

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO



“Memoria y materia”

Tesis para optar por el Título de Licenciada en Arte con mención en

Pintura que presenta la Bachiller:

Martha Luz Morales Polar

ASESORES:

Artístico: Ignacio Jesús Macha Valverde

Teórico: Víctor Miguel Vich Flórez

Lima, abril de 2019

Resumen

En esta investigación he buscado hacer un trabajo de memoria de mis primeros proyectos artísticos, analizando todo aquello que se fue generando en la experimentación misma. Esta revisión la hago en confluencia con algunas categorías teóricas: la memoria, el recuerdo, el recorrido, el tiempo y la materia. Mi nuevo proyecto visual, “Memoria y materia”, surge así de estas reflexiones.

Mi trabajo parte de la necesidad de recorrer distintos tipos de espacios a fin de encontrar formas simbólicas que den cuenta sobre las conexiones entre lo exterior material y lo interior personal. La precariedad de los márgenes me permite pensar en mis propios márgenes. Por el desgaste y las fracturas en sus superficies, mis imágenes intentan ser signos de la fragilidad humana –mi propia fragilidad– y así recrear complejas dinámicas donde los estratos se exponen y se ocultan.

En mis obras, la materia es la memoria misma. Mediante sus marcas y huellas, intento mostrar experiencias que, sin embargo, trascienden su propia marca visual, sobrepasando dicha realidad y rompiendo la linealidad del tiempo. Con cada una de sus capas, de sus quiebres y en lo profundo de sus incisiones, estas materias buscan develar algo que se oculta. Sostengo que, ese movimiento entre lo que se devela y se encubre, da cuenta de la dinámica misma de la subjetividad humana: una dinámica que nos desestabiliza, pero que también nos hace constatar que solo existimos como acumulación de densidades diversas.

Contenido

Introducción	1
I. Significados	9
1.1. La memoria y recuerdo	9
1.2. El olvido	21
1.2.1. El duelo y la melancolía.....	27
1.3. El recorrido y los espacios	33
1.4. El tiempo	43
1.5. La materia.....	53
1.5.1. La textura	61
1.5.2. La marca y la huella.....	63
1.5.3. Los estratos	65
II. Referentes	67
2.1. Louise Bourgeois	68
2.2. Antoni Tàpies	75
III. Nuevo proyecto: Memoria y materia	83
3.1. Sustentación del proyecto	87
3.2. Presentación y desarrollo del Proyecto	88
3.2.1. Memoria del recorrido: fotografías.....	88
3.2.2. La memoria obstinada: collage y pintura.....	91
3.2.3. Matriz/recuerdo: collagraph.....	94
3.2.4. Develar/ocultar: Pinturas	95
Conclusiones finales	100
Bibliografía	102

Introducción

En este trabajo busco conceptualizar algunas bases teóricas y estéticas de mis obras artísticas y estas están referidas tanto a aspectos formales como a distintas temáticas en las que he venido trabajando a lo largo de los años (1998-2019): la memoria, el recuerdo, el olvido, la materia, la huella. El objetivo es reconstruir mi proyecto artístico a través de una reflexión sobre el proceso creativo en el que he estado inmersa, explorando y analizando las posibilidades que se fueron generando en la experimentación misma.

De manera general, puedo decir que mis proyectos surgen de la necesidad de recorrer distintos tipos de espacios a fin de encontrar formas simbólicas que den cuenta sobre los lugares, los lazos afectivos y las interacciones humanas. En mis cuadros, siempre he tratado de encontrar elementos que sean capaces de establecer conexiones entre lo que sucede entre lo exterior y lo interior y personal. ¿Qué es lo que enlaza estas esferas? ¿Qué es lo que produce un vínculo? ¿Cómo una escena exterior puede ligarse con una narrativa propiamente singular? ¿Cómo estas dinámicas (que se construyen en el exterior) se relacionan a nuestra propia construcción y determinan nuestros procesos internos?

Los temas que he ido investigando han sido el tiempo, el recuerdo y la materia, y mis opciones estéticas se han concentrado experimentando con los acercamientos, el detalle y la simplicidad de las formas. Mis preguntas han sido muchas, pero puedo enumerar las siguientes: ¿Qué hay detrás de estos lugares? ¿Qué es lo que me detiene en cada espacio y detalle? ¿Esta simplicidad del detalle de la forma puede traducir lo complejo de nuestro interior? ¿Hemos dejado de ver la textura de lo simple? ¿Hemos dejado de pensar las consecuencias del paso del tiempo? ¿En qué momento nos hemos dejado invadir por una inercia que nos vuelve ciegos y que nos mantiene muy activos en lo inútil?

Mi apuesta estética se ha concentrado en la observación de lo sencillo como contraparte a una crítica al desequilibrio. Yo siempre he pensado que tanto el espacio

físico que nos rodea -un muro, una pared, por ejemplo- como el espacio humano con el que interactuamos -otros seres humanos- traen consigo muchas claves por descifrar.

En los primeros años de investigación artística mi trabajo no buscaba un análisis formal del aspecto estético de la materia, o lo atractivo y ornamental de sus superficies. Me interesaba, más bien, investigar sus propiedades de transformación, las cuales estaban determinadas por el contexto y por el paso del tiempo. De esta manera, lo esencial de estas materias afectadas y texturadas nunca fue la cualidad estética resultante de las texturas o sus matices, sino el tratarse de estructuras cargadas de significado que podían adquirir otros nuevos según como se iba orientando mi proyecto.

Otro objetivo ha sido presentar un mundo cambiante, al que, a partir de una imagen inicial (un detonante), yo le daba forma. Dicho gesto, a la vez, era momentáneo porque, de alguna manera, las obras que iba elaborando querían mostrar que, aún concluidas, iban a seguir cambiando y que nunca van a ser las mismas. En ese sentido, este trabajo busca también, hacer un reconocimiento de los diferentes procesos que se han ido planteando en mis proyectos artísticos y cómo me he ido trasladado de una disciplina a otra, como la fotografía, la pintura, el grabado aditivo y la estampa digital.

Esta memoria la he dividido en tres capítulos: En el primer capítulo, voy a explicar la manera en la que me relaciono con algunos conceptos claves para mí: la memoria, el recuerdo, el olvido, el tiempo, el recorrido y la materia. He empezado a esbozar cómo estos conceptos han ido aportando y sustentando mis primeros proyectos artísticos. En el segundo capítulo, he buscado entablar vínculos con la obra de Louise Bourgeois y Antoni Tàpies, que me ha permitido hacer propias sus experiencias e introducir sus procesos a mi proyecto. Estos dos primeros, serán gradualmente complementados e integrados a la memoria de mis primeros proyectos artísticos. En tercer capítulo me he enfocado en proponer un nuevo proyecto artístico: Materia y memoria, que se construye con la experiencia anterior y ha sentado las bases para que puedan ser proyectados en una nueva propuesta.

Adelanto lo siguiente en cuanto al concepto de memoria: me enfoco en reflexionar sobre cómo esta no solo se presenta como un cúmulo de recuerdos almacenados e inamovibles, sino en una dinámica donde se articulan diferentes procesos que reflejan la

forma individual de reconstruir nuestros recuerdos. Además, se manifiesta cómo estos están determinados por nuestras experiencias de vida, que se revelan dejando una marca tanto en nuestra subjetividad y en nuestro cuerpo.

El libro *Los trabajos de la memoria* de Jelin, me ha permitido tener un primer acercamiento a las diferentes dinámicas a los que está inmersa la memoria. Para Jelin, la memoria demanda procesos que reclaman un trabajo, ya que pone a los recuerdos pasados a dialogar con el presente para que este pasado se active, interactúe con él y estos recuerdos puedan ser resignificados e impulsar nuevas proyecciones. Este proceso se manifiesta también en la praxis: las imágenes del exterior detonan recuerdos interiores y en su interacción e experimentación producen una nueva imagen, una nueva obra.

Mi acercamiento a Walter Benjamin también ha sido muy relevante, ya que él manifiesta la singularidad de la memoria que siempre invita a movilizarnos frente a los recuerdos para construir nuevos enunciados y para que esa conexión entre pasado y presente siempre sea un acto único como el propio acto creativo.

En cuanto al olvido, también el estudio de Jelin me ha proporcionado una base para entenderlo como un elemento fundamental dentro de los procesos que se dan en la memoria. De un lado, el temor al olvido que resulta del miedo a dejar de lado esos recuerdos que nos proporcionan un soporte y nos dan arraigo. De otro lado, las lecturas de Freud, me ha enseñado que la presencia del pasado puede ser representada como un hecho traumático, como un fantasma que irrumpe, que no queremos perpetuar en nuestra memoria y, sin embargo, insiste en su permanencia.

Hay dos procesos también abordados por Freud que, de igual modo, considero incluir en este trabajo ya que se relacionan con la memoria: el “duelo” y “la melancolía”. La pregunta que me enlaza a estos dos temas es la siguiente: ¿Por qué esa necesidad constante de registrar materias texturadas, afectadas y quebradas? Aquí es importante subrayar la necesidad de introducirme al trabajo de Bourgeois, a pesar de que ella se introduce en estados melancólicos, logra hacer un duelo y lo procesa en sus obras, en sus celdas, en un cuarto rojo. En varias de mis obras, he identificado un proceso de trabajo de duelo, lo cual me ha permitido liberar ciertas fijaciones a partir de

la rememoración incorporando estos recuerdos a mi trabajo artístico, a mi presente. Pero también observo que hay una cierta melancolía que se fija en buscar imágenes reiterativas que, a pesar de ser integradas al proceso creativo, su constante búsqueda no termina. En ese acto melancólico, hay una fidelidad al recuerdo que se enlaza a esa materia, no hay una renuncia al lazo que se ha entablado con él.

En cuanto al concepto de “tiempo”, las nociones de Benjamin también han sido muy relevantes, ya que me ha permitido romper la temporalidad lineal que separa de modo cronológico el pasado, presente y futuro como un flujo de sucesos que pueden estar organizados para mantener una continuidad. El tiempo no puede descomponerse ni se puede fijar en todos los individuos de la misma manera, ya que cada uno vive su propia subjetividad. Por tanto, nuestra experiencia con el tiempo se manifiesta de manera distinta.

El tiempo en el que me interesa trabajar no es un tiempo relacionado a las sucesiones y movimientos que se organizan en los flujos externos, he elegido más bien, hacer un acercamiento al tiempo que se manifiesta en interrelación desordenada y no linealmente con los cuerpos, la materia y otras personas. Me interesa explorar cómo el tiempo le otorga un sentido, una carga, a los cuerpos. Quiero pensar cómo el tiempo afecta a la materia de manera particular, modificando sus superficies, que son también un testimonio de su transcurso.

En el cuarto subcapítulo dedicado al recorrido, la representación de distintos espacios es central en toda mi obra, son importantes porque muestran cómo el tiempo y la experiencia misma se imprime como marca en sus superficies. Los observo como un sistema de significación cultural, como la representación de la vida misma. Con el recorrido he tratado de aproximarme al paisaje de la ciudad, a su disposición, a lo que muestra e invisibiliza y así distinguir en ella, la precariedad en la estructura social, en las relaciones con el otro y en uno mismo. He buscado hacer una lectura de su narrativa a partir de sus superficies, de lo que se entretije entre sus capas de texturas como memorias. Estas “escenografías”, esta forma de configurarse me invita a relacionarlo a nuestra propia forma de construirnos, a como recreamos nuestros propios escenarios a partir de afirmar y negar sucesos creando quiebres. Observar esas texturas es enfrentarse a nuestros a nuestra interioridad interruptiva.

Estos recorridos que realizo por la ciudad también son una forma de perderme en ella, donde la misma dinámica de recorrer estos espacios e interactuar con los diferentes detonantes que se den el camino permita reconfigurarlo. En este aspecto del recorrido Benjamin ha sido muy relevante para entender y experimentar la experiencia de perderse en la ciudad como un *flâneur*.¹ El recorrido empieza entonces a dirigirse hacia los espacios que se caracterizan por estar impregnados de sus huellas y marcas. Desde ahí invitan a detenerse en la profundidad de las texturas y a empezar otro tipo de acercamiento.

En el subcapítulo sobre la materia, me interesa resaltar que ella es la memoria misma. Es un contenedor que guarda sobre sus superficies testimonios que representan las experiencias y hechos que han ido moldeando sus formas, para crear texturas, estratos, quiebres, incisiones, etc. Sostengo que estas materias, por las características de desgaste en sus superficies, recrean un estado interior, un quiebre emocional y colectivo. De alguna manera, esa constante de buscar y registrar materias texturadas y quebradas, simbolizan la necesidad de ver en esa representación exterior, en esa materia exterior, un estado interior, que lo relaciono a la constante de sentirnos en un estado de falta e incomplitud, que es el tema que se enlaza a mi proyecto final.

Explorar el tema de la materia también se enlaza a la necesidad de pensar que formamos parte de un gran cuerpo y que el tiempo por el transcurrir, crea una relación inquebrantable con la vida misma, volviéndose portadora de sentido. En cuanto a la textura, hay que notar que esta está conectada a la superficie externa de un cuerpo y refiere a la sensación que produce su roce. Esta influye de distintas maneras en los sentidos del ser, ofrece reacciones variables en nosotros, pudiendo crear una sensación de afinidad o de rechazo según sus particularidades. En cuanto a la marca, nos enlaza en una relación directa con la cualidad externa de todo objeto. La huella indica más, nos señala que por esa materia ha pasado algo que ha modificado sus superficies. En cuanto a los estratos, hago referencia a los cambios bruscos que se presentan en nuestra vida y que se ven plasmados como irrupciones en nuestra memoria. Rompen con una

¹ El uso del término francés ('flâneur, flânerie') indica el origen parisino de una forma nueva, diferente, de experimentar la ciudad, sobre todo la gran ciudad. Consiste en moverse por ella con la atención lo más despierta posible a fin de apreciarla como una inmensa acumulación de detalles, de matices, de contrastes sutiles, de huellas de distintos pasados. Y para potenciar la atención es necesario que el 'flâneur' esté totalmente desocupado: que pasee sin prisas, sin rumbo fijo, sin destino u objetivo y que mire muy de cerca lo que le rodea. Yo asociaría la 'flânerie', más que con la ligereza, con la disponibilidad de la atención, como afirmó Baudelaire, su primer teórico"(Alemany, 2015).

linealidad de los sucesos y con la homogeneidad de las formas y se manifiesta creando capas que nos pueden ayudar a crear nuevas conexiones y lecturas. Estas irrupciones rompen con la linealidad de una narrativa que se dan en el exterior, en la ciudad, como en nuestra propia historia.

En el segundo capítulo, he buscado entablar vínculos con la obra de Louise Bourgeois y Antoni Tàpies, esto me ha permitido aproximarme a sus experiencias para introducir a mi proyecto lo que para mí es relevante. Bourgeois como Tàpies ven en la experiencia artística una oportunidad para enunciar y sobrellevar el dolor que es inherente a la vida misma. Tàpies lo muestra primero de una forma física, material; como el cuerpo registra ese sufrimiento. Pero este no escapa al ser; ya que él dota a esta materia de espíritu, por lo tanto, es un dolor tanto físico como espiritual. Lo que les conmueve a estos artistas es poder aproximarse a la condición y naturaleza humana como seres fluctuantes, afectados por el entorno y por sus propios conflictos.

De Bourgeois me interesa rescatar la dinámica de crear y recrear, de construir y reconstruir. Ese entretejer que lo expresaba tanto en el plano físico como el psíquico, en objetos materiales como en la memoria. Me interesa como su obra traduce la necesidad de trabajar los opuestos como fuerzas complementarias para procesar su dolor, pero también, para permanecer fija en él, en su insistencia de revivir y recrear las mismas instancias y emociones, por eso su reproche constante. La sublimación se vuelve un elemento imprescindible tanto en su proceso creativo como en la obra misma, como un escape a la agresión que emerge y que le permite asimilar la carga del recuerdo. Me interesa resaltar también su interés de aproximarse al inconsciente, de tener acceso a un saber del cual no tenemos plena certeza, pero sabemos que está ahí, encubierto, reprimido y cada proyecto artístico proporciona una posibilidad de acercarnos a él y a uno mismo

De Tàpies me interesa integrar a mi obra su concepción del muro como espacio que se impregna de la experiencia de la existencia. El muro como testigo de las interacciones humanas, como memoria. Resaltar como magnífica lo “insignificante”, eso que no se observa y no se valora, lo muestra como lo más visible. El enfrentamiento con su obra se convierte en una experiencia táctil, orgánica, emocional, donde la materia cobra un real protagonismo. Estas se vuelven grandes cuerpos que están dotados de

vida. Es una materia que sufre, que reacciona, que se afecta, que se enlaza a ese espíritu, al ser mismo que resiente el sufrimiento de la vida que muestra como algo inevitable, una realidad con la deberemos aprender a convivir. Me enfoco en rescatar también como sus obras traducen como se reduce el tiempo en el proceso mismo del acto de crear, como si condensara en él, todos los sucesos por los que ha transitado la materia.

Como había mencionado anteriormente, estos dos primeros capítulos dedicados a la investigación de los diferentes temas que permiten estructurar mi trabajo, serán gradualmente complementados a la memoria de mis primeros proyectos artísticos en sus diferentes disciplinas.

La experiencia de recorrer espacios y el registro fotográfico se ha convertido en un recurso determinante para iniciar o continuar un proyecto. Estos recorridos me han permitido observar las diferentes formas de comunicación de la ciudad y también la falta de ella. Esta capacidad e incapacidad la he visto reflejada en sus diferentes estructuras y superficies y me han permitido tener un acercamiento a sus sistemas relacionales.

La fotografía me ha ofrecido la posibilidad de entablar un primer contacto con los espacios y un acercamiento más directo con las imágenes que voy rescatando, ya sea un muro o el detalle de una textura. El apunte, el boceto ya no han representado un recurso significativo para esbozar ideas preliminares, es en el recorrido que puedo encontrar imágenes que aportan a mi trabajo como boceto y como detonante. La fotografía me permite poder resguardar las imágenes de la experiencia del recorrido que no podía retener en mi memoria por lo múltiples que son. Me permite también salvaguardar lo que vivencia esa imagen, de esta manera, en el proceso creativo, pueda activar la memoria y encarnarse en una necesidad presente.

En cuanto a las técnicas aditivas: el collagraph, es su procedimiento que me conduce a experimentar con una gran variedad de soportes y materiales.² Yo misma

² Se llama *Collagraph* a una técnica de Grabado en la que la matriz se crea fundamentalmente con adiciones sobre su superficie, bien de materias o de elementos texturales y objetuales. Se imprime sobre papel y entintando y limpiando la matriz como en el grabado tradicional. También se llama a esta técnica Grabado Matérico y Técnicas Aditivas. (Fuentes, 2010).

puedo palparlos y manipularlos en el proceso de trabajo. Se trata de un procedimiento en el que inevitablemente surge un contraste entre lo que uno tiene planificado plasmar y lo que va surgiendo. Ese carácter, esta particularidad, la encuentro y vivencio cuando se reproduce en el libre actuar de la técnica en sus procesos de elaboración, así como en la impresión donde este “azar” interviene. El proceso de trabajo con la colagraph nunca se da por terminado, ya que la matriz sigue siendo susceptible al cambio. He impreso trabajos con lapsos de quince años y el resultado cambia.

El procesamiento con imágenes digitales, me ha permitido poder realizar experimentaciones para mis otros soportes y manejar los grandes formatos como un complemento a la pintura. Sin embargo, la familiarización con estos programas, me permitió encontrar nuevas posibilidades para mi propuesta. Cada soporte tiene una particularidad que complementa una propuesta artística. Si es preciso teorizar, diría que, así como la impresión digital se trabaja a través de capas que van superponiéndose unas sobre otras, eso mismo parece suceder con la dinámica de los recuerdos que se van superponiendo unos sobre otros como estratos. Esta sucesión o confluencia de recuerdos me interesa en la medida en que se encarna en texturas y materias.

En la pintura, el lenguaje se vuelve más corporal por el gran formato de mis obras y por los propios materiales que utilizo. Suelo recolectar distintos materiales del lugar donde hago mis registros, como tierras, paja, etc. También utilizo telas, tejidos o bordados que han elaborado, o utilizado, personas muy cercanas, como mi abuela. Mi interés siempre se ha concentrado en la voluntad por imprimirle una carga emotiva a mi trabajo. Insisto: para mí, estas grandes materias están vivas, se mueven, recorren un espacio y, en todo este transcurso, se van modificando y deteriorando. Yo las afecto y me afecto con ellas: las lleno y me dejo llenar de conocimiento y experiencia.

En el último capítulo de esta memoria me he enfocado en proponer un nuevo proyecto artístico: Materia y memoria, que se construye con la experiencia anterior. Este proyecto busca explorar, a partir de lo específico de cada disciplina, cómo la misma imagen puede activar diferentes procesos y sostenerse en diferentes soportes. Insiste en el recorrido como punto de partida pues busca registrar diferentes espacios y superficies de la ciudad que muestren los estragos y marcas que las han afectado con el paso del

tiempo. Este proyecto busca entablar la relación entre la memoria y la materia, entre lo que puede evocar las diferentes materias.

Todas estas materias texturadas en el exterior las planteo como un reflejo y una proyección de nuestros procesos y conflictos internos que se materializan en estas superficies pues cargan en sus estructuras las marcas de sus experiencias, conflictos, fallas, prohibiciones, etc. Muestran también el deseo de anular el recuerdo a partir de las capas que la superponen, pero finalmente todo termina desbordándose. Bajo esta representación, estamos quebrados de muchas maneras y las superficies de la ciudad lo traducen.

I. Significados

1.1. La memoria y recuerdo

“Los que tienen memoria, son capaces de vivir en el frágil tiempo presente, los que no la tienen, no viven en ninguna parte”.

Patricio Guzmán

Cuando hablamos de memoria, no solo nos referimos a la facultad para recordar sino a una experiencia subjetiva donde los hechos “objetivos” se cargan afectiva y emocionalmente. Los recuerdos manifiestan su necesidad de emerger para tomar vigencia en las experiencias presentes. “La memoria es obstinada, no se resigna a quedarse en el pasado, insiste en su presencia, Indican la persistencia de la memoria como un pasado que no quiere pasar” (Jelin, 2001:1). Esto expresa el ímpetu de la memoria y su necesidad de emerger del pasado para interpelar el presente, la memoria como una fuerza.

Jelin nos invita a entender las memorias “como procesos subjetivos, anclados en experiencias, y en marcas simbólicas y materiales” (2001:2) De este modo, nos incita a hacer una lectura de esas marcas y huellas que se impregnan en la memoria para poder “pensar y analizar las presencias y sentidos del pasado” (2001:2).

Tratar este tema implica referirse a nuestros recuerdos que son todavía vívidos, a recuerdos a los que acudimos en reiteradas oportunidades por su pronta accesibilidad. Además, hay que tener en cuenta todo lo que hemos olvidado y lo que no queremos recordar. Dice Jelin: “Abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas” (2001:17).

En la película de Patricio Guzmán *La batalla de Chile: La memoria Obstinada*, Ernesto G, nos invita a preguntarnos por el significado de recordar, “porque recordar viene de re y cord y cordar de corazón: re: volver a y corazón: volver a volver a pasar por el corazón para despertar” (extracto). De esta manera, las vivencias, al ser recordadas están impregnadas de la huella personal, y en ellas se articulan diferentes procesos que expresan nuestra forma individual de reconstruir los recuerdos. Para Jelin, “el ejercicio de las capacidades de recordar y olvidar es singular. Cada persona tiene «sus propios recuerdos», que no pueden ser transferidos a otros” (2001:19). Esta singularidad refleja cómo los recuerdos están determinados por nuestras experiencias de vida que se exteriorizan de forma particular y marcan nuestra subjetividad así nuestro cuerpo.

Para Ricoeur, “la memoria constituye por sí sola un criterio de identidad personal. Mis recuerdos no son los vuestros, no se pueden transferir los recuerdos de uno a la memoria de otro (1999:16). La memoria individual le pertenece al sujeto, ya que es él el que la vivencia, es intransferible. Por lo tanto, es constructora de su identidad, sin embargo, Ricoeur muestra que la memoria se construye en un espacio compartido, por lo tanto, la memoria individual y la colectiva se complementan de manera mutua: “El primer hecho, el más importante, consiste en que uno no recuerda solo sino con la ayuda del otro” (1999:18). Esta memoria se construye a partir de diferentes dinámicas que hacen énfasis en ciertos sucesos que para el colectivo son importantes de conmemorar. El sujeto puede reconfigurar estos sucesos y reinterpretarlos según sus necesidades ligadas a su tiempo presente, demanda un diálogo entre esos dos tiempos: pasado y presente. A cómo se activan y entrelazan y cómo causan una expectativa para nuestro futuro.

La memoria se construye con “las mediaciones y mecanismos de los lazos sociales, de lo manifiesto y lo latente o invisible, de lo consciente y lo inconsciente. Y también saberes, creencias, patrones de comportamiento, sentimientos y emociones que son transmitidos y recibidos en la interacción social, en los procesos de socialización, en las prácticas culturales de un grupo” (Jelin, 2001:18). Se construye, por tanto, en espacios de negociación y estos se manifiestan también en la configuración de las ciudades, en su arquitectura en sus superficies, son una forma de registro de estas memorias.

Podemos decir que los recuerdos que tenemos en la memoria están afectados por el espacio en el que estamos inmersos, determinados por un contexto cargado de hechos históricos, cambios políticos, sociales, culturales, etc.

La memoria busca una reconstrucción más que un recuerdo, esta idea se expresa en la fotografía que muestro a continuación. Para que la materialidad de esta textura se pueda activar en el presente involucra un “trabajo”, como los procesos que reclama la memoria, ya que pone a dialogar los contenidos que emana y evoca con el presente, para que ese pasado se active e interactúe con él.



Fotografía detalle textura, Cusco 2001

La memoria entonces, ya no es sólo un almacén inamovible donde guardamos un cúmulo de recuerdos, pues ahí se activan procesos y dinámicas que permiten resignificar lo sucedido y reconstruirlo en un presente, de hecho, el pasado cobra sentido en el presente cuando es recordado, tomando una nueva vigencia y lo que no aporta sentido en esa reconstrucción, es guardado para ser utilizado en otro momento.

Para Jelin, emprender ese trabajo se refiere a “una actividad que le agrega valor” (2011:14). En tanto remarca la diferencia entre una memoria que nos invade pero que no puede tener agencia. “La contracara de esta presencia sin agencia es la de los seres humanos activos en los procesos de transformación simbólica y de elaboración de sentidos del pasado. Seres humanos que “trabajan” sobre y con las memorias del pasado” (2001:14).

Ricoeur nos habla de ese trabajo que reclama la memoria, alude a que, más que un ejercicio de trasladarse de un recuerdo a otro, la memoria nos propone un reconocimiento, adentrarnos en esos recuerdos para poder conocer sus contenidos. Cuando hay un reconocimiento, somos susceptibles a la naturaleza que emanan esos recuerdos. Utilizamos diferentes dinámicas para que se ejerza una apropiación y esos recuerdos puedan tener sentido, “No ha de hablarse de un desplazamiento, pero sí de un reconocimiento, el que brota de todo un trabajo, también de un olvido, para hacer resurgir nuevas líneas de investigación y, en concreto, rescatar un cierto olvido, el olvido del olvido mismo en que consiste en ocasiones la memoria” (Ricoeur, 1999:8). Más que detenerse en el proceso sobre, qué se recuerda y qué se olvida, lo más importante es el proceso mismo que se teje en la memoria, ese transcurso, que resurge en esos dos procesos de recordar y olvidar.

Benjamin (2007) muestra también, como lo importante es lo que se descubre en el proceso de recordar y/olvidar: lo que resurge. Nos lo muestra en el gran trabajo que representa para Penélope enfrentarse a sus recuerdos que encarna asumir una verdad que ella prefiere prolongar al sumergirse en el trabajo interminable de tejer y destejer, prefiriendo quedar inmersa en el olvido. Para Benjamin: “lo más importante para el autor que recuerda no es lo que ha vivido, sino el proceso mismo en el que se teje su recuerdo, ese largo trabajo de Penélope que es el recordar. ¿O sería mejor

hablar aquí del difícil trabajo de Penélope que es el olvido?” (2007:317) Penélope crea un universo falso, una fantasía que le permite permanecer en ese eterno recuerdo.

He optado por adentrarme en ese proceso mismo en el que se entreteteje un recuerdo con la *impresión digital*. Lo importante en sus procedimientos, no radica en preguntar qué se recuerda o que se olvida, sino qué es lo que emanan los contenidos de esos recuerdos y qué se descubre y que resurge cuando dialogan, que se entreteteje en el mismo proceso de recordar y olvidar.

Para mí, remontarme al pasado a través de mi propia historia o la de otras personas me permite entender nuestra propia naturaleza, nuestra forma de reconstruimos a partir de estos relatos. Pero también, cómo omitimos y dejamos vacíos en esas narraciones. Estas memorias al tener omisiones se expresan incompletas creando fracturas. En el acto de rememorar, me es difícil ubicar episodios específicos, llego a ellos de forma simultánea, como trozos de recuerdos que se van enlazando y que intentan en esa confluencia de relatos llenar esos vacíos que no logro ubicar.

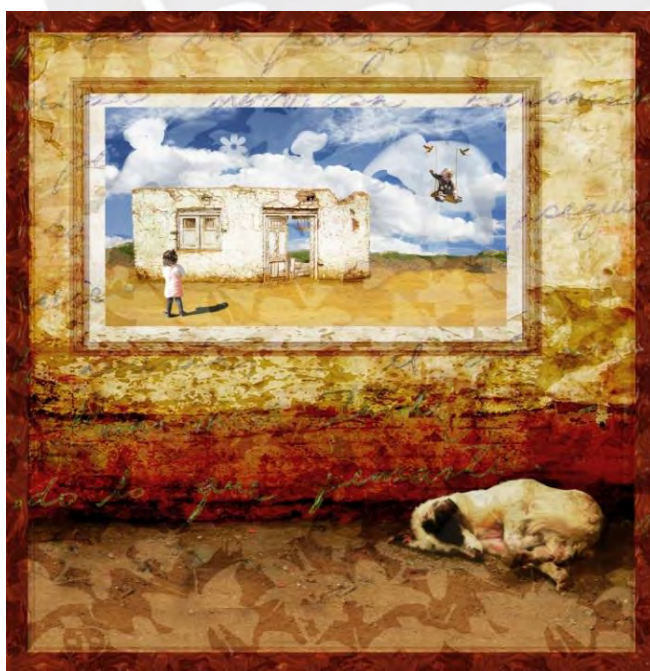
La *impresión digital*, es un proceso que he venido integrando a mi proyecto artístico durante estos años. Sus procedimientos permiten que las diferentes imágenes que la integran puedan confluír de forma simultánea, este proceso reclama un trabajo de dialogo entre el pasado y el presente. En un inicio con su experimentación, me permitió realizar esbozos para mis otros soportes y manejar los grandes formatos, como un complemento a la pintura, sin embargo, la familiarización en sus procedimientos encontré posibilidades que abrieron nuevos caminos para mi propuesta.

La *impresión digital* me permite también rescatar ciertas imágenes del registro fotográfico e integrarlas a mis necesidades presentes para que tomen una nueva vigencia. Muchas fotografías de materias texturadas y personajes que he ido registrando en mis recorridos han sido archivados, ya que, en ese momento, mi aproximación hacia ellos no era muy significativa, pero en el transcurso de los años, motivada por otros cuestionamientos, he vuelto a volcar la mirada sobre ellos. En

este acto podía experimentar “un rescate del olvido”, reconociendo cómo toman un nuevo valor y un nuevo reconocimiento en el presente.

Si es preciso teorizar, podría decir que, así como el procesamiento digital de la imagen permite trabajar a través de capas, eso mismo parece suceder con la dinámica de los recuerdos, en efecto, estos se van relacionando y dialogando unos con otros en capas, enfatizando en algunos y desvaneciéndose otros, como si intencionalmente deberían sumergirse en el olvido. Esta confluencia de recuerdos me interesa en la medida en que se encarna en texturas y materias.

Las imágenes que utilicé para la obra que muestro a continuación, *El sueño de Maëlle y Emiliano*, las tomé en diferentes periodos y espacios. En ese momento, yo tenía una gran preocupación por saber cómo estaba educando a mis hijos. Sentía una gran responsabilidad sobre cómo cada palabra dicha podía retumbar en sus conciencias que se estaban formando. Recurrí entonces a mis archivos de registros para revisar que imágenes podrían traducir esa necesidad y construir con esas capas de memoria una nueva narrativa. Este es el proceso que me interesa resaltar para mi proyecto final, una memoria que utiliza estos múltiples recuerdos en imágenes para que confluyan y se integren a una necesidad presente.



El sueño de Maëlle y Emiliano, 2010 65x 58cm impresión digital

Los marcos como ventanas afirmaban esa idea de escenario de ensueño, de logro, de una escenografía que iba prolongarse cuando la viera en otra época. Cada capa tenía un cometido, con cada fotografía le daban un sentido a la imagen, sean las texturas, la casa ruinas y personajes. Fui construyéndola y haciéndola más legible o ilegible en algunos de sus detalles. La perrita la encontré herida y en el ordenador la fui curando. No sé si era un reflejo de mi misma. Luego, agregué una veladura de unas mariposas que volaban, en última instancia, me interesó representar la ligereza: un estado donde cualquier contrariedad o angustia exterior podía ser neutralizada.

Otro punto importante para adentrarse en el estudio sobre la memoria es su carácter de novedad. Gonzales analiza el carácter de novedad en el proceso de integrar nuestros recuerdos al presente: “En cada instante, el presente muestra un aspecto original e imprevisible: la novedad, que es para Bergson la realidad misma” (2007:8). La novedad es determinante al accionar nuestros recuerdos, ya que estos son actualizados en el presente, haciendo que cada momento sea nuevo: “hay novedad en cada instante de nuestra vida, por consiguiente, y a pesar de nuestros hábitos, ella no está restringida al automatismo, antes bien se abre a nuevas acciones que se recrean gracias a la acción de nuestro pasado y que no es una memoria pura” (Gonzales, 2017:8).

Benjamin también enfatiza en ese carácter de novedad que se manifiesta en la memoria que invita a movilizarnos frente a los recuerdos, a ese pasado para construir nuevos enunciados y para que esa conexión entre pasado y presente siempre sea un acto novedoso. Benjamin cita a Theodor Reik para mostrar el carácter agitador de los recuerdos, afirma: “La función de la memoria es proteger las impresiones del pasado. El recuerdo apunta a su desmembración, la memoria es conservadora, el recuerdo es destructivo” (2008: 213). Se subraya así esa necesidad contenida en el recuerdo de querer emerger para que haya una confrontación con ese elemento pretérito. Muestra el encuentro del pasado con el presente, lo cual, produce un acto novedoso que tiene que ver con el acto creativo. Benjamin habla de la creación de una “imagen dialéctica” que es siempre una imagen del pasado, a la cual, se le otorga un nuevo significado en el tiempo presente.

En esta impresión digital que muestro a continuación, se manifiesta este carácter de novedad del que nos habla Benjamin. La imagen inicial, una fotografía de las manos de mi abuela que registré hace muchos años, movilizaba en mí diferentes instancias en relación a ella, como la seguridad que afloraba al contar historias de su vida que le fueron relevantes, mi abuela se sostenía en esos recuerdos. Lo que emanaba de esta imagen se activaba para ser incorporado y confluyeran con mis necesidades presentes, estas respondían a una constante necesidad de adentrarme en la forma de construir narraciones a través de recuerdos y omisiones. Luego integré a estas manos envejecidas otras imágenes guardadas en mis archivos como texturas, una mujer que miraba sus manos y un texto que aludía a la urgencia de la naturaleza de mantener la materia en una constante transformación.



Manos, Serie Recuerdo y Materia, 2006 65x 48cm impresión digital

Junto a esta novedad, que nos invita a movilizarnos para construir una experiencia nueva, está la necesidad que hace referencia a que el recordar, no es un acto arbitrario ni responde a un automatismo, sino por el contrario, los recuerdos que son evocados en el presente responden a una exigencia dada en un momento en específico. Se entabla también una comunicación entre la novedad y la necesidad donde la memoria, que Bergson denomina memoria del espíritu, interviene y actualiza los

recuerdos haciendo que cada momento sea novedoso y cada recuerdo necesario. Esta elección traduce una intención, un sentido y se caracteriza porque no podemos extraer al unísono todos los recuerdos de nuestra memoria. Otra característica del recuerdo: su unicidad, que consiste en que, al evocar un recuerdo y este, al integrarse a nuestro presente, se torna un acontecimiento único porque no puede volver a repetirse.

Gonzales, basándose en los estudios de Bergson, establece una diferenciación entre el recuerdo puro y los recuerdos imágenes, y cómo interviene sobre estos la memoria creativa. En cuanto al recuerdo puro, lo define como: “un recuerdo que aún no ha sido invocado por una percepción actual” (2007:35); destaca en primer lugar que “no se relaciona con el presente, permanece en su estado virtual, por tanto, es inextensivo”. (2017: 92) Aquí se remarca la naturaleza estática y virtual del recuerdo puro, su incapacidad de expresar un movimiento y un reconocimiento. Este no cambiará su estado hasta que sea evocado. El simple hecho de tener un estímulo externo hace que el estado virtual del recuerdo puro se convierta en realidad. En segundo lugar, tiene que surgir una necesidad, una que promueva que se establezca una comunicación entre el recuerdo puro y mi cuerpo para que estos recuerdos salgan de ese estado virtual y tomen vigencia. Cuando el recuerdo se activa, se actualiza, pierde su naturaleza.

Para Bergson existe una memoria del cuerpo y una memoria del espíritu, y ve preciso sentar las bases para poder analizar cuáles son sus coincidencias y diferencias. Por un lado, la memoria del cuerpo la sustenta en la manera en la que nuestro cuerpo es capaz de recordar una acción física después de no haberla realizado durante mucho tiempo. Esta memoria del cuerpo tiene una forma inconsciente de operar y es la progresiva, ya que ha memorizado en tal medida ciertas acciones que no necesitan ser reflexionadas para que se realicen. Las describe como ejercicios automáticos, ya que el cuerpo lo exige para seguir un movimiento, una continuidad y pueden también responder sistemáticamente a la utilidad que cumplen ciertos objetos “debe ser eficaz en tanto que debe atender a la satisfacción de los intereses prácticos o de necesidades vitales” (Gonzales, 2007:25).

En este sentido, un objeto cotidiano cumple cierta utilidad. Cuando vemos una mesa automáticamente repasamos sus funciones, pero este acto no involucra una reflexión, ya que es de carácter práctico. Hemos memorizado y automatizado las

características y funciones de ese objeto, somos conscientes de su utilidad. El objeto silla o mesa puede cambiar su sentido si anulamos esa relación directa con su utilidad. En el proceso creativo puede surgir la necesidad de que puedan expresar los diferentes estados del ser como la soledad, el abandono, el cansancio emocional, etc. Entonces se rompe esa acción automática que relacionaba un objeto con su función. Al integrar este objeto a un nuevo espacio e involucrase a un nuevo proceso, adquiere una nueva dimensión, puede representar a un personaje solitario.



S/T, 2007 68x 40cm impresión digital

Esta impresión digital, cumple con el proceso de anular y direccionar el objeto - en este caso, un escritorio- con su utilidad. En la imagen inicial, este objeto, por el espacio en que se encontraba, en desuso y abandono, hacía que por sus características y utilidades empiecen a modificarse y anularse. El paso del tiempo había generado ciertas particularidades que ya no lo hacían funcional, al visualizarlo, empezaba a detonar otras

emociones. Ya en el proceso creativo, esta imagen inicial, necesitaba de otras imágenes para ser superpuestas relacionándolos con la soledad y el abandono.

Según Bergson, “Esta memoria parece ser “contrariada por otra memoria, más natural y cuyo movimiento hacia adelante nos impele a actuar y a vivir” (MM: 277). La memoria del espíritu, es una memoria que impulsa a la creatividad, ya que al invocar los recuerdos lo realiza con un mayor grado de reflexión para incorporarlos a nuestras acciones. Toda esta experiencia conlleva a una nueva reconstrucción, que luego también será evocada, pero ya no será la misma, porque estará en constante movimiento.

Por tanto, en la memoria habitual están todos los recuerdos que contienen nuestros comportamientos asimilados que surgen regularmente y que no cuestionamos porque forman parte de nuestra rutina. Nos interrogamos sobre estas memorias habituales si se presentan cambios drásticos que rompen con esa habitualidad y se produce un quiebre. “Las rupturas en esas rutinas esperadas involucran al sujeto de manera diferente. Allí se juegan los afectos y sentimientos, que pueden empujar a la reflexión y a la búsqueda de sentido” (Jelin, 2001:27). Cuando se irrumpe la continuidad de nuestra memoria habitual, los recuerdos se transforman y deliberan por esos actos, que, normalmente, por su fidelidad, no ponemos en cuestión.

En ese momento, “el pasado cobra sentido en su enlace con el presente en el acto de recordar/olvidar” (Jelin, 2001:27). Estos recuerdos interactúan con los diferentes detonantes que se despliegan en nuestro presente y le otorgan un nuevo sentido al pasado para que pueda ser activado. De esta manera se configura la memoria como una narrativa.

Con la imagen digital busco generar ese nuevo movimiento, busco crear una nueva narrativa que en el proceso invoca y evoca estas diferentes capas de recuerdos en imágenes.

La obra que muestro a continuación, una impresión digital, está construida con imágenes que he ido rescatando de mis antiguos registros y que he ido integrando a mis necesidades presentes. Estas se vuelven capas de sentido que al dialogar confluye en una. Esta nueva creación transforma la multitud de imágenes iniciales y expresa un

nuevo relato, uno que habla sobre la ligereza y la levedad, un estado que anhelo sea constante, pero se presenta como fugaz.



Coca árbol, 2008 58x 52cm impresión digital

* * *

En conclusión, el tema de la memoria me ha permitido constatar como un estímulo exterior -una imagen, una textura, un cuerpo, puede hacer que se detone la memoria creando un vínculo entre esas imágenes exteriores y mis recuerdos, así, estas imágenes del exterior e interior puedan interactuar tomando vigencia, proyectándose.

Es precisamente desde todo ello que me interesa trabajar en mi proyecto final, una memoria que se activa por esos detonantes, pero que reclama un trabajo, que invita a movilizarnos frente a los recuerdos, a ese pasado para construir nuevos enunciados y para que esa conexión entre pasado y presente siempre sea un acto novedoso y único que tiene que ver con el acto creativo.

Me interesa resaltar como la memoria habitual se irrumpe produciendo un quiebre, involucrándonos con el recuerdo de manera diferente, jugando con nuestra subjetividad, empujándonos a la reflexión y a la búsqueda de sentido. Busco generar ese nuevo movimiento que en el proceso evoca e invoca estas diferentes capas de recuerdos en imágenes. Estas se vuelven capas de sentido que al dialogar confluyen transformando la multitud de imágenes iniciales en un nuevo relato en el que yo me puedo reconocer.

Para mí, remontarme al pasado implica reflexionar sobre nuestra forma de reconstruimos a partir de evocar sucesos y omitir otros, estos últimos revelan cómo se crean ciertos vacíos y faltas que me movilizan a situarme en un estado de incompletion que resurge constantemente.

Recalcar, que, en el acto de recordar, me es difícil ubicar episodios específicos, llego a ellos de forma simultánea, como trozos de recuerdos que se van enlazando y que intentan en esa confluencia de relatos llenar vacíos que no he logrado ubicar. Esta sucesión, confluencia y omisión me interesa en la medida en que se encarna en texturas y materias.

1.2. El olvido

El olvido, tanto como el recuerdo, es fundamental dentro de los procesos que se dan en la memoria. Ambos se requieren mutuamente; se involucran recíprocamente en diferentes procesos. Esta relación se manifiesta constantemente, ya que cada recuerdo involucra un olvido: es imposible traer todos nuestros recuerdos al unísono a nuestro presente de forma completa y detallada. Siempre tiene que haber un tipo de omisión.

Para Jelin no se puede clasificar un solo tipo de olvido, sino que se presentan “una multiplicidad de situaciones en las cuales se manifiestan olvidos y silencios, con diversos «usos» y sentidos” (2001: 29). ¿Quién es el sujeto que recuerda y olvida? Jelin nos proporciona dos ejes para poder acercarnos a esta pregunta: “Un primer eje que debe ser encarado se refiere al sujeto que recuerda y olvida. ¿Quién es? ¿Es siempre un individuo o es posible hablar de memorias colectivas?” (2001:17) Con estos cuestionamientos, Jelin se interroga por el sujeto que recuerda y olvida que muestra ese

carácter individual de asimilar, guardar, restringir o reprimir sus experiencias según su particularidad.

Un segundo eje “se refiere a los contenidos, o sea, a la cuestión de qué se recuerda y qué se olvida” (2001:18). Esto hace referencia a las vivencias directas del sujeto, a su capacidad mayor o menor de retenerlos, y a cómo esta información que guardamos puede ser exteriorizada. Pero también hace referencia a cómo estos recuerdos y olvidos puede estar subordinados a mecanismos internos. De un lado, a cómo priorizamos algunos recuerdos y cómo dejamos en el olvido otros. Pero también hace referencia a cómo se bloquean algunos recuerdos involuntariamente.

El olvido manifiesta primero su carácter selectivo dentro de los diferentes procesos de la memoria, ya que es imposible recordar todos estos contenidos en un momento específico. Jelin lo explica de esta manera: “Toda narrativa del pasado implica una selección. La memoria es selectiva, la memoria total es imposible. Esto implica un primer tipo de olvido «necesario» para la sobrevivencia y el funcionamiento del sujeto individual y de los grupos y comunidades.” (2001: 29). Por tanto, la memoria, no solo selecciona y deja atrás recuerdos, sino también hay todo un proceso para activarlos, para que tomen un sentido en el momento recordado. Entonces, este carácter de poder escindir sobre la enorme información que manejamos en nuestra memoria le otorga un papel muy importante, más que ser sólo la contracara del recuerdo. Ricoeur lo explica de esta manera: "el olvido puede estar tan estrechamente unido a la memoria que puede considerarse como una de sus condiciones" (2004:546).

Jelin distingue dos procesos distintos, pero simultáneos, y advierte una gran tensión entre ellos: el temor al olvido y la presencia del pasado. El temor al olvido se muestra con una gran desconfianza a poder dejar de lado esos recuerdos importantes que nos proporcionan un soporte y nos dan arraigo, que nos procuran una sensación de seguridad y sentido de pertenencia.

Para Ricoeur, este temor al olvido lo relaciona a una pérdida frente a poder acceder a estos recuerdos que para nosotros son significativos. El trabajo del recuerdo consiste, en primer lugar, en preservar los restos del pasado. Lo cual genera un segundo problema en relación con el olvido. Me refiero a la dificultad de acordarnos de cosas

que creemos haber conservado perfectamente. “Es como si nos impidieran acceder a nuestro propio tesoro, como si un muro nos hubiera separado de él” (2004:105).

De otro lado, la presencia del pasado concebida como un hecho traumático que irrumpe en nuestro presente como un fantasma, que no queremos perpetuar en nuestra memoria, pero insiste en su permanencia. Benjamin en *Libro de los pasajes*, cita a Theodor Reik para mostrar ese carácter irreductible del olvido que invade nuestro cuerpo: “El dolor olvidado se asienta y se propaga en torno suyo” (2005:132). Muestra al olvido como un dolor que se propaga en el espacio más próximo y del cual, no podemos escapar, muestra ese carácter insubordinado del olvido y lo inofensivos que nos vemos frente a él.

Freud (1914) también hace hincapié en la presencia del pasado como un hecho traumático que irrumpe y nos desestabiliza. En su ensayo *Recuerdo, repetición y elaboración* descubre que hay recuerdos que nunca desaparecen por más que nos obstinemos en olvidarlos; a estos, él los denomina *recuerdos encubridores*. Estos recuerdos aparentemente no han tenido una relevancia sobre el sujeto, pero lo sorprendente es que, con el análisis de la naturaleza de estos recuerdos, se puede traducir que sí han tenido una relevancia muy importante en el pasado, en la infancia del sujeto; sin embargo, permanecen ahí, encubiertos, listos para ser exteriorizados en cualquier momento.

Para Ricoeur, este recuerdo encubridor está relacionado con el recuerdo que él denomina involuntario. Reconoce en él una validez, ya que nos pueden ayudar a confrontarnos con una verdad. “Estos recuerdos son en ocasiones los más valiosos y poseen una especie de aura que los aproxima a la revelación” (Ricoeur, 1999:103).

Pero también hay otros tipos de olvidos a los que podemos adentrarnos, está el olvido profundo donde las sensaciones, impresiones, imágenes, sentimientos relacionadas a un hecho en particular se han perdido en nuestra memoria en forma definitiva y no podremos volver a tener acceso a ellos. Pero, como señala Freud, con sus “recuerdos encubridores” queda la posibilidad que, con algún detonante, estas memorias se puedan volver a activar y cobren una nueva vigencia a partir de cambios drásticos que puedan ejercer estas memorias sobre el individuo.

Está también el olvido evasivo, que implica no querer recordar aquello que nos puede herir; “una especie de voluntad de no querer saber” (Jelin, 2001:106). Existe una necesidad de ocultar y dejar de lado estos recuerdos que nos mortifican o nos enfrentan con una realidad que no queremos urdir.

En varios sentidos, la fotografía me ha permitido tanto combatir el olvido, como ser un detonante para iniciar mi trabajo. Estas dos formas de utilizar la fotografía han sido fundamentales para plantear mi proyecto final.

En este sentido, la fotografía me ha permitido salvaguardar las experiencias vividas de la precaria fiabilidad de la memoria, por, sobre todo, resguardar la experiencia del recorrido que no podría retener en mi memoria por lo múltiples que son. La fotografía ha aportado a sostener la memoria en su fragilidad, por lo tanto, como una lucha contra el olvido. Mis registros resguardan la evidencia de una conexión inmediata entre esas materias texturadas y mi interior.

En su uso concreto, las fotografías que he registrado son el testimonio de la experiencia del recorrido que funcionan como un detonante, al observarlas hacen que la memoria resuene, se active. Me permiten remontarme a lo que ha suscitado cada escena, me conduce al mismo punto, a cada detenimiento. Luego surge una necesidad de otorgarle permanencia a esa imagen, de trabajarla, proyectarla.

Pero en el transcurso del trabajo, cuando me siento empapada de esas imágenes, ya no es necesario observarlas, porque mi propia memoria empieza a detonar una multiplicidad de imágenes independientemente de esos registros. Las imágenes interiores empiezan a fluir, a crear su propio abecedario de texturas y a construir su propia narrativa. Se independizan para lograr su propia fluidez.

Gracias a estos registros, he podido empezar a seleccionar las imágenes por temáticas, por el grado de deterioro de los muros, por la naturaleza de sus quiebres. He ido recurriendo a ellas según la necesidad de mi trabajo. Puedo agregar esta frase de Susang Sontag para completar la importancia de utilizar la fotografía como parte de mis proyectos:

Las fotografías se aportan como pruebas, como cuando oímos sobre algunas cosas, pero dudamos de su veracidad por lo subjetivo que puede resultar su realidad, que sin embargo parece contundente cuando se nos demuestra en una imagen fotográfica, en que prácticamente queda fijada y capturada la imagen en el tiempo. En una versión de su utilidad, el registro de la cámara incrimina.

Por lo tanto, estas fotografías que registro me ayudan a salvaguardar esas instancias como trozos de recuerdos, que luego van activando recuerdos que se incorporan a las necesidades presentes.

Para remontarme en mis registros anteriores, la siguiente fotografía de hace 20 años de la Hacienda Montalván en Cañete, me permitió tanto guardar el recuerdo de esa imagen con mucha fidelidad, así como también esa textura resonaba, invitaba a integrarla a un nuevo proceso. Lo primero que me percaté de este pequeño detalle de textura era cómo el azar había podido crear una forma tan proporcional en su estética. Digo “azar” porque observaba había varios factores involuntarios que le habían proporcionado esa forma en sí, tales como la erosión por el paso del tiempo, las rasgaduras hechas por algunos niños o los intentos de resanar una pared de la forma más inmediata, pero sin pensar en su permanencia.



Fotografía detalle de textura, Hacienda Montalván Cañete Lima 1999

La siguiente fotografía que registré en la fábrica de tejidos de Lucre que fue fundada en 1715. Esta hacienda fue de uno de los grandes lugares de obraje del sur andino. Símbolo de explotación social, la hacienda fue expropiada por la reforma agraria, pero desgraciadamente ingresó pronto a un periodo de conflictos sociales que dieron como resultado su quiebra definitiva. La gente del pueblo me contó que, por la urgencia y las necesidades económicas, que fue vendida a una persona que los impresionó con varios sacos llenos de monedas.



Recuerdos apiñados, 2007 fotografía Fábrica de hilados y tejidos de lana de Lucre

Me interesó muchísimo el estado de abandono en el que se encontraba, teniendo en cuenta lo gloriosa y productiva que fue en su momento. Mis primeras impresiones estuvieron fijadas por la distribución de los objetos: apiñados por montones, en distintos sectores, unos sobre otros, superpuestos en desorden. Pensé entonces que toda la hacienda era una metáfora sobre cómo acumulamos ciertos recuerdos en nuestra memoria. Quizá ocurre que, sin premeditación alguna, los acumulamos para luego poder deshacernos de ellos y dejar de reconocerlos como nuestros.

Luego de desplazarme me interesó observar los objetos mismos de esa habitación: ¿Eran sillas? ¿Un torno? ¿Eran partes de una gran maquina desmantelada?

¿Qué integraban? ¿Había una unidad en todos ellos? Esta falta de identificación me generaba una gran confusión para poder comprender con qué elementos contaba y así aportar al surgimiento de la imagen. Pero lo cierto es que esa confusión también generaba que la futura representación fuera cobrando sentido. Esa falta de identificación con los objetos me hacía ver finalmente que se veían como conjunto, como objetos en desuso, puestos ahí para olvidarnos de ellos. Pero también creía que, a pesar de dejar esos tumultos de objetos apiñados sin querer ser vistos, en algún momento iban a cobrar vigencia e iban a tener que ser enfrentados. Para mí era como si esos recuerdos estuvieran sumergidos en el olvido, pero atentos a cualquier detonante para despertar.

La intervención de la luz fue otro elemento que observé con detalle y en el que quise concentrarme a fin de enriquecer mi proyecto. Por lo general, la luminosidad creaba grandes contrastes y generaba un espacio ennegrecido. Esta contraposición entre luminosidad y oscuridad me invitaban a pensar en aquello que nos desborda frente a aquello que nos acoge y protege. De alguna forma la oscuridad era una representación de cómo nos puede sumergir en la penumbra el olvido, así como también, como resurge en esa penumbra, un temor de descubrir una verdad que está oculta, un temor a que esos recuerdos encubridores, a los que hace referencia Freud (1914) salgan a la luz. Esta oscuridad, donde están atiborrados los objetos, también la relacionaba al olvido evasivo al que alude Ricoeur (1999), que implica dejar en la penumbra aquello que no se quiere recordar porque nos puede herir y es mejor no urgir en esos espacios.

1.2.1. El duelo y la melancolía

Freud (1914) se ha adentrado en dos procesos que, de igual modo, considero importante incluir en este trabajo, ya que se relacionan con la memoria: el duelo y la melancolía. La pregunta que me enlaza a estos dos temas es la siguiente: ¿Por qué esa necesidad constante de registrar materias texturadas, afectadas y quebradas?

En varias de mis obras, he identificado un proceso de trabajo de duelo, lo cual me ha permitido liberar ciertas fijaciones incorporando ciertos recuerdos dolorosos a mi trabajo artístico. Freud (1976) denomina duelo al proceso mediante el cual uno se desprende del objeto perdido. En ese proceso, “la energía psíquica del sujeto pasa de estar “acaparada por su dolor y sus recuerdos” y recobra su libertad y su desinhibición.

Este trabajo lleva tiempo, “se ejecuta pieza por pieza con un gasto de tiempo y de energía (...)” (1976: 243).

En la lectura de Lacan sobre el duelo, el sujeto va a pasar por tres tiempos: el ver, comprender y concluir. En el tiempo de ver, afrontamos que algo se ha perdido y todo el dolor subjetivo que esto implica, enfrentarse con esa falta. En el tiempo de comprender, es un movimiento que responde a una multitud de preguntas, el sujeto se ve desde diferentes perspectivas, hay una polarización. Luego de este proceso, se conduce a una sutura, a abandonar ese objeto perdido (hasta cierto punto), hay más bien una distancia.

En este proceso la pérdida es como una herida que se va cicatrizando. Una de las fotografías que registré en mis últimos recorridos, me hizo evocar como se puede representar una pérdida como una herida abierta. En esta fotografía de una textura que presento a continuación, podía visualizar capas y quiebres, y en cada uno de ellos podía ver representados diferentes etapas y procesos. Las condiciones en las que se hallaba hacían que me cuestioné por el estado de exposición en el que se encontraba su superficie, por el material tan frágil que iba a ser difícil resanar.



Fotografía textura, Centro de Lima 2018

Esa imagen también me motivaba a retroceder en el tiempo, a preguntarme por cómo se va generando el dolor acumulando capas de recuerdos que nos afectan no solo emocionalmente, sino también físicamente. Esta textura me persuadía a pensar que antes, en otro momento, la superficie había sido uniforme, pero, con el paso del tiempo y por diferentes sucesos, había tomado esa nueva forma. Este quiebre me motivó a pensar en cómo se podría recubrir esa textura para que pueda volver a su homogeneidad, en cómo, al recomponer ese quiebre, podría también sanar la herida emocional. Pensé que necesitaba un trabajo de recordar para reconocer porque se había reconfigurado de esa manera. Con esta evocación, por cada una de sus capas podían ir reconstruyéndose, hasta volver a sanar la herida. Esto lo relacionaba al trabajo de duelo.

Ricoeur, por su parte, me ayudó a complementar esta idea: “el trabajo de duelo se revela costosamente como un ejercicio liberador en la medida en que consiste en un trabajo de recuerdo” (1999: 36). Este proceso no se ha presentado como un simple acto de evocación, sino, más bien, como se pueden transportar estos recuerdos pasados a mi presente, y plasmarlos en una obra que los transforme y los libere.

Recordar diferentes episodios de la infancia y juventud de mi padre me ha permitido curar algunas heridas relacionadas a él. El trabajar con sus memorias pudo hacer que “saque de sus hombros” el peso que ponía sobre él y sobre algunos conflictos que no había superado.

Esta impresión digital, por ejemplo, la realicé a partir de varias fotografías: algunas viejas fotos de mi padre joven y otras de texturas que tomé en mis recorridos. También incorporé unos textos sobre historias que mi padre me contaba de su infancia y juventud, sobre todo las dificultades por las que pasó para poder estudiar y llegar a ser un profesional. Cada capa que agregaba a este trabajo, cada historia que él contaba, significaban una conciliación.



Serie Memoria y materia, 2008 68x 58 cm impresión digital

Pero hay en mis trabajos también, una cierta melancolía, sobre todo en el acto de buscar imágenes reiterativas. Existe una necesidad constante de registrar y trabajar materias texturadas y quebradas; y a pesar de que cada una de estas materias han sido integradas en el proceso creativo, hay una insistencia y una constante búsqueda que no termina. En ese acto melancólico, hay una fidelidad de negarse a la pérdida de esa imagen, o al recuerdo que enlaza a esa materia, por más que lo registre y reelabore, nunca cesa esa búsqueda y no hay una renuncia al lazo que se ha entablado con él.

Para Lacan (1959), lo que el melancólico no logra es poder resistir a la tentación de gozar en esa fijación, en esa compulsión a la repetición. Es como una herida abierta que no busca sanar, que se deja expuesta. En la melancolía hay una detención gozosa en el tiempo de comprender que no permite pasar al tiempo de concluir como en el proceso de duelo, esto significa desprenderse de esta carga psíquica que se ha puesto sobre el objeto perdido, mantiene su fidelidad negándose a renunciar a su unión. El problema de la melancolía es que el sujeto interpreta esa falta como pérdida, como si hubiera un desplazamiento engañoso de la falta a la pérdida y el sujeto internalizara esa pérdida exterior como interior al identificarse con ese objeto. El melancólico en su fijación incondicional con el objeto perdido, lo posee de alguna manera en su misma pérdida. Por lo tanto, hay una crítica constante que golpea a otra parte del yo internalizado, un autoreproche. Para Freud (1976) el duelo, en contraste con la melancolía la pérdida

puede ser imaginaria y el yo se identifica con el objeto perdido. De ahí la pérdida de respeto por el propio yo.

Este es otro punto es muy relevante para mi proyecto final: en muchos casos sucede que la materia quebrada, se ha vuelto una búsqueda incesante que no logro ubicar. Advierto un alivio en fotografiar y trabajar estas texturas, me proyecto en esa imagen que recrea y representa el proceso del quiebre, pero continuo en la misma búsqueda, hay un permanente retorno y una proyección constante sobre esta materia quebrada. Pienso que, de un lado, la fijación de fotografiar estas texturas responde al hecho de que constantemente estamos en un proceso de curar heridas pasadas, de recuperar olvidos para elaborarlos e integrarlos a nuestras necesidades presentes. Pero también, esa constante refleja un proceso interminable, porque ese sentimiento de pérdida, de incomplitud, se internaliza como propio, nos invade y retorna como una certeza, por tanto, el reproche sobre ese estado recae sobre nosotros mismos.

Pero ese eterno retorno no solo implica estar fijado sobre ese objeto perdido y nuestra incapacidad de llevar a cabo un proceso de duelo, sino también porque hemos perdido el deseo por él, porque la causa que nos hizo aprehendernos a ese objeto se desvanece. Esta privación, este vínculo nos decepciona.

Esta fotografía la registré hace 20 años; y la segunda, a fines del año 2018. En ellas se manifiesta la constante necesidad por registrar la materia afectada y quebrada.



Fotografía textura, Hacienda Montalván Cañete, lima 1999



Fotografía textura, Centro de Lima 2018

* * *

En conclusión, las relaciones entre memoria y olvido me interesan para adentrarme en su dinámica, en la que cada recuerdo involucra un olvido, ya que es imposible traer todos nuestros recuerdos al unísono de forma completa y detallada pues siempre tiene que haber un tipo de omisión.

El olvido nos enfrenta al temor de dejar de lado esos recuerdos que nos dan arraigo. En ese sentido, la fotografía ha aportado a sostener la memoria en su fragilidad, como una lucha contra el olvido. Mis registros se aportan como la evidencia de una conexión inmediata entre las materias texturadas y mi interior.

La fotografía funciona también como detonante, activando y remontando a lo que ha suscitado en cada escena, me conduce al mismo punto, a cada detenimiento. Luego surge una necesidad de otorgarle permanencia a esa imagen, a proyectarla.

Pero de otro lado, frente al carácter insubordinado del olvido, nos sentimos inofensivos, ya que este puede irrumpir con una voluntad latente de no querer saber.

El olvido se presenta también como una negación de procesar recuerdos para assimilarlos. El “duelo” y “la melancolía” ayudan a entender nuestra postura frente a esa

aceptación o negación. El trabajo de duelo, se revela costosamente como un ejercicio liberador en la medida en que consiste en un trabajo de recuerdo, de recorrer y procesar sus diferentes tiempos. Contrario a la melancolía, que se estanca en el gozo de permanecer en el tiempo de cerrar heridas, internalizando la pérdida con un reproche constante. Por tanto, esa búsqueda muchas veces no termina, se desplaza continuamente de un quiebre a otro.

En el capítulo sobre la memoria, recalca la dificultad de ubicar episodios precisos, por el contrario, llegaba a ellos de forma simultánea, como trozos de recuerdos, como capas de sentido en imágenes que confluyen. Puedo decir que hay una contención fallida de un recuerdo que nunca se define.

Lo que se ha fijado al recuerdo es una pérdida que no se puede localizar, que se traba y luego se desplaza, y en este acto, sigue en la constante de buscar materias quebradas de naturaleza similares, vuelve constantemente a lo que emana ese quiebre: una sensación de incomplitud, la certeza de una pérdida que se ha interiorizado, el empuje de no procesar ese vacío, ya que si se localiza ya no se goza de él. Pero otras veces esa fijación es procesada y toma ese estado de incomplitud como una oportunidad para entender nuestra forma de construirnos. Estas rememoraciones y omisiones emergen para sostener, pero también irrumpen para enfrentar.

1.3. El recorrido y los espacios

Debo volver a subrayar que mi trabajo siempre ha partido por el reconocimiento de diferentes espacios donde el pasar del tiempo ha dejado su huella, envejeciéndolos y afectándolos. Un muro, una puerta oxidada o una ventana deteriorada. El espacio, como el tiempo, es una de las categorías fundamentales de la existencia. Representar su condición ha implicado para mí reflexionar sobre la materialidad misma de la vida humana.

Por lo general, mis proyectos se han concentrado en la búsqueda de imágenes que comuniquen algún tipo de experiencia humana localizada en el espacio y en el

tiempo. Las imágenes donde el tiempo se imprime y prolonga su susceptibilidad, son fundamentales en mi obra.

¿Que nos puede decir la ciudad a partir de su forma de distribución, de sus superficies, de sus muros y estratos, de las capas que la superponen y la cubren? ¿Pueden estos espacios y superficies revelar nuestros conflictos y faltas? ¿Qué hay detrás de estos lugares? ¿Qué es lo que me detiene en cada espacio y detalle? ¿Esta simplicidad del detalle de la forma puede traducir lo complejo de nuestro interior?

Al insertarme en mis recorridos y con más énfasis, en este último proyecto que presento, he buscado hacer una lectura de la narrativa que se construye en la ciudad a partir de sus superficies, de la “piel” que la cubre. Me interesa cuestionar por la clase de espacio cultural en el que estamos sumergidos, con sus fronteras transgresivas y su interioridad “interruptiva”. Los observo como un sistema de significación cultural, como la representación de la vida social, de la vida misma. Parto desde ahí para analizar su naturaleza y antagonismos. Esta pluralidad de elementos, de gestos, de texturas, causa incertidumbre, ya que contienen múltiples sistemas de significación y hay una imposibilidad de decodificarlos todos.

Adentrarse a la configuración de los espacios de la ciudad, nos pueden revelar los límites de nuestra historia, ya que muestran la dificultad de interrelación de nuestros múltiples escenarios.

La ciudad se erige en un sin número de espacios a través de códigos que no responden a las urgencias de todos sus habitantes. Se jerarquizan posiciones, se racionalizan tendencias que tienen como argumento la modernidad y el progreso. Estas posiciones sesgadas se superponen con un discurso que busca unificarnos, pero el problema incide en que muy poco ha sido construido en consenso y no representa a todos los intereses y por lo mismo, encarna una significación incompleta.

La ciudad se construye creando sistemas ilusorios que esconden la inseguridad y violencia fomentada por la segregación. Se crean fronteras, una división entre lo visible y no visible, dejando esto último como un resto. Estos espacios irrumpen dentro de lo que es “visible” como su negación, como una constatación de la imposibilidad de que

puedan ser integrados como parte del discurso. Este discurso de negación no contempla las irrupciones que se suscitan en la historia misma, en el transcurrir mismo, que trasgrede su uniformidad a partir de la muestra de su diferencia y de su exclusión.

Uno ejemplo de esta negación y su irrupción es el asentamiento de Cantagallo, ubicado en las márgenes del distrito del Rímac. Cantagallo alberga a miembros del pueblo indígena Shipibo-Konibo provenientes de Ucayali. Se trata de un espacio que interpela por su precariedad (construida con casas de triplay y calles sin asfaltar) y por la falta de prioridad a proyectos que busquen dar una mejor calidad de vida a las comunidades. Cantagallo, aquello que se quiere invisibilizar, se vuelve más visible. El incendio del 4 de noviembre del 2016, que consumió 480 casas y dejó a 500 familias damnificadas, emerge como una constatación de su negación y exclusión.



Fotografías, Comunidad Cantagallo Rímac 2007

Estas son superficies que hablan. Hacer una lectura de estas superficies nos permite acercarnos a observar cómo nos hemos erigido como sociedad a partir de la subordinación de culturas, memorias y de tiempos. Estas imágenes revelan también

nuestra forma de relacionarnos. ¿Podemos decir que hay una falta colectiva, una pérdida colectiva, una herida colectiva?

Construcciones provisionarias y capas y capas de pintura buscan unificar incansablemente estos escenarios para darles homogeneidad, con el intento de que vuelvan a formar parte de “lo visible” y así poder mostrar una integración que no es más que una ilusión. Esta historia de la ciudad reduce, no pretende elaborar una memoria colectiva sino construir el olvido.

Estos cortes, sismas y “escenografías”, puede ser también una metáfora de nosotros mismos y a nuestra negatividad de urgir en nuestros propios escenarios, en “nuestro patio de servicio” donde están acumulados todos los objetos que no queremos ver, que somos incapaces de desechar porque, a pesar de la negación, son necesarios de observar.



Detalle puerta, Comunidad Cantagallo Rímac 2007

En mis acercamientos a las materialidades, voy percibiendo ciertos detalles en las texturas donde se percibe una multiplicidad de capas y quiebres que visibilizan lo que no es visible. La precariedad en estos espacios me permite ver en estos detalles su interioridad “interruptiva”, que puede representar, nuestro propio interior. Es entonces “cuando una imagen se aísla de las que la circundan puede ser representada” (Gonzales,

2007: 14), ya que la aproximación es más directa y evidencia cómo se activa la memoria que surge de una relación directa y explícita con esa imagen presente.

Una imagen, una textura, un quiebre “ejerce una acción real y nueva sobre los objetos que le rodean” (MM: 220) como explica Bergson. Esa imagen que se percibe está supeditada al espacio que las contiene: una gran superficie homogénea de donde brota un pequeño quiebre, que, por contraste, adquiere un carácter privilegiado. Es ahí que, por oposición, de las proporciones y cualidades de la forma que esta superficie quebrada adquiere un carácter privilegiado. En ese primer momento de acercamiento, puede ser muy intuitivo, la impresión inmediata nos permite ver que esa imagen puede ser proyectada.

Muchas ideas de Walter Benjamin también ha sido importantes en la construcción de los conceptos sobre recorridos y espacios y ellas han ayudado a fundamentar mi propuesta. Pinilla resalta que en la obra de Benjamin “recordar es deambular, pasar, pisar umbrales, pasear” (2010:291). Con esta cita se apunta a esa relación que se entabla entre el recuerdo y el recorrer, es decir, cómo cada estímulo que encontramos en estos recorridos activa nuestra memoria y se vuelve un proceso recíproco entre transitar, recordar y activar. Los recorridos que realizo son una forma de perderme en la ciudad sin un rumbo fijo, donde la misma dinámica de recorrer me permite interactuar con los diferentes detonantes que se dan el camino para reconfigurarlo.

Benjamin resalta la necesidad de sumergirse en la ciudad, de perderse en ella sin un rumbo determinado para realmente conocerla, “Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje” (1982:15). Resalta, también, la poca importancia de tener un esquema que configure ese recorrido. Se aleja de la concepción de conocer la ciudad como un turista que se guía con un mapa que permita orientarlo. Más bien, Benjamin destaca esa figura del viajero sumergido en la experiencia del trayecto espontáneo que le crea una expectativa, una sorpresa. Nos invita reconfigurar el recorrido a partir deambular por la ciudad, a modo de deriva. Nos muestra ese carácter del recorrido en este extracto de *Caza de mariposas*:

Mariposas blancas con los extremos gastados, Cleopatras con las alas demasiado deslucidas daban cuenta de las acaroladas persecuciones que tantas veces me había apartado de los cuidados caminos del jardín hacia las partes silvestres, donde me enfrentaba impotente, a la confabulación del viento y de los perfumes de las hojas y del sol, que posiblemente regían el vuelo de las mariposas. (1982.28).

El recorrido entonces, se convierte en un movimiento sugestivo que nos permite leer los múltiples discursos de la ciudad a partir también de sus irrupciones. En ese trayecto, cuestionamos lo que damos por sentado y eso que nos parecería inaccesible se vuelve próximo. También en la medida que yo considero cada recorrido como una lectura nueva, todo este proceso de transitar por la ciudad se renueva y se impregna de otras nuevas percepciones, se reconfigura. Pero no pierde de vista sus anteriores necesidades que le han motivado a esa búsqueda. Por el contrario, las integra, las toma en cuenta para sus siguientes recorridos. Del recorrido además permanece el registro fotográfico, que intenta guardar, como en un archivo en imágenes, esta experiencia.

Si bien los recorridos están orientados a introducirse en espacios afectados por el tiempo, hay muchos estímulos en el transcurso que lo han reconfigurar. Por ejemplo, durante estos años, he podido registrar niños jugando con objetos simples, tales como una botella de agua, con una llanta o una piedra. Siempre me ha impresionado ver cómo, con tanta facilidad pueden abstraerse en el juego usando algo tan simple.



Niño con llanta, Andahuaylillas Cusco. 2001

La pintura a continuación la elaboré sobre la base de fotografías que tomé en mis recorridos por Villa el Salvador. Caminando, me percaté de la presencia de un niño que seguía mi recorrido. Al contarle que estaba buscando muros deteriorados y llenos de inscripciones, se ofreció a acompañarme. En el trayecto, mientras caminábamos juntos, nos deteníamos a ver qué describían las paredes, qué comunicaban con esas inscripciones. Él mismo me comentaba que, en los muros de San Juan, ya no queda un solo espacio vacío en donde pegar y que eso generaba un gran problema, una mafia por los espacios. El cartel de corrida de toros nos impresionó por su rudeza. Luego de registrar los muros y detalles de afiches e inscripciones, empecé a interesarme más en la imagen del niño, detenido observando y leyendo.



La calle, 2002 100 x 120cm óleo sobre lienzo

Ya con todas las imágenes reveladas fui integrándolas. Mi intención era hacer un contraste entre la mirada de ese niño y su postura frente a un muro atiborrado de información. Intenté construir un contraste entre esa contemplación frente a un paisaje invasivo y difícil de decodificar. Preferí que no se viera el rostro del niño para crear una expectativa de cómo sería de expresivo, reaccionando a las múltiples imágenes.

Por ejemplo, otro de los espacios que siempre me ha interesado son las haciendas antiguas. Mi padre, cuando era muy pequeño, me contaba muchas historias de la hacienda Montalbán localizada al sur de Lima, en Cañete, pueblo donde nació.³ Acompañado de muchos niños de su edad, él trabajaba en la hacienda azucarera, vestido sólo con polo y calzoncillos, corriendo y refugándose en los descansos entre los árboles.

Este relato me hizo visitar y recorrer los espacios interiores y exteriores de la hacienda muchas veces y en el transcurso, comencé a registrarla. Confieso que las visitas siempre me impactaron mucho porque la hacienda parecía sumergida en el tiempo, tanto por la crisis ocurrida luego de la reforma agraria, que todavía se hacía evidente, como por su total abandono durante tantos años. Mucha gente seguía viviendo ahí. En un primer momento, para mí, lo más impactante fue el intenso color rosa de las paredes, que se impregnaba por toda la hacienda de forma irregular, tratando de cubrir su precariedad, como la foto que muestro a continuación.

³ La hacienda Montalbán se ubica en la margen derecha, del Km. 144 de la Panamericana Sur, frente a la ciudad de San Vicente de Cañete. Por espacio de 19 años la antigua casona, ubicada dentro de la hacienda, fue hogar del prócer chileno Bernardo O'Higgins (1823-1842). Este personaje se dedicó a producir, azúcar, cereales, ron e instaló un molino de trigo. Por la inscripción grabada en la base de una de las puertas de acceso, se estima que fue construida en 1787. La casa posee amplios pasadizos, extensos jardines, hoy casi abandonados. Hay compartimientos subterráneos e incluso un túnel que supone sirvió de escondite. En la actualidad es utilizada como oficinas de la Empresa Agrícola «Tercer Mundo» y realmente requiere de una urgente restauración y un buen programa de mantenimiento.



Fotografía detalle, textura Hacienda Montalván Cañete 2012



El Violinista, Serie Memoria y materia 2006 57 x 65cm impresión digital

Esta obra la elaboré sobre la base un conjunto de fotografías que tomé en los interiores y exteriores de la casa hacienda. En los interiores, registré detalles de los muros de las habitaciones y espacios comunes que, por su deterioro, hacía difícil identificar su funcionalidad. En el exterior, en un muro lateral de la casa, encontré oculta una estructura con pequeños orificios que parecía haber sido construida para la

ventilación, así como para proporcionar un poco de luz al interior de un pasadizo. Este elemento, esta ventana, junto a las texturas y muros registrados empezaron a dar forma a una nueva imagen, creando un escenario.

Dentro de mis archivos y registros, también he incluido fotografías antiguas familiares que he ido recolectando. La fotografía del personaje de la obra, es una de ellas. En ella, estaba retratado mi tío Hermetes, hermano de mi padre, tocando el violín. Mi tío era un hombre muy solitario, quien pasaba sus días entre preparar sus alimentos y tocar su instrumento. Había perdido a su esposa muy joven, cuando ella tenía 28 años; esta lo había dejado con 8 hijos que cuidar. Luego de este hecho, su vida fue aún más aislada y quedó sumergido en el recuerdo de su esposa.

Junto a este escenario comencé a integrar este personaje que, poco a poco, se fue mimetizando con el fondo, con las texturas e inscripciones, inmerso en su propio recuerdo, abandonándose en este espacio que él recreaba infinidad de veces en la intimidad de su habitación. Para mí, esta imagen era un reflejo de la negación y melancolía de mi tío hacia la pérdida de su esposa. En una constante de ofrecerle una melodía. Al escuchar esta historia, una compañera le ofreció a mi tío un pequeño poema, que lo introduje dentro de las otras imágenes, perdiéndose también en el espacio. Quise que aparecieran sólo algunas palabras, solamente las que permanecían en mi memoria.

Luego de esa experiencia, he intentado ir en búsqueda de lugares que tengan condiciones similares. Este mirar, recorrer, explorar diferentes espacios ha alimentado los planteamientos de mi propuesta artística. La fábrica de telares de Lucre en Cusco, Cantagallo, la Hacienda Montalván en Cañete, son espacios que, por su historia, por su estado y por su estética misma, han acompañado mi trabajo creativo.

* * *

En resumen, el recorrido es importante porque al adentrarme en estos espacios lo más significativo es cómo sus superficies siempre me invitan a detenerme en la profundidad de las texturas y a empezar, desde ahí, otro tipo de acercamiento. Me he

concentrado en la búsqueda de imágenes que comuniquen algún tipo de experiencia humana, donde el tiempo se imprime y prolonga su susceptibilidad.

He tratado de aproximarme al paisaje de la ciudad, a su disposición, a su falta de “coherencia” y distinguir en ella la precariedad en la estructura social, en las relaciones con el otro y en uno mismo. He buscado hacer una lectura de la narrativa que se construye en la ciudad a partir de sus superficies, de la “piel “que la cubre.

Estos cortes, sismas y “escenografías” que veo en los recorridos de la ciudad revelan nuestra forma de construirnos, y como recreamos nuestros propios escenarios a partir de la negación omitiendo memorias y creando quiebres.

Estos quiebres y texturas se expresan como una metáfora del encuentro de una pluralidad de escenarios, de tiempos, de memorias que se entrelazan, que intentan no discriminar. Observar esas texturas es enfrentarme a mis propios quiebres, a nuestra propia interioridad interruptiva que nos moviliza a interrogarnos, a asumarnos como seres fluctuantes y contradictorios.

El recorrido se convierte, por tanto, en un movimiento sugestivo que nos permite adentrarnos en la materialidad de las memorias de la ciudad, de lo visible y lo no visible. Nos permite leer sus estratos, no para relatar sucesos tras sucesos, sino para visibilizar como esas capas de memorias confluyen, se sobreponen y expresan temporalidades distintas.

Estas texturas evidencian cómo se activan los recuerdos que surgen de una relación directa con esa imagen presente. Por lo tanto, esa búsqueda interior está dirigida y se proyecta en estas imágenes del exterior.

1.4. El tiempo

Y es que, el problema del tiempo, es un problema metafísico –porque va más allá de lo físico–, es un problema epistemológico –porque de hecho afecta a la forma en que nos representamos la realidad–, es un problema antropológico –porque acaso podría formar parte de la estructura humana y

habrá que ver cómo varía de cultura en cultura y de época en época–, es un problema ético-estético –porque influye profundamente en las maneras de vivir, de pensar y de actuar–, etc. Eduardo Navarro (2006:5).

El problema del tiempo puede estar relacionado a las sucesiones que se instauran en los flujos externos creados para mantener una secuencia y una constante. Frente a esa continuidad, el tiempo se puede organizar entre un pasado, un presente y un futuro y, a partir de esta referencia se genera un movimiento en un espacio compartido. Bachelard, en su libro *La intuición del instante*, hace referencia a ese tiempo de fluctuaciones continuas y lo relaciona a la física, enfatiza el carácter fraccionado, deshumanizado y encadenado de ese tiempo.

Los físicos... en sus abstracciones, hacen de ella [de la duración] un tiempo uniforme y sin vida, sin término ni discontinuidad. Entregan entonces ese tiempo enteramente deshumanizado a los matemáticos. Al penetrar en las probetas de lo abstracto, el tiempo se reduce a una simple variable algebraica, la variable por excelencia, en adelante más apropiada al análisis de lo posible que al examen de lo real (1932: 19).

Pero cuando intervenimos nosotros como seres fluctuantes, surgen otros aspectos que desencadenan otras formas de procesar el tiempo, “Las unidades de tiempo son equivalentes y divisibles. Sin embargo, al introducir los procesos históricos y la subjetividad humana, de inmediato surgen las complicaciones” (Jelin, 2002:12). En este sentido, el interés de esta memoria es introducirme en una temporalidad como un medio para evocar, suscitar y hacer confluír experiencias más íntimas.

En esta memoria, elijo hacer un acercamiento al tiempo que se manifiesta y expresa como una necesidad interior, personal y en interrelación con la memoria, los cuerpos, la materia y el espacio. Uno que tome en cuenta una “multiplicidad de tiempos, una multiplicidad de sentidos, y la constante transformación y cambio en actores y procesos históricos” (Jelin, 2002:13). Con esta multiplicidad de tiempos y sentidos la fluctuación del tiempo como una constante es interrumpida y se abre paso a una “temporalidad compleja” donde coexisten, en un momento, un gran número de simultaneidades.

Bachelard ve en la poesía, como se destruye ese “tiempo encadenado” para dar paso a un movimiento donde en un instante pueden confluír un pluralismo de experiencias, una riqueza de tiempos. “El poeta destruye la continuidad simple del tiempo encadenado para construir un instante complejo, para unir sobre ese instante numerosas simultaneidades”. Se trata “de un tiempo que no sigue la medida, de un tiempo que llamaremos vertical para distinguirlo del tiempo común que huye horizontalmente con el agua del río, con el viento que pasa (1932: 115).

En esta simultaneidad, las experiencias del pasado se activan y se entrelazan con nuestras expectativas que aluden a una temporalidad futura, a lo que no está develado con certeza, pero vemos en ella una posibilidad. “En ese presente donde el pasado es el espacio de la experiencia y el futuro es el horizonte de expectativas, es donde se produce la acción humana” (Jelin, 2002:13). Se crea una complementariedad, un vínculo fundamental entre distintas temporalidades, nuestras experiencias y nuestras expectativas.

Las nociones de Benjamin en cuanto al tiempo también han sido muy relevantes, ya que él rompe con esa linealidad para que converjan esos diferentes tiempos. En el prólogo de sus *Estudios Autobiográficos* se alega que “Benjamín tiene que ver con un espacio que aparece al quebrarse la temporalidad lineal y abrirse el tiempo hacia todas las direcciones haciendo confluír pasado, presente y futuro en un “remolino” en el que “giran el antes y después” (1996:53). Mis proyectos no expresan la necesidad de plantear una separación de un tiempo cronológico, ya que este no se puede descomponer ni se puede fijar en todos los individuos de la misma manera, cada uno vive de forma subjetiva su propia experiencia con él.

Ricoeur nos hace presente que “con el recuerdo no sólo evocamos el carácter pasado de las cosas, sino el propio tiempo (1999:8). Cuando se refiere que “la memoria es el tiempo”, manifiesta esa particularidad de la memoria que permite que nos traslademos por diferentes recuerdos sin ser necesaria una continuidad. Podemos remontarnos en nuestra memoria hacia un pasado lejano, hacia nuestros recuerdos de infancia más distantes y, simultáneamente podemos transportarnos con inmediatez, hacia el tiempo más próximo.

Ricoeur propone ese sugestivo movimiento que permite un recorrido atemporal de un espacio a otro. “Quizá habría que decir que los recuerdos se distribuyen y se organizan en niveles de sentido o en archipiélagos separados posiblemente mediante precipicios y que la memoria sigue siendo la capacidad de recorrer y de remontar el tiempo, sin que nada en principio pueda impedir que continúe sin solución de continuidad ese movimiento (1999:16).

En mis obras, en la *estampa digital*, esa interrupción de la continuidad de la linealidad del tiempo me permite crear un diálogo entre diferentes instancias, proponer ese sugestivo movimiento me permite un recorrido atemporal de un suceso a otro, que muestra esa multiplicidad de tiempos que confluyen.



Manos, Serie Memoria y materia 2006 57 x 65cm impresión digital

Esta estampa digital expresa precisamente ese diálogo que se entabla entre capas de recuerdos que se enlazan en una sola imagen. Rompe con la linealidad del tiempo en una fluctuación constante y busca que confluya en un “instante” múltiples

simultaneidades, expresa una temporalidad compleja. Lo resaltante son los diferentes espacios y momentos que se entrelazan.

Estas capas que dialogan la integran diferentes vivencias que se han conservado como memoria en imágenes, las manos de una anciana, las texturas de diferentes espacios registrados en mis recorridos y textos escritos con anterioridad.

En la citada metáfora del río y tiempo formulada por Heráclito - “nadie baja dos veces el mismo río”- se revela ese fluir del agua como el fluir del tiempo. Esta no solo traduce la naturaleza fluctuante de lo físico, sino que permite también revelar nuestra perplejidad hacia ese fluir, nuestra propia condición como seres fluctuantes. En ese transcurso, se genera un cambio interior que nos hace ver que nunca seremos los mismos. Jorge Luis Borges en *Borges oral* lo expresa de esta manera:

Yo diría que siempre sentimos esa antigua perplejidad, esa que sintió mortalmente Heráclito en aquél ejemplo al que vuelvo siempre: nadie baja dos veces el mismo río. ¿Por qué nadie baja dos veces el mismo río? En primer término, porque las aguas del río fluyen. En segundo término –esto es algo que ya nos toca metafísicamente, que nos da como un principio de horror sagrado–, porque nosotros mismos somos también un río, nosotros también somos fluctuantes. El problema del tiempo es éste. Es el problema de lo fugitivo: el tiempo pasa (Borges, 1979: 85).

Ese transcurrir del tiempo traduce también su carácter destructor, en el sentido de que ese momento nunca se repite, nunca será el mismo. En *Imágenes que piensan* de Benjamin, también se descubre ese carácter destructor como una entidad que genera el cambio, como un movimiento en busca de nuevos caminos:

El carácter destructivo no percibe nada duradero. Justamente por esto va encontrando caminos por doquier. Allí donde otros chocan con enormes murallas o montañas, él descubre un camino. [...] No puede saber un sólo instante qué le podrá traer el que le sigue. Él convierte en ruinas lo existente, pero no lo hace a causa de las propias ruinas, sino sólo a causa del camino que se extiende por ellas” (Obras IV: 347).

Por tanto, todo se crea y se destruye en el tiempo, generando un cambio radical, la naturaleza de los cuerpos nunca será la misma, hay un proceso de destrucción y reconstrucción constante.

En este proceso, el tiempo se vuelve portador de sentido ya que, en el transcurso, les confiere una memoria a los cuerpos, una carga, una huella, que graba en sus superficies como testimonio de su trayectoria. Me interesa adentrarme en esa particularidad del tiempo entendido como un movimiento constante que invita a la transformación que se puede traducir también como conocimiento y aprendizaje.

En esta memoria me interesa también analizar ese carácter inexorable del tiempo como una fuerza que no se puede eludir, ya que él solo responde a su propio orden. Es un tiempo que solo puede ser conquistado por el mismo tiempo y nosotros no podemos hacer nada frente a esa inminencia. En un extracto de la película *Memorias de Antonia* de Maleen Gorris, se traduce esa particularidad del tiempo como una fuerza inexorable.

El tiempo conquistó el tiempo. A veces el tiempo se arrastraba lentamente como una tortuga cansada, a veces pasaba desgarrando la vida como un buitre en busca de presa. El tiempo no hacía caso de la vida, de la muerte ni de la decadencia o del crecimiento ni del amor, ni del odio ni de los celos, ignoraba todas esas cosas que son tan importantes para nosotros y que nos hacen que nos olvidemos del tiempo (extracto).

En este sentido, la fotografía también me ha ayudado a hacer un registro de diferentes personajes que manifiestan en sus superficies, en su piel, ese carácter del tiempo como como irrefrenable a su paso, modificando radicalmente las superficies por las que transita. Pero evidencia también un tiempo como portador de sentido, esas marcas son las huellas la experiencia y el aprendizaje.

En la siguiente fotografía, quería mostrar nuestra posición frente a lo inexorable del tiempo, frente a lo insignificantes que algunas veces nos podemos sentir frente a su inminencia que marca nuestros cuerpos, pero que también, se impregna como conocimiento de lo vivido, la experiencia del pasado y su carga material, ambos generan marcas físicas y emocionales.



Manos de mi abuela, fotografía 1998

En la pintura, el lenguaje se vuelve más corporal por el gran formato de mis obras y por los propios materiales que utilizo. Mi interés siempre se ha concentrado en la voluntad por imprimirle una fuerte carga emotiva a mi trabajo. Insisto: para mí, estas grandes materias están vivas, se mueven, recorren un espacio y, en todo este transcurso, se van modificando y deteriorando. Yo las afecto y me afecto con ellas: las lleno y me dejo llenar de conocimiento y experiencia.

Siempre me interesó utilizar materiales que estaban afectados por el tiempo, materiales que por sí mismos tenían una carga propia. Suelo recolectar distintos materiales del lugar donde hago mis registros, aunque también utilizo telas, tejidos o bordados que han elaborado, o utilizado, personas muy cercanas. La idea también partía de concebir al lienzo como un espacio homogéneo, de pensar que detrás de esa primera capa, había otras que yo iba descubriendo, como las superficies de una pared. Las incisiones, surcos o perforaciones que realizo en el cuadro emula este paso del tiempo sobre el lienzo, las marcas que deja el tiempo que observo también en las texturas que registro, tal como lo evidencia la siguiente fotografía.



Fotografía detalle textura, Cañete Hacienda Montalván 1999

La fotografía de esta textura la tomé hace 20 años en la hacienda Montalván de Cañete. Me enfoqué en ella porque, de forma muy particular, develaba en su superficie diferentes estratos, incisiones y colores. La forma, como estaban configurados todos estos elementos en una misma textura, me hacía relacionarlo a cómo pueden confluir en una sola imagen múltiples tiempos. Este concepto y la particularidad misma de la textura me motivaron a utilizarla como boceto para realizar una pintura y un collagraph que describo a continuación.

En la pintura, mi interés siempre ha partido en explorar diferentes cuerpos y materias cuya naturaleza ha sido atravesada por el tiempo y cómo estos cuerpos afectados se cargan de memoria, exteriorizándose como una marca que expresaba la multiplicidad de acontecimientos a los cuales ha sido expuesta. Me interesaba explorar cómo el tiempo le otorgaba nuevos significados a la materia al afectarla.

Este cuadro lo concebía como un cuerpo en movimiento y como este se impregnaba de conocimiento en su transcurrir, haciendo que las materias que la integran se muestren como vividas. Me interesaba mostrar estas materias como memorias en diálogo y en simultaneidad.



Tres Materias, 2007 280 x 135cm técnica mixta sobre lienzo

Al escoger el formato de la pintura, pensaba que tenía que componerla en un espacio grande y que estuviera dividido en dos partes, para así acentuar el tema de la continuidad y la transitoriedad de estos dos grandes cuerpos.

Para acentuar el tema de la memoria de la materia, rescaté los bordados que tejía mi abuela mientras relataba sus historias. Como un ejercicio preliminar, pegué sobre el lienzo algunos trozos de tela que luego, al final del proceso, despegué, creando espacios lisos, uniformes, sin afectar por la pintura, que eran la primera capa de la tela, el lienzo mismo. De alguna manera, esto reproducía el mismo proceso que sufren los muros en los espacios que recorro, degradándose en diferentes tiempos y mostrando en una misma estructura cambios, irrupciones y diferentes etapas.

Finalmente, trabajé con veladuras para envejecer estas materias, creando un efecto y un matiz distinto sobre cada una, mostrando unas más afectadas y envejecidas que otras, enfatizando en el dialogo de una multiplicidad de instancias.

En el collagraph, quiero traducir ese carácter de espontaneidad con el que se construyen las diferentes texturas y estratos que veo en mis recorridos, que, en muchos casos, no responden a una planificación, sino que se van erigiendo por el paso del tiempo, también puede inferir el estado de abandono donde se ubican las texturas, que le deja al tiempo actuar libremente, no hay un control específico que impida que sus formas se modifiquen.



S/T, 1998 40x35cm collagraph

Ese carácter, esta particularidad, la encuentro y vivencio cuando se reproduce en el libre actuar de la técnica del collagraph en sus procesos de elaboración, así como en la impresión donde este “azar” interviene. Me interesa al pegar diferentes texturas y materias ver que hay un cierto control sobre como compongo los materiales, pero cada uno de ellos, también puede expresarse a expensas de mi organización. De alguna manera siento en este proceso, lo inexorable del material que por más que pretenda dominarlo se expresa por sí mismo.

* * *

Puedo concluir, que mi interés frente al tiempo se centra en introducirme en uno que rompa con la linealidad entre pasado, presente y futuro que nos permita trasladarnos por la memoria desconfigurando su continuidad.

Resaltar como pueden coexistir en un momento, en un instante, un gran número de simultaneidades, creando una temporalidad compleja, un movimiento sugestivo en donde pueden dialogar un pluralismo de experiencias.

En esta memoria entonces, elijo hacer un acercamiento al tiempo que se manifiesta y expresa como una necesidad interior en el que intervenimos nosotros como seres fluctuantes, con nuestra propia subjetividad para expresar distintas temporalidades y como estas desencadenan una forma particular de procesarlo. Mi interés se centra en adentrarse a una temporalidad como un medio para evocar y suscitar experiencias más íntimas, que se entrecruzan como capas de sentido en imágenes, texturas y materias.

Un tiempo que se manifiesta como una entidad que le confiere en su transcurrir una memoria a los cuerpos, afectándolos, el tiempo como portador de sentido. Observar cómo este proceso se materializa en el espacio, y cómo así, es capaz de generar imágenes centrales sobre nuestra experiencia en el mundo,

Destacar el carácter inexorable del tiempo que nos sumerge sin elección en su transformación, como una fuerza que no podemos eludir. Esta se impregna como marca, pero también nos empapa de conocimiento de lo vivido. Para mí, estas grandes materias que creo en mis obras, están vivas, se mueven, recorren un espacio y, en todo este transcurso, se van modificando y deteriorando. Yo las afecto y me afecto con ellas: las lleno y me dejo llenar de conocimiento y experiencia.

1.5. La materia

Todo nos llama la muerte, la naturaleza, casi como si tuviera envidia del bien que nos ha hecho, nos declara a menudo y nos da a entender que no nos puede dejar mucho tiempo el poco de materia que nos presta, que no debe permanecer en las mismas manos y que debe estar eternamente en circulación: lo necesita para otras obras, lo reclama para otras formas.

Ítalo Calvino, *Las Cosmicómicas*.

Los procesos de la materia pueden sobrepasar nuestro propio entendimiento, pero a través de la práctica e investigación artística podemos adentrarnos en sus movimientos y transformaciones para encontrarles un nuevo sentido, y este establece una relación con nuestras propias fluctuaciones como seres cambiantes y como materia misma.

Uno de los aspectos que me interesa resaltar de la materia, es su carácter de imprevisibilidad, ya que los procesos a los que está inmersa no dependen directamente de nuestra intervención para delimitarla, sino más bien, por uno que sigue sus propias reglas, como una fuerza en constante transformación, "...no hay nada eterno a no ser la materia en eterno cambio, en eterno movimiento, y las leyes según las cuales se mueve y cambia" (Engels, 1961:20).

Este detalle de una pequeña textura, lo capturé en uno de mis recorridos, para mí, recreaba la relación entre la materia, la vida y el arte. Observaba un cuerpo que se había ido gestado por el paso del tiempo, el abandono del lugar, también intervenía el azar. Cada uno de esos sucesos había impregnado de marcas a ese trozo de materia, cargándola de significados. Sus formas emanaban también un gran sentido estético. Todo lo que en ella estaba contenido, me llevaba a relacionarlo no sólo a sus propios cambios y movimientos, sino se proyectaba en mis propias fluctuaciones y en cómo esta conexión podía dar nuevas posibilidades a mi trabajo. Para Grosz, "Materia y vida, materia y arte, no son dos órdenes de organizaciones, sino más bien dos modos de conectividad o tipos de relación. No hay oposiciones en lo real; únicamente hay una diferencia productiva. ' Vida hace materia artística'. (2014:5).



Fotografía Textura detalle, Hacienda Montalván 2012

La materia que me interesa explorar es aquella que se integra a la vida misma en su constante devenir, donde interviene el orden, el azar, el caos, la ruptura, que son movimientos que la configuran y desconfiguran. Frente a lo imprevisible de la materia y de la vida misma, podemos tener una postura de espectador, “La materia –escribe Lenin– es una categoría filosófica para la designación de la realidad objetiva, que se da al hombre en sus sensaciones; que se copia, fotografía y refleja por nuestras sensaciones, existiendo independientemente de ellas”. (Diccionario filosófico marxista · 1946:195-197) Aquí se muestra a la materia como una realidad objetiva ya antes de la existencia del hombre, como una que sigue existiendo fuera de la conciencia humana. En esta postura, el hombre escapa a los movimientos y cambios de la materia, él puede verse reflejado en ella, pero no forma parte de ese conocimiento, por lo tanto, no interfiere en su devenir.

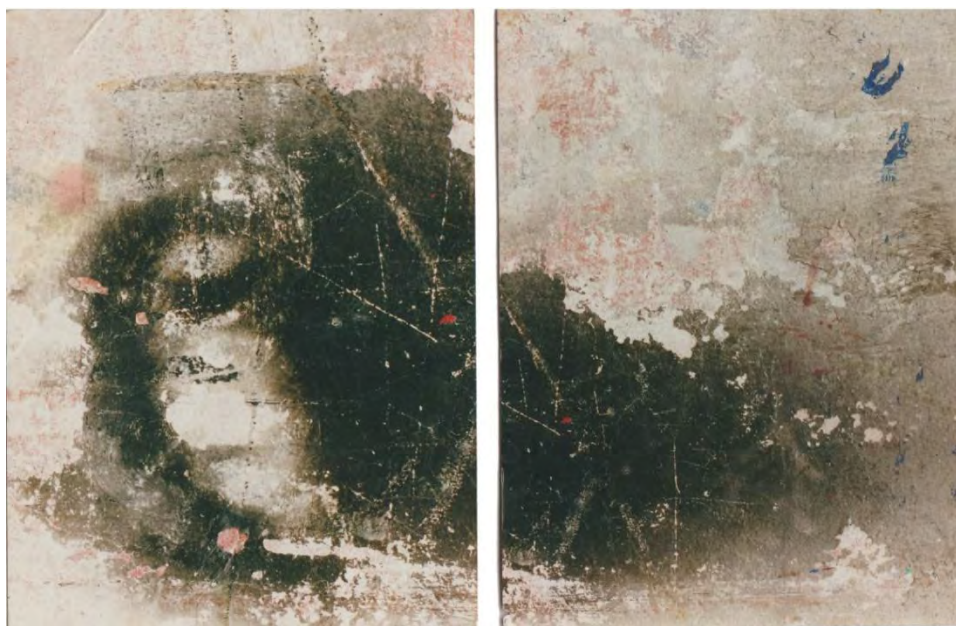
Lo que me interesa resaltar es aquello en donde se expresa un constante cambio en la materia siguiendo sus propias reglas, pero no por ello, como afirma Belmonte,

“implica que sea para nosotros una entidad incognoscible o que ella pueda emerger entidades ajenas a lo material (como la autoconciencia)” (2007:149). En ese sentido, la materia asumida como una entidad misteriosa que nos mantiene al margen de su transformación y devenir.

Nuestro cuerpo como materia, entabla una comunicación en reciprocidad con las otras formas de materia. Para Bergson, “las imágenes exteriores influyen sobre la imagen que llamo mi cuerpo: ellas le transmiten movimiento. Y veo también cómo ese cuerpo infringe sobre las imágenes exteriores: él les restituye movimiento.” (35:2006). Nos habla sobre la relación que se entabla entre el exterior y el cuerpo y cómo estos movimientos se extienden en reciprocidad. Sugiere que nuestro propio cuerpo al responder a estos estímulos y restituirlos, puede elegir, de esta manera, esa elección, implica una reflexión del espíritu mismo que conduce a esta materia. Nuestro cuerpo se cuestiona como devolver esos movimientos al exterior. “Mi cuerpo es pues, en el conjunto del mundo material, una imagen que actúa como las demás imágenes, recibiendo y devolviendo movimiento, con esta única diferencia, quizás, que mi cuerpo parece elegir, en cierta medida, la manera de devolver lo que recibe”. (2006:35). Percibimos la materia según como el cuerpo pueda accionar frente al estímulo de esas imágenes, a esa reciprocidad. Para él entonces, el cuerpo propio ocupa un lugar privilegiado.

La idea de materia que me interesa integrar a mis proyectos es aquella que esté conectada a una multiplicidad de elementos, es una materia que no puede encerrarse en una sola totalidad y unidad, sino que traspasa el mundo y los límites que podamos entender por él. La materia como lo trascendental. Al aludir al cuerpo, no hago referencia a una totalidad, ese cuerpo puede estar delimitado por el formato de la obra, pero sólo es un estado momentáneo, ya que el interés central, es que ese pedazo de materia pueda traspasar esos límites y pueda salir de esos marcos, siguiendo su propio devenir.

Este collage de fotografías y pintura expresa esa idea, un cuerpo que, a pesar de estar delimitado y enmarcado por los límites del cuadro, los trasciende, dando la impresión de continuar su trayecto y que, en el transcurso de ese movimiento, se va a seguir transformando.



S/T, 2012 100 x 140cm técnica mixta, collage, fotografías y pintura

Si nosotros somos materia, si formamos parte de ese mundo material, formamos parte de esa dinámica, de ese flujo, intervenimos en él, lo afectamos, no somos simples espectadores. Para Grosz, la materia es “un flujo indiviso, [que] es tan vivo, tan dinámico, tan invertido en ser como la vida misma” (2011:20).

Explorar el tema de la materia se enlaza a la inquietud de pensar que formamos parte de una gran fuerza y que el tiempo por el transcurrir, crea una relación inquebrantable con la materia y la vida misma, volviéndose portador de sentido. Bajo la inminencia del tiempo, todos somos susceptibles al cambio constante, este proceso se expresa tanto en nuestros cuerpos como en nuestro interior. En el ensayo de Terri Bird sobre Grosz, explica esta relación que se entabla entre la materia y la vida que quiero enfatizar: “la vida y la materia no son opuestos sino contrapartes, tendencias divergentes implicadas entre sí. En devenir otro, la vida se extiende y transforma la materia como una actualización continua de su potencial para ser de otra manera” (2012:4). La materia entonces, tienen una carga emotiva por ella misma, pero nosotros también la vamos dotando de sentido y la vamos conectando con historias diversas.

Esta reciprocidad que se da entre mi cuerpo y el exterior, me otorga posibilidades de anular los límites de mi cuerpo y me ayuda a entablar nuevas conexiones que aportarán al conocimiento del mismo. Pero también esto implica que

habrá otros movimientos y fuerzas que escaparán a mi propio conocimiento y control, pero no por eso la experiencia será legítima. Para Grosz:

El arte no es sólo un movimiento de territorialización, un movimiento de unir los cuerpos al caos del universo de acuerdo a las necesidades e intereses del propio cuerpo; es también el movimiento inverso, el de la territorialización, el del desgarrar de territorios despedazando sistemas de encierro y de performance, atravesando el territorio para retocar el caos, dando paso a lo insano, a lo asistemático, a algo del caos exterior, con el objeto de reafirmarse y restablecerse a sí mismo en y a través del cuerpo, de los trabajos y eventos que impactan en el cuerpo (Grosz 2008,18).

Este caos que da paso a lo asistemático, a lo irruptivo, se relaciona a mi búsqueda de espacios en la ciudad que se aproximen a esta falta de “coherencia”, con sus cortes y sismas, sin discriminar tiempos ni memorias, intentando asumir sus múltiples discursos y escenarios. Busca ese movimiento sugestivo para reafirmarse a través de los diferentes eventos que impactan su materialidad.

Más que la intencionalidad de dominar a la materia con un propósito consciente, la idea es adentrarse a su modo de expresar y experimentar con esos movimientos. Estos nos pueden permitir seguir creando sin delimitarlos, no quiere decir que, frente a lo indeterminado de sus fluctuaciones, no podamos establecer nuestro propio orden. Para Henry Adams “el caos frecuentemente cría la vida, cuando el orden cría lo habitual” (Esperón, 2007), este caos como generador de cambio, de vida en movimiento, me hace relacionarlo también, a lo destructivo que puede ser el recuerdo, buscando siempre tomar vigencia en una necesidad presente, creando movimientos que permitan a la memoria activarse, haciendo de cada recuerdo un acto novedoso e irrepitible. El caos entonces, motiva también ese movimiento de generar cambios y vida constantemente. El caos como “la plenitud de los acontecimientos, que no se pueden distinguir de otros eventos, de las fuerzas energéticas que funciona en conflicto y la alineación con todos los demás, sin identidad clara, un universo sin divisiones o límites, diferenciación y las fuerzas diferenciadas de varias velocidades' (Grosz, 2011:18).

En mi experiencia con el collagraph, se trata de un procedimiento en el que inevitablemente surge una oposición entre lo que uno tiene planificado plasmar y lo que va surgiendo, es decir, en mi experiencia no se puede tener un control absoluto sobre

esta técnica, sino, es con la manipulación y exploración con estas materias y en el mismo proceso de impresión que se presentan situaciones “inesperadas” que están al margen de lo planificado, “lo que es importante, es entender 'la existencia de un real más allá de la conciencia y el control humano” (Grosz, 2011:17).

Es este mismo carácter indeterminado de sus resultados que me permiten jugar y experimentar con los conceptos que están ligados a los diferentes procesos por el cual pasa la materia. Por ejemplo, ese carácter indeterminado e irruptivo con el que se construyen las diferentes texturas de los muros de la ciudad, que muchas veces no responden a una planificación y nos permiten adentrarnos a sus memorias a través de su materialidad, de lo visible y lo que se oculta detrás de sus estratos. Ese carácter indeterminado, esta particularidad, la encuentro y vivencio cuando trabajo el collagraph, en el libre actuar de la técnica con las diferentes texturas y materiales, así como también en el proceso de impresión donde este “azar” interviene. La matriz se vuelve una materia que yo irrumpo, que rasgo, que afecto, en donde imprimo recuerdos a través de incisiones y adiciones. Cada impresión que surge de esta matriz carga su memoria.

Este collagraph lo elaboré hace 18 años: la integraban telas viejas, tierras y encáusticas. Desde un comienzo dejé que estos dos conceptos, el dejar fluir y proyectar, trataran de conciliar. Podría decir que esta obra es una experimentación que no busca dominar la materia con un propósito consciente, sino que busca jugar con ella, con sus movimientos al esparcirse sobre el espacio. Hay un orden, pero este no impide que en el libre actuar fluya. Aquí este cuerpo busca también traspasar sus propios límites del espacio, y pretende en ese movimiento, dar la impresión, de que pertenece a esa gran fuerza que trasciende a una unidad. En esta obra como dice Fernández, “Las fronteras entre cuerpo y mundo son difusas, ya que la materia constitutiva del ser está imbricada de tal modo en el mundo, pertenece a él con tanta intensidad, que el mundo es reflejo de los cuerpos y los cuerpos reflejan el mundo; entre ambas entidades se da una relación sistémica y fecunda a partir de la que proliferan las experiencias, el conocimiento y el significado”. (2012: 365).



S/T, 2001 65 x 48 cm collagraph

Esta relación de reciprocidad también trasciende a los límites del tiempo, ya que la matriz, luego de imprimir, sigue siendo susceptible al cambio. Para Martínez “La capacidad de intervención espacio-temporal que detenta el grabado viene dada esencialmente por la polivalencia y posibilidad de instrumentalización de la plancha matriz” (2000:2). La matriz, como lo referencial, como el espacio central, como memoria y cada impresión, como testimonios, como fragmentos de recuerdos que se activan de forma particular, son extraídos de esta materia esencial.

“La matriz como unidad modular de composición ha sido un recurso histórico por el que una misma imagen se convierte en fragmento de un todo significativo” (Martínez, 2000:2). Recalca, concebir a estos recuerdos de la matriz no como mero receptor de la plancha matriz, sino, más bien, “plano activo de la representación” (Martínez, 2000:3).

He impreso trabajos con lapsos de 20 años y el resultado es siempre distinto, ya que el tiempo envejece y afecta las matrices. Estas ya no están bajo mi control, sino a merced de su propio fluir, como explica Fernández, “es capaz de almacenar ese conocimiento del mundo que genera desde sí, porque es ‘una porción de memoria viva’, (2012:365). Cuando he retomado nuevamente las matrices, las nuevas marcas impresas

han adicionado valor tanto a ella misma como a sus nuevas versiones, que serán nuevos recuerdos, “La plancha matriz como ser vivo, esto es, sujeto a mutaciones a lo largo de tiempos prolongados. Aquí la matriz es elemento de la memoria del grabador, y no se agota en una ni más presentaciones” (Martínez, 2000:8).

El segundo aspecto al que quiero introducirme es a la idea de materia como memoria, la materia como un contenedor que se impregna de nuestras experiencias, afectando sus superficies y capas, otorgándole sentido. Esto se enlaza también a la idea de que todos los cuerpos poseen una carga en sí mismos; y llevan sobre sí, una memoria que habla de su experiencia anterior. Su materialidad, por más que se haya modificado, siempre posee un resto, algo que la conecta a su forma anterior.

La materia, por lo tanto, guarda en sus superficies experiencias pasadas, que se hacen vigentes cuando volvemos a fijar nuestra mirada sobre ellas. Las marcas y texturas son huellas que deja el tiempo y nos permite introducirnos en sus memorias. En este proyecto, entonces, la materia es memoria. Es un contenedor que guarda sobre sus superficies testimonios que representan las experiencias y recuerdos que han ido moldeando sus formas, para crear texturas, estratos, quiebres, huecos, etc.

1.5.1. La textura

Mis proyectos se enfocan, en un inicio, en la necesidad de buscar en mis recorridos materias texturadas y afectadas. El proceso de selección es muy emotivo y está cargado de sentido, ya que estas texturas se conectan, interactúan y entablan un vínculo con las imágenes y los contenidos de mi memoria, se enlazan a lo expresivo y significativo que caracterizan sus estructuras y formas. “los objetos que rodean mi cuerpo reflejan la acción posible de mi cuerpo sobre ellos” (Bergson, 2006: 37). En el proceso para plantear mi proyecto artístico, hago dialogar, en el acto de recordar, estas materias del exterior, cargadas de texturas con mis recuerdos y experiencias para crear un vínculo y actualizar esos recuerdos en una necesidad presente

La textura que impregna estas materias, está conectada a la superficie externa de un cuerpo; refiere a la sensación que produce al tacto el roce con una materia en particular y, en el cual, el sentido del tacto, es el principal descifrador de la misma. La

textura influye de distintas maneras en los sentidos del ser: la rugosidad, irregularidad, uniformidad ofrecen impresiones y reacciones variables en nosotros, pudiendo crear una sensación de afinidad o de rechazo según sus particularidades. Las incisiones, surcos, grietas o perforaciones, características de la textura, son un manifiesto de su susceptibilidad frente al paso del tiempo, a su estado de abandono o a nuestra propia intervención.

Las texturas acentúan o disminuyen sus características según el espacio en que se encuentren y según la relación que entablan sus superficies entre sí. No es lo mismo un gran muro lizo afectado con una pequeña grieta, que un muro atiborrado de texturas. La textura se convierte entonces, en una materialidad expresiva, reveladora y significativa que va más allá de su simple marca visual. Insisto: lo que a mí me impresiona es la materialidad de la cultura o de la existencia. Las texturas son el signo de la materialidad. Estas materias texturadas, luego de ser registradas siguen cambiando y siguen modificándose. Sin duda, este devenir es uno de los principales incentivos de mi trabajo.

El hecho de introducir las texturas en mi obra se enlaza a esa necesidad de darle una lectura a través del contacto directo con el material que permita darle otra dimensión a mi trabajo. Muchas veces he practicado el frottage, técnica que me permite trasladar los volúmenes de la textura directamente al papel.



Detalle muro, hacienda Montalván, Cañete 1999

Este detalle de textura lo tomé como referente en el subcapítulo sobre el tiempo: en él describía como este, por su paso, había afectado su estructura, modificándola, erosionándola. Ahora retomo esta textura, ya que observo otro aspecto relevante de subrayar. La propia materialidad de este detalle cobraba más sentido al ser enmarcada en el registro, ya que, si era observada en su totalidad, en el gran muro del que era parte, podía confundirse y perderse con otras texturas. Para Grosz, “La relación del sujeto con el espacio y el tiempo no es pasiva: el espacio no es simplemente un recipiente vacío, independientemente de su contenido; más bien, la forma en que se percibe y representa el espacio dependen de los tipos de objetos colocados dentro' de ella, y más en particular, el tipo de relación que el sujeto tiene a esos objetos. (1988:92). En este caso quería establecer una relación entre esta porción de materia y el espacio que la contenía y, al delimitarla permitía, resaltar sus detalles.

El abandono del lugar, su informalidad, la erosión del tiempo y la poca resistencia de los materiales son los que han dado forma a ese detalle que luego parecía como si hubiera sido intervenido por otras personas. En su interior, había una porción de adobe que se distinguía por el desgaste de la pared. Este fragmento me pareció un pequeño cuerpo. Debajo de él se desdibujan unos pequeños trazos que semejaban a unas ruedas, estas daban una sensación de movimiento. La ilusión de este movimiento hacía que este pequeño cuerpo pudiera sobrepasar los límites de su propio espacio, dándole velocidad, un trayecto y en él, se iba modificando, cobrando sentido, adquiriendo experiencia; un cambio inevitable.

1.5.2. La marca y la huella

En estas texturas, las marcas que las afectan, nos sitúa en una relación directa con las características que percibimos de la materia afectada, con la cualidad externa de todo objeto. Feldman señala: “la marca tiene la vaguedad de la primeridad, de una sensación, una cualidad, lo primero que percibimos. La huella, en cambio, implica una relación específica: es un índice” (2011). La huella indica más, que por esa materia ha pasado algo que ha modificado su superficie.

Estas huellas en la materia son el testimonio de lo vivido, de sus irrupciones. Estos sucesos dejan marcas visibles en las superficies y de estas podemos deducir y

reconstruir cuales han sido sus experiencias. Pero como podemos acceder a estas huellas del pasado y revelar lo que nos quieren comunicar. La tarea es entonces la de revelar, sacar a la luz lo encubierto Ricoeur nos invita: “a atravesar el muro que nos separa de esas huellas” (1999: 105).

El trabajo de Dubuffet, transmite esa fijación por adentrarse a que se vivencia detrás del muro, “Es verdad que la atracción que ejerce sobre mí el muro es extremadamente fuerte, que mi vida psíquica está poderosamente unida al muro, y que todas mis pinturas, cualquiera sea el tema que traten, están constantemente atravesadas por mi extremado gusto por el muro” (En Gallimard, 1967: 470, nota12). Dubuffet rompe con la perspectiva para dirigir su mirada hacia la frontalidad, para representar el paisaje como pared, “El muro se me aparece como un libro, un extenso libro en el que poder escribir y leer” (En Sophie Weibel 14).⁴ Estas paredes estaban plagadas de una espontaneidad cotidiana, que para el resumían las experiencias más valiosas, en cada una de estas inscripciones y marcas, “En cada detalle había que sentir la debilidad y la torpeza humanas, (En Jure Mikuž: 21). La fuerza de estas inscripciones no integraba a lo visible dentro del sistema cultural, más bien era lo invisibilizado, lo negado.

Estas paredes del exterior, “sucias pero palpitantes” (En Jure Mikuž, 21) mostraban el auténtico sentir de la experiencia. Por tanto, para Dubuffet, el arte verdadero siempre residía donde uno no lo esperaba. Es en este caos, en estas capas de recuerdos que se podía encontrar el significado de la época, donde nadie fija su mirada.

Los espacios donde registro estas huellas son espacios sumergidos en el tiempo, espacios mayormente abandonados y negados, lugares que están dentro, pero al mismo tiempo, al margen de la ciudad. Estas huellas y sus estratos nos pueden hablar de diferentes circunstancias de abandono, de represiones, de incomunicación, de aislamiento, de dejadez y como esa constante ha determinado sus formas. Como nos invita Ricoeur, ¿cómo acceder a esas huellas? (1999: 105), no sólo en esa representación externa, sino como un reflejo de un estado interior. ¿Cómo acceder a esos diferentes acontecimientos que han marcado nuestro interior? Ricoeur no dice que “esas huellas, en sí mismas, no constituyen «memoria» a menos que sean evocadas y

⁴ Jean Dubuffet, «Bâton rompus», en *Prospectus*, op. cit., París, Gallimard, 1995, t. 3, p. 124

ubicadas en un marco que les dé sentido”. (1999: 105). Esa cualidad de la materialidad externa también se manifiesta en nuestro interior: nuestras represiones, aislamientos y la dejadez como una constante. Esta idea de acceder a estas huellas es lo que me interesa, preguntarme por esa constante y reflejarla en mis obras.

Estas huellas tienen que dar paso a un reconocimiento, ya que por sí solas no constituyen una memoria, al menos que sean ubicadas en un marco que les dé sentido. Cuando se enlazan estas huellas con nuestros recuerdos, es cuando se activa un proceso y, estas huellas y marcas interactúan con nuestros recuerdos para que se encarnen en el presente. El trabajo que implica este proceso es reflexionar porque estas huellas y marcas activan mi memoria y me hacen evocar diferentes circunstancias.

1.5.3. Los estratos

Los estratos, que son las capas que se crean en la materia, nos dan también información sobre estas huellas y marcas, sobre sucesos y memorias. Cuando hago referencia a los estratos lo enlazo a los cambios bruscos que se presentan en nuestra vida y que se ven plasmados como irrupciones en nuestra memoria, que también pueden exteriorizar hechos traumáticos. Estos sucesos han creado un quiebre, en este caso exterior, que evidencian diferentes capas de irrupciones por los que ha pasado la materia.

En el capítulo sobre la memoria y el recuerdo, explicaba como al presentarse cambios drásticos, se rompía con la habitualidad de nuestras memorias produciéndose una ruptura, dejando que los recuerdos se transformen y se cuestionen por esos actos que, normalmente, por su fidelidad no ponemos en cuestión. En esos momentos de quiebre, la materia toma un nuevo sentido y adquiere nuevas significaciones, se llena de nuevos contenidos, mostrándonos en sus capas, esas nuevas configuraciones creando una nueva narración. Estos quiebres, al ser observados en su totalidad, interactúan con los detonantes que se despliegan en nuestro presente y le otorgan un nuevo sentido al pasado para que pueda ser activado.



Fotografía de estrato de muro, Centro de Lima 2018

Los estratos rompen con una linealidad de los sucesos y con la homogeneidad de las formas. En el exterior en la materia, este fenómeno se manifiesta creando capas que nos pueden ayudar a crear nuevas conexiones y lecturas. “Benjamin sugiere que las memorias se descubren en el proceso de “cavar” a través de los estratos y las capas de la memoria. De volver una y otra vez a los mismos estratos para formar asociaciones nuevas que lleven a nuevas formas de comprensión” (Lazzare, 2007:63). Aquí estos fragmentos y quiebres según como los asociemos pueden proporcionarnos dinámicas distintas. Lazzare concluye: “Esta metáfora arqueológica, una forma de enfrentarse a las ruinas, alude a la recordación como un proceso de juntar los fragmentos y astillas de la experiencia, para así permitir la aparición de constelaciones narrativas innovadoras e imprevistas” (2007:63). Aquí interfiere también el carácter de novedad y de descubrimiento, en cómo conectamos e interpretamos estas piezas, para crear nuevas imágenes.

Puedo decir que la materia, por sí misma, tiene una carga emotiva y por sus propias cualidades, características y especificidades podemos dotarla de muchas significaciones. Somos nosotros los que dotamos de sentido a estas texturas, marcas, huellas y estratos y las vamos conectando con historias nuestras propias historias y memorias.

Puedo resumir que, en mis proyectos, la materia es la memoria misma. Es un contenedor que guarda sobre sus superficies recuerdos y experiencias que han ido moldeando sus formas, para crear texturas, estratos, quiebres e incisiones. Sostengo que estas materias, por las características de desgaste y fracturas en sus superficies, recrean un quiebre emocional y colectivo, pero también simbolizan la necesidad de ver en esa representación exterior, en esa materia exterior, un estado interior.

La materia que me interesa explorar es aquella que se integra a la vida misma en su constante devenir, donde interviene el orden, el azar, el caos, la ruptura, que son movimientos que la configuran y desconfiguran. Este caos da paso a lo irruptivo, que se relaciona a mi búsqueda de espacios en la ciudad con sus cortes y sismas, procurando una confluencia de tiempos y memorias, intentando asumir sus múltiples discursos y escenarios. Busca ese movimiento sugestivo en lo exterior, que la marca a través de diferentes eventos que impactan su materialidad, como metáfora de mis propios movimientos y fluctuaciones.

Puedo concluir también que, en la materia, la textura, la huella y la marca influyen de distintas maneras en los sentidos del ser: la irregularidad, uniformidad, los quiebres, las incisiones, ofrecen emociones y reacciones variables en nosotros, pudiendo crear una sensación de afinidad o de rechazo según su materialidad. Yo doto de sentido a esta materialidad con mis propios recuerdos, omisiones y faltas.

II. Referentes

En esta parte de la memoria me he introducido en la obra de Antoni Tàpies y Louise Bourgeois. He resaltado investigar los temas que están relacionados a mi proyecto final, la materia como memoria, la materia como cuerpo y ser fluctuante, el tiempo como portador de sentido, el recuerdo que se encarna y toma vigencia en una necesidad presente, las fijaciones y los estados melancólicos, el trabajo de duelo como mecanismo para sobrellevar el dolor, la sublimación para canalizar la agresión.

2.1. Louise Bourgeois

Louis Bourgeois nace en Francia en el año 1911. Marcada por los traumas de su niñez, ve en la creación artística y en el psicoanálisis una salida para poder exteriorizarlos. No solo se psicoanalizó durante más treinta años, sino que era una ávida lectora de Freud, Ana Freud, Melanie Klein, entre otros.

Es posible adentrarse a la obra de Bourgeois a través del aporte de algunos conceptos tratados en el psicoanálisis como: la memoria, el trauma, los mecanismos melancólicos y el proceso de duelo que le permitió procesar sus traumas y miedos. El soporte del psicoanálisis le sirvió para nutrir la temática de su obra, para activar diferentes dinámicas en el proceso creativo y materializar en cada objeto, sus recuerdos y fijaciones. Pero su obra ha sido también, un aporte significativo para el psicoanálisis, ya que nos introduce en diferentes procesos que se desatan en él. Hacer una lectura de su obra significa entablar un lazo entre su vida, su arte y el psicoanálisis.

El sentimiento de abandono la acompañó durante toda su vida. El padre parte a la guerra y su madre va en su búsqueda dejando a los hijos al cuidado de los abuelos. El padre regresa de la guerra con heridas no solo físicas y somete a sus hijos a humillaciones que no podrá sacar de su memoria. Una institutriz que llega al hogar a cuidar a los hijos y reemplazar a la madre enferma, se hace amante del padre. La reacción tolerante de la madre la cuestiona y exaspera. Estos hechos se anudaron unos a otros para generar un trauma, el cuál no pudo superar.

Bourgeois está marcada también por el recuerdo del trabajo de sus padres como tejedores y restauradores: está sumergida en la dinámica de crear, recrear, de hacer y rehacer, de destruir y reconstruir. “El tejido en telar es la metáfora por excelencia del arte de Bourgeois, su método primario: es una tejedora ingeniosa, en el plano físico y psíquico, y en ambos a la vez, en la medida en que entreteje lo psíquico y lo físico con un grado de perfección que ninguna otra tejedora expresionista podría alcanzar” (Kuspid, 2017:8). Bourgeois a través de este entretejido procesaba su dolor, pero también, permanecía fija en él, en su insistencia de recrear y revivir las mismas emociones. Es palpable en sus obras una fuerza que la empuja a mantenerse en ese dolor.

La memoria en la obra de Bourgeois no se presenta como un espacio para almacenar los recuerdos y que permanezcan inmóviles. En su obra, estos manifiestan la urgencia de emerger para poder ser incorporados a sus necesidades presentes, la memoria como un pasado que no quiere pasar, que se obstina en resurgir. Esto expresa su obra: ese ímpetu de la memoria de que el recuerdo emerja del pasado para interpelar nuestro presente, la memoria como una fuerza. “Debía experimentar el pasado y “transferir a una escena de hoy/emociones que tuve hace 40 años/pero estaba este éxtasis / presente hace 40 años.../Vivo en el Pasado. Revivo cada día/partes de mi pasado/un absoluto malentendido/dolor agónico”.⁵ Para Bourgeois ese recuerdo tenía que encarnarse para que tome vigencia. Pero también lo importante, no es el recuerdo mismo, sino que pasa en el proceso mismo de recordar, lo que resurge en ese proceso.

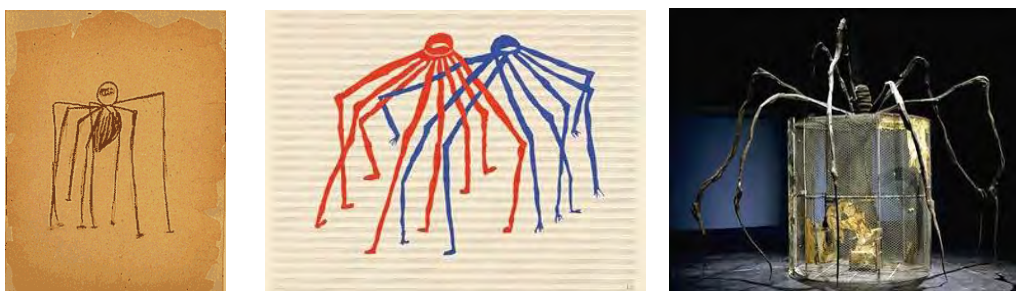
Cada recuerdo involucra un olvido, es una interacción constante que implica una selección. De un lado, el olvido total de sus recuerdos significaría una ruptura con lo que la sostenían, con el material que le permitía crear, “Necesito mis recuerdos: son mis documentos” alega Bourgeois (documental). Pero de otro lado, estaba ese pasado que se volvía contra ella como una presencia que la irrumpía. Como lo explicaba Freud con sus recuerdos encubridores, que aparentemente no han tenido una relevancia sobre el sujeto, pero al analizarlos, se descubre que sí, pueden revelar un hecho importante en el pasado. Permanecen ahí, encubiertos, pero están listos para ser exteriorizados con cualquier detonante.

Estos recuerdos que la irrumpían y desestabilizaban, vislumbraban la presencia de un trauma, éste concebido como un acontecimiento excesivo que no se puede integrar a nuestras vidas. En el trauma se reviven, se recuerdan y se resienten los conflictos primitivos y el individuo se sumerge en mecanismos regresivos. Freud (1914) distingue dos formas de recordar el trauma: “elaboración” y el “acting out”.⁶ En el acting out se repite el complejo traumático, es una repetición autodestructiva.

⁵ LB-0566 (notas sueltas sin fecha, circa 1956)

⁶ El *acting out* tiene que ver con la repetición e, incluso, con la compulsión a la repetición: la inclinación a repetir compulsivamente algo. Es algo patente en la gente afectada por algún trauma. Suelen volver a vivir el pasado, están acosados por fantasmas o transitan el presente como si estuvieran todavía en el pasado, sin ninguna distancia. (LaCapra, 2005:156).

Bourgeois y la necesidad de trabajar el mismo tema en diferentes periodos:



Araña, dibujo 1947 *Spider (Araña)*, 1997 Acero y técnica mixta. 445X665X518 cm

El trauma se relaciona a cómo transferimos esos hechos traumáticos cargados de emociones, involucra como procesamos esas repeticiones. Para Freud, “la transferencia es fundamentalmente un proceso de repetición: especialmente la repetición de la escena edípica en la vida posterior, la repetición de la relación entre padre e hijo en situaciones que involucran al maestro y el alumno, o al analista y el paciente de modos que pueden ser inapropiados” (En 2005:156).

Bourgeois y su constante retorno a la escena edípica representada por la cama.



Cama, 1947

Bed 1997

Insomnia Art 2000

En varias de sus obras revela un constante retorno a esa escena edípica. Un ejemplo de ello son sus *Celdas*, instalaciones que construye como espacios para la memoria, el recuerdo y el olvido. Hablan del abandono, de traición y de sus fijaciones. *Célula* en inglés, *Cell* carga un doble significado: como cárcel, prisión y como célula, origen. En la Celda, *Habitación roja (padres)* recrea y vuelve a resentir los conflictos iniciales relacionados a su infancia y resurgen las emociones que se han acaecido en él.



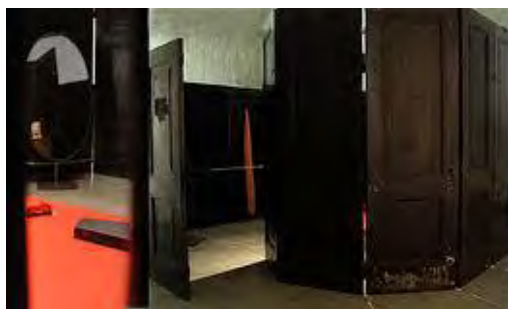
Bourgeois, *La celda, Habitación roja (padres)* 1998

Bourgeois crea la *Celda, Habitación roja* en el año 1994 a los 80 años; recrea una escena íntima que la transfiere a un espacio que para ella puede relacionarse al origen de sus traumas y que es también una prisión, ya que no le permite escapar de los recuerdos de su infancia. Para elaborar esta *Celda*, se sirvió de objetos que iba recolectando durante su vida y que estaban cargados de memoria.

La cama, es el primer objeto al que uno se enfrenta en *Habitación roja* que representaba para ella todo lo que en su interior puede ser negativo.⁷ Le trae recuerdos de la *escena del crimen* como ella misma afirma, le hace revivir el complejo traumático y la transfiere a múltiples escenas que la irrumpen y que se han anudado en ella para generar ese trauma.⁸ Las fantasías de sus padres en la cama, ella tomando el lugar de la madre enferma, el amor-odio a la madre y al padre, la amante e institutriz en la cama con su padre, la incertidumbre de no saber que quieren los padres, su insuficiencia para los padres. Es un espacio donde se esconde el dolor y un saber que no llega a descifrar pero que insiste en recrear.

⁷ Para Donald Kuspit, Bourgeois conocía la teoría de las relaciones objetuales, planteadas por Melanie Klein, estas hablan de las relaciones de las personas con los objetos. Para Klein, hay objetos importantes en el desarrollo de la personalidad y dentro de nuestras experiencias iniciales, el pecho de la madre se sostiene como un primer referente de la satisfacción e insatisfacción, que lo relacionamos, según la sensación que nos produce como bueno o malo. La madre se transforma entonces, de un conjunto de objetos parciales, en un objeto total. Pechos buenos o malos, madres buenas o malas, hay una totalización. En esto se basa la teoría que, para la existencia de un objeto real interno, se requiere la existencia de un objeto real externo. El mundo interno supone la presencia de pulsiones libidinales y agresivas (eros y thánatos) y requiere de representaciones para ser expresadas” (Montes: 2017).

Estas múltiples escenas que representan la cama están delimitadas por unas grandes puertas de madera que fueron recicladas de un tribunal de Manhattan. Estas puertas no sólo eran el marco que guardaban otros secretos, memorias y testimonios de tantos juicios, sino que ahora se volvían el marco para encerrar estos sucesos que ella consideraba injustos.



Detalle puertas



Detalle espejo

Esta obra muestra, también, su intención de liberarse del pasado y de tratar de localizar y adquirir cierta distancia con respecto al trauma. Procura hacer una diferencia entre ese episodio del pasado y lo que vive hoy, busca procesar su trauma, elaborarlo, coincide con lo que LaCapra explica como la elaboración. El espejo recrea su intento de liberarse del pasado, cada mirada puede ser una nueva regresión, una oportunidad de reinventarse para dejar atrás el pasado y reconfigurarnos con una nueva mirada crítica. Pero el espejo puede distorsionar la mirada que tenemos sobre nosotros mismos, o sobre los objetos que vemos, y esa distorsión puede mostrarnos una realidad que no es.

El espejo en sus obras es un objeto reiterativo, que puede tener para ella muchas representaciones: como mirada liberadora, como un distorsionador de la realidad, pero también permite unir un lazo con el otro. En *Escritos I*, Jaques Lacan, en *el estadio del espejo* habla sobre la necesidad del niño de verse reconocido por la madre al cerciorarse de que ella lo observa mirándose en el espejo⁹.

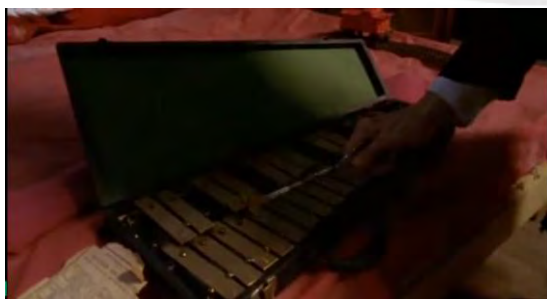
⁸ Documental

⁹ El *estadio del espejo* se presenta entre los seis y los dieciocho primeros meses de vida del niño. Este al mirar su imagen en el espejo se reconoce en él y va constituir su yo a través de una imagen exterior, de su reflejo.

El espejo refleja esa búsqueda de encontrar una compensación entre esas fuerzas para poder expresar sus fluctuaciones frente a los opuestos. Lo exterioriza al oponer el color rojo de la cama, que para ella expresaba violencia, vergüenza y culpa relacionadas al padre; en contraste con el absoluto orden de la habitación en equilibrio y calma como veía regularmente a la madre.

Para Bourgeois, lo que permite desprenderse de esta carga psíquica, de esa dualidad odio-enamoramiento es el trabajo de duelo como lo presenta Freud. El duelo, le permite desprenderse del objeto perdido, de su falta. En el duelo puede afrontar que algo se perdió y todo el dolor subjetivo que esto implica. Ella intenta desprenderse de esa carga física, de esa dualidad, trata de mantener una distancia, ya que el trauma ha generado en ella una relación compleja con esa dualidad. A pesar que hacer un duelo, la hace revivir esa agresión sobre las representaciones que ha depositado sobre el padre y la madre, ella trata de procesarlo y elaborarlo.

También, intenta sublimar toda esa culpabilidad y dolor. Si no esculpiera, si no volcara su sufrimiento sobre su obra, lo haría sobre otra persona. Para ella, el arte era como una “sublimación catártica” (Kuspit,). Para Bourgeois, ella era privilegiada porque podía hacerlo a través del arte, lo veía como necesario. Su poder de sublimación lo expresa en esta *Celda*. Sobre la cama roja hay un xilófono; ella afirma “Aquí está el escape” (extracto). Toca el xilófono e intenta sobrellevar la agresión, en vez de gritar su frustración de sentirse indigna, ella sublima. El tren de juguete era otro objeto para sublimar, ya que jugaba con la idea de escapar de ese espacio y de casa. Ella se llamaba *la fugitiva* (documental).



Detalle: Bourgeois tocando el xilófono



Detalle, tren de juguete

En sus obras se observan actos melancólicos, ya que continúa en la misma búsqueda, revive y recrea en sus obras las mismas fijaciones. En los estudios de Lacan () sobre el melancólico, el niño en el estadio del espejo no ha tenido un espejo materno, no ha encontrado ese intercambio de miradas que haga un yo con el otro en la vía del espejo. La madre no ha respondido amorosamente con su mirada, por lo tanto, no se siente como el objeto de deseo de la madre, se siente indigno de su amor. Esto muestra el estado de incompletion de Bourgeois, hay algo que falta, hay algo que se ha quebrado en su infancia y no lo puede resarcir como lo hacía con los tapices de su madre. Permanece en esa constante reproche en contra de sus padres que vuelca hacia sí misma y la hace sentir indigna¹⁰. Esta obra expresa y recrea, como en muchas otras de sus obras, sus traumas y fijaciones que la han llevado a trabajar la misma temática, pero logra procesar esos traumas, cada nueva obra es una oportunidad para hacerlo.

* * *

Puedo concluir que de Bourgeois rescato la dinámica de crear y recrear, de construir y reconstruir. Ese entretejer lo expresaba tanto en el plano físico como el psíquico, en objetos materiales que cargaba de memoria. Me interesa como a través de ese entretejido procesaba su dolor, pero también, permanecía fija en él, en su insistencia de revivir y recrear las mismas instancias y emociones.

El doble significado con el que carga sus *Celdas*, como prisión y como célula, como unidad misma, traduce la necesidad de trabajar los opuestos como fuerzas complementarias, resalto para mi proyecto esa dinámica fluctuante para poder conciliar mis negaciones.

En ese estado de incompletion de Bourgeois hay algo que falta, hay algo que se ha quebrado y no lo puede resarcir como lo hacía con los tapices de su madre, por eso su reproche constante. El trabajo de duelo y el impulso de crear le ayuda a procesar su

¹⁰ No es infrecuente que, durante el tratamiento de pacientes melancólicos, lleguemos a tener la impresión de que la crítica violenta que el paciente dirige hacia sí mismo podría, en realidad, aplicarse a lo que sentía hacia otra persona que ha sido importante en su vida — alguien a quien ha querido y odiado intensamente. Esto sugiere que, a nivel inconsciente, hay una fusión-confusión entre el paciente y la persona de su pasado con la que ha mantenido una relación tan ambivalente. De esto podemos entender que el odio dirigido hacia sí mismo está en realidad dirigido a otra persona confundida con sí mismo. Charles E. Backeland

dolor. Sabe que no puede trascender a esos recuerdos que la irrumpen, a las repeticiones compulsivas, pero con la elaboración, la sublimación y el proceso de duelo consigue conciliar. Escavar en sus memorias implica una comunicación entre sus recuerdos y olvidos y como estos, toman vigencia en sus necesidades presentes. Cada una de sus obras es un encuentro que produce un acto novedoso y único.

La sublimación se vuelve un elemento imprescindible tanto en su proceso creativo como en la obra misma. Es un escape a la agresión que se exterioriza y que le permite asimilar la carga del recuerdo. Para mí, en el trabajo de crear texturas y quiebres, hay también una sublimación, es esa laboriosidad que me permite canalizar la herida abierta. Al mostrar el quiebre en su interior, la falta e incomplitud es asumida como parte esencial. Negar su naturaleza, hace que vuelva como una fijación.

Despierta el interés de aproximarnos al inconsciente, de tener acceso a él, de conducirnos hacia un saber del cual no tenemos plena certeza, pero sabemos que está ahí, encubierto, reprimido. Por lo tanto, cada proceso, cada proyecto artístico es una posibilidad de acercarnos a él y a uno mismo.

2.2. Antoni Tàpies

Antoni Tàpies, nace en Barcelona en el año 1922. En el transcurso de su vida se le presentan diferentes acontecimientos que le marcan drásticamente y determinan su curso como artista. A los 18 años de edad, contrae una infección al pulmón, que lo mantiene postrado en cama durante dos años. Durante este largo periodo, pudo dedicar su tiempo a leer, dibujar y replantear sus ideas. Esa experiencia le permitió tener un primer acercamiento con la cultura oriental y le hará cuestionar muchas de las ideas asentadas en su familia y en su entorno. “Vivía atrapado en dos formas de ver el mundo” (extracto documental), ya que la postura política de sus padres era de oposición, su madre provenía de una familia conservadora de derecha y su padre, de izquierda. En este periodo, toma la decisión de ser pintor.

Para Tàpies, los lugares que había recorrido representaban espacios para el recuerdo y sus muros estaban impregnados de las huellas del paso tiempo, contenían en

sus superficies, como memorias, rastros de las experiencias vividas. Estos recuerdos emergían cuando volvía a recorrer las antiguas calles del Barrio Gótico, distrito de Barcelona donde vivían sus abuelos. Para Vásquez, en su obra “Una tapia, un muro, es un rastro inequívoco de que existió un hombre. Una tapia con un surco, con una grafía hendida, es seña segura de que existieron dos hombres: el que la construyó y el que la rayó. De ahí que en la obra de Antoni Tàpies siempre encontramos una connotación de existencia: la obra parece antigua pero el autor contemporáneo” (2008:203).



Muro, ventana y puerta del Barrio Gótico, antiguo distrito de Barcelona

Otro suceso importante que le marcó, fue la guerra civil española. “Yo vi los estragos de la guerra, los bombardeos, el sufrimiento por las grandes hambrunas. Y entendí como se revela la naturaleza humana en las encrucijadas de la guerra” (documental: 200). Él manifiesta el gran impacto y los grandes estragos que había dejado este suceso desgarrador no solo sobre las personas, sino también sobre la ciudad y sus superficies, marcando sus muros, puertas y ventanas con toda la desgracia de la experiencia vivida. El recuerdo que causaron estos muros, lo fue incorporando en sus obras, de una forma muy expresiva y vivencial. Tàpies expresa ese impacto en el siguiente texto:

“Si tengo que hacer la historia de cómo se fue concretando en mí la conciencia de este poder evocador de las imágenes murales, he de remontarme muy lejos. Son recuerdos que vienen de mi adolescencia y de mi primera juventud encerrada entre los muros en que viví las guerras. Todo el drama que sufrían los adultos y todas las crueles fantasías de una edad que, en medio de tantas catástrofes, parecía abandonada a sus propios impulsos, se dibujaban y quedaban escritos a mí alrededor. Todos los muros de una ciudad, que por tradición familiar me parecía tan mía, fueron testigos de todos los martirios y de todos los retrasos inhumanos que eran infligidos a nuestro pueblo” (En Vásquez, 2008:203).

Al ver los estragos de la guerra, los recuerdos han quedado plagados en su memoria, le muestran los extremos a los que puede llegar la existencia humana. Pero su obra no es una crítica a la naturaleza del hombre de llegar a los extremos, sino más bien, con su obra busca una manera de poder sobrellevar ese dolor tanto físico como espiritual que es inevitable a la vida. Tàpies extrae del conocimiento del Budismo Zen los medios que le permitan sobrellevar el dolor, ya que esta filosofía, toma conciencia de que el sufrimiento humano es inevitable, es una realidad con la deberemos aprender a relacionarnos y convivir. Para Tapies, si somos conscientes de ese dolor, no negamos su naturaleza, la integramos a nuestras vidas y nuestra experiencia mejora.

El enfrentamiento a la obra de Tàpies es una experiencia táctil y orgánica, donde la materia cobra un real protagonismo. Estas se vuelven grandes cuerpos que están dotados de vida y que trascienden a los márgenes del cuadro. En su obra, la materia es una materia física que sufre, que vive, que reacciona, que se afecta. El entabla una relación con estas materias en el acto de crear, el las rasga, las tacha, las marca. Es como si redujera el tiempo al momento mismo en el que crea una obra, y condensara en él, todos los sucesos por los que transitado la materia.

Pero esto no sólo nos enlaza al estado físico de la materia, sino también a la condición del hombre como un ser que sufre y se afecta emocionalmente, espiritualmente. Lo que rescato en sus obras, no es solo la materia afectada de forma intencional, sino también nos enlaza a ese espíritu, al ser mismo que resiente el sufrimiento de la vida.

Para Tàpies, “el arte se define como tal, en tanto en cuanto se relaciona indisolublemente con la vida” (Gonzales, 2010:68). Muestra a la materia como a la vida misma. Son cuerpos que viven, que están marcados por una experiencia, que han dejado sobre ellos una huella, una marca que nos permiten intuir que ha suscitado por ellas para poder haber adquirido esas formas, “el artista será siempre algo vivo y cambiante, como la misma realidad de la cual decimos que es expresión, y que no es fija, sino que constituye el concepto variable que nosotros mismos construimos de ella” (En Vásquez, 2008:203).

Lo que me interesa resaltar de su obra, son esos cambios y movimientos de la materia y como estos se proyectan en nuestras propias fluctuaciones como seres que sienten y se afectan. Resaltar como nuestros cuerpos como materia, entablan una comunicación en reciprocidad con las otras formas de materia y transmiten movimiento, cambio y, nuestro propio cuerpo, responde también a estos estímulos, sugiere una reflexión del espíritu mismo que conduce a esta materia, nuestro cuerpo.

En su obra, *Blanc amb taques roges* (1954) Tàpies pretende que el espectador perciba este gran cuerpo, esta gran fuerza como en movimiento y transformación constante, esto no sólo se conecta a sus cambios en lo físico de la materia sino también a sus fluctuaciones en lo espiritual, al ser como variable. La gama cromática que utiliza Tàpies se encontraba entre los grises, beige y ocres, esto hacía que se acentuase la mirada sobre la materia más que sobre el color. La superficie agrietada y texturada y las huellas profundas sobre la materia, aludían al paso del tiempo que la había afectado. Para Cirlot el tiempo en la obra de Tàpies, “se expresa no como algo medible; sino todo lo contrario: se concibe como expresión de lo infinito” (Cirlot: 1983:81). Como la materia en cambio constante.



Tàpies *Blanc amb taques roges* 1954

Tàpies, puede potencializar objetos y materiales que normalmente observamos como simples: un trozo de tela, un pedazo de madera, el látex, arena, una silla, etc. “Cuando pintamos los materiales que utilizamos se transmutan, hay materiales simples como la arena y el polvo. Materiales simples que podemos sublimar e idealizar para convertirlos en una obra expresiva que a su vez es parte de nuestra experiencia” (extracto, Tàpies, 1990). Carga a las materias de significación poniéndolas al mismo nivel de contenido, que otros objetos que culturalmente están cargados de significado como lo sería una cruz. Ve en cada una de esas materias simples, cuerpos dotados de experiencia y conocimiento, los cuales llevan una carga, “He escogido materiales que son expresivos por sí mismos y los utiliza de una manera que capitalicen sus cualidades inherentes” (Extracto, Tàpies, 1990).

Otro aspecto importante que lo ha influenciado es el pensamiento y forma de concebir la vida de su esposa Teresa, concentrándose en encontrarle un sentido a las cosas sencillas, volcándose a lo cotidiano. Esta idea le ha hecho volver su mirada hacia esos objetos “banales”. Él nos los explica en el documental:

Con su sabiduría terrenal, Teresa me ha hecho entender, que la búsqueda del ideal, de la verdad espiritual, para llegar a una sabiduría auténtica, tiene que empezar en lo cotidiano” “aún tengo el deseo de magnificar lo insignificante y lo banal, el impulso de mostrar una silla o un par de tijeras o zapatos en una dimensión cósmica. Es una forma de mostrarle al espectador que una axila puede ser tan trascendental como una imagen de Dios.

En el texto de la *Práctica del arte*, escrito en 1967, Tapies nos habla de este objeto simple: una silla que es como nosotros lo percibimos. Nuestra memoria habitual frente a este objeto se conecta inmediatamente con su utilidad: es una silla y sirve para sentarse. En el primer acercamiento, no le podemos atribuir otras cualidades que las relacionadas a su utilidad. En el subcapítulo sobre la Memoria, había comentado sobre cómo podemos romper con nuestra forma habitual de relacionarnos con algunos objetos. Una silla entonces, en un espacio determinado, con características distintas, puede romper con nuestra concepción directa frente a su utilidad y puede proporcionarnos otras connotaciones, puede ser un objeto aislado, un cuerpo solitario. Tapies quiso sacar a la silla del contexto rutinario en el que se la puede representar que se relaciona directamente con su utilidad, en este texto nos introduce a todos los procesos por los que ha pasado una silla para tener la condición presente, atribuyéndole una memoria, una experiencia:

Tomemos, por ejemplo, una vieja silla. Parece que no es nada. Pero pensad en todo el universo que incluye: las manos y los sudores cortando la madera que un día fue árbol robusto, lleno de energía, en medio de un bosque frondoso en unas altas montañas, el trabajo amoroso que la construyó, la ilusión que la compró, los cansancios que ha aliviado [...] todo, todo participa de la vida y tiene su importancia. Hasta la silla más vieja lleva en su interior la fuerza inicial de aquellas savias que ascendían de la tierra. (En Gonzales, 2010:59).

Con esta obra *La silla* utilizando una técnica mixta, busca romper nuestra relación directa con su utilidad, es una silla que se eleva ya que no está asentada sobre el piso, en ese gesto, rompe con su función. Cada material que utiliza tiene un registro, una memoria que nos muestra que esa materia que compone y enmarca la silla ha sido afectada por diferentes sucesos. La silla no es un objeto material, sino más bien es relieve que se ha inciso sobre una gran materia gris. Este deja develar sus estados anteriores, nos sumerge en los diferentes estratos de esa materia, alude a memoria, ya que podemos distinguir sus capas de recuerdos.



Tàpies, Impresión de silla 1980 130 x130cm

Para Tàpies, “En un grano de arena puede estar contenida toda la sabiduría del universo” (Documental) ese cuerpo pequeño, un grano de arena como unidad, pero también como parte; como movimiento enlazado a otras materias que componen una fuerza aún mayor que genera más vida. Es como una célula, en ese pedazo de vida microscópico, en esa unidad fundamental se encierra todo el ser. Para él esa materia simple estaba cargada de sabiduría y conocimiento.

Otro aspecto importante es esa comunicación que entabla entre el intelecto y la praxis: “Para evitar que la técnica tome el control, me pongo trampas a mí mismo. Por ejemplo, utilizo materiales que se secan rápidamente y eso me obliga a trabajar a una gran velocidad. Trabajar rápida y espontáneamente es una forma de controlar a mi intelecto y mantener a la razón en su lugar para permitir que el inconsciente corra libremente” (Tàpies, 1990). Esta experimentación ha aportado mucho a mi proceso creativo, al dejar que ese inconsciente fluya, que te dirija, que explore que recorra, que se manifieste. Confiar en que todo ese aporte de la investigación adquirida está ahí para manifestarse y aportar en el proceso creativo, pero también asumir que tiene una posición y que tiene que mantener una comunicación con el hacer.

La relación que entabla Tapiés entre la teoría y la práctica artística está en constante comunicación, para él es importante que estas ideas se experimenten y materialicen en el proceso de crear, “nada se expresa legítimamente si no deviene realidad en su concreción material; nada es merecedor de atención si no es útil. Aunque esta utilidad ha de entenderse tanto en su valor en lo cotidiano como en su dimensión trascendente” (González, 2010:7).

* * *

De Tapiés puedo concluir que me interesa integrar a mi obra su concepción del muro como espacio que se impregna de la experiencia de la existencia. El muro como testigo de las interacciones humanas, como memoria. Resaltar su forma de magnificar lo insignificante que lo relaciono a mi necesidad de buscar en mis recorridos espacios que se mantienen al margen. Eso que no se quiere visibilizar, para mí se muestra como lo más visible, como el espacio donde se exteriorizan y confluyen diferentes instancias y memorias, las imágenes que rescato de estos recorridos se vuelven un detonante.

Lo determinante en Tapiés es el enfrentamiento con la obra misma, este se convierte en una experiencia táctil, orgánica, emocional, donde la materia cobra un real protagonismo. Estas se vuelven grandes cuerpos que están dotados de vida. Es una materia que sufre, que reacciona, que se afecta. Me interesa resaltar como reduce el tiempo en el proceso mismo del acto de crear, como si condensara en él, todos los sucesos por los que ha transitado la materia. Esta transformación se expresa no como algo medible, sino más bien como una constante.

Tapiés no solo afecta a la materia de forma intencional, sino también la enlaza a ese espíritu, al ser mismo que resiente el sufrimiento de la vida. Busca una manera de poder sobrellevar el dolor que es inevitable, una realidad con la deberemos aprender a relacionarnos y convivir. Si somos conscientes de ese dolor, no negamos su naturaleza y lo integramos a nuestras vidas.

Para Tapiés el arte tiene una relación inquebrantable con la vida misma. Los cambios y movimientos de la materia se proyectan en nuestras propias fluctuaciones

como seres que sienten y se afectan. Nuestros cuerpos como materia, entablan una comunicación en reciprocidad con las otras formas de materia y transmiten movimiento, cambio, y nuestro propio cuerpo responde también a estos estímulos, sugiere una reflexión del espíritu mismo que conduce a esta materia, nuestro cuerpo.

Su obra no refleja la necesidad de centrarse a dominar la materia con un fin consciente, sino más bien, nos invita a adentrarnos a su modo de expresar y experimentar con esos movimientos, resaltando la confluencia entre el hacer y el saber, y extraer lo que resurge en ese proceso. De este movimiento extraigo ese ímpetu vitalista: una libertad, pero no por ello exenta de un orden.

III. Nuevo proyecto: Memoria y materia

¿Por qué elegimos ciertas imágenes? ¿Por qué unas son más significativas que otras? ¿Qué detalles, en sus estructuras, contienen algo de lo que queremos expresar? ¿De alguna manera, dichas imágenes se anexas a la memoria y a los recuerdos? ¿Cómo puedo vincular las texturas, estratos, huellas y marcas que registro en las superficies de la ciudad con mis propios recuerdos? ¿Cómo puedo relacionar esta materialidad de la ciudad a la de mis memorias y emociones? ¿Cómo puedo interpretar y relacionar lo afectado, liso, quebrado con mis propias vivencias? ¿Cómo se proyectan estos quiebres externos con mis propias rupturas internas? ¿Cómo las dinámicas exteriores son una alegoría de la dinámica de mi propia subjetividad?

Cada estímulo exterior, cada encuentro con una materia texturada, ha hecho que me detenga a observar sus características y la memoria ha empezado a detonar. Estas imágenes exteriores han creado un vínculo con mis memorias interiores, invitándolas a interactuar. Mi proyecto se adentra en una memoria que se activa por estos detonantes externos, una memoria que reclama un trabajo, que se actualiza en el presente, involucrándose con el recuerdo de forma diferente, buscando generar un nuevo movimiento que en el proceso evoca e invoca diferentes capas de recuerdos en imágenes. Los recuerdos se vuelven capas de sentido que, al dialogar, confluyen o divergen transformando la multitud de imágenes iniciales en un nuevo relato en el que

busco reconocirme. Me he concentrado en la búsqueda de imágenes que comuniquen algún tipo de experiencia humana, que se impregnen de la propia existencia como testigo de sus interacciones.

En este proyecto, hablar de la memoria del recorrido es hablar de espacios que se encuentran al margen de la ciudad, a cómo se puede encontrar la huella de lo subordinado en las texturas y quiebres que se crean dentro de estos espacios, a lo que se entreteje transversalmente en esas historias. He tratado de aproximarme a su paisaje, a su disposición, a su “precariedad” y distinguir en ellas la fragilidad en la estructura social, en las relaciones con el otro y en uno mismo. Señalar como se imprime en esa materialidad irruptiva las memorias de la ciudad, no para describir sucesos tras sucesos sino para visibilizar las capas y estratos que se entrecruzan como testimonio de sus vivencias. Adentrarme a esta materialidad, me invita a detenerme en la profundidad de sus texturas y a empezar, desde ahí, otro tipo de acercamiento. Estos signos revelan mi forma de construirme, mi propia forma de recrear mis escenarios a través de capas que se exponen u ocultan. Observar esas texturas es enfrentarme a mi propia fragilidad, a mi interioridad irruptiva que se interroga y que intenta asumirme como ser fluctuante y contradictorio. Nuevamente: ¿Qué es lo que pasa en las márgenes, que es lo que pasa en mis márgenes? ¿Cómo lo exterior me permite pensar en mí? ¿Cómo relaciono ese resto a mi propio resto, que se superpone a través de capas de recuerdos?

Recorrer distintos espacios de la ciudad se ha convertido en una opción que me permite adentrarme en la materialidad de las memorias de la ciudad, de lo visible y lo no visible, a temporalidades distintas y a múltiples discursos. Estas texturas evidencian cómo se activan los recuerdos que surgen de una relación directa con esa imagen presente. La fotografía ha permanecido como un medio que me permite sostener a la memoria en su fragilidad, como una lucha contra el olvido. Mis registros se muestran como la evidencia de una conexión inmediata entre las materias texturadas y mi interior. Estos registros funcionan como detonantes, activando y remontando a lo que ha suscitado en cada escena, conduciéndome al mismo punto, a cada detenimiento.

Introducirme al tema de la memoria me ha permitido cuestionarme porque es tan importante remontarme al pasado, que involucra reflexionar sobre la forma de reconstruirse a partir de evocar sucesos y omitir otros. En este proyecto, cada recuerdo

que se ha presentado ha involucrado un olvido, ya que es imposible acceder a ellos de forma absoluta y detallada, siempre van a haber omisiones. El olvido se ha presentado como una forma de resguardo y de negación. Resguardo, ya que he buscado rescatar y darle permanencia a esas experiencias e imágenes que sostienen. Negación, porque también emerge una voluntad latente de no querer saber, de sumergirse en las capas más profundas aquello que no se quiere ver para invisibilizarlo.

En este proceso de evocaciones y omisiones, no me he centrado en buscar episodios específicos; más bien, he llegado a ellos de forma simultánea, como trozos de recuerdos que se van incorporando, dialogando e intentan en esa confluencia de relatos e imágenes llenar vacíos que no logro ubicar. Estos vacíos que se crean me movilizan a situarme en un estado en donde siempre va haber una falta, un sentimiento de incomplitud que resurge constantemente. Puedo decir que hay un impedimento, una negación a definir el recuerdo en una sola imagen o en un solo relato. En este proyecto, surgen una multiplicidad de episodios, de imágenes que se superponen y entretajan, y todos tienen una relevancia.

Ese diálogo y entretajido me invita a introducirme en una dinámica de crear y recrear, de construir y reconstruir, tanto en el plano físico como el psíquico, en capas de materias como de recuerdos y cada una de estas quedan evidenciadas. Ese entretajido también se traduce en la necesidad de hacer dialogar los “opuestos” como fuerzas complementarias, una dinámica fluctuante que permite conciliar el recuerdo y sus omisiones.

El trabajo de duelo, se me ha revelado como un ejercicio liberador en la medida en que se trata de recorrer, procesar y conciliar sus diferentes tiempos. Por el contrario, en la melancolía se fija en un recuerdo, en el gozo de permanecer en el tiempo de cerrar heridas, internalizando la falta con un reproche constante. Lo que se fija al recuerdo es una falta que no se localiza y se desplaza en la constante de buscar materias quebradas de naturaleza similares. El recuerdo se remonta a lo que emana ese quiebre: una sensación de incomplitud. La sublimación se presenta entonces como un escape a la agresión que se exterioriza y me ayuda a asimilar la carga del recuerdo. Para mí, el crear texturas me permite sublimar el quiebre, ver su interior, exponer su falla e incomplitud, como una oportunidad para entender nuestra forma de construirnos.

Este proyecto también quiere subrayar la particularidad de la memoria de romper con la linealidad del tiempo, trasladándose de un recuerdo a otro para desconfigurarlo. Un tiempo que se manifiesta como una necesidad interior, en el que interviene mi propia subjetividad para evocar y suscitar experiencias más íntimas.

Me he enfocado en cómo pueden coexistir, en un instante, un gran número de simultaneidades creando una temporalidad compleja, un pluralismo de experiencias que dialogan como capas de sentido en imágenes, texturas y materias. Un tiempo como portador de sentido que le confiera una memoria a los cuerpos, impregnándolos del conocimiento de lo vivido. Este tiempo nos sumerge sin elección en su transcurso, como una fuerza que no podemos eludir. Este proceso se materializa en el espacio, y genera imágenes centrales sobre nuestra experiencia en el mundo.

La irregularidad, la uniformidad, influyen de distintas maneras en los sentidos del ser, los estratos rompen con una linealidad de los sucesos y con la homogeneidad de las formas y ofrecen emociones y reacciones variables, pudiendo crear una sensación de afinidad o de rechazo según su materialidad. Yo intento dotar de sentido a esta materialidad en el proceso mismo del acto de crear, condensando el tiempo y todos los sucesos por los que ha transitado la materia, como si pudiera generar ese mismo movimiento en las diferentes materias y texturas con las que trabajo. Esta transformación se expresa, no como algo medible, sino más bien como una constante.

Dicho de otra manera: en este proyecto la materia es la memoria misma. Es un contenedor que guarda sobre sus superficies recuerdos y experiencias que han ido moldeando sus formas, para crear texturas, estratos, quiebres e incisiones. Es una materia que se integra a la vida misma en su constante devenir, donde interviene el orden, el azar, el caos, la ruptura, que son movimientos que la configuran y desconfiguran.

Sostengo que estas materias, por las características de desgaste y fracturas en sus superficies, recrean un quiebre emocional y colectivo, pero también simbolizan la necesidad de ver en esa representación exterior, en esa materia exterior, un estado interior que exprese mis propias fluctuaciones como ser que siente y se afecta. No refleja la necesidad de centrarse a dominar la materia con un fin consciente, sino más

bien adentrarse a su modo de expresar y experimentar con esos movimientos, resaltando la confluencia entre el hacer y el saber, y extraer lo que resurge en ese proceso.

Me interesa que el enfrentamiento con la obra misma se convierta en una experiencia táctil, orgánica, emocional, donde la materia misma cobre un real protagonismo. Estas se vuelvan grandes cuerpos que están dotados de vida, que sufren, reaccionan y se enlaza a ese espíritu, al ser mismo que busca sobrellevar el dolor y un sentimiento de incomplitud que es inevitable: una compleja realidad con la que deberemos aprender a relacionarnos.

3.1. Sustentación del proyecto

Vivimos bajo un sistema social veloz que tiende a negar el pasado y a reprimir la propia memoria. Para quienes tienen el poder, solo importa el futuro. El pasado debe “superarse” y borrarse; debe quedar enterrado y permanentemente evadido. El pasado no se entiende como una dimensión actuante del presente. De muchas maneras, todos tenemos miedo de afrontar la densidad profunda de la historia personal. Sucesivas capas de defensas personales ocultan una historia siempre compleja.

En este proyecto, por tanto, he querido registrar el deseo de anular el recuerdo como estratos de un silenciamiento fallido porque algo siempre terminará revelándose. Voy a proponer, entonces, diferentes soportes visuales que me permitan reflejar las subjetividades de lo material a fin de señalar los distintos procesos que se dan en la memoria.

Las diferentes etapas del proceso creativo son aquí muy relevantes: el recorrido, el registro, las asociaciones del material recolectado y la elaboración de la obra. Cada paso me aportará estrategias diferenciadas de representación. Mi proyecto se basa en la necesidad de que todos estos elementos interactúen y que se proyecten en una visualidad nueva del presente. A partir de lo específico de cada disciplina, busco explorar como la misma imagen puede activar diferentes procesos y en diferentes soportes. Por eso mismo, la cuidadosa elección de soportes resulta fundamental.

3.2. Presentación y desarrollo del Proyecto

Este nuevo proyecto lo he construido a partir de la memoria de mis primeros proyectos artísticos (1998-2012), junto con la conceptualización de los temas que siempre han alimentado y sustentado mis propuestas. Todo ello me ha permitido sentar las bases para que puedan ser presentados aquí.

Como ya lo he venido afirmando, el proyecto apunta a visibilizar la comunicación que se entabla entre la memoria y la materia, a fin de develar lo expresivo de las superficies que habitan la ciudad. Trataré de subrayar todo aquello que un conjunto de superficies puede evocar y detonar en la vida cotidiana. Mi propuesta, además, intenta señalar el proceso de quiebre de una narrativa que podría reconfigurarse a partir de una ruptura. Me interesa develar un conjunto de indicios que sugieren que algo ha pasado y que podrían generar un cambio. Plasmar la relación entre la memoria y la materia, vale decir, entre lo expresivo de las cualidades de la materia y lo subjetivo que esta detona en distintas subjetividades.

Me interesa resaltar, que la experiencia con este conjunto de materias, me permite acercarme a un movimiento en donde hay una confluencia, pero también un conflicto, entre lo que muestra y simultáneamente oculta la misma obra. Este movimiento puede develar la dinámica de nuestra propia existencia, ya que en el transcurso nos afectamos. Pero esto no puede ser abarcante, siempre hay algo que queda, un resto, algo negado.

3.2.1. Memoria del recorrido: fotografías

Este proyecto empieza con el recorrido y el registro, que me permite primero rescatar lo que para mí es relevante, lo que yo puedo subrayar en un conjunto de materias que existen en la ciudad a las que entiendo como una proyección de nuestra historia y conflictos internos. Pienso que, en estas superficies, pueden observarse fallas y quiebres de la vida individual y colectiva. Me interesa señalar el proceso de quiebre, remarcarlo, dejarlo expuesto. Cada hallazgo en el recorrido es un indicio que implica un nuevo cuestionamiento. Ese indicio, esa huella me conduce a transferir esa pregunta sobre el exterior a una sobre mi interior.

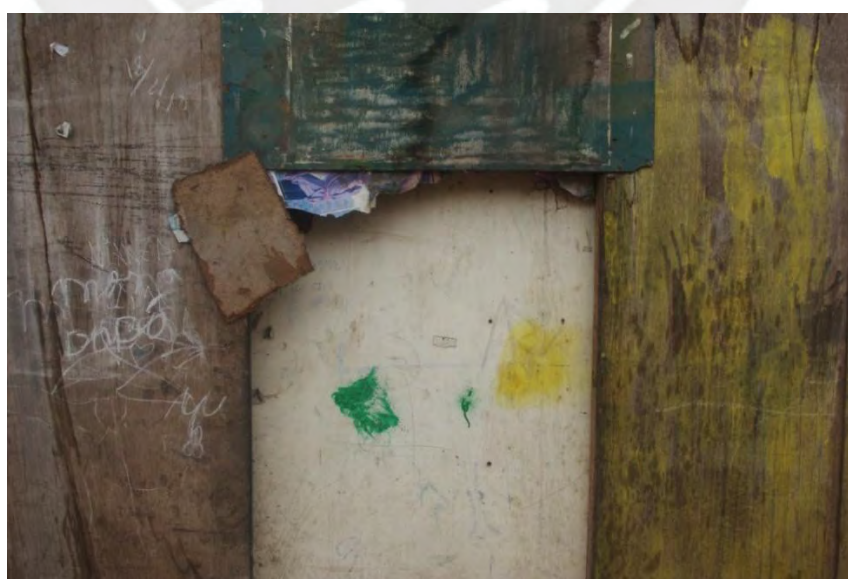
Las imágenes que muestro a continuación, son una selección de nuevos registros fotográficos que he ido rescatando en mis últimos recorridos. Estos los he intercalado con registros anteriores, algunos de hace 20 años, que han despertado para un nuevo interés. Esta serie de texturas que expongo, han desplegado desde el primer enfrentamiento un gran impacto y el registro me ha permitido salvaguardar la experiencia. Mi interés está motivado en mostrar como unas imágenes prevalecen sobre otras detonando recuerdos, y persistiendo en la memoria, encarnándose en nuevas necesidades presentes reclamando un trabajo, una nueva forma de procesarlas. Estos registros también, muestran mi constante por visibilizar materias de naturaleza similares, que responden a la necesidad de encontrar el origen de nuestras propias fallas, de nuestros propios quiebres.





Collage fotográfico, 1998-2019

Por ejemplo, la siguiente imagen es un registro de hace 12 años. Es con la experiencia de este proyecto que ha tomado una nueva vigencia respondiendo a otras demandas e integrándose a nuevos registros. Mi recuerdo frente a esta imagen se remonta a una precaria puerta hecha de diferentes materiales, atiborrada de restos de cartones pegados, pintura desgastada, incisiones y garabateados, superponiéndose como capas unos sobre otros. Daba la impresión en ese caos de cada una de estas materias luchaban por ser visibilizados. Esta dinámica hacía que emanara de esta imagen una contraposición y a la vez una confluencia de diferentes tiempos y memorias que se materializaba en sus estructuras.



Fotografía detalle puerta, Comunidad Cantagallo 2007

El siguiente registro es muy reciente, en el veo reflejado mi interés y constante fijación por registrar texturas donde las incisiones sean más profundas, donde se muestren de forma contundente, las capas que se crean por el deterioro y desgaste de la materia. De este quiebre, me interesa resaltar el color que se iba revelando en los diferentes estratos, que se asemeja a los matices de la piel, como si fuera realmente una herida abierta.



Fotografía textura, Centro de Lima 2018

3.2.2. *La memoria obstinada: collage y pintura*

Este proyecto, está constantemente atravesado por mi extremado gusto por el muro. Hay una fijación constante hacia aquello que está afectado, que tiene textura, que muestra capas, por lo que quiebra e irrumpe su homogeneidad. Esta configuración de esta materialidad exterior, me invita a introducirme a mi propia interioridad. Con la serie de Collage y pintura que presento a continuación, me he concentrado en contraponer los diferentes estados de la materia, entre lo liso y lo texturado, lo homogéneo y lo quebrado, aludiendo a nuestros propios estados contrastados y fluctuantes. Mostrar estas texturas como heridas abiertas nos permite acercarnos a su interior, a nuestro propio interior. Pará mí, estas grandes materias están vivas, recorren un espacio y, en todo este transcurso, se van modificando y deteriorando por el paso del

tiempo. Yo las afecto y me afecto con ellas: las lleno y me dejo llenar de conocimiento y experiencia.

Con estas obras, me propongo también develar el deseo de anular el recuerdo a partir de diferentes capas que se superponen como estratos, pero finalmente donde todo terminará desbordándose. Este tipo de representación revela que, de muchas maneras, siempre estamos quebrados y mi punto es que las superficies de la ciudad nos lo muestran.



Serie La memoria obstinada, 2019 140 x 110cm óleo sobre cartón y madera

En estas obras la incomplitud no solo se traduce como falta o fragilidad, sino, como parte de nuestra propia naturaleza, que permite cuestionarnos sobre cómo nos construimos como sujetos. Nos permite conducirnos hacia un saber del cual no tenemos plena certeza, pero sabemos que está ahí, encubierto. Por lo tanto, cada proceso, cada

obra es una posibilidad de acercarnos a él y a uno mismo. Estas obras guardan en sus superficies, experiencias pasadas, que se hacen vigentes cuando volvemos a fijar nuestra mirada sobre ellas. Como lo expresa esta obra de la serie “La memoria obstinada”, aquí esta superficie anterior homogénea, se revela a su uniformidad. Esta obra, como la memoria misma, se resiste a quedar en el olvido y busca emerger develando y desocultando a través de sus grietas, huecos e incisiones sus experiencias. Esta obra expresa, la marca visual se imprime como memoria, visibiliza a insistencia del pasado que nos expone y enfrenta, que irrumpe y desestabiliza en el presente.

La propia materialidad del cartón, su flexibilidad, me ha permitido crear una gran matriz como un cuerpo para ser afectado. Esta obra pretende mostrar como coexisten en un momento un gran número de simultaneidades, un pluralismo de experiencias y una riqueza de tiempos. Expresan esa sucesión, confluencia y omisión de episodios que se exteriorizan como capas de memorias que se encarnan en texturas y materias. Toda esta experiencia me ha permitido construir una suerte de abecedario de texturas para crear una narrativa, mi propio discurso.



Serie La memoria obstinada, 2018 140 x 110cm óleo sobre cartón y madera

3.2.3. *Matriz/recuerdo: collagraph*

Al mismo tiempo, he realizado una serie de collagraphs que me ayudan a evocar como se construye un recuerdo a través de fragmentos, convirtiéndose en estratos de memorias. También ellos me ayudan a especular cómo se origina esa falla, de dónde viene y cómo se produce ese quiebre en nosotros mismos. El collagraph me ayuda a remontarme a los diferentes procesos que se dan en la memoria: lo que permanece y lo que queremos anular. También nombra la superposición veloz de aquello que se imprime como develamiento y ocultamiento de la matriz original.

En esta serie “matriz/recuerdo”, es con la propia materialidad de la matriz y el recuerdo que imprime en su copia, expresan la misma idea. Es una incisión, un quiebre que se abre en la materia, en nuestros cuerpos; y que revela, en cada una de sus superficies, la particularidad y fragilidad de nuestros cuerpos, así como la del recuerdo.



Serie Matriz/recuerdo 2018

Matriz: cartón 18 x 8 cm

Collagraph: 28 x 18 cm

En esta serie de collagraph, la matriz se vuelve un trozo de memoria que se ha construido a partir de capas de recuerdos: cartones, papeles viejos y restos de cuadernos. Estos han sido cortados espontáneamente, para recrear el libre fluir de cómo se forman ciertas materias. La pátina marrón que ha adquirido al ser entintada, se adhiere en unos espacios más que en otros, avejentándola. La impresión, la copia guarda en su superficie

el recuerdo de esta experiencia, pero no puede evocar todo a cabalidad, ya que hay detalles que guarda la matriz que no pueden ser transferidos al papel. La matriz como la impresión, adquieren un carácter único e irrepetible, como lo es la experiencia misma con la memoria.



Serie Matriz/recuerdo 2018

Matriz: cartón 27 x 13 cm

Collagraph: 38 x 24 cm

3.2.4. *Develar/ocultar: pinturas*

“La única manera de ver al ser es cuando se esconde, como un sonido que no sabes de donde viene, pero sabes que está ahí” (anónimo).

En esta obra “Materia en movimiento” al aludir al cuerpo, no hago referencia a una totalidad, sino es un cuerpo que traspasa los límites de un marco, pudiendo salir de él, siguiendo su propio devenir. Me ha interesado, entonces, integrar a esta memoria de la materia, a aquella que esté conectada a una multiplicidad de elementos. Se trata de una materia que no puede encerrarse en una sola totalidad y unidad, sino que traspasa el mundo y los límites que podamos entender por él.



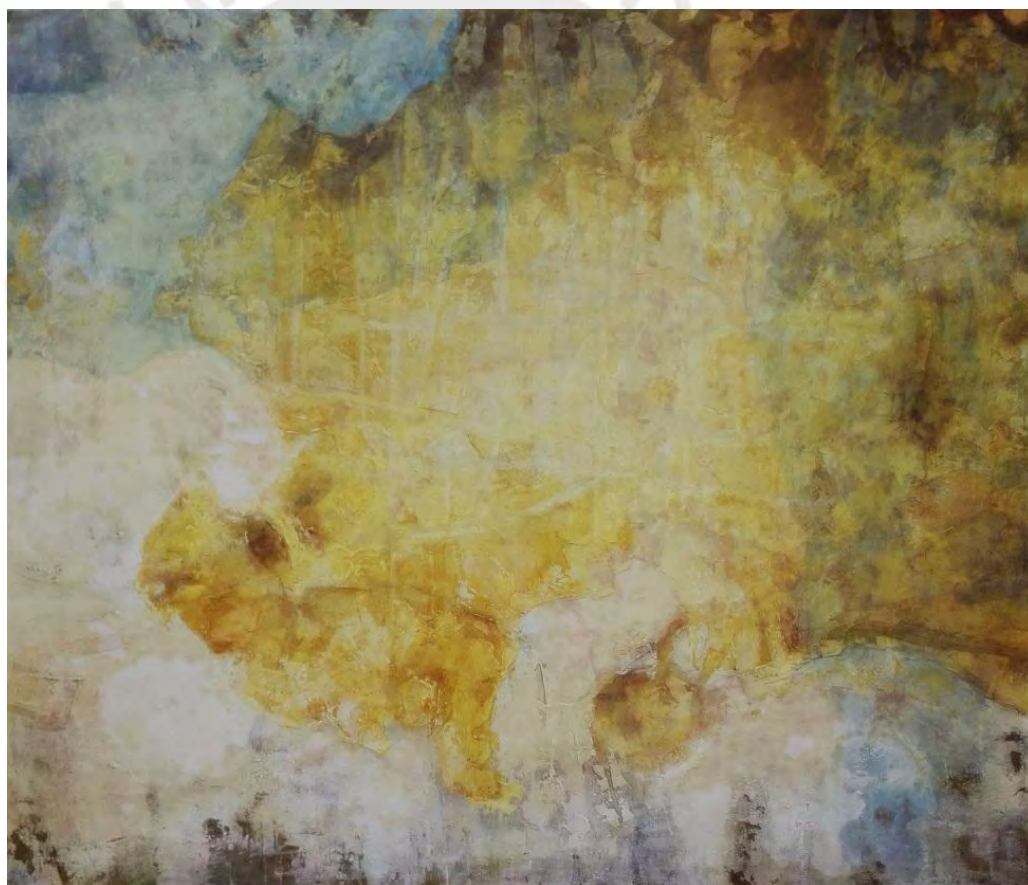
Serie Develar/ocultar, 2018 100 x 240cm acrílico y óleo sobre lienzo

Este conjunto de pinturas que muestro a continuación, apuntan a revelar que algo ha pasado, y que un rastro de ello se evidencia sobre estas diferentes capas de materias que se superponen, una huella que me hace constatar que hay un ser que experimenta.



Serie Develar/ocultar, 2019 160x140cm acrílico y óleo sobre lienzo

En estas obras, la pluralidad de tiempos y recuerdos se superponen y contraponen, no puedo responder a todos los cuestionamientos que se presentan en este transcurso en cuanto a mi propio ser, ni tampoco definirlo, pero me hace constatar que también soy un ser que en el proceso se afecta. Muchos filósofos del arte han trabajado con esta idea: “Heidegger, centrándose en la obra de arte, construye su acercamiento caracterizándola como el “lugar privilegiado” donde se hace presente el “ser”. El arte es la actividad humana capaz de generar cosas que escapan a lo simplemente intramundano, constituyéndose en dimensión ontológica: la obra de arte presenta el Ser en el mundo” (Reinoso: 2010, 2).

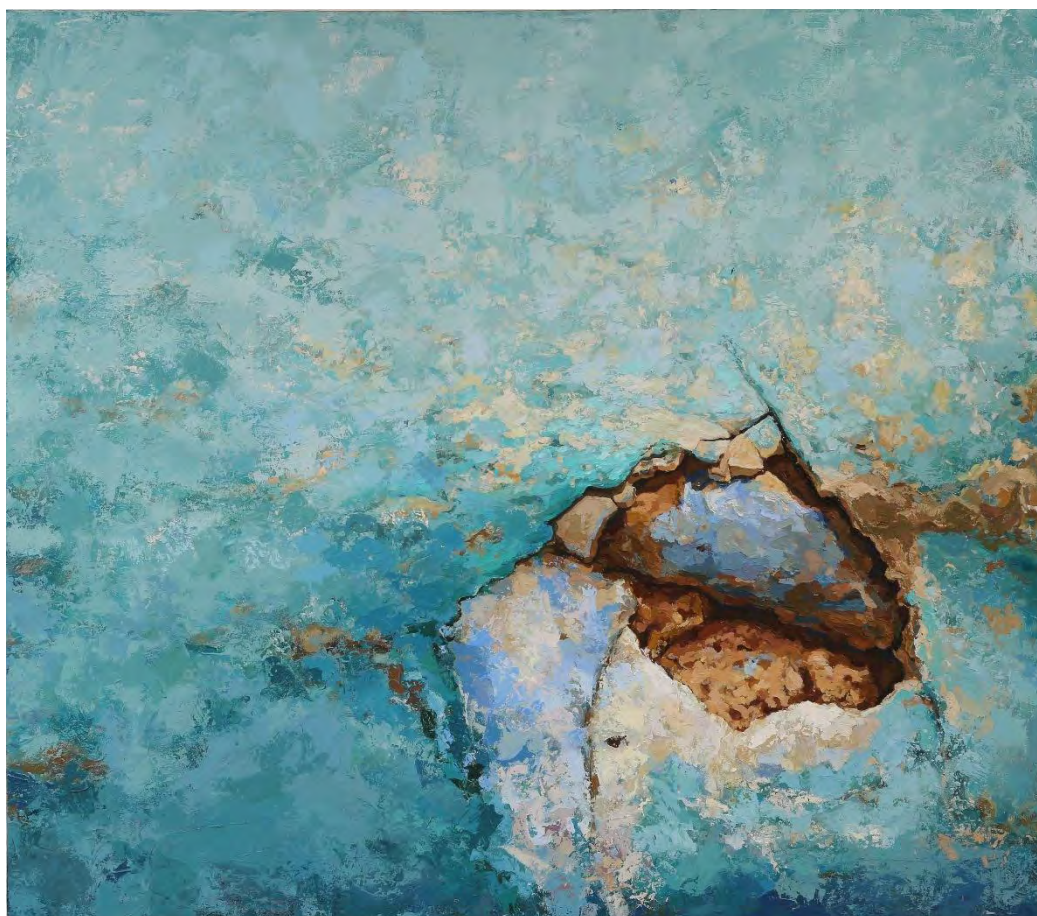


Serie Develar/ocultar, 2019 140x160cm acrílico y óleo sobre lienzo



Serie Develar/ocultar, 2019 140x160cm acrílico y óleo sobre lienzo

En estas pinturas, no sólo la materia es memoria, pues en ella se detonan y activan una serie de recuerdos y con ellos una gama de imágenes que interpelan nuestro presente, sino que en el acercamiento a las texturas se detiene el orden cronológico y se traba el tiempo, haciendo confluír el pasado, el presente y el futuro en un mismo instante. Las texturas que mostramos son transhistóricas, en el sentido de que en ellas está contenida toda una experiencia que configura una narrativa a la que es posible acceder a través de la lectura de su propia marca. Pero al mismo tiempo, estas texturas escapan de esa condición, ya que no sólo narran sus experiencias vívidas. Estas salen de allí. Como lo explica Jameson: "resulta claro que, paradójicamente, el adversario último del realismo es el propio realismo"(2018:188). Estas texturas narran la realidad, pero simultáneamente la sobrepasan y nos conducen a otro lugar.



Serie Develar/ocultar, 2018 160 x 140cm óleo sobre lienzo

Dicho de otra manera: aquí la materia va más allá de su propia representación: se vuelve en una materialidad expresiva y significativa que trasciende su marca visual. En las incisiones más profundas de las texturas, se esconde algo; eso por lo que no puedo responder porque está oculto. Las texturas me acercan a develar una respuesta con cada una de sus capas, de sus marcas de sus quiebres, pero en la oscuridad más profunda de sus incisiones hay algo que se ha vuelto a ocultar. Las texturas que yo pinto me revelan algo, pero, al mismo tiempo, ocultan algo. Ellas me permiten plantear ciertas preguntas y responderlas, pero hay otras, para las que no encuentro respuesta. “el ser artístico incluye siempre un algo impenetrable, no develado que huye, retirándose negándose a salir a la luz. (Reinoso: 2010:6).

Cada obra es una pregunta, una oportunidad de develar “algo”. Cada vez que establecemos un tipo de respuesta surge una nueva pregunta. Esta no se desliga del pasado o es una forma de responder a una nueva pregunta por uno mismo. Los

cuestionamientos que se presentan con cada una de estas obras que integran este proyecto se acercan a una aporía, porque van a encontrar una dificultad lógica para responder a plenitud a esas preguntas; o con una respuesta, vamos a complejizar la pregunta que se entabla, “cuando la respuesta aparece, da pie a que vuelva a surgir la necesidad de la pregunta, lo que nos impulsa es la pregunta” y continúa: “Hay miles de certezas, pero tengo la posibilidad de derrumbarlo, de invertirlo, inquirirlo, hacerlo tambalear “porque”. (Sztajnszrajber: 2016).

Para Sztajnszrajber, “Heidegger busca restaurar al ser de una manera invertida porque dice que en el fondo no hay nada, que “el fondo es infundado”. Que hay un abismo en el fondo, pero ese se rompe, es una caída permanente, permanecemos ahí pero no dura”, continúa, “El ser entonces, se presenta retirándose, ocultándose, se presenta yéndose”. (Extracto). Ese retirarse, esa oscuridad, ese ocultamiento, esa incisión en esta pintura expresa “una verdad” que probablemente no es una respuesta certera, ya que una verdad que se muestra como una certeza en ese momento, en otro ya no tiene la misma significancia, entonces fluctúan.

Mi interés en este nuevo proyecto se acerca a ese movimiento de “apertura” y “cerrazón”, una lucha siempre tensa entre lo que se muestra y oculta, entre lo que se rememora y olvida, entre la certeza y la duda. Ese conflicto, ese quiebre, ese movimiento, nos hace constatar de nuestra propia existencia, y se muestra en esa brecha, en esa rasgadura en esa huella, ese indicio permanece ahí revelado u oculto.

Conclusiones finales

Sostengo que hacer este trabajo de memoria y reconocimiento de mis primeros proyectos artísticos, en confluencia con la conceptualización de algunas bases teóricas, ha enriquecido y fortalecido considerablemente mi obra. Este soporte, ha contribuido a sostener los nuevos cuestionamientos y discrepancias que se han presentado en el transcurso de este nuevo proyecto *Memoria y materia*, pudiendo resolver unos y permaneciendo otros como preguntas para retomar

Me he concentrado en la búsqueda de imágenes que comuniquen algún tipo de experiencia humana, que se impregnen de la propia existencia. Mi proyecto se ha centrado en visibilizar las marcas del pasado para entenderlas como una dimensión actuante del presente, como algo que apunta a afrontar la densidad profunda de la historia personal.

En este nuevo conjunto de obras, he buscado plasmar la comunicación que se entabla entre la memoria y la materia, específicamente entre lo expresivo de las cualidades de la materia y lo subjetivo que esta detona en distintas subjetividades. Estas me han permitido develar lo expresivo de la marca visual de las superficies que habitan la ciudad, a las que entiendo como una proyección, como un reflejo de nuestra historia, de nuestras relaciones con los demás y con nuestros propios quiebres y faltas.

Para mí, remontarme al pasado, involucra reflexionar sobre la forma de reconstruirnos a partir de evocar sucesos y omitir otros. Entre buscar y darles permanencia a experiencias que sostienen y sumergir en las capas más profundas aquello que no se quiere ver para invisibilizarlo. Puedo decir que hay un impedimento para definir el recuerdo en una sola imagen o en un solo relato. En este proyecto, emergen, más bien, una multiplicidad de episodios, de imágenes que se superponen y contraponen, y todos tienen una relevancia.

Me he enfocado en evocar el proceso de quiebre de una narrativa que se ha reconfigurado a partir de una ruptura, de un cambio drástico en nuestra vida. He optado por intentar develar esa experiencia que se materializa en un conjunto de indicios que sugieren que algo ha pasado y que genera un cambio. Exteriorizar el deseo fallido de anular el recuerdo, pero mostrar cómo la memoria terminará casi siempre por revelarse, exponiéndonos.

En este proyecto, no sólo la materia es memoria, no sólo narran con sus huellas experiencias vividas. Sostengo que estas trascienden su marca visual y salen de ahí, sobrepasan esa realidad simultáneamente y nos conducen a otro lugar. Estas texturas buscan develar una respuesta con cada una de sus capas, de sus marcas, de sus quiebres y en lo profundo de sus incisiones hay algo que se aleja y se vuelve a ocultar. En esta memoria, cada obra se propone como una pregunta, como una oportunidad de develar

“algo”. Me permite plantearlas y responderlas, pero hay otras, para las que no encuentro respuesta.

Finalmente quiero concluir que mi interés en este nuevo proyecto se acerca a un movimiento en confluencia, pero también en conflicto entre lo que devela y encubre la misma obra. Una lucha, siempre tensa, entre lo que se muestra y se oculta; el intervalo y el silencio que se crea para hacer válida una “certeza”. Sostengo que ese conflicto, ese quiebre, esa incompletion nos hace “tambalearse”, pero también nos hace constatar que existimos como acumulación de densidades diversas. Ese movimiento nos puede develar la dinámica de nuestra propia subjetividad. Cada obra, cada imagen, intenta ser un acercamiento a ese saber que finalmente se hace presente para revelarnos el durísimo movimiento en nuestras memorias privadas y colectivas.

Bibliografía

Alemany, Luis (2015). La mística del paseante. El Mundo, cultura.

Bachelard, Gastón. (1932). La intuición del instante. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1973.

Baekeland, Charles (2016). ¿Cuál es la diferencia entre el duelo, la depresión, la melancolía y la manía? <https://www.consultabaekeland.com/p/es/psicoanalista-madrid-blog/cual-es-la-diferencia-entre-el-duelo-la-depresion-la-melancolia-y-la-mania.php>

Benjamin, Walter (1996). Autobiographische Schriften / Escritos autobiográficos. Alianza Editorial.

----- (2012). Imágenes que piensan Obras IV, 1, p. 347.

----- (2007). Hacia la imagen de Proust. Obras II,1, p317-330. Madrid Abada.

----- (2008) Obras Completas. Sobre algunos motivos en Baudelaire - Libro I Vol 2. Abada editores.

----- (2005). Libro de los pasajes. Ediciones Akal, Madrid.

----- (1982). Infancia en Berlín. Ediciones Alfaguara

Bergson, Henri. (1959). "Materia y memoria" En *Obras completas*. Traducción de José Antonio Miguez. México: Aguilar.

Bird, Terri (2012) *Transversal Practices: Matter, Ecology and Relationality*. Studies in Material Thinking. Volume 16.

Bourgeois, Louise (2002) *Destrucción del padre/reconstrucción del padre*. Editorial síntesis

Borges, Jorge Luís. (1979). *Borges oral*. Madrid: Alianza.

Cirlot, Lourdes (1983). *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970* Anthropos Editorial Del Hombre.

Deleuze, Guilles. (1987). *El bergsonismo*. Traducción de Luis Ferrero Carracedo. Madrid: Cátedra.

Despot, Belmonte, Natalie, *Revisita de Filosofía Open Insight*, Revista de Filosofía Open Insight, vol. I, núm. 1, diciembre, 2010, pp. 148-153 México.

Dubuffet, Jean (1995) «Bâton rompus», en *Prospectus, op. cit.*, París, Gallimard, t. 3, p. 124.

Dubuffet, Jean (1995). Carta a Pieyre de Mandiargues (18 de octubre de 1957), en *Prospectus et tous écrits suivants*, París- Gallimard. 1967 (1986), t. 1, p. 470, nota 12.

Eliás, Norbert. (1989). *Sobre el tiempo*. Madrid: FCE.

Esperón, Manuel & Esperón, Diego (2007) *De la teoría del caos y del desorden a la estética. Reflexiones marginales*.

[Http://Reflexionemarginales.Com/3.0/21-De-La-Teoria-Del-Caos-Y-Del-Desorden-A-La-Estetica/](http://Reflexionemarginales.Com/3.0/21-De-La-Teoria-Del-Caos-Y-Del-Desorden-A-La-Estetica/)

Engels, Friedrich (1961). *Dialéctica de la naturaleza* Editorial Grijalbo. S A. México. D. F.

Federico, Elton (productor) Guzmán, Patricio (director) (1975). *La batalla de Chile*. Chile: Equipo Tercer Año y el ICAIC.

Feldman, Diego y Rodríguez, Carlos (2011). *Marcas y huellas*. Buenos Aires, Concepto de marca y huella. <http://marcasyhuellasveron.blogspot.pe/2011/11/concepto-de-marca-y-huella.html>.

Freud, Sigmund (1976). *Duelo y melancolía*, en *Obras completas*, tomo XIV, Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1914). Recuerdo, repetición y elaboración. En Freud, S. Obras completas. T. V, Madrid, Bib. Nueva.

Fuentes, José (2010). El collagraph y la masilla de Poliester. José Fuentes.

http://www.josefuentes.net/03/enlaces_/08-

[05%20El%20Collagraph%20Y%20La%20Masilla.pdf](http://www.josefuentes.net/03/enlaces_/08-05%20El%20Collagraph%20Y%20La%20Masilla.pdf)

Gómez, John (2011) Borges ante el río de Heráclito Universidad de Antioquia. Mutatis Mutandis. Vol. 4, No. 1. pp. 3-24

González, Luis (2010). Introducción Al Pensamiento Estético De Antoni Tàpies. Memoria de investigación. Universidad: U.I.B.

González, Adriana (2007). Memoria y creación en *materia y memoria* de Henri Bergson pontificia universidad javeriana

Hans De Weers, Antonino Lombardo, Judy Counihan (productores) Gorris, Marleen (director) (1995). Memorias de Antonia. Países Bajos, Bélgica Reino Unido: Bergen / Primer Time / Bard Entertainment / NPS Televisie

Grosz, Elizabeth (2008). Chaos, territory, art: Deleuze and the framing of the earth. New York: Columbia University Press

----- (1994) Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism.

Heidegger, Martín (2010). “El origen de la obra de arte”. En. Caminos de bosque. Madrid: Alianza editorial.

Jameson, Fredric (2018). Las antinomias del realismo. Madrid: Akal.

Jelin, Elizabeth (2002). Los trabajos de la memoria. Siglo Veintiuno de Argentina Editores.

Kuspit, Donald (2013). La pérdida, el conflicto y su simbolización: el proceso psicoanalítico en el arte de Louise Bourgeois. Catálogo de la exhibición Fundación Proa

Lacan, Jaques (1949). EL estadio del espejo como formación del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica, pág. 16 en Escritos I, Siglo XXI México.

----- (1959). Seminario VI. El deseo y su interpretación

----- (1962-1963). El Seminario de Jacques Lacan. Libro 10: La angustia, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1988.

LaCapra, Dominik (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Laplanche, Jean, y Pontalis, Jean B. (1981) *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona: Labor.

Lazzara, Michael.J (2007). *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Editorial cuarto propio.

Mazón, Ricardo (2014). *Heidegger y el Origen de la Obra de Arte*.
<http://supermiletto.blogspot.com/2014/10/heidegger-y-el-origen-de-la-obra-de-arte.html>.

Moro, Juan Martínez” *El grabado como paradigma en el arte contemporáneo” Ref. Revista: Cultura Visual*, Revista do Curso de Pós-Graduação da Escola de Bellas Artes, Universidad de Federal de Bahía, Volumen 2 nº 1, 2000, (ISSN: 1516-893X), pp.41-54.

Mikuž, Jure () *Las fuerzas mágicas del muro en Jean Dubuffet o el idioma de los muros*

Navarro, Eduardo (2006). *El tiempo a través del tiempo*. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universidad de Valencia Athenea Digital - num. 9: 1-18 (primavera

Olaya, Fernández (2012). *Pensar con el cuerpo, pensar desde el cuerpo*. Universidad de La Rioja (España) *Thémata. Revista de Filosofía* Nº 46.pp.: 361-368.

Pinilla, Ricardo (2010). *Memoria y sensibilidad en Walter Benjamin*. *Bajo palabra*. Revista de filosofía ii época, nº 5: 69-78

Rabe, Ana María; Pinilla, Ricardo (2010). *Los espacios de la memoria en la obra de Walter Benjamin*. *Constelaciones*, Revista de teoría Crítica. N2.

Reinoso, Gustavo (2010) *Mundo y arte en Heidegger y Lukács*
<https://es.scribd.com/doc/36911710/El-Origen-de-La-Obra-de-Arte-de-Heidegger>

Ricoeur, Paul (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid: Arrecife- Universidad Autónoma de Madrid.

Ricoeur, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.

Rosental, M. y Iudin, P. (1946) *Diccionario filosófico marxista* Ediciones Pueblos Unidos.

Rood, Gregory (Director) (1990). *Tàpies Documental people+art* BBC.

Sztajnszrajber, Darío (2016) Heidegger. Rizoma Facultad Libre Virtual.
<https://www.youtube.com/watch?v=RHJH35jPJ3w>

Vásquez, Samuel (2005) Las tapias de Tàpies, *El abrazo dela mirada*. Fondo Editorial Ateneo Porfirio Barba Jacob

Werner, Bohleber (2007) Recuerdo, trauma y memoria Colectiva: la batalla por la Memoria en psicoanálisis* Psicoanálisis APdeBA - Vol. XXIX - N° 1

