos, no humanos, que son fuente de cobijo, ternura y esperanza; las mascotas de los “relatantes”, de las que admiran su capacidad de estar felices y dar cariño, y las plantas como parte del ciclo vital que se renueva, semilla que brota.

El objetivo medular que emerge de todas estas observaciones, es el de visibilizar una capa sensible e íntima que gravita como una chispa de luz en medio de una oscuridad coyuntural que simboliza una incertidumbre multidimensional.

Las primeras imágenes que proyecté para la representación de la obra son fotografías y pinturas, articulando estas dos técnicas disciplinarias en la figura de la sombra, que vincula al

fenómeno de la primera como imagen inestable proyectada y condicionada por la luz y el tiempo, y a la segunda, en una relación estética que recuerda el nacimiento de la Pintura en el Mito de Butades a partir de la delineación de una sombra sobre una pared hogareña (Stoichita, 1999, p. 23).

Con la fotografía estoy representado imágenes de sombras, que han sido mi experiencia de cobijo cotidiano. Las vivencias que se describen en los relatos las he representado a través de la pintura, esto, en anhelo de darle un cuerpo denso a estas descripciones de espacios personales e íntimos que viajan de manera líquida a través de datos de navegación por internet. Las dos formas de representación se materializan en formatos pequeños, recordando así la intimidad de su contexto.

También en este capítulo, escribo sobre la experiencia de volver a construir imágenes con la mano, línea a línea, mancha a mancha, en un tránsito desde el píxel al centímetro. En este sentido de cambio en los procesos, también describo la diferencia que se instala entre el pintar desde una referencia fotográfica, a hacerlo del natural, que para quien no tiene costumbre se vuelve un desafío abstraer una estructura desde líneas, formas, distancias y luces que tienden a un caos visual, a diferencia de mirar una fotografía que ya es una síntesis del espacio y su profundidad. Comento acá el caso del pintor Gerard Richter para quien pintar del natural era lo habitual antes de comenzar a trabajar con fotografías, como referencia y como soporte pictórico. Él comenta lo difícil que es pintar desde una fotografía, que ya tiene su propio orden como imagen.

En alusión a la intervención del tiempo en las imágenes, hablo desde mi propio que hacer en fotografía y pintura, y como percibo la costra de momentos y miradas que acumula la pintura, en contraste con el instante que supone grabar una imagen fotográfica, salvo excepciones experimentales donde los tiempos de captura y revelado pueden extenderse. Sin embargo, ese instante de tiempo que supone la captura fotográfica es desmarñado por pensadores y estetas adentrándonos en las posibilidades más finas de la vinculación del tiempo en la fotografía a partir de la huella lumínica que emana el referente, también, desde un tiempo específico. Como ejemplo de esto, instalo un texto donde relaciono los conceptos de *archi-semejanza*, de Rancière, y *punctum* y *studium* de Barthes, a propósito de la relación que el primer autor hace con estos tres conceptos en su libro *El destino de las imágenes* (2011).

Finalizando el capítulo, describo como se fueron sumando piezas objetuales para la representación de Espacios hablados, con las cuales se proyectó la intervención en el espacio

expositivo a través de una *instalación*. Estas piezas que surgieron durante el segundo semestre del 2020, consideran pedestales metálicos desde los cuales se proyectan sombras hogareñas construidas a partir de siluetas hechas manualmente a partir de fotografías de dichas sombras, y también, como forma contenedora y significativa que articula, surgieron dos estructuras cilíndricas concéntricas que albergan las proyecciones de sombras hogareñas sobre papel japonés, en la primera capa, y al interior del cilindro central, las transparencias de sombras impresas y las pinturas de los relatos.

Estas estructuras funcionan como imagen que alberga otras imágenes y luz, todo circundado por la oscuridad de la sala expositiva, representando así el objetivo inicial de visibilizar una capa sutil de sensibilidad que como chispa de luz gravita en una oscuridad que simboliza la incertidumbre que se levanta en los primeros meses de confinamiento por la pandemia Covid-19.

Antes de cerrar, no quiero dejar de mencionar que en el momento que terminé esta memoria, me encuentro levantando una maqueta virtual de Espacios hablados, donde estoy proyectando la exposición a través de un modelado 3D con efectos realistas que mantienen la estética manual de la maqueta original. Es así como ahora estoy en un giro circular que me está llevando del centímetro al píxel.

## CONCLUSIONES

A lo largo de esta memoria he escrito sobre el cotidiano íntimo hogareño como imágenes poéticas, como síntomas de formas de habitar, y su posibilidad como retrato. También me he referido al rol de la subjetividad, la percepción de la realidad, y las formas de representación en mi práctica artística, y de cómo estos intereses, junto a mi imaginario, tuvieron una contraparte técnica y conceptual en la figura del “cedazo fotográfico”, que, si bien es una investigación previa a este programa académico, fue durante éste que lo nombré de esta forma. Luego describo cómo en el proceso experimental, durante el magíster, llegué a usar parte de esta cámara estenopeica híbrida, en específico el papel “cedazo”, como soporte de las mismas imágenes que en él se producen.

En la investigación de La torre, la observación de las particularidades de su diseño arquitectónico como edificio habitacional, que se asemeja más a uno corporativo que residencial, las características de su construcción, enorme dimensión y altura, delgadez de materiales, y la aglomeración que produce contener a más de dos mil habitantes, llevan a preguntarme por cómo

condicionan su cotidiano. De esto surge una serie de conceptos y metáforas como: habitar, intimidad cotidiana, sujeto, huella sonora y contacto, intimidad filtrada, dicotomía magnitud/estrechez, pulso de la torre y transparencia del habitar. Así, también, surgieron tentativas de visualidad para su representación, como las cintas scotch con las huellas dérmicas y un video experimental a partir de superposición de fotografías de la torre.

Continuando con el recorrido temático del escrito, en el ensayo Oh sombra: silenciosa y cotidiana intimidad, me acercó desde imágenes de lo cotidiano a develar figuras de sombras hogareñas, relacionando éstas con el origen de la pintura, metaforizándola con el fenómeno fotográfico, y con la poesía. En el último capítulo describo el contexto, desarrollo argumentativo, proceso creativo y propuesta de obra para Espacios hablados: de sombras, cotidiano y confinamiento, el que apunta a representar una sutil capa sensitiva que gravita en medio de una coyuntura marcada por la amenaza e incertidumbre en el marco de cuarentenas por pandemia.

Comienzo entonces las reflexiones de los principales temas que he tratado en estos tres capítulos, Sobre lo cotidiano y sus derivas, Sobre sombras, y Espacios hablados: de sombras, cotidiano y confinamiento.

El primero de ellos lo inicio observando el transcurrir del tiempo, la vida y la construcción de la memoria en las variaciones de las formas del cotidiano, y cómo distintas manifestaciones artísticas han expresado esa observación. La poesía, la pintura, la novela han hecho presentir esa trascendencia en la mirada a las cosas simples del entorno cotidiano. Probablemente una de las imágenes literarias más conocidas en relación al tiempo y la memoria a partir de algo cotidiano es el pasaje de la “magdalena” untada en té que Marcel Proust (Francia, 1871-1922) describe en la primera parte de “En busca del tiempo perdido 1” (2018), donde el sabor de la masa dulce mezclada con el té provocó al protagonista sentir una “esencia preciosa” (p.68) que lo llevó a recordar los momentos de su infancia en que su tía Leoncia le daba a probar trozos de magdalena untada en tila. Con este recuerdo vinieron los de la casa, el jardín, la plaza, las calles y todo el pueblo de Combray (pp.67-71). Termina este pasaje escribiendo “todo eso (...) que va tomando forma y consistencia, sale de mi taza de té” (p.71).

Desde las artes visuales, por ejemplo, se puede observar como en la pintura de Morandi hay también una trascendencia en los objetos del cotidiano que usa como modelos. Ya no son sólo humildes objetos funcionales -y por funcionales, no menos valiosos- si no motivos que hacen presentir algo más a partir de ellos. ¿Acaso vemos tarros viejos en los lienzos del pintor? Yo no,

al menos. Y es que ya ni veo, siquiera, sino que “siento”, siento la delicadeza, la suavidad del óleo y de la luz de los motivos, la dedicación con que los objetos fueron representados, pintados. Por supuesto, sus imágenes me sugieren silencio, nostalgia, o el anhelo de su calma.

En cuanto a la metaforización del utensilio “cedazo” con la subjetividad, en el sentido de qué dejar pasar y qué retener, se puede ver operar como un ejercicio constante en las dinámicas cotidianas respecto de la toma de decisiones, desde las más banales a las más trascendentes, en las que aplicamos la configuración de nuestro propio tamiz. Efectivamente, me parece que este cedazo se vuelve más fino desde la mirada artística, que toma ciertos elementos del entorno para entrar en sus intersticios e intuir en ellos alguna forma de conocimiento o sensibilidad.

La contraparte técnica, y conceptual de estas ideas viene a concretarse en el conjunto de cámaras del “cedazo fotográfico”, donde he vinculado subjetividad y fotografía. En una acción poética hago transitar mi imaginario a través del papel cedazo instalado en el cajón estenopeico, donde las imágenes quedan atrapadas como residuo de mi parcialidad, y como una nueva forma para la representación de espacios y objetos del cotidiano.

En cuanto a la pregunta de si pudiera el cotidiano hogareño ser una representación del sujeto como retrato del mismo, además de argumentar una respuesta positiva desde la tesis de Martínez Artero, donde sostiene que el género pervive como señales de identidad, y no sólo como un rostro más un nombre, se suma la observación de Pierre Mayol (Francia, 1945-2007) cuando escribe “Un lugar habitado por la misma persona durante un cierto período dibuja un retrato que se le parece a partir de los objetos (presentes o ausentes) y de los usos que estos suponen”. (Certeau, et al, 1999, p.147).

Interpretando las ideas Merleau-Ponty, citado por Mariane Larrison (2010), el fenomenólogo propondría que entre el entorno en general –en su *profundidad*, su *distancia*<sup>21</sup>- y el sujeto no hay una interioridad versus una exterioridad, son la misma cosa porque éste está encarnado en el mundo y las cosas, y las cosas y el mundo encarnados en el sujeto (p. 9). De esto desprendo que el cotidiano íntimo, al estar encarnado en el sujeto, sugiere la percepción de él, por tanto, una intimidad e identidad que sugieren un retrato de su habitante.

---

[1] Marianne Larrison cita “La profundidad, afirma Merleau-Ponty, es en efecto *invisible*. No se encuentra *en* las cosas, sino que remite a una característica de *mi relación* con las cosas: la distancia. La distancia, sin embargo, no debe ser considerada como una medida arbitraria que se establece entre la cosa y el sujeto que la percibe: es esencial a la cosa percibida el *ser a distancia*, el *ser ahí*, detrás, delante, alrededor de mí” (2010, p. 9)

La investigación de *La torre*, si bien es autónoma, nace como contraparte a mi trabajo anterior *Luz común*, que se sitúa desde un lugar más bien poético en la observación y representación de la convivencia y multiplicidad de habitares dentro de una arquitectura de edificio residencial. En *La torre*, dada su magnitud y sus más de mil departamentos, esta multiplicidad de habitares conviviendo desborda cualquier presupuesto. Todo lo observado acá se vuelve nuevo en la particularidad de las características del diseño, dimensión y forma de construcción del edificio.

Las diferencias entre las arquitecturas residenciales con las que he trabajado radican básicamente en el contexto de sus respectivas construcciones, las que fueron levantadas bajo lógicas urbanas opuestas. En el edificio donde realicé *Luz común*, de un diseño y tamaño austero, se percibe la intención de dar una dignidad a los espacios para el habitar, en cambio, en el de *La torre* se advierte que el sujeto que habita los espacios es sólo un dato que no pesa frente al criterio que privilegia el número de departamentos a vender o arrendar, sin importar reducir el metraje cuadrado y la calidad, material y funcional, destinados al habitar. En este sentido, no es irrelevante recordar que la arquitectura de *Luz común* fue construida a finales de los años '60, antes que se levantaran las bases para instaurar constitucionalmente un modelo económico que privilegió el capital por sobre la dignidad de las personas de nuestro país, esto, en el marco de la dictadura militar que se instala en 1973. Desde un punto de vista arquitectónico habitacional, diría que edificios como el de *La torre* pueden considerarse como el clímax del modelo neoliberal instaurado, cosa que ocurre apenas unos años antes que el mismo modelo evidencie su descomposición, y de que el estallido social chileno abra las puertas a su despedida.

Considerando el contexto de un edificio como el de esta investigación, y las particularidades del entorno cotidiano que emergieron durante el proceso de observación y reflexión, la forma de representación no podía tender a lo poético del anterior proyecto. Sentí que las imágenes de este nuevo trabajo tenían que salir de otro lugar. Ahora que reviso con una considerable distancia en el tiempo, veo que las visualidades con las que fui dando aquí, no sólo fueron abandonando el color, también tomaron un acento más frío respecto del trabajo que venía haciendo. Esto que observo me parece consecuente al panorama con el que me encontré en este edificio de Estación Central, el que tenía un filo áspero, frío, e impersonal.

A la fecha, la imagen final a la que tenderé con esta investigación aún no la veo con claridad. Lo que sí tengo despejado, es que mi intención no es la de un trabajo de crítica y denuncia explícita, pues me parece que desde otras disciplinas, como el urbanismo o periodismo, esto ya se

hace y se ha hecho. A lo que aspiro en la representación de la obra final, es hacer presentir detrás de las formas el contexto que he expuesto, que el sentido llegue de un lugar distinto al de la razón, porque esta tiende a normalizar todo.

Al inicio de este año, 2020, mi intención fue la de retomar en terreno este trabajo, sin embargo, esto se vio truncado al instalarse con fuerza la pandemia y las cuarentenas. No me pareció la idea de continuar este proceso desde una distancia virtual o teórica. Para terminarlo, siento que tengo que volver a este lugar.

Dentro del panorama de visualidades del cotidiano hogareño, durante este recorrido académico puse en imagen y letra la figura de la sombra. Estas imágenes que me acompañan desde hace mucho, sin embargo, no les había dado una salida hasta ahora.

En el ensayo *Oh sombra: silenciosa y cotidiana intimidad*, quise abordar estas figuras desde mi percepción que ve en estas imágenes en negativo (formal) una especie de juego mágico en su aparecer y diluirse, y que, a la vez, dan una cierta identidad a los espacios. Desde este punto de vista es desde donde quise escribir. En este sentido, el libro de Tanizaki, *El elogio de la sombra*, que enaltece lo sobrio de la oscuridad en la vivienda japonesa clásica, me fue fundamental.

Aun teniendo esta relación más bien dulce con las sombras hogareñas, y con las figuras de sombras proyectadas en general, también hay una parte de mi percepción que conecta con la mirada de la simbología de la sombra como oscuridad amenazante.

Desde el arte, la figura y simbolismo de la sombra han sido invocados para contextualizar tiempos de incertidumbre, muerte, oscuridad. Ejemplo de esto es la producción de Goya (España, 1746-1828) con *Los Caprichos* (1799), o *Los desastres de la guerra* (1810) donde lo sombrío se desliza a su obra, representando las afecciones sociales, sanitarias y políticas de su época, como la Inquisición, la guerra de independencia o la peste bubónica. En otro ejemplo, acechando a Europa, está la figura de la sombra proyectada desde la *Reichsadler*, águila imperial nazi, en el clip *Goodbye blue sky* de Pink Floyd (1979), animado por el caricaturista e ilustrador Gerald Scarfe. (Reino Unido, 1936). En una línea de ficción, emergente de un contexto de posguerra, está una de las obras más relevantes del expresionismo alemán, *Nosferatu* (1922), dirigida por Friedrich Wilhelm Murnau (Alemania, 1888-1931). Este ser de la oscuridad deja probablemente el icono de una de las más conocidas sombras del mundo de la visualidad, la que en una secuencia muestra de perfil su silueta jorobada subiendo una escalera, llevando en una

incómoda postura, una por delante y la otra por detrás de su cuerpo, las garras que forman sus manos y encorvados dedos.

La figura de la sombra, en su percepción amigable y cotidiana y su contraparte como oscuridad amenazante, forma parte importante en mi última investigación, y último capítulo de esta memoria.

*Espacios hablados: de sombras, cotidiano y confinamiento*, como en mis otras investigaciones, opera en varios puntos de significancia, los involucran el contexto de emergencia, la arista del cotidiano que tomo según el mismo contexto, las formas de representación en la pertinencia al tema y punto neurálgico, y conceptos que emergen de cada punto y los que los vinculan. Este trabajo que se enmarca en el cotidiano hogareño durante las cuarentenas por pandemia, donde me pregunto, tanto en lo personal como en la experiencia de otras personas, por los espacios u objetos de la intimidad casera que se presenten como imagen de cobijo, repliegue, ritualidad, o estado reflexivo como respuesta espontánea a la incertidumbre y amenaza que hemos enfrentado en tiempos de confinamiento por Covid-19. En las formas de representación que estoy trabajando está la fotografía, la pintura, materialidades como papel japonés, y piezas de carácter instalativo, donde dos de ellas, los cilindros, se consideran como contenido y continente de los elementos de la obra. La figura de la sombra también es relevante, conceptualmente enlaza pintura y fotografía, al tiempo que constituye las imágenes de mi cobijo cotidiano en la experiencia de confinamiento. En su simbología como amenaza, se representa como la oscuridad que circundará las piezas en la sala donde finalmente se monte.

En este trabajo vienen a confluír la mayor parte de los elementos e indagaciones que he venido desarrollando durante el programa, además incorpora la imagen pictórica, que fue con la que inicié mi formación como artista; es una confluencia que recoge el camino andado en un solo cuerpo. Esta concurrencia de elementos y conceptos asume también un proporcional riesgo. En la etapa en que estaban apareciendo las primeras ideas que dieron forma a *Espacios hablados*, me causaba una importante incertidumbre imaginar cómo funcionarían las imágenes pictóricas con las fotográficas sin que terminaran disociándose y fracturando la obra. El hacer maquetas me fue dando pistas de un posible engranaje, las estructuras circulares también veo que ayudan a la cohesión, pero lo cierto es que sólo en el momento en que las piezas de las maquetas se materialicen a su escala real y pueda verlas interactuando, no tendré certezas. Parafraseando el nombre que el

curador cubano Juan Antonio Molina (1965) le dio a su programa de curatorías, Espacios hablados sería una “poética de riesgo”<sup>22</sup>.

En el transcurso de la investigación y construcción de imagen, la fotografía como tal fue derivando a una matriz formal y conceptual de la que derivaron visualidades como las imágenes de sombras construidas por capas traslúcidas de papel japonés, que en su resultado recuerdan la técnica de la acuarela, y las siluetas de sombras recortadas para ser re-proyectadas desde los pedestales instalados entre los cilindros.

Me es de importancia mencionar que, durante el contexto de cuarentenas, el repliegue que causó en mí el panorama pandémico provocó un volver a un estado embrional de mi práctica. Como síntoma de esto quise volver a pintar, volver a construir con la mano. De la misma manera, cuando quise hacer maquetas para visualizar las ideas que estaba teniendo, también mi prioridad fue construirlas manualmente. Respecto de las sombras proyectadas sobre el papel del cilindro exterior, mi primera idea fue hacerlo desde mini proyectores instalados discretamente desde el cilindro central, finalmente me parecía más significativo y coherente diseñar una pieza que también involucrara factura manual, pues las sombras que se proyectarán desde ellas caerán sobre un papel que también es hecho a mano por los artesanos de Awagami Factory, en una isla rural de Japón. La tendencia en este proceso creativo tendió a lo análogo y lo manual.

En el momento en que comenté a amigos que había retomado los pinceles, varios me comentaron que era algo que estaba pasando entre los artistas, retomar técnicas clásicas. Una de mis conocidas también me comentó que un amigo suyo que hace música electrónica había retomado el violín.

Respecto de la metodología para llevar a cabo mis investigaciones, puedo decir que la forma en que trabajo depende de la necesidad de cada proyecto en el que me involucre. No manejo una estructura específica. Tampoco me manejo desde un punto de partida específico; a veces he partido desde la imagen, otras desde el concepto o tema, y otras veces he partido trabajando a la par concepto e imagen. A veces puedo trabajar dentro de mis divagaciones más herméticas, otras veces abro el diálogo con otras experiencias. Durante las pruebas y experimentaciones van apareciendo los caminos a seguir. Es algo muy diverso e intuitivo.

---

<sup>22</sup> “Poéticas de riesgo” es el nombre del programa curatorial fotográfico multimedial que el historiador del arte y curador cubano Juan Antonio Molina tiene asociado a un proyecto pedagógico con alcance internacional llamado Página en blando, que él también dirige desde México.

En el caso de *La torre*, si bien fui trabajando imagen y concepto, fue esto último lo que se fue consolidando con más fuerza. Aunque el período que dediqué a investigar arrojó no pocas posibilidades de imagen, no vi un norte claro de culminación, aquí la obra continúa velada. Con este trabajo siento que tengo que volver a ese lugar para entender cómo es la forma a develar.

En *Espacios hablados*, comencé trabajando las imágenes, las que a poco andar se contextualizaron en los conceptos que enmarcan el proyecto. Acá la forma final de la obra comenzó a develarse, hay un camino trazado hacia su cierre, donde puede haber futuras variaciones menores, o la incorporación de algún elemento, pero ya no va a dejar de ser lo que es. Esto pasó de forma intuitiva, y tuvo una desencadenación en un tiempo breve, sin embargo, los procesos que involucran el desarrollo de las piezas planeadas durante el proceso creativo consideran un tiempo extenso, el que supera el margen del programa, razón por la cual esta fase académica culmina con un avance y una propuesta de montaje para la obra, es decir, el cierre académico de este posgrado termina con una obra en tránsito a su culminación. Los tiempos y las formas del arte pueden desarrollarse bien dentro de formas y tiempos académicos, mas no pueden supeditarse a éstos, de lo contrario, su resultado sería reducir un proyecto de obra a un mero ejercicio.

En cuanto a los objetivos que tenía planteados al ingresar al magíster, que tenían que ver con indagar materialidades y técnicas a partir de lo fotográfico, incursionar posibilidades objetuales para despegarme de los muros, acercarme al video, experimentar con técnicas análogas en el laboratorio fotográfico, y dar continuidad a experimentaciones técnicas a partir del “cedazo fotográfico”, puedo decir con satisfacción que considerando que no eran pocas las metas, me acerqué a todas ellas con resultados que enriquecen mi práctica.

En el hallazgo del papel japonés de bajos gramajes se concretaron varios de mis intereses, pues pude poner las imágenes del cedazo fotográfico en un papel traslúcido, como el que tiene instalado dentro, también trabajé este papel emulsionándolo con sales de plata, y luego logré imprimirlo experimentalmente en una impresora casera. En cuanto a lo objetual, construí piezas de fierro donde también el papel japonés fue constitutivo, aquí están los Tendederos y la Sombra estenoipeica de la tetera hirviendo (Imagen N.º 15-18). En esta última pieza, el video estenoipeico proyectado lo realicé con el cedazo fotográfico. Los fotolibros, químico e impreso, también se formaron por páginas de distintos gramajes de papel japonés, lo que reforzó la idea del cotidiano como un lugar de transparencias y opacidades. Las huinchas scotch con huellas dérmicas y superficies fue un hallazgo que se vincula con el índice fotográfico. Me interesa seguir investigando

la sutileza de este dispositivo inesperado. Trabajar con audios y acercarme al paisaje sonoro también es una experiencia que me llevo para considerar en mi trabajo. Finalmente, paso de la indagación objetual a lo instalativo, entrando a otras posibilidades de representación a mi imaginario e intereses.

Dentro de los resultados que tuve en el programa, la figura de la sombra no sólo tuvo una inédita bajada que se concretó como imagen visual, también se materializó como imagen literaria. Este hecho, también imprevisto, me reveló que la escritura que he usado como herramienta para ordenar y comunicar intereses e ideas, también pudiera considerarla como recurso creativo a seguir explorando.

Otra indagación que no tenía prevista es el haber incluido dentro de un mismo trabajo fotografía y pintura, conjunción que probablemente en algún momento se daría, pues son las dos principales disciplinas en las que me he desarrollado. No recuerdo haber sentido o pensado que una técnica estaba por sobre la otra, o que tenía que elegir con cual identificarme. En este sentido, el volcarme durante más de diez años exclusivamente a profundizar en la imagen fotográfica desde lo técnico, teórico, estético, y a producir obra desde aquí, ha sido parte de mi desarrollo como artista, y no una decisión privativa o segregadora.

Si bien comprendo el contexto histórico de la discordia con que se vistió la relación de estas imágenes desde la emergencia fotográfica en el siglo XIX (la disputa del mercado, la cuestión de la democratización de la imagen, confrontaciones ideológicas sobre imágenes mundanas/mecánicas y las de una supuesta superioridad moral, o fundamentales reflexiones filosóficas sobre lo único y su reproducción), mi observación es que estas dos imágenes han tenido una relación de retroalimentación en la que la existencia de una hace pensar de la otra, porque el ejercicio de diferenciarlas ha hecho profundizar en ellas, indagar en sus posibilidades y formas en que desde ellas se percibe y expresa de la realidad. En lo técnico, son imágenes que han estado trabajando y avanzando juntas, la fotografía ha estado desde hace mucho en los talleres de los pintores como herramienta organizadora de la mirada y como ayuda cuando un modelo o referencia no está en vivo o en la memoria. La pintura, por su parte, proveyó en un primer momento de estrategias compositivas en lo bidimensional a la fotografía, donde ésta se basó en primera instancia hasta ir develando sus particulares miradas y formas de organización como imagen.

En un terreno más conceptual y estético, está el ejemplo de los *Joiners* de David Hockney, en la década de los '80, donde armaba collages de escenas a través de fotografías polaroid tomadas

desde distintos puntos de vista. Con esto el pintor vuelve sobre las ideas del *cubismo*, resolviendo la imagen desde la fotografía. Lo interesante de esto no es sólo observar a un pintor tratando fotográficamente problemáticas de percepción que originalmente se proyectaron desde el quehacer pictórico, lo significativo es evidenciar el carácter discursivo del arte, donde una propuesta puede ser representada desde distintas formas o disciplinas mientras éstas sean coherentes al tema o concepto. En este caso parece natural la representación pictórica o fotográfica a la problemática de la percepción perspectiva y su representación, cosa que no homogeniza las distintas técnicas, pues es imposible anular las implicancias ontológicas de cada forma de representación.

En un momento en que los cruces entre distintas técnicas para la construcción de obras en artes visuales son recurrentes, como el cruce del arte con otras áreas del conocimiento, no deja de ser curioso que cuando se habla de fotografía y pintura haya aún una cierta fisura, pues como escribe la doctora en bellas artes, Laura González Flores (México, 1962):

Más allá del dogma de simplificación clasificatoria, la verdadera urgencia es recuperar modos de pensar que permitan trascender la versión analítica de una descripción de disyuntivas -fotografía o pintura, objetivo o subjetivo, teoría o práctica, arte o Arte- para acceder a la comprensión de la complejidad y riqueza de las posibles conjunciones. (2005, pág. 303)

Durante el proceso creativo de *Espacios hablados*, mientras pintaba y experimentaba con imágenes fotográficas, surgió una pieza que construí a partir del cruce de las dos disciplinas. Aquí no hay una pintura o una fotografía intervenidas, el resultado es una sola imagen que se formó a partir de dos técnicas disciplinares (Imagen No. 61-63).



**Imagen No. 62:** *Sombra sobre una puerta* (2020)

Detalle

Óleo sobre tela, impresión experimental sobre papel japonés de 3.8 gr.



**Imagen No. 63:** *Sombra sobre una puerta* (2020)

Detalle

Óleo sobre tela, impresión experimental sobre papel japonés de 3.8 gr.



**Imagen No. 64:** *Sombra sobre una puerta* (2020)

Óleo sobre tela, impresión experimental sobre papel japonés de 3.8 gr.  
20 x 30 cm.

Este camino académico de investigaciones sobre técnicas y conceptos dejó avances significativos, no sólo quedó una investigación abierta y otra por culminar, también hay importantes aristas a considerar.

En el caso de *La torre*, las observaciones que hice in situ, más la información que recopilé acerca del edificio, son más amplias que las que acoté en este proceso. Por ejemplo, dejé fuera los

torniquetes de acceso al edificio, los que se desbloquean acercando el chip una tarjeta de residencia (como los de control de pago en el Metro de Santiago), la hipervigilancia que existe en el lugar, donde hay cámaras que cubren 180° de visión, aproximadamente, o el hecho que al interior de la torre se constituye una microciudad, por su cantidad de habitantes. Tempranamente barajé la posibilidad que este proyecto se abordara por etapas, pues sus aristas y alcances son tan amplios como la magnitud del edificio.

El contexto de investigación de *Espacios hablados* convive con una arista muy delicada a considerar como parte relevante de los hechos que ha involucrado el confinamiento por la crisis sanitaria, pues, la intimidad del entorno cotidiano puede ser, a la vez, escenario de lo sublime y lo bestial. Según la publicación del medio de comunicación El Mostrador (2020), con información del Ministerio de la Mujer, en abril de este año las llamadas de denuncia por violencia de género aumentaron en un 63%. El mismo medio, con datos de la ONG Activa, publica que el maltrato infantil ha aumentado un 42% durante los primeros meses de cuarentenas en el país.

Como reflexión final a este proceso, puedo decir que en la búsqueda de representación para mi imaginario e intereses tiendo a explorar imágenes nuevas para hablar de las complejidades que guarda lo simple, cuidando siempre que estas imágenes tengan relación intrínseca con el sentido medular del contexto a trabajar, alejándome de lo novedoso-efectista. En este sentido, busco formas diferentes de “belleza” que tengan una densidad que las alejen de lo meramente armónico o superficial, pues “(...) lo bello, para preservar su fuerza estética, debe estar en relación con lo real; la belleza es un velo apolíneo que debe hacer presentir el caos dionisiaco que pulsa en ella.” (Recalcati, 2006, p. 15)<sup>23</sup>

Y para cerrar este texto, reafirmar que en mi práctica lo que se inicia como una observación formal a los espacios y objetos del cotidiano hogareño puede llevar por distintos caminos a develar formas, memoria, bellezas y dolores del habitar, pues, si bien estos espacios y objetos son inertes, siempre están hablando de la vida que los mora. En mi trabajo he visibilizado esas cosas que en la rutina hogareña generalmente permanecen invisibles hasta el momento en que nos son funcionales. En coincidencia con esta percepción, Merleau-Ponty escribió:

---

<sup>23</sup> Lectura que hace el psicoanalista Massimo Recalcati (Italia, 1959) de La estética del vacío de Jacques Lacan (Francia, 1901-1981)

Vivimos sumergidos en un medio de objetos contruidos por los hombres, entre utensilios, dentro de casas, en calles y ciudades, y la mayoría de las veces no los vemos más que a través de las acciones humanas de las cuales pueden ser puntos de aplicación.

La duda de Cézanne  
(2000, p.43)

### Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. (2000). La poética del espacio. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica. México-Argentina- Brasil- Colombia- Chile- España- Estados Unidos de América- Perú- Venezuela.
- Barthes, R. (2006) La cámara lúcida. Barcelona, España: Paidós Comunicación
- Benjamin, W. (2014). Breve historia de la fotografía. España: Casimiro Libros.
- Calabrese, O. (1897). La Era Neobarroca, Capítulo 4, Detalle y fragmento. Madrid: Catedra, Signo e Imagen.
- Certeau, M., Giard, L., Mayol, P. (1999). La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar. México DF: Universidad Iberoamericana.
- Cézanne, P. (1991). Correspondencia. España: La balsa de la medusa, Visor.
- Cheng, V., Lau, S., Woo, P., Yung Yuen, K. (2007). Síndrome respiratorio agudo severo Coronavirus como agente de infección emergente y reemergente (Severe Acute Respiratory Syndrome Coronavirus as an Agent of Emerging and Reemerging Infection). *Clinical Microbiology Reviews*. Vol 20. Nº 4, 660-694. Doi:10.1128/CMR.00023-07, <https://cmr.asm.org/content/cmr/20/4/660.full.pdf>
- Dasilva, F. (2010). *El pensamiento de Merleau-Ponty: la importancia de la percepción. Miriada: Investigación en Ciencias Sociales. Vol. 3, Nº 6, ISSN: 1851-9431*. Recuperado en julio de 2018. <https://p3.usal.edu.ar/index.php/miriada/article/view/25/47>

Estación Central de Santiago (S.f.). *Wikipedia. La enciclopedia libre*. Recuperado en diciembre de 2018, de Wikipedia:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Estaci%C3%B3n\\_Central\\_de\\_Santiago](https://es.wikipedia.org/wiki/Estaci%C3%B3n_Central_de_Santiago)

Esquivel, P., Ugarte, A. (2020) *Violencia de género en el contexto de la pandemia*. El Mostrador Braga (publicado el 2 de junio del 2020). Recuperado en noviembre del 2020 <https://www.elmostrador.cl/braga/2020/06/02/la-violencia-de-genero-en-el-contexto-de-la-pandemia/>

Flores, L. G. (2005). *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili.

Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México DF: Trillas.

Hockney, D. (2002). *El conocimiento secreto*. Barcelona: Ediciones Destino

Kay, R. (1980). *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Santiago: Editores Asociados.

La expansión de una epidemia: la Peste Negra en la Edad Media. (2017) *Revista National Geographic*. Recuperado en mayo de 2020

[https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/actualidad/expansion-una-epidemia-peste-negra-edad-media\\_11252#:~:text=La%20pandemia%20conocida%20como%20Peste,asociada%20a%20las%20rutas%20comerciales.es](https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/actualidad/expansion-una-epidemia-peste-negra-edad-media_11252#:~:text=La%20pandemia%20conocida%20como%20Peste,asociada%20a%20las%20rutas%20comerciales.es).

Larrison, M. (2010). Merlau Ponty, pintura y filosofía. (Nº 8). Viso, Cuaderno de Estética Aplicada.

Notas de Gerard Richter, Sobre pintura y fotografía (2013). *La mesa y la palabra. Pensamiento colectivo*. Recuperado en noviembre de 2020

<https://tallerandres.wordpress.com/2013/09/22/notas-de-gerhard-richter-sobre-pintura-y-fotografia/>

Maltrato a menores aumentó un 42% desde el inicio de la cuarentena (2020). El Mostrador (publicado el 13 de abril del 2020). Recuperado en noviembre del 2020

Martínez, R. (2004) *El retrato. Del sujeto en el retrato*. España: Ediciones de Intervención Cultural.

- Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión
- Paisaje Sonoro (S.f.). *Wikipedia. La enciclopedia libre*. Recuperado en diciembre de 2018  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Paisaje\\_sonoro](https://es.wikipedia.org/wiki/Paisaje_sonoro)
- Perec, G. (1988). *La vida instrucciones de uso*. Barcelona, España: Anagrama
- Perec, G. (1999). *Especies de espacios*. Barcelona, España: Literatura y ciencia.
- Pérez, F. (2015). *Obra Completamente Incompleta*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso.
- Pérez, J., Merinio, M. (2013). Pulso musical. *Definición. de*. Recuperado en diciembre de 2018,  
de <https://definicion.de/pulso-musical/>
- Pérez, J., Gardey, A. (2010). Cotidiano. *Definición. de*. Recuperado el diciembre de 2018, de  
<https://definicion.de/cotidiano/>
- Pérez, J., Merinio, M. (2017). Dicotomía. *Definición de*. Recuperado el noviembre de 2018, de  
<https://definicion.de/dicotomia/>
- Pérez, J., Merinio, M. (2010). Intimidad. *Definición. de*. Recuperado el diciembre de 2018, de  
<https://definicion.de/?s=intimidad>
- Proust, M. (2018). *En busca del tiempo perdido I. Por el camino de Swann*. Madrid, España:  
Alianza Editorial, El libro de bolsillo.
- R.A.E. (S.f.). *Cedazo, Real Academia Española*. Recuperado en noviembre del 2020 de  
<https://dle.rae.es/cedazo>
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros
- Raffino, M. E. (2020). Pulso. *Concepto. de*. Recuperado en diciembre de 2020, de Concepto.  
de: <https://concepto.de/pulso/>
- Recalcati, M., Brousse, M., Wajcman, G., Cocoz, V., Giner, X., Vinciguerra, R. (2006). *Las tres estéticas de Lacan (psicoanálisis y arte)*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Cífrado
- Restrepo, C. (2002). *La fotografía de identidad, fragmentos para una estética*. Medellín,  
Colombia: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Rojas, L. (2017). Ciudad vertical: La "nueva forma" de la precariedad habitacional. Comuna de  
Estación Central, Santiago de Chile. *Revista 180. Arquitectura Arte Diseño*. Universidad  
Diego Portales. Chile. N° 39 [pdf] Recuperado en diciembre de 2018 de  
<http://www.revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/365>:

Rojas, S. (2017). *Las obras y sus relatos III* (1ª ed., Vol. III). (E. D. Chile, Ed.) Santiago, Chile.

Sepúlveda, C. (2020). *Catálogo Luz común*. Museo Sin Muros. MNBA. Santiago, Chile.

Sepúlveda, C. (2020). Oh sombra-. silenciosa y cotidiana itimididad. *Revista Temporales*. MFA de Escritura Creativa en Español de New York University. EE. UU. Recuperado en enero del 2021 <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/oh-sombra/>

Steyerl, H. (S.f.). *En defensa de la imagen pobre*. [pdf]. Recuperado en junio de 2020 de <https://txtnftdecine.files.wordpress.com/2017/10/en-defensa-de-la-imagen-pobre-hito-steyerl-2008.pdf>

Stoichita, V. (2000). *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serval.

Stoichita, V. I. (1999). Breve historia de la sombra. Madrid: Ediciones Siruela.

*Sociales. Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales (IDICSO), ISSN: 1851-9431*. Recuperado el julio de 2018. <https://p3.usal.edu.ar/index.php/miriada/article/view/25/47>

Tanizaki, J. (S.f.). *El elogio de la sombra*. LIBTOdot. [pdf]

Tarkovski, A. (2012). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones RIALP, S.A.

## Referencias de Imágenes

Imagen No. 1. Pablo Burchard. Consultado el 28 de septiembre del 2020  
<http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39904.html>

Imagen No. 2 y 3. Giorgio Morandi. Consultado el 10 de septiembre del 2020  
<https://loff.it/oops/art-the-moment/giorgio-morandi-el-pintor-del-silencio-331451/>

Imagen No. 4. Paul Cézanne. Consultado el 8 de octubre del 2020  
<https://periodistas-es.com/cezanne-dentro-y-fuera-28574>

Imagen No. 5: Vilhelm Hammershøi. Consultado el 8 de octubre del 2020  
<http://algargosarte.blogspot.com/2014/10/vilhelm-hammershi-el-poeta-del-silencio.html>

Imágenes No. 19-23. Carola Sepúlveda. Libro de artista Luz común.  
<https://vimeo.com/367844570>

Imagen No. 34. Jean S. Chardin. Consultado el 12 de noviembre del 2020  
<https://www.elcuadrodeldia.com/post/153375962836/jean-sim%C3%A9on-chardin-pipas-y-vasijas-para-beber>

Imagen No. 35. Johannes Vermeer. Consultado el 12 de noviembre del 2020

[https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_encajera](https://es.wikipedia.org/wiki/La_encajera)

Imagen No. 36 y 37. Shizuca Yokomizo. Consultado el 13 de noviembre del 2020.

<http://www.shizukayokomizo.com/6/4592958791>