Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Artes, Magister en Artes

# EL ARTE DE HACER VISIBLE LO INVISIBLE

PRODUCCION, DESCRIPCION Y ANALISIS

DE LA OBRA VISUAL DE MAGDALENA LEAL

POR

**MARIA MAGDALENA LEAL UGALDE**

Memoria de obra presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado de Magister en Artes, mención Artes Visuales

Profesor Guía

**ROBERTO FARRIOL GISPERT**

Enero, 2015

Santiago de Chile

*A Salvador*

**ÍNDICE**

Página

Abstract . . . . . 3

Introducción . . . . . 4

Marco Teórico: Hacer visible lo invisible . . . . . 5

Capítulo I: Cementerios . . . . . 12

Capítulo II: *Paisajes de Desaparición* . . . . . 22

Capítulo III: *Nichos Vacíos* . . . . . 25

Capítulo IV: *Tumba Vacía* . . . . . 30

Capítulo V: *Desde una Tumba* . . . . . 39

Conclusión . . . . . 43

Bibliografía . . . . . 44

**RESUMEN**

La presente memoria describe y analiza las obras que la artista Magdalena Leal desarrolló mientras cursó su Magister en Artes Visuales entre los años 2012-2014. Usando el Cementerio General de Santiago como espacio de reflexión y ejecución artística, las cuatro obras que se describen en esta memoria (*Paisajes de Desaparición, Nichos Vacíos, Tumba Vacía* y *Desde una Tumba*) indagan en la producción del arte como un ejercicio de hacer visible lo invisible (Hegel), revisando esta idea a partir de los conceptos de vacío, ausencia y desaparición.

Palabras claves: video, instalación, vacío, ausencia, desaparición, cementerios.

**ABSTRACT**

This thesis describes and analyzes the work that the artist Magdalena Leal developed during her Master in Visual arts, from 2012 to 2014. Using the Cementerio General of Santiago as a place of reflection and artistic execution, all four works described in this thesis explore the production of art as an exercise of making visible what is invisible (Hegel), reviewing this notion from the concepts of emptiness, absentia, and disappearance.

Key Words: video, installation, emptiness, absentia, disappearance, cemeteries.

## INTRODUCCIÓN

Las obras presentadas en esta memoria son el resultado del intento y búsqueda por captar en lo visible ideas que, por esencia, carecen de visibilidad, como son el vacío, la ausencia y la desaparición.

Mi estrategia artística consistió en encontrar en lo observado en el Cementerio General de Santiago posibles manifestaciones "visibles" de estas ideas que en sí se presentan como "invisibles". Desde este lugar se propone la aparición, la captura visible, aprehensible y material de estas ideas de carácter insustancial.

Los medios utilizados para manifestar visiblemente lo invisible del vacío, la ausencia y la desaparición son el video, la fotografía y la instalación. A través de éstos se busca investigar el cruce entre visualidad e invisibilidad, y estos en relación, por ejemplo, a las nociones de presencia-ausencia, aparición-desaparición, figuración-abstracción.

Esta memoria indaga teóricamente sobre la concepción del arte según Hegel, resaltando específicamente la posibilidad que expone el arte de expresar sensiblemente (visiblemente) ideas que por naturaleza escapan de una completa manifestación formal. La estética hegeliana como trasfondo teórico de esta memoria permite explorar el cementerio, sus nichos, tumbas y memoriales como lugares particularmente productivos para reflexionar artística, política y visualmente sobre estas nociones.

## MARCO TEÓRICO

### Hacer visible lo invisible

### La apariencia sensible de la idea en Hegel

La acción de hacer visible lo invisible guarda relación con la concepción de arte romántico propuesta por el filósofo Georg Wilhelm Hegel (1770-1831). Desde los pensamientos que su filosofía propone en torno al arte es posible establecer diferentes puntos de conexión con mi trabajo artístico. Para poder dilucidar relaciones entre esta concepción romántica del arte y las obras realizadas, es importante destacar algunas de las ideas principales que esta filosofía expone.

El concepto principal de Hegel que se ha de establecer en relación con mis obras corresponde a la proposición de concebir la obra de arte como la apariencia sensible de la idea. La idea, según Hegel, perteneciente al ámbito abstracto (pensamiento teórico), es inmaterial, por lo que la apariencia como forma de materialización de la idea aparece como su opuesto o contradicción. El pensamiento hace de lo sensible concreto (realidad empírica) algo abstracto, inmaterial, es decir, transforma lo visible interiormente en un invisible, la obra de arte se manifiesta como apariencia sensible, he aquí la base de la contradicción. La obra de arte manifiesta un ideal que, a diferencia del pensamiento ideal, tiene la singularidad de que se da exteriormente como sensible.

Lo ideal, denominado por Hegel como lo bello artístico, corresponde a la correspondencia entre las oposiciones, entre apariencia sensible (forma) e idea (contenido), como especifica Gustavo Cataldo Sanguinetti en su articulo “El esplendor de la idea: belleza y apariencia en Hegel”, “lo ideal a diferencia de la idea, es la forma sensible de exteriorizarse la idea”, de esta manera, “lo bello se determina como la apariencia sensible de la idea” (“El esplendor de la idea: belleza y apariencia en Hegel” 102). Lo bello artístico entonces, fuente de lo ideal, tiene su vida en la apariencia, “la idea sólo es bella

en su *aparecer*, revelándose, manifestándose (…) La idea aparece, brilla y resplandece, *por y a través* del objeto sensible" (102). De ahí que Hegel prefiera la expresión filosofía del arte o exactamente filosofía del arte bello.

La importancia que tiene el arte para el pensamiento en la filosofía hegeliana radica en que "la conciencia nunca expresa un puro y ensimismado *yo* soy *yo*, sino que se obtiene a través del rodeo de la alteridad: solamente saliendo de sí mismo el espíritu puede volver sobre sí", precisa Sanguinetti (111). Amador Vega en su libro *Mística y creación en el siglo XX* reflexiona respecto a este movimiento dialéctico: "para realizarse, el espíritu sale de sí mismo para volver sobre sí mismo, se extasía en la vida y se reencuentra en el pensamiento" (244). De esta manera, "el movimiento de *aparición* de la idea no es por tanto algo que se agregue a la idea misma de una manera completamente intrínseca, sino que es el movimiento "natural" de ésta, es decir, hacia la superación de la contradicción" ("El esplendor de la idea: belleza y apariencia en Hegel" 110).

El arte se basa fundamentalmente en la condición de retorno de la idea desde lo exterior (objetivo) hacia nuevamente lo interior (subjetivo), como señala Sanguinetti, "la naturaleza es elevada y sobrepasada por la espiritualización que el arte efectúa sobre su existencia puramente externa y material" (105). La apariencia artística es más que el mundo puramente sensible, de esta manera, clarifica Hegel,

> la apariencia del arte tiene la ventaja de que ella misma va mas allá de sí y apunta desde sí a algo espiritual que debe acceder a la representación a través suyo, frente a lo cual la apariencia inmediata no se presenta a sí misma como ilusoria, sino más bien como lo efectivamente real y verdadero, mientas que, en cambio, lo inmediatamente sensible vicia y oculta lo verdadero. El duro caparazón de la naturaleza y el mundo ordinario le plantea al

> espíritu más dificultades que las obras de arte para penetrar en la idea ("El esplendor de la idea: belleza y apariencia en Hegel" 107).

Hegel afirmaba que la obra de arte "no es nada meramente sensible, sino el espíritu aparente en lo sensible" (103). "Solo es obra de arte -insiste Hegel- en la medida en que, originada en el espíritu, pertenece también al terreno del espíritu, ha recibido el bautismo de lo espiritual y sólo representa aquello formado en armonía con el espíritu" (105). Es decir, bajo su aspecto de objeto la obra de arte precisamente no es una obra de arte: sólo es obra de arte en tanto ha recibido espiritualidad. Sanguinetti ahonda en este punto al precisar que "es en esta unidad y síntesis entre lo sensible y lo intangible, que se puede afirmar que el arte espiritualiza lo sensible y se sensibiliza lo espiritual" (102).

Para dilucidar esta unidad ideal entre lo objetivo-externo y lo subjetivo-interno, Hegel propone un recorrido a través de la historia del arte que va desde las representaciones simbólicas más primitivas hasta las obras del romanticismo, el cual divide en tres etapas que corresponden a las diferentes relaciones u/o adecuaciones entre forma y contenido. Estas etapas son las del arte simbólico, clásico y romántico. Este desarrollo del arte a través de la historia ha sido acompañado de una progresiva superación del contenido (idea) sobre su conteniente (forma), esta superación es particularmente importante, pues sólo así se podría lograr un arte que fuera expresión de este ideal.

El arte simbólico busca el aspecto figurado de expresar ideas abstractas a través de lo observado en la naturaleza sensible, es por medio de lo observado que se obtiene lo sensible para manifestar a la idea.

En el arte simbólico el concepto de la obra se enfrenta a una forma sensible que no se articula de manera esencial con él, a las ideas para ser trasmitidas se les asigna una forma concreta, pero las formas utilizadas no son las adecuadas para representar su

contenido. Si por un lado tenemos la idea, y por otro, las formas sensibles que no le son adaptables, se puede decir que el arte simbólico fuerza a las formas para intentar expresar a través de ellas un concepto. Hegel en su libro *Lecciones sobre la estética* precisa:

> Este arte pertenece a la categoría de lo sublime, y lo que caracteriza a lo sublime es el esfuerzo de expresar lo infinito. Pero aquí ese infinito es una abstracción, a la que no sabría adaptarse ninguna forma sensible (…) La expresión queda en estado de intento, de ensayo. Se obtiene así gigantes y colosas estatuas con cien brazos y cien pechos (*Lecciones sobre la estética* 163).

Variadas representaciones de este arte alcanzan volúmenes gigantescos y de imponente presencia física con el fin de abarcar en estos contenedores un concepto abstracto, como por ejemplo una divinidad. Estas formas simbólicas son, como indica Jacques Aumont en su libro *La imagen*, "producidas y veneradas como manifestaciones sensibles de la divinidad, aunque esta manifestación sea parcial e inconmensurable con respecto a la divinidad misma" (84). En este arte siempre habrá presente una distancia que separara lo de adentro (contenido) de lo de afuera (su contenedor). En su inquietud, la idea evoluciona he intenta encontrar una adecuada forma para expresar su contenido.

La siguiente etapa, la clásica, busca superar esta falta de armonía entre forma y contenido a través de la libre adecuación de estos elementos, es decir, uniendo significado y corporeidad. Esta fase consiste en la "libre adecuación de la forma y del concepto, de la idea y de su manifestación exterior" (*Lecciones sobre la estética* 164). La idea básica del arte clásico es que lo externo del hombre revele lo espiritual en forma sensible. La escultura griega, por ejemplo, basada en la forma humana es una expresión de este ideal: la forma humana representa en este caso exactamente a la idea.

> El espíritu del arte ha encontrado por fin su forma. El verdadero contenido es un espiritual concreto, cuyo elemento concreto esta representado por la forma humana, pues es la única que puede revestir lo espiritual en su existencia temporal (…) Si el arte quiere expresar lo espiritual de manera sensible y accesible a la intuición, no puede hacerlo más que humanizándolo, pues únicamente cuando el espíritu se encarna en el hombre puede hacerse sensible (*Lecciones sobre la estética* 165-166).

Este es el máximo ideal de belleza, la belleza en su máxima expresión. Lo ideal del arte se muestra aquí con toda su fuerza. No obstante, a pesar de su condición de ideal, el arte clásico representa un problema para el espíritu, pues "el espíritu constituye la infinita subjetividad de la idea que, en tanto que interioridad absoluta, no sabría expresarse libremente, desarrollarse completamente en la prisión corporal en donde se encuentra encerrada" (168). Este arte se representa como un particular en la figura humana y la idea al estar encarnada retiene al espíritu dentro de la misma forma que se le asignó. La idea solo existe, según su verdad, en el espíritu, el cual no puede sino "encontrar su expresión más que en la espiritualidad pura. Esta última circunstancia constituye la debilidad y la insuficiencia del arte clásico, debilidad e insuficiencia ante las que termina, a su vez, por sucumbir" (166).

> Si la unidad de la naturaleza divina y de la naturaleza humana deja de ser una unidad directa e *inmediata*, para convertirse en una unidad *consciente*, ya no es lo sensible y lo corporal, representados por la forma humana, sino la interioridad consiente de la misma lo que se convierte, a su vez, en el contenido verdaderamente real del arte (*Lecciones sobre la estética* 170).

Cuando el espíritu ha llegado a un estado en el cual puede ser por sí mismo queda liberado de cualquier manifestación sensible que se le pueda asignar, esto es lo que sucede en el arte romántico. En el arte romántico la idea ha sido liberada de la naturaleza sensible, esta es "superada y transformada en una correspondencia, una unidad deseada y consagrada por el espíritu" (170); es lo espiritual como tal lo que da a lo sensible su significación.

Al contrario del arte clásico y del simbólico, el arte romántico no busca la apropiada articulación entre forma y contenido, éste rompe con tal intento de adecuación y de cierta manera se sustrae de la unión con lo sensible-exterior, o al menos deja de soportar su presión; como clarifica Hegel, "no hay unidad absoluta entre este mundo y el contenido, pero lo sensible, la materia en general, sólo recibe su significación del espíritu" (*Lecciones sobre la estética* 171). En el arte romántico "el contenido de la idea es de un orden más elevado, de un carácter absoluto. Este contenido no es otro que el espíritu mismo" (168).

Este arte utiliza lo sensible para expresar una idea, solo que lo hace consiente de que la verdad del contenido es independiente de esa materialidad y exterioridad. De cierta forma, ya no existen escrúpulos en representar, todo lo exterior esta dispuesto a la creatividad, "el espíritu que goza de su plena libertad y, seguro de sí mismo, no teme las aventuras y sorpresas de la expresión exterior, no retrocede ante el capricho de las formas" (171).

El arte cristiano, por ejemplo, manifiesta esta idea romántica del arte, ya que el cristianismo

> al concebir a Dios como un espíritu, no individual y particular, sino absoluto, y al aferrarse, por consiguiente, a la idea de representarlo en espíritu y verdad, ha renunciado a la representación puramente sensible y corporal, a favor de la expresión espiritualizada e interiorizada (*Lecciones sobre la estética 170*).

Esta referencia teórica del arte romántico esbozada por Hegel estará latente en las obras a presentar en esta memoria, las cuales son resultado del intento por expresar sensible y formalmente ideas basadas en la imperceptibilidad visual, como son el vacío, la ausencia y la desaparición. A través de la grabación, la cual capta de modo fiel -y testimonial- fenómenos inconmensurables como, por ejemplo, el espacio vacío o la penumbra al interior de un nicho se propone capturar visiblemente lo invisible de éstos términos.

# I

# CEMENTERIOS

Los cementerios destinados a acoger el cuerpo muerto se presentan como un territorio fructífero en cuanto a que desde ellos se pueden entrever los diferentes tipos de relación que establecen los vivos con los muertos, en definitiva, diferentes tipos de relaciones entre una idea abstracta (muerte) y sus manifestaciones. Como señala Gabriela Raposo en su ensayo "Muerte y lugar en la memoria" en los cementerios es posible entrever

> distintos planos de significación de un mismo evento. Por una parte se observa la materialidad de los espacios que aluden al muerto, como la tumba, la animita, el mural o el monumento. Y por otro lado, está lo que ellos simbolizan, como la protección del alma en la casa de la animita (...) o bien de morada, en el caso de las tumbas ("Muerte y lugar en la memoria" 75).

Los elementos visibles y concretos como nichos, tumbas y memoriales que refieren y hacen presente la muerte, serán lo visible desde donde se propone evidenciar un cruce entre una idea abstracta (muerte-vacío-ausencia-desaparición) y su materialización en lo sensible.

La muerte, corroborada y evidenciada por medio del cuerpo muerto, se presenta como un evento radical (vertical) en el desplazamiento (horizontal) perteneciente al ámbito de la vida. La muerte, como indica el filósofo y sociólogo Paul Blanquart (citado por Raposo en su ensayo "Muerte y lugar en la memoria"),

> marca la introducción de la verticalidad como hito dentro del espacio de divagación horizontal nómade (…) Los primeros puntos fijos que aparecen como hitos en el espacio son las tumbas. Ellas se constituyen como las primeras *residencias permanentes* dentro del movimiento generado por los nómades primitivos, los cuales servían para delinear los trayectos y delimitar los territorios entre los cuales se desplazaban (“Muerte y lugar en la memoria” 71-72).

Lo visible –permanente como una tumba o efímero como un rito- sobre este hecho radical señala no al hecho en sí, muerte, sino sobre quien recayó este hecho, es decir, al muerto. Si la muerte no es concebible en vida, si no es experienciable conscientemente, cabe preguntarse entonces: ¿En qué se basa la conciencia de la muerte? Wolfgang Sofsky ahonda en este punto en su libro *Tiempos de horror: amok, violencia y guerra*;

> La muerte no es ningún acontecimiento de la vida. No es un objetivo ni tampoco un conciliador acorde final de la vida, sino su antítesis radical. No se pude asistir a la propia muerte ni tener experiencia de ella. No se puede no experimentar nada. Desde dentro de la vida es imposible imaginar como sería no existir. Es igual de imposible que imaginarse no tener conciencia. Nadie puede esperar la experiencia de su muerte, solo puede esperar que morirá. Y todos tenemos la esperanza de seguir vivos aun después de la propia muerte. Sólo desde una perspectiva externa, con los ojos del otro, logramos imaginar lo que es no existir más (…) Así pues, tomar conciencia de la propia condición mortal presupone que el hombre puede estar fuera de sí mismo (*Tiempos de horror: amok, violencia y guerra* 6-7).

Lo inexplicable de la muerte la ha hecho trascender a un territorio de subjetividad y misticismos, haciendo del cementerio un lugar de mediación entre lo terrenal, visible y presente y lo trascendental, infinito y eterno. Por ejemplo, "la propagación y el desarrollo del cristianismo, marcado por la separación del cuerpo y el alma, junto con la resurrección, relegaron a la muerte y a los muertos a una posición de relativa indiferencia" ("Muerte y lugar en la memoria" 73). Bajo este perfil religioso se manifiesta una idea menos drástica después de la muerte. Tras la muerte, las tumbas y nichos como residencias permanentes de los cuerpos muertos no se constituyen como morada final. Los cimientos religiosos han separado el alma del cuerpo otorgándole permanencia y morada en un más allá que no esta aquí en la tierra ni enterrada bajo ella. Del cuerpo muerto sepultado se libera el alma antes contenido en el mismo, abandona toda materia para residir sin forma visible en un tiempo y espacio comprendidos como eterno e infinito respectivamente, trasciende de toda forma (contenedor) lo que vuelve aún más pura su abstracción. Incinerar el cuerpo muerto, volverlo cenizas, podría ser un claro ejemplo donde se comprende trascendida el alma del cuerpo material.

Cenizas de un cuerpo humano al interior de un ánfora
(Fotografía Magdalena Leal)

De manera menos radical que convertir el cuerpo muerto en cenizas, existen otras formas –nunca carentes de misticismos, por cierto- en que se conserva el cuerpo, se guarda y conserva para su desintegración natural, gradual y pausada en el tiempo en algún tipo de sepultura. “La observación de cómo las plantas mueren y vuelven a brotar al año siguiente se utiliza como una historia para explicar la muerte y la continuación de la vida”, ejemplifica Andrew Bowie en su libro *Estética y Subjetividad* (241). En este sentido metafórico, enterrar el cuerpo muerto sería retornar el cuerpo a la tierra, la misma tierra fecunda y venerada como fuente de vida. Desde esta visión, enterrar un cuerpo muerto tiene correspondencia con el ciclo de la vida (nacer-vivir-morir) y bajo esta naturaleza el cuerpo humano -como todo cuerpo animal y vegetal- es abono, alimenta a la tierra, se consume en y para ella.

Tumba del Cementerio General de Santiago
(Fotografía Magdalena Leal)

Los cementerios ambivalentes en cuanto a su funcionalidad de dar un espacio -en sus cavidades- al cuerpo muerto, son a su vez lugares que amparan a los muertos de cuerpo ausente, sin cadáver. Esto es expresado a través de los memoriales. Los memoriales se presentan como estructuras que denuncian una muerte como también la identidad de quien ahí se rememora, pero no necesariamente en este acto de rememoración está el cuerpo presente. Esta estructura material que hace referencia a una muerte, o a una presunta muerte, actúa frente al vacío y posible olvido como una forma de hacer visible y presente esa muerte y ese muerto pese a la ausencia material del cuerpo. Caracterizados por alcanzar grandes volúmenes y ser construidos con materialidades híper concretas como por ejemplo la piedra y el mármol, los memoriales en ello hacen manifiesto un intento por tornar presente y visible un contenido ausente e inmaterial.

Los memoriales manifiestan un claro ejemplo del intento de los humanos por destruir un cierto miedo a la idea e impresión de vacío, estado anímico expresado como *Horror vacui*: horror al espacio vacío. El historiador del arte Wilhelm Worringer en su ensayo "Abstracción y Naturaleza" (citado por Maderuelo en su libro *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*) menciona respecto a este término

> una teoría antropológica- que, advierte, no es estrictamente científica, aunque no por eso deja de servirse de ella- según la cual en la etapa evolutiva en que el hombre se yergue para hacerse bípedo, deja de apoyar las manos sobre el suelo y, por lo tanto, de reconocer el espacio circundante por medio del tacto, debiendo confiar en el sentido de la vista, lo cual le produce cierta inseguridad (*La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos* 19).

Esa inseguridad e inestabilidad ante la vastedad del espacio habría traído como consecuencia la idea anímica *Horror vacui*. Con el fin de suprimir la angustia que genera es que se ha tendido a llenar todo espacio vacío.

> Frente al temor innato que provoca la sensación de vacío, explotada por los románticos, existe la necesidad primigenia del hombre de proyectarse en lo masivo, de tallar gruesos menhires, columnas o figuras colosales que, imponiéndose sobre la plana vacuidad de una llanura, proporcionen confianza con su expresión de solidez (…) Acotado el espacio, marcado con hitos que lo dominan, es como el hombre ha combatido el miedo al mundo desconocido del infinito espacial. En un mundo en el cual el hombre era entendido como medida del universo, tanto la idea de vacío, la existencia del cero, como la de infinito o la de inconmensurable costaron mucho trabajo ser asimiladas (*La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos* 20).

El memorial construido a detenidos desaparecidos en el Cementerio General de Santiago es un claro ejemplo de hacer frente al vacío (ausencia del cuerpo), de tornar presente lo ausente. En las inmediaciones colindantes al memorial hay nichos destinados a detenidos desparecidos y la gran mayoría de éstos se encuentran vacíos, sin cuerpos aparecidos, por lo que este gran monumento de rememoración intenta contener esas muertes inciertas y de cuerpos ausentes. El emplazamiento de este memorial en el cementerio es una clara manifestación de la necesidad de dar certeza de muerte (aún siendo incierta) a las desapariciones, de darles cabida y permanencia en su territorio.

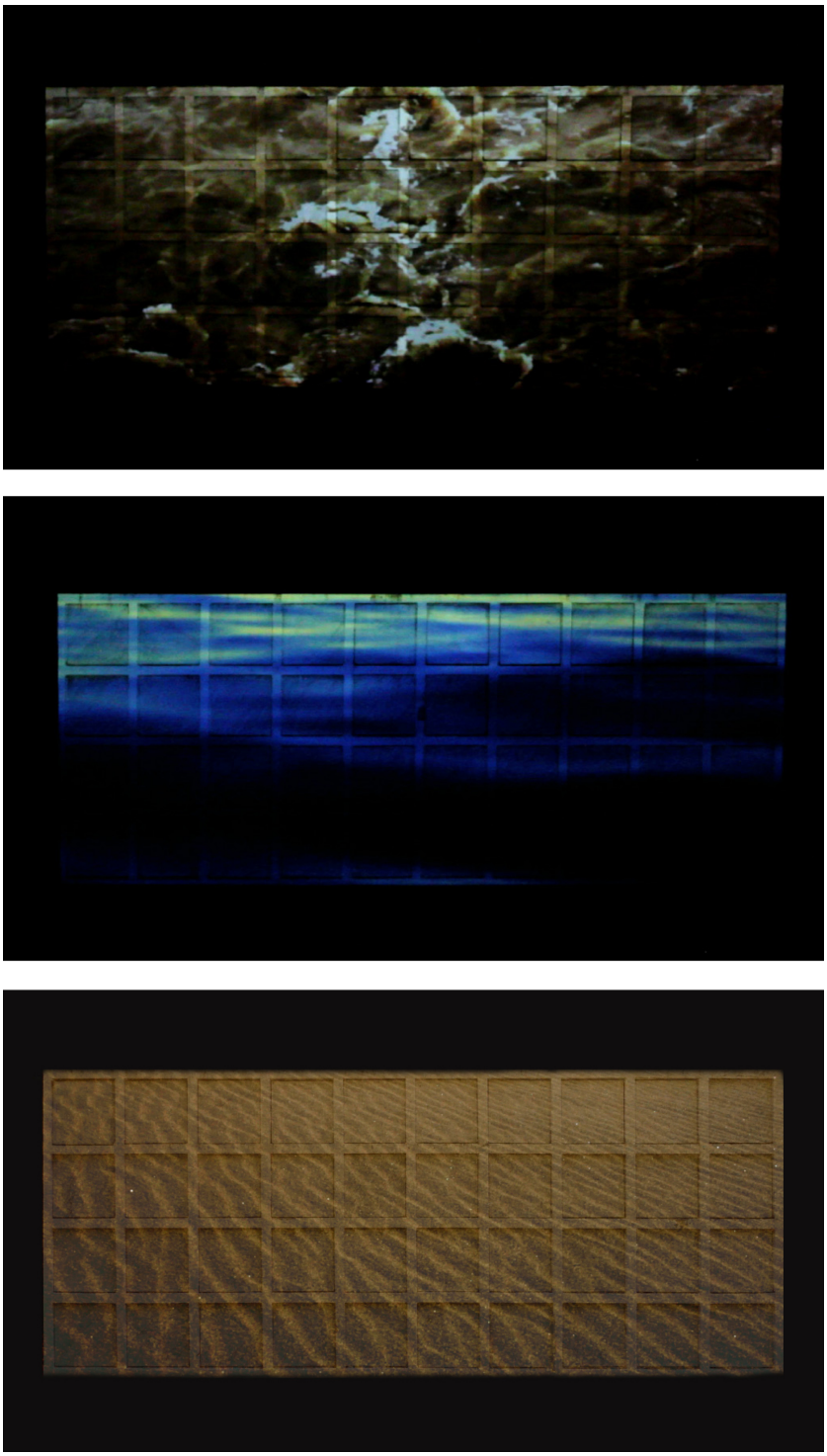
Memorial destinado a víctimas de la dictadura militar
Cementerio General de Santiago
(Fotografía: Magdalena Leal)

El espacio cóncavo e interior de un nicho, al igual que el de la tumba, es un espacio de contención en el que se da cabida al cuerpo muerto. Los nichos vacíos destinados a cuerpos de detenidos desparecidos, al igual que el memorial, simbólicamente lo que hacen es darle sepultura a muertos sin cuerpo presente, ambos espacios operan como contenedores de ausencias, de vacío. Lo que acontece en el memorial como en los nichos vacíos es la revelación de lo que se mantiene oculto y aún acontece incierto, sin desenmascarar completamente.

Nichos destinados a detenidos desaparecidos
Cementerio General de Santiago
(Fotografía: Magdalena Leal)

Mi búsqueda por detectar el vacío, la ausencia y la desaparición se ha localizado en una primera instancia en este memorial, nichos destinados a detenidos desaparecidos y lugares de desaparición.

Las relaciones entre las desapariciones realizadas durante la dictadura militar, las operaciones de ocultamiento, la conmemoración de estos hechos a través de monumentos; y el desafío del arte de materializar-visualizar estas presencias invisibles, han sido los centrales asuntos explorados en la obra *Paisajes de Desaparición*. Es importante mencionar que la búsqueda por visualizar la desaparición no se expresa en esta obra como memoria histórica pasada, sino como acontecer presente. En este sentido, *Paisajes de Desaparición* no documenta los años en que la dictadura militar en Chile (1973-1990) perpetuó las desapariciones, sino más bien detecta y registra su acontecer invisible hoy en día. Es en el presente donde ha operado mi búsqueda por dar visibilidad a la desaparición, evidenciando por medio del video la relación entre documentación (grabación) del presente y su tensión con un pasado oculto, hoy invisible.



*Paisajes de Desaparición* (2012)
Video instalación
Modalidad *loop*, s/sonido
450 x 187,5 cm c/u.
(Fotografía: Magdalena Leal)

## II

## PAISAJES DE DESAPARICIÓN

*Paisajes de Desaparición* consiste en la proyección de paisajes sobre nichos destinados a detenidos desaparecidos del Cementerio General de Santiago. Los videos proyectados sobre ellos corresponden a los principales paisajes donde fueron asesinadas y ocultadas personas durante la dictadura militar en Chile: mar, río y desierto. Tres de cinco son los paneles de nichos que se encuentran completamente vacíos de cuerpos encontrados, aparecidos. Sobre estos nichos vacíos se proyectan simultáneamente los tres paisajes mencionados.

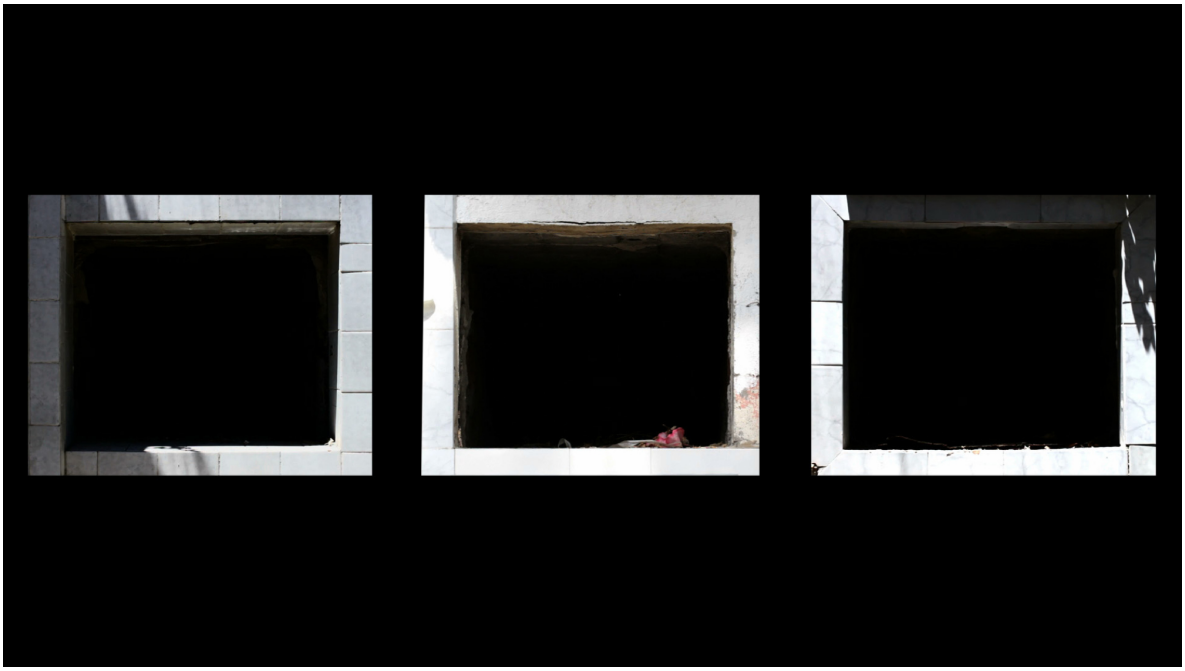
La proyección de los videos (paisajes) sobre cada uno de los paneles de nichos vacíos es realizada utilizando *mapping*, técnica para proyectar imágenes sobre superficies tridimensionales. Esta herramienta, controlada mediante un software, permite recortar la imagen para enmarcarla con exactitud sobre un determinado soporte o superficie, en este caso los paneles de nichos vacíos.

Esta video instalación presenta dos visibles que funcionan como contenedores de la desaparición. Por un lado, los paisajes bajo los cuales la desaparición se encuentra contenida, y por otro, los nichos destinados a desaparecidos, espacio que anhela contener dichos cuerpos. En ambos contenedores se evidencia la propia imposibilidad de la desaparición de ser vista (en los videos) y contenida (en los nichos).

Esta obra propone la materialización de un acontecer (desaparición) que se presenta como invisible, como a su vez, instala tal invisibilidad como reflexión sobre las desapariciones. *Paisajes de Desaparición* interviene el lugar donde se le ha dado “sepultura” a la desaparición, proyectando en él videos que evidencian los verdaderos contenedores en donde la desaparición acontece hoy en día; paisajes.

Los paisajes se presentan como contenedores permanentes de los cuerpos desaparecidos, en los más inmensos parajes de la naturaleza (océano, ríos y desierto) se encuentran ocultos los cuerpos desaparecidos, éstos moran en ellos. Si "la evidencia más clara de la muerte es la presencia física del cuerpo y las huellas que este deja en el territorio que lo acoge" ("Muerte y lugar en la memoria" 71) en estos contenedores (paisajes) la no evidencia de las muertes y las marcas invisibles que de éstas se han dejado en el territorio, resultado de las estrategias de ocultamiento realizadas para este cometido (desaparición) las cuales han hecho completamente invisible cualquier indicio del hecho ominoso.

Uno de los fundamentos de esta obra es que en los paisajes proyectados sobre los nichos vacíos aparezca lo ocultado y lo desaparecido que hay en ellos. La eficacia de las prácticas de encubrimiento a los cuerpos desaparecidos queda en evidencia al ver en los videos proyectados sólo paisajes, sin indicio alguno de que ahí sucede lo ocultado. Estos videos hacen visible ya no los cuerpos desaparecidos, sino la operación de ocultamiento de los mismos en los paisajes que los contienen. El ocultamiento entonces, como consecuencia de operaciones criminales, queda en evidencia al ver en la imagen capturada sólo paisajes, sin marcas visibles de que ahí sucede lo ocultado y al ver el contenido aún ausente de los nichos. La desaparición deja su huella, pero no como marca o impronta de una forma, sino como su misma desaparición.



*Nichos Vacíos* (2012)
Video instalación
Videos *Full* HD. Modalidad *loop,* sin sonido
90 x 75 cm c/nicho
(Fotografía: Magdalena Leal)

## II

## NICHOS VACÍOS

*Nichos Vacíos* consiste en la proyección de tres nichos abiertos y vacíos registrados en el Cementerio General de Santiago. La imagen proyectada plantea ahondar en la representación del tiempo y el espacio, la ausencia y presencia del cuerpo como a su vez sobre lo material e inmaterial del vacío.

El objetivo o función de un nicho es contener un cuerpo muerto, en el caso de los nichos registrados estos se presentan sin cuerpos, están vacíos. Los nichos como contenedores paradojalmente no contienen nada. A pesar de su ausencia, en el encuadre simétrico y centrípeto del video algo se hace presente: una presencia ausente. Y es que el espacio vacío del nicho, vacío generado por la ausencia de un cuerpo, es en definitiva, un espacio que evoca el propio cuerpo y su destino. Estos videos sugieren interpelar al espectador, ponerlo frente a una experiencia y no sólo frente a una imagen.

En la grabación, el encuadre a los nichos vacíos es frontal con la intención de que el espectador se relacione frontalmente con la obra encontrándose “cara a cara“ con el nicho vacío. La relación entre el espectador y la imagen es enfatizada mediante la proyección de los nichos a su escala real (90 cm. de ancho x 75 cm. de alto c/u), la cual propone generar un encuentro proporcional entre el cuerpo del espectador (cuerpo presente y vertical) y el vacío de los nichos (cuerpo ausente y horizontal).

*Nichos Vacíos* invita al espectador a proyectarse imaginariamente en el vacío de los nichos, busca “transformar en lo mas interno lo externo y sensible de toda materialidad” (Hegel citado en “El esplendor de la idea: belleza y apariencia en Hegel” 105).

Con el común objetivo de generar a través de la proporción y la abstracción una experiencia activa en el espectador, se encuentra la obra del artista Mark Rothko emplazada en el interior de una capilla sin determinación confesional *The Rothko Chapel* (Houston, Texas. Estados Unidos).

*The Chapel Rothko* (1971)
Mark Rothko
Houston, Texas, EE UU.

Considerando las características propias de una capilla, donde se practica la oración, meditación y/o reflexión, Rothko realizó una serie de 14 pinturas abstractas de gran formato para ser dispuestas de forma individual y en trípticos alrededor de todo el espacio, con la finalidad que el espectador -ante esa frontalidad inevitable- se encuentre envuelto, introducido en ellas. Rothko propone en estas pinturas una noción de proporción que al igual que *Nichos Vacíos* se adecua a la necesidad de crear un ambiente de intimidad. Cubriendo todo el interior de la capilla y con una iluminación tenue y penumbrosa, proveniente del cielo de ésta, esta obra busca generar una atmosfera cautivante que invite al espectador a la contemplación, reflexión y/o meditación introspectiva. De cierta forma, la abstracción de las presentes pinturas y su emplazamiento en el espacio proponen una búsqueda de la espiritualidad, de la trascendencia. Lo sensible y material de estas pinturas se eleva de la mera apariencia, se desmaterializa. Arthur Danto reflexiona en su libro *La Madonna del futuro* lo siguiente:

> Experimentarla no es meramente ver las formas, los colores y las pincelada. Es como si Rothko hubiera encontrado un modo de presentar una elevada verdad de la metafísica o la teología en términos enteramente sensibles (…) Lo que sus pinturas hacen presente es algo que se desvaneció del mundo visual (...) La belleza artística, dijo Hegel, es la belleza nacida y renacida del espíritu (*La Madonna del Futuro* 386-387).

*Nichos Vacíos* propone un ejercicio contemplativo y observacional que invita a la quietud, a detenerse frente una imagen aparentemente inmóvil. Por un momento la imagen pareciera estar detenida, como en *pause*, produciendo una ambivalencia entre video y fotografía. Dentro de este aparente estatismo es que se perciben mínimos movimientos que tienen lugar en el tiempo, proporcionando al espectador una singular percepción frente al video, caracterizado por lo general por un dinamismo más acentuado, en cuanto a su constitución como imagen en movimiento.

El cruce entre video y fotografía es evidente: en la grabación no se realizan movimientos de cámara, capturando desde una perspectiva fija el acontece frente a ella, representando o reproduciendo el universo fenomenológico que allí acontece. La cámara fija (inmóvil) orientada frontal y perpendicularmente hacia su objetivo (nicho-vacío) graba la quietud de éste, como si nada sucediese, como si el tiempo –como en una fotografía– se hubiese detenido. El tiempo de estos videos es imperceptible, esto se manifiesta por un lado en la permanente quietud del objetivo (nichos), y por otro, por medio del sutil y permanente cambio en la naturaleza (luz, sombra, viento).

*Tumba Vacía* (2014)
Instalación
210 cm x 90 cm.
(Fotografía: Magdalena Leal)

## IV

## TUMBA VACÍA

*Tumba Vacía* consiste en la instalación vertical de una imagen fotográfica a escala real (1:1) de una tumba abierta y vacía, sin cuerpo, obtenida en el Cementerio General de Santiago. La imagen fotográfica fue capturada desde una perspectiva cenital, abarcando la totalidad de la tumba, incluyendo su borde el cual opera a su vez como marco de la imagen.

A diferencia de los nichos, generalmente de apreciación frontal, las tumbas son contenedores que se encuentran bajo tierra, enterradas en ella. *Tumba Vacía* varía la orientación horizontal de una tumba en el espacio por una vertical, con el objetivo de incitar en el espectador una frontalidad que permita establecer una relación de proporcionalidad entre ambos cuerpos. El cuerpo presente y vertical del espectador se proyecta por medio de su reflejo sobre la tumba vacía. Este reflejo se realiza a través del montaje de la imagen bajo un delgado vidrio, haciendo de la tumba un espejo en el cual ve reflejado su cuerpo. El espectador al observar la tumba se observa a la vez a sí mismo en ella, contenido y enmarcado por su borde. Por medio del reflejo, el espectador “llena” el vacío de la tumba, hace presente lo ausente.

Montaje de la obra *Tumba Vacía* en la exposición *Espacios Mínimos*
Galería Macchina
Santiago, 2014
(Fotografía: Magdalena Leal)

*Tumba Vacía* se presenta como un espejo por el cual quien se observa se siente observado, a su vez, frente a ella el espectador se enfrenta -ineludiblemente- con lo ausente que contiene: su vacío.

Ante una tumba, señala Georges Didi-Huberman en su libro *Lo que vemos, lo que nos mira*;

> Por un lado, esta lo que veo de la tumba, es decir la evidencia de un volumen, en general una masa de piedra, más o menos geométrica, más o menos figurativa, más o menos cubiertas de inscripciones: una masa de piedra *trabajada* (...) Por el otro, esta lo que me mira: y lo que me mira en una situación tal ya no tiene nada de evidente [évident], puesto que, al contrario, se trata de una especie de

> vaciamiento [évidement]. Un vaciamiento que ya no concierne en absoluto al mundo del artefacto o el simulacro, un vaciamiento que allí, ante mí, toca lo inevitable por excelencia: a saber, el destino del cuerpo semejante al mío, vaciado de su vida, de su palabra, de sus movimientos, vaciado de su poder de poder alzar los ojos hacia mí. Y sin embargo, en un sentido me mira (...) He aquí porque la tumba, cuando la veo, me mira hasta lo más recóndito –y ese título, por otra parte, viene a trastornar mi capacidad de verla simple, serenamente-, en la medida misma en la que me muestra que he perdido ese cuerpo que recoge en su fondo. También me mira, desde luego, por que impone en mi la imagen imposible de ver de lo que me hará el igual y el semejante de ese cuerpo en mi propio destino futuro de cuerpo vaciándose, yaciendo y desapareciendo rápidamente en un volumen más o menos parecido. Así, ante la tumba, yo mismo me tumbo, me tumbo en la angustia (…) en la angustia de mirar hasta el fondo -al lugar- de lo que me mira, la angustia de quedar liberado a la cuestión de saber (de hecho: no saber) en que se convierte mi propio cuerpo, entre su capacidad de constituir un volumen y la de ofrecerse al vacío, la de abrirse (*Lo que vemos, lo que nos mira* 19-20).

La tumba contiene lo que en sí no se puede experimentar conscientemente: la muerte. Considerando pues, como señala Sofsky que "tomar conciencia de la propia condición mortal presupone que el hombre puede estar fuera de sí mismo" (*Tiempos de horror: amok, violencia y guerra* 7), *Tumba Vacía* opera como un portal hacia ese desdoblamiento. Esta instalación a escala humana, instala imaginariamente la experiencia ambivalente entre el encontrase ahí vivo y el proyectarse ahí muerto. Frente a una tumba es posible suprimir o al menos amortiguar la angustia que se genera, esto consiste en hacer de la experiencia del ver un ejercicio de creencia,

> La materialidad del sepulcro y su función de caja que encierra, efectúan la perdida de un ser, de un cuerpo que en lo sucesivo se dedica a deshacerse. El hombre de la creencia prefiere vaciar las tumbas de sus carnes putrefactas, desesperadamente informes, para llenarlas con imágenes sublimes, depuradas, hechas para consolar e informar –vale decir *fijar*- nuestras memorias, nuestros temores y nuestros deseos (*Lo que vemos, lo que nos mira* 26).

El arte cristiano es un claro ejemplo de superar la angustia ante la tumba, como ante la muerte y la desaparición del cuerpo. Este arte ha producido abundantes y variadas imágenes de tumbas vaciadas del cuerpo muerto de Cristo, "tumbas fantasmagóricamente vaciadas de sus cuerpos y, por lo tanto, en cierto sentido, vaciadas de su propia capacidad vaciante o angustiante" (*Lo que vemos, lo que nos mira* 23). Así, lo que podría ser temible se revierte a la gloria de dios: "una tumba en primer plano- objeto de angustia-, pero una tumba vacía, la de dios muerto y resucitado" (24). *La Resurrección de Cristo y las mujeres ante la tumba* de Fra. Angélico es una pintura que representa el episodio bíblico en que Cristo resucita, apareciendo éste suspendido sobre su tumba, dándola por trascendida como morada final. Bajo el cuerpo suspendido –resucitado- se encuentra la tumba vacía.

*La Resurrección de Cristo y las mujeres ante la tumba* (Hacia 1440-1442)
Fra. Angélico
Fresco, 181 x 151 cm.
Convento di San Marco, Florencia.

La impresión ante este hecho –tumba vacía- es expresada en el fresco de Fra. Angélico por medio de las representaciones de las mujeres, las cuales observan con asombro, en especial María Magdalena, el vacío del sepulcro. Pero ¿qué es lo que vieron? Didi-Huberman clarifica:

> Nada, justamente. Y es esa *nada* (...) ese *vacío del cuerpo*, lo que habrá de desencadenar para siempre toda la dialéctica de la creencia. Una aparición de *nada*, una aparición mínima: algunos indicios de una desaparición. Nada que ver, para creer en todo (*Lo que vemos, lo que nos mira* 24).

En el crematorio del Cementerio Parque del Recuerdo de Santiago una pequeña capilla cristiana que frente al temor de la muerte, el dolor de la perdida y la angustia de convertir el cuerpo en cenizas, dispone en su interior la imagen de la resurrección de Cristo, triunfo sobre la muerte que no sólo busca amortiguar, sino más bien revertir dichos sentimientos a la redención y paz. La reproducción de este hecho, resurrección, instala ante el miedo de dejar de existir materialmente la esperanza de trascendencia, de abstracción.

Interior capilla de crematorio
Cementerio Parque del Recuerdo de Santiago
(Fotografía: Magdalena Leal)

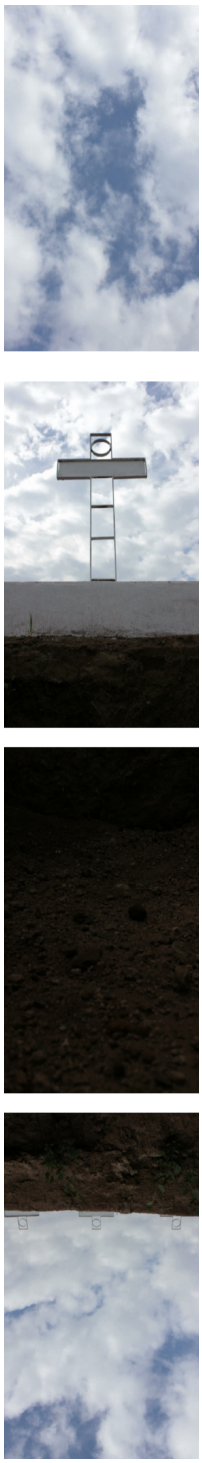
En contraposición a lo que refiere a lo figurativo del arte de carácter religioso, en donde las formas se presentan incluso como expresiones pedagógicas de lo que refiere a sus ideas y creencias, el arte minimalista rechaza la idea de que la forma aparezca vinculada o manifieste algún tipo de subjetividad. El Minimalismo crea objetos

denominados específicos, “objetos que no exigían sino ser vistos por lo que eran (…) objetos reducidos a la sola formalidad de su forma, a la sola visibilidad de su configuración visible, ofrecida, sin misterio, entre línea y plano, superficie y volumen” (*Lo que vemos, lo que nos mira* 31). Este arte se enfocó en construir “puros y simples volúmenes, en particular paralelepípedos, privados de toda imaginería, de todo elemento de creencia, voluntariamente reducidos a esa especie de aridez geométrica” (28), formas finalmente que renuncian a ir mas allá de lo que de éstas se ve, eliminan todo simbolismo, ilusión o ficción sobre ellas. El Minimalismo crea formas que rechazan cualquier vestigio de subjetividad; sus formas son fabricadas con el claro objetivo de obstaculizar que se instale en ellas algún proceso de creencia, ya que esto impide comprender al objeto en sí, vaciado de contenido. “La más mínima representación se apresurará a dar pasto- aunque sea discreto, aunque sea un mero detalle -al hombre de la creencia” (28).

Frente al objeto se propone no ver más que su volumetría misma, he ahí lo tautológico de este arte, negando así desplegar la mirada más allá de su objetualidad y formalidad misma. En el arte minimalista la ventana o portal que urge en lo interior, que tiende hacia lo subjetivo, hacia ver lo no evidente, se encuentra cerrada. Didi Huberman advierte que tornar la mirada hacia la constitución meramente material y volumétrica de una tumba tiene como objetivo suprimir los sentimientos que ante ésta se suscitan:

> Se advertirá que en esa actitud hay una especie de horror o negación de lo *pleno*, es decir, del hecho que ese volumen frente a nosotros está pleno de un ser semejante a nosotros, pero muerto (…) En esa actitud hay un verdadero horror y una negación al *vacío*, una voluntad de no ir mas allá de las aristas discernibles del volumen, de su formalidad convexa y simple (*Lo que vemos, lo que nos mira* 20-21).

La diferencia con este arte radica en que frente a este objeto contenedor -tumba- se propone una relación con quien la observa. Al espectador no le es indiferente lo que ahí ve, ya que lo que ve corresponde a lo que posiblemente contendrá su cuerpo cuando éste muera, lo que la tumba encierra es lo ineluctable: su muerte. Frente a *Tumba Vacía* no se suprime la posibilidad de una interpretación subjetiva, más bien en ella el portal abierto hacia ello.



*Desde una Tumba* (2014)
Video instalación
Video HD. Modalidad loop, sin sonido
(Fotografía: Magdalena Leal)

## V

## DESDE UNA TUMBA

Esta video instalación consiste en la proyección vertical en modalidad *loop* de un video obtenido desde el interior de una tumba vacía. La cámara, situada al interior de una tumba vacía, gira constantemente efectuando un movimiento (paneo) circular en 360º sobre el eje vertical del espacio. Este hecho es realizado anclando la cámara a un dispositivo electromecánico que la hace girar, movimiento circular que busca abarcar -descubrir- lo que no se puede capturar -cubrir- de una sola vez, específicamente, el espacio circundante y lo extenso de sus coordenadas.

*Desde una Tumba* tiene como objetivo capturar y abarcar, sin principio ni fin (*loop*) una concepción espacial completa. Las salidas y entradas desde lo micro (tumba) a lo macro (cielo), y viceversa, registran tanto las texturas de la tierra y las dimensiones del espacio interior de la tumba vacía, como a su vez -aún como un pequeño retal de algo infinitamente mayor- las dimensiones inconmensurables del espacio cupular del cielo. Este video sitúa la línea de horizonte en constante cambio, permitiendo vislumbrar en él tres dimensiones espaciales: bajo tierra (muerte, entierro, hito vertical) línea de horizonte (ras de suelo, vida, desplazamiento horizontal,) y cielo (infinito, inmensidad).

Con la intensión de enfatizar una relación proporcional con el espectador es que el video se registra y proyecta en formato vertical, permitiendo hacer de la imagen un contenedor frente al cual el espectador se ve envuelto, enmarcado. A su vez, esta verticalidad busca enfatizar la muerte como un hito vertical en el espacio, la cual traza de igual forma que una vertical- una recta imaginaria desde un punto cualquiera del espacio hacia el centro de la tierra o hacia lo alto del cielo.

Registro del mecanismo de grabación con rotor eléctrico al interior de una tumba vacía.
Cementerio General de Santiago
(Fotografía: Magdalena Leal)

El lente situado al interior de la cavidad de una tumba, realiza un movimiento rotatorio ascendente y descendente que transita entre las coordenadas arriba-abajo, polaridades que constituyen simbólicamente los límites experimentales de la vida. Por extensión, lo vertical se utiliza para describir, representar o trazar simbólicamente lo terrenal y celestial; la vida y la muerte. El arquitecto Alberto Campo Baeza en su ensayo ”De la cueva a la cabaña” reflexiona sobre esta concepción simbólica del espacio;

> Tendemos a no enterarnos de las consecuencias ontológicas de estas distinciones, es decir, del modo en que el entramado de la estructura tiende hacia lo aéreo, a la desmaterialización de la masa, mientras que cuando la forma de la masa es telúrica, se asienta siempre en lo más profundo, dentro de la tierra (…) La primera tiende hacia la luz, mientras que la otra lo hace hacia la oscuridad. Estos opuestos gravitatorios, la inmaterialidad (de la trama) y la materialidad (de la masa), pueden servir bien para simbolizar los dos opuestos cosmológicos a los que aspiran: el cielo y la tierra (“De la cueva a la cabaña: Sobre lo estereotómico y lo tectónico en arquitectura” 10).

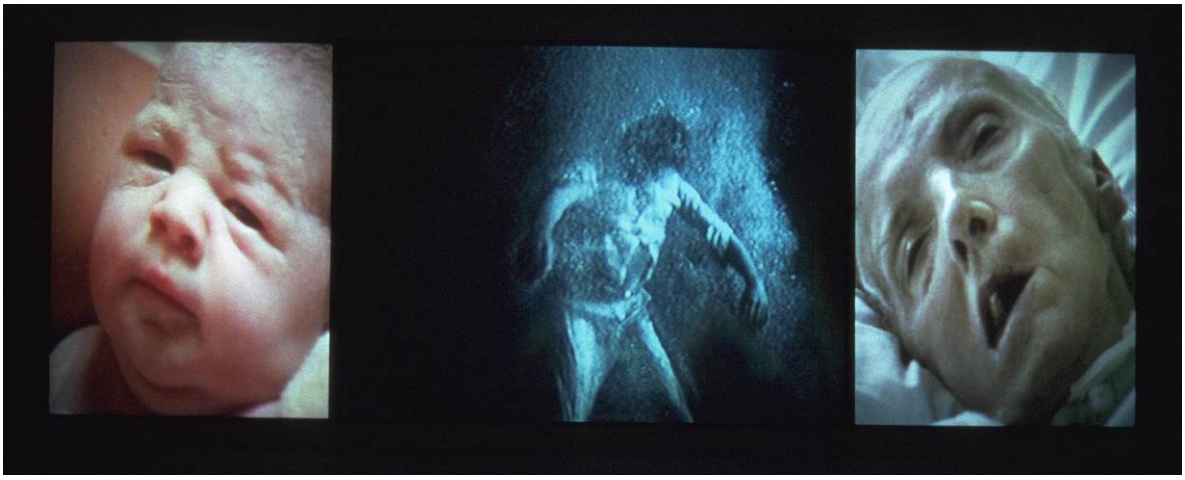
Durante la edad media la idea del espacio no estuvo exenta de elementos místicos, al contrario “la idea del espacio estaba reducida a localizaciones, a posiciones jerarquizadas en las que el espacio celeste se opone al terrenal, el sagrado al profano, o el urbano, encerrado entre murallas, al rural” (*La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos* 22) precisa Maderuelo, ejemplificando esta idea del espacio representada en la pintura medieval, donde “las figuras jerarquizadas sobre la superficie del cuadro, representa con claridad esa idea de espacio en que la posición en que se ubica la figura nos indica su pertenencia al mundo celeste o terrenal así como su carácter sagrado o profano” (22).

Un claro ejemplo de esta concepción simbólica del espacio es representado en el tríptico pictórico *El jardín de las delicias* del artista El Bosco. Este tríptico esta basado en la división de la composición en tres secciones, las cuales aún con independencia entre ellas se encuentran unidas por la representación de una totalidad.

*Jardín de las delicias* (1503-1504)
El Bosco
Pintura al óleo. 2,20 mts x 3, 90 mts
Museo del Prado, España.

Compuestas por numerosos y pequeños detalles cada sección se distingue o aproxima de la otra, por ejemplo, el paraíso y la tierra están unidos por un mismo horizonte, por una misma claridad, no así el infierno el cual en contraste total con la luminosidad perteneciente a la vida (terrenal y celestial) se presenta sombrío, desesperanzado.

La vida y la muerte como los acontecimientos que delimitan la existencia inspira la video instalación *The Nantes Tryptic* (1992) del artista Bill Viola. A modo de tríptico Viola proyecta simultáneamente tres videos que presentan los diferentes estados de la existencia humana: nacimiento- vida - muerte.



*The Nantes Tryptic* (1992)
Bill Viola
Video; 29 min, 46 seg.

En contraste con *Desde una Tumba*, en cada uno de los videos que conforman *The Nantes Tryptic* aparece el cuerpo. El Cuerpo recién nacido, el cuerpo muriendo y el cuerpo sumergido en el agua, este último como metáfora del encontrarse suspendido (flotando) entre los dos extremos; entre la vida y la muerte. Un aspecto fundamental en mis obras es la ausencia de cuerpo, pues sólo a través de ésta el espectador podría proyectar en ellas su presencia, ocupar -aún imaginariamente- ese espacio vacío. Este aspecto es enfatizado en *Desde una tumba*; la cámara efectuó un movimiento preciso y constante (inhumano) que registró una tumba vacía (sin cuerpo), vacío a llenar por el espectador.

## CONCLUSIÓN

Este trabajo no se fundó en un mapa de finalidades específicas, sino que es una exploración artística que buscó capturar visualmente, por medio del video y la fotografía, lo intrínsecamente irrepresentable: vacío, ausencia y desaparición.

Fueron principalmente los recorridos por el Cementerio General los que me develaron el carácter universal y, a la vez específico, de estas nociones. En esta búsqueda por indagar lo universal–particular de estos términos es que me propuse explorar el cementerio sin un recorrido claro, deriva que me condujo a zonas de este paisaje que se presentaron, particularmente, para desarrollar mis intereses artísticos: hacer visible lo invisible por medio del video y sus posibilidades técnico-plásticas. El ojo de la cámara (como extensión del mío) se convirtió en el modo de acceder a ver este imposible. Lente, encuadre y trípode son manipulados para manifestar visiblemente estas ideas que se basan en la imperceptibilidad visual.

Los trabajos aquí presentados escapan a cualquier modo de conclusión definitiva. Desaparición, vacío y ausencia; tumbas, nichos y memoriales son lugares e ideas que carecen de límites claros tanto en términos visuales como conceptuales. Si bien estos trabajos están finalizados en su aspecto técnico y formal, no pueden sostener completamente una conclusión categórica. Por el contrario, considero que parte fundamental de ellos es que queden abiertos a su interpretación, análisis y devenir. Sin embargo, puedo decir que tanto los objetos capturados (nichos, tumbas y memoriales) así como los dispositivos de captura (video y fotografía) tienen en común ser medios que intentan acceder a una dimensión imposible para el ser humano. Estos trabajos se presentan como puertas-ventanas que nos conectan con un “mas allá” de nosotros mismos y de nuestras limitaciones fisiológicas.

## BIBLIOGRAFÍA


Aumont, Jacques. *La imagen*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1992.

Bowie, Andrew. *Estética y Subjetividad: la filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría de la estética actual*. Madrid: Visor Ediciones, 1999.

Campo Baeza, Alberto. "De la cueva a la cabaña: Sobre lo estereotómico y lo tectónico en arquitectura" en *Pensar con las manos*. Buenos Aires: Editorial Nobuko, 2007.

Cataldo Sanguinetti, Gustavo. "El esplendor de la idea: belleza y apariencia en Hegel". *Revista de Humanidades,* vol. 15-16. Santiago: Universidad Andrés Bello, 2007.

Danto, Arthur. *La Madonna del futuro*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2003.

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

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la Estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.

Maderuelo, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Ediciones AKAL, 2008.

Raposo, Gabriela. "Muerte y lugar en la memoria: las huellas de la Dictadura Militar en Chile". *Estética y ciudad*. Patricio Rodríguez Plaza Eds. Santiago: Frasis, 2007.

Vega, Amador. *Mística y creación en el siglo XX*. Barcelona: Editorial Herder, 2006.

Sofsky, Wolfgang. *Tiempos de horror: amok, violencia y guerra*. Madrid: Editorial Siglo XXI de España Editores, 2004.