



Universidad
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES VISUALES

**¿CÓMO DOBLAR UN SENTIMIENTO? GESTOS DOMÉSTICOS,
MEMORIAS SOBRE TELA**

MIGUEL BERNARDO SALCEDO SALCEDO

Ensayo crítico presentado a la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Finis
Terrae para optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, Mención Grabado.

Profesor Guía Taller de Grado: Natasha Pons Majmut
Profesor Guía Preparación de Ensayo: Carla Motto Tejada

Santiago, Chile

2025

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por su apoyo constante durante toda la carrera.

A mis amigos de siempre, por ayudarme a desestresarme cuando nos juntábamos a conversar y jugar por las noches.

A mis compañeros de la universidad, por la compañía en los momentos de estrés y de alegría, y por esas celebraciones infaltables después de clases.

A Pablo por siempre ayudarme a solucionar cualquier problema que he tenido, además de su buena onda y sus charlas que siempre fueron de ayuda.

A José, por su ayuda constante y por recibirme en su oficina, siempre con conversaciones interminables sobre cualquier tema.

A Carlitos, por su ayuda y por esos plintos inolvidables.

A los profesores y ayudantes que participaron en mi formación, por su orientación y dedicación, además de los demás funcionarios de la universidad que de una u otra forma influyeron en mi etapa universitaria.

A Amanda, por su cariño y apoyo durante estos cuatro años, por ser un pilar fundamental y por soportar todas mis tonterías (y a su familia, por el alojamiento que siempre me brindaron).

RESUMEN

En el presente proyecto investigó cómo los gestos mínimos del cotidiano, como doblar y planchar ropa, pueden transformarse en un lenguaje visual capaz de construir nuevas relaciones desde lo doméstico e íntimo. A través de la observación y la repetición, busco rescatar acciones y objetos que suelen pasar desapercibidos, realizo esto para otorgarle una nueva presencia dentro del campo artístico. Mi práctica se articula en torno a tres ejes principales: el gesto como acción traducible en formas; la tela y el dibujo como medios que cobijan y registran esos procesos. Cada obra surge del hacer manual, de la insistencia y el tiempo que cada acción requiere, proponiendo una reflexión sobre la memoria material y el valor de lo común. En conjunto mi trabajo busca reivindicar lo cotidiano como un territorio de sensibilidad, donde los gestos simples pueden transformarse en estructuras visuales que revelan otra manera de mirar lo que nos rodea.

Palabras claves: Gesto, Doméstico, Geometría, Codificación, Abstracción, Proceso.

ABSTRACT

In this project, I investigated how minimal everyday gestures, such as folding and ironing clothes, can be transformed into a visual language capable of building new relationships from the domestic and intimate. Through observation and repetition, I seek to rescue actions and objects that often go unnoticed, doing so to give them a new presence within the artistic field. My practice revolves around three main axes: gesture as an action that can be translated into forms; fabric and drawing as media that shelter and record these processes. Each work arises from the act of doing, from the insistence and time that each action requires, proposing a reflection on material memory and the value of the commonplace. Overall, my work seeks to reclaim the everyday as a territory of sensitivity, where simple gestures can be transformed into visual structures that reveal another way of looking at what surrounds us.

Keywords: Gesture, Domestic, Geometry, Codification, Abstraction, Process.

ÍNDICE

RESUMEN	2
INTRODUCCIÓN	5
CAPITULO 1: MIRAR LO COMÚN DESDE LO SINGULAR	9
1.1 Geometrías en movimiento	9
1.2 Gesto y memoria corporal	13
1.3 Expansión: Cuando forma y gesto conviven	18
2.2 Expansion cromatica	23
2.3 Tela que respira	25
CAPÍTULO 3: INTIMIDADES PLEGADAS	28
3.1 Observar lo cotidiano: una práctica de atención y demora	28
3.2 Familia: Traducciones del afecto	32
3.3 Mapa íntimo	34
CONCLUSION	37
BIBLIOGRAFÍA	39

INTRODUCCIÓN

Desde el inicio de mi práctica me ha interesado observar el cotidiano en el cual nos encontramos inmersos; un cotidiano marcado por una vorágine de consumo, tecnología e inmediatez que parece no darnos respiro. En medio de ese torbellino acelerado, donde lo nuevo reemplaza de inmediato a lo anterior, dejamos de otorgar importancia y valor a los elementos o situaciones que nos rodean. Mi trabajo busca detenerse en lo que queda al margen: lo simple, lo repetitivo, lo que pasa desapercibido. Esta mirada pausada me permite no solo rescatar aquello que todavía guarda una huella, ya sea en un pliegue, una línea o un gesto cotidiano, sino también reivindicar estos elementos y situaciones, otorgándoles una nueva vida en el espacio de la práctica artística: un lugar donde pueden persistir y ser contemplados.

Dentro de este cotidiano, que fue mi primer campo de estudio, apareció la necesidad de pensarlo con mayor atención para poder seguir explorándolo. Fue entonces cuando surgió mi interés por el doblado y el planchado, gestos que me llevaron a desplazar la mirada desde lo cotidiano en general, hacia lo doméstico en particular, utilizando crea cruda para explorar esta otra dimensión del cotidiano. En ese tránsito, el cotidiano dejó de ser un espacio amplio y abstracto para convertirse en un territorio íntimo, con sus propias cualidades, gestos y situaciones específicas que terminaron por definir la dirección de mi trabajo.

En ese sentido, concepto y metodología han crecido juntos en mi práctica, influyéndose de manera recíproca. Desde el inicio, las tradiciones y formas del grabado me ofrecieron una base que me permitió organizar el hacer y observar con detenimiento los procesos. De esta forma, fui condensando mi mirada en torno a la geometría y la abstracción, que aparecían de manera natural a la hora de plegar y planchar la crea. A esto se sumó el dibujo, que me permitió estudiar y registrar con mayor precisión las particularidades de los pliegues y movimientos, en un diálogo constante que estructura el trabajo y organiza también los capítulos de este escrito.

En el primer capítulo presento algunas de las bases formales que sostienen el trabajo. El recorrido comienza desde lo más concreto dentro de mi proceso: la geometría, el ritmo y el gesto como ejes principales. Lo que busco en esta etapa es dejar de lado el sistema cerrado y normativo

que se desprende de la geometría —si bien su naturaleza se asocia a la rigidez— para evidenciar cómo, al llevarla a mi metodología, adquiere un carácter más lúdico y permeable, preguntándome de qué manera todo elemento puede ser traducido en líneas, proporciones o tensiones que generan un campo de trabajo vivo, en constante ajuste. En ese proceso, la abstracción se vuelve esencial: un modo de ir hacia lo fundamental, de ver y quedarme con aquello que sostiene la forma sin necesidad de describir literalmente.

Aquí también considero importante la influencia de Vasili Kandinsky. Esa capacidad de traducir lo intangible al lenguaje me permitió pensar mi propio proceso y comprender cómo describir lo que ocurre en el pliegue, en la repetición y en el ritmo de un gesto.

Este capítulo funciona entonces como la columna vertebral del trabajo. Expone las herramientas conceptuales y formales que me permiten entender cómo el gesto se convierte en estructura visual, cómo la repetición ordena y a la vez abre posibilidades, y cómo el azar y la decisión se entrelazan en un mismo movimiento.

El segundo capítulo se desplaza hacia lo material, hacia las herramientas concretas con las que trabajo: el dibujo, el color, la tela y el pliegue. Aquí el énfasis está puesto en cómo estas materialidades no son simples medios de representación, más bien actúan como campos de experimentación y pensamiento. El dibujo aparece como primer registro, un lugar donde ensayo, codifico y pruebo estructuras que luego pueden expandirse a otros formatos.

No lo uso como un adorno superficial, sino como un lenguaje que organiza ritmos, que refuerza emociones y que sostiene tensiones internas. La tela, por su parte, deja de ser un simple soporte y se transforma en un cuerpo vivo, capaz de conservar memoria de cada pliegue, de cada insistencia, de cada error convertido en posibilidad. Y el pliegue, en este contexto, aparece como núcleo: un gesto repetitivo que, al reiterarse, abre un campo infinito de formas y contra formas, de sombras y tensiones que sostienen todo el proceso.

Este capítulo podría leerse como un manual de trabajo: un espacio donde explico cómo cada herramienta se articula con la siguiente, y cómo desde la insistencia de un gesto surgen ritmos, estructuras y memorias.

Finalmente, abro la mirada hacia lo íntimo y lo cotidiano, hacia ese espacio doméstico que poco a poco se convirtió en el verdadero territorio de mi práctica. Aquí el énfasis ya no está solo en la forma o en el material, sino en el vínculo con mi historia personal y familiar. El cotidiano, que en un inicio fue pensado de manera general, terminó situándose en lo más próximo: en los gestos heredados, en las acciones compartidas, en las repeticiones silenciosas que conforman lo doméstico. Este cambio me permitió conectar la práctica con la memoria, con la intimidad y con las emociones, generando así una especie de mapa emocional que recorre todo el proyecto. Lo doméstico dejó de ser una abstracción general y comenzó a cargarse de afectos, de presencias y de ausencias.

Mirar lo cercano, lo mínimo o lo doméstico, lo que pareciera no tener valor, implica reconocer que todo gesto u objeto, por simple que parezca, carga con una historia, donde habitan huellas de quienes lo usaron, los afectos que impregnaron o los propios cuerpos que los sostuvieron. Mi práctica busca darle lugar a esos restos; no para restaurarlos ni devolverles su función perdida, para, en cambio escuchar lo que quedó adherido a ellos.

En este gesto de atención aparece una forma de resistencia: detenerse ante lo que el ritmo cotidiano desecha. Un objeto, una línea o un doblez pueden revelar su origen. Esta manera de observar es, a la vez, una forma de volver a lo propio, de tomar distancia y ver lo que siempre estuvo ahí, activando una memoria compartida que se extiende más allá.

Así, este proyecto propone abrir un espacio donde los materiales, gestos e historias puedan coexistir; donde lo íntimo dialogue con lo formal; y donde lo personal no se reduzca a anécdota, sino que se transforme en una vía para pensar lo común. Porque en aquello que vemos todos los días, en lo más pequeño y discreto, se esconden los significados que sostienen nuestra manera de habitar el mundo.

CAPITULO 1: MIRAR LO COMÚN DESDE LO SINGULAR

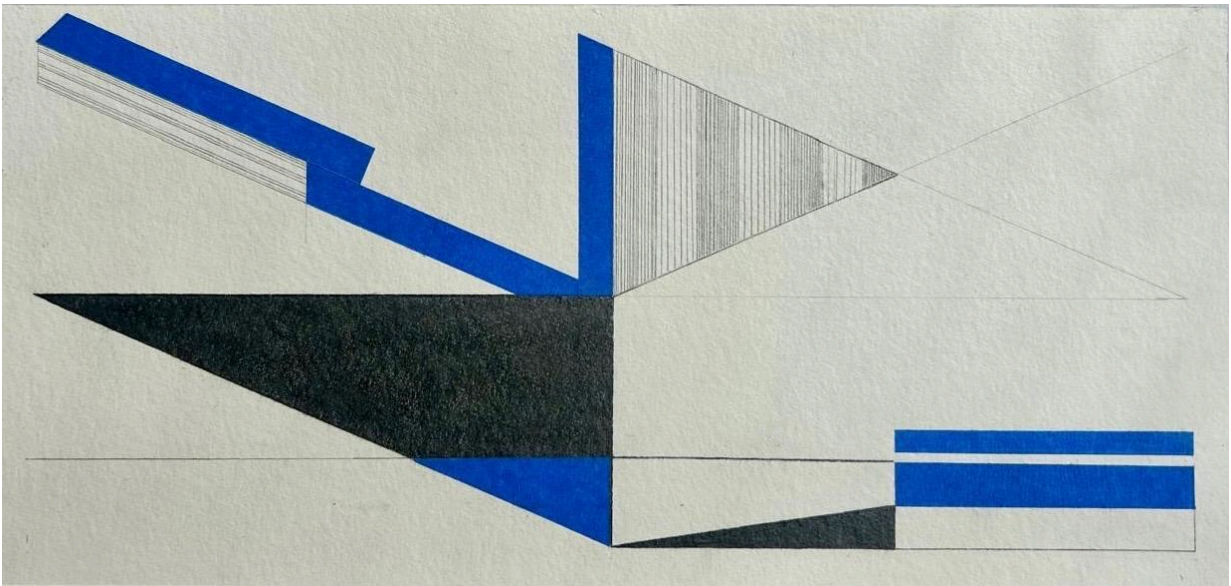
Este primer capítulo reúne los fundamentos conceptuales y formales que sostienen mi práctica, en torno a la observación de lo cotidiano y su traducción en un lenguaje propio. En él se desarrollan los elementos que conforman el cuerpo de mi trabajo: la geometría y el gesto, entendidos no solo como parámetros formales, sino como fuerzas que al encontrarse, permiten construir un modo de hacer y ver, su combinación conduce hacia una reflexión del cómo lo simple puede transformarse en un sistema sensible, capaz de generar nuevas lecturas de lo inmediato.

1.1 Geometrías en movimiento

La geometría, la abstracción y el ritmo constituyen los criterios formales que sostienen la coherencia de mi trabajo. A la hora de enfrentarme a un objeto o situación de interés, comienzo por abstraerlo: traducirlo en líneas, proporciones, relaciones espaciales o, en este caso, pliegues; este proceso no es solo un ejercicio formal, más bien la base desde la cual traduzco mis experiencias en un lenguaje visual. Bajo esta premisa surge la interrogante de cómo puedo geometrizar sea cual sea el elemento o situación que desee estudiar: cuáles son sus características principales y cómo traducirlas visualmente. Al comienzo, esta traducción sucedía tanto en papel como en tela, donde exploraba el traslado del gesto y cómo el material lo cobijaba; aunque más adelante profundizaré en estas materialidades, es importante señalar que, con el tiempo, la insistencia de mi trabajo se ha desplazado hacia la tela y hacía la pregunta por cómo trasladar el propio acto de doblar a otras materialidades y espacios. En ese ejercicio de observación aparece una primera certeza: todo elemento posee ciertas bisectrices que predominan en él, aunque se trate de un objeto frío y duro como un poste de luz. Es importante prestar atención a esto, ya que es inherente al pensamiento humano asociar un objeto metálico y rígido a una representación igualmente rígida, llegando a líneas sin intención ni peculiaridades; muy lejos de esto, creo firmemente que cada ente que pueda llegar a estudiar tiene una esencia particular que solamente se revela si nos detenemos en él.

Al inicio trabajé con formas ya codificadas y compartidas por todos: el avión y el barco de papel. Estudié sus instrucciones paso a paso, descompuse cada pliegue en ejes, bisectrices y

secuencias, e hice diagramas en papel para entender cómo la forma final emerge de pequeñas decisiones acumuladas. Luego trasladé ese procedimiento a dibujos, buscando las formas más pertinentes de cada paso para convertirlas en líneas, proporciones y tensiones. En paralelo, probé esos mismos pliegues en tela, para observar cómo el material alojaba el gesto y qué cambiaba al modificar la escala y la resistencia; allí la tela dejó de ser soporte para volverse cuerpo.



Miguel Salcedo, 2025. *Figura 1*. Grafito y maskin tape azul sobre papel. 15 x 30 cm.

Actualmente me encuentro más cercano al trabajo lineal, aunque no descarto adentrarme en otros aspectos orgánicos. Me interesa pensar como un objeto, aparentemente rígido como un poste de luz, puede transformarse según el modo en que lo observamos. De inmediato al pensar en un poste lo encerramos en una visión cerrada y estructurada, pero si nos detenemos un momento podemos notar diferentes cambios en sus cualidades: la luz que proyecta su sombra se curva sobre el piso, los cables lo rodean y desbordan por doquier, como líneas que lo tensan y sostienen en el espacio. El propio tiempo lo golpea llevándolo a inclinarse y erosionando su superficie volviéndolo irregular. En esa observación descubrí que su geometría no es fija, es dependiente de la situación en la que se encuentra: la hora del día, el entorno o el mismo tiempo que lo altera. De esta manera, el objeto estable se convierte en algo vivo, que responde al contexto y revela su propia sensibilidad.

En este punto también encuentro necesario mencionar a Vasili Kandinsky, quien, más allá de sus obras, me ha acompañado desde sus escritos. Lo que me llama la atención es la manera en que fue capaz de hablar de la abstracción y darle un lugar tan concreto en palabras. Uno espera que, al igual que su pintura, sus textos sean complejos de descifrar, pero en cambio logra transmitir con claridad aquello que a veces parece imposible de explicar: como él mismo escribe en su libro *De lo espiritual en el arte* (2020), “la forma es, pues, la expresión del contenido interno” (p. 76). Si bien esta frase surge en otro contexto, resuena profundamente con mi práctica, sobre todo cuando pienso en cómo cada pliegue también es un contenedor del tiempo que destiné a la obra. En mi caso, esa forma no es sólo manifestación de una pulsión interna, más bien la condensación de un largo proceso: meses de trabajo, prueba y error, repetición e insistencia constante que se hace visible en la composición final. Así, el contenido interno no se limita a lo espiritual o la dimensión emocional, sino que trae consigo la memoria corporal del gesto, el cansancio acumulado, las variaciones que emergen con cada intento; y cuando veo una pieza finalizada, veo ese contenido interno: todo aquello que ocurrió para que la forma existiera. Cada superficie doblada contiene el tiempo que necesitó para existir; cada marca conserva algo del cuerpo que la produjo. En esa profundidad temporal aparece el ritmo, como un eco del gesto que no cesa.

A partir de esta relación entre forma y estructura aparece el ritmo, que atraviesa toda mi práctica. En mi trabajo, el ritmo surge de la tensión entre el orden y la variación. Me interesa como una estructura puede mantenerse viva cuando pequeños cambios lo transforman en cada repetición. Rudolf Arnheim, en su libro *Arte y percepción visual* (2002), nos explica este fenómeno desde la percepción de las formas, señalando que “se puede obtener una sutil complejidad combinando formas geométricas sencillas; y las combinaciones pueden estar cohesionadas por un orden simplificador” (p. 75).

Esa misma tensión entre orden y variación puede encontrarse también en lo que nos rodea. Una hoja cayendo desde la altura puede poseer un ritmo tranquilo y coherente, o uno irregular y fragmentado. Esa observación se refleja directamente en mi proceso: en cada pliegue o gesto busco esa “sutil complejidad”, donde la estructura no se impone, sino que respira. El tiempo se manifiesta entonces en las pausas, en la insistencia de una línea, en la manera en que las formas aparecen y desaparecen sin dejar de pertenecer al mismo cuerpo.

Teniendo en cuenta estos factores, la geometría nace a medida que se trabaja en las telas. Cada doblez genera una nueva forma y, a su vez, un nuevo ritmo. La geometría se despliega mediante los pliegues posteriores que realizo; generando figuras y contraformas que nacen gracias a los dobleces. El constante insistir sobre un mismo gesto me lleva a encontrar un sinfín de formas. Este proceso no es solo visual, sino corporal: mi ritmo al plegar se traduce en geometría, mis pausas generan tensiones y mis errores abren nuevas rutas. Así, cada doblez es una medida de tiempo, un registro de movimiento, un pulso que articula la estructura general. En definitiva, geometría y ritmo se entrelazan en mi práctica como dos caras de un mismo proceso. No hay geometría sin ritmo, ni ritmo sin geometría: ambas aparecen y se modifican en el hacer, como un lenguaje que se va construyendo mientras doblo y observo.



Miguel Sacedo. 2025. *Figura 2*. Vista de instalación en sala, gesto y geometría. Dimensiones variadas.

1.2 Gesto y memoria corporal

En el centro de mi práctica están los gestos a los cuales no les damos importancia: el movimiento de quien barre la calle, el avance constante de las agujas del reloj o el ir y venir de la plancha sobre la ropa. Según Vilém Flusser, en su libro *Los gestos: fenomenología y comunicación* (1994), lo define como movimientos del cuerpo que expresan una intención y agrega que el gesto es un movimiento del cuerpo o de un instrumento unido a él, para expresar un pensamiento o un sentimiento, y por tanto, es intencional. Estas definiciones me resultan esenciales porque comprenden el gesto no como un simple movimiento físico, sino como una forma de pensamiento y de comunicación. En mi práctica, cada acción —doblar, planchar, repetir— se inscribe en ese territorio donde el cuerpo no solo ejecuta, también interpreta. Me interesa ese lugar invisible de la acción: donde se construye lo cotidiano y, al mismo tiempo, se filtra lo íntimo.



Nota: Pruebas de montaje y distribución.

El gesto no solo repercute en la acción que se está haciendo, también en quien lo hace. Hay acciones que, por trabajo o costumbre, se van incorporando a las personas que las realizan hasta llegar a cambiar su manera de disponerse en el mundo, su postura y su forma de relacionarse con el entorno. Esto se puede ejemplificar con la persona que barre, donde el gesto repetido a lo largo de los años repercute en su forma de pararse o en el movimiento que ha realizado continuamente. Así, no es algo pasajero o casual, sino una práctica que se integra en nuestra rutina diaria, modificando incluso nuestra memoria corporal.

Esta memoria no consiste únicamente en recordar un movimiento, sino en encarnarlo. Con la repetición, el cuerpo ajusta su postura, reconoce la fuerza necesaria y aprende cuándo detenerse o insistir; no es un saber intelectual, es táctil. Con el tiempo, el gesto se vuelve familiar y transforma la materia: la tela responde distinto según cómo me enfrente a ella, y mi cuerpo aprendió esas variaciones. Esa relación entre gesto y material abrió camino a una nueva forma de hacer: el plegado.



Nota: Detalle de pliegues.

Entre un hacer y otro, me encontré con el plegado: una acción que apareció de manera natural a partir de mis procesos creativos anteriores. No me refiero al doblar de forma universal, sino a su dimensión doméstica, donde el gesto se vuelve íntimo y cotidiano. Observar el plegado con atención revela su complejidad: aquello que parece una acción mecánica despliega una serie de decisiones sobre cómo tomar la tela, cómo distribuir el peso o cómo hacer coincidir los bordes. Comencé explorando ese doblado simple, guiado por reglas familiares; sin embargo, rápidamente comprendí que no se trataba sólo de una lógica funcional, sino de una forma de arrastrar memorias, voces y herencias.

Históricamente, el acto de doblar ha sido parte de múltiples culturas y oficios, donde su dimensión simbólica es amplia y menos marcada por el género —a diferencia del planchado—. El plegado ha servido para organizar, proteger o conservar; pero también para sostener tradiciones. En la tradición chola mexicana, por ejemplo, ciertos modos de plegar la ropa constituyen signos culturales que, en muchos casos, operan como formas de resistencia identitaria frente a procesos de homogeneización cultural y política. Por otro lado, en Japón estas tradiciones alcanzaron un sentido aún más profundo, ligado a una filosofía de cuidado y respeto por los objetos, doblar la ropa para ellos no es solo una manera de organizar, sino rendir gratitud a las prendas y reconocimiento por el tiempo de vida que ofrecen. Creando una serie de sistemas en torno a esto, como el método 5S, nacido en la industria, pero trasladado al hogar, que promueve el orden, la limpieza y la disciplina a través de pasos claros: clasificar, ordenar, limpiar, estandarizar y mantener. Todos estos sistemas refuerzan la idea de que el cuidado de los objetos, incluso en algo tan simple como doblar una camiseta, puede convertirse en un ritual que refleja valores culturales y modos de vida.

En Chile, como en gran parte de América Latina, el doblar o planchar ropa ha estado estrechamente ligado a las labores domésticas; frecuentemente invisibilizado, pero cargado de valor afectivo. Este plano íntimo aparece para mí asociado a mi propia biografía: pienso en cómo mi madre se preocupaba porque mis hermanos y yo fuéramos impecables durante nuestra etapa escolar. Aunque existía un reglamento, hoy percibo sus acciones como algo que excede lo normativo: era una forma de cuidado, una manera de acompañarnos sin estar necesariamente presente. Ese gesto silencioso operaba como un resguardo; el afecto se unía a la ropa doblada y planchada, manifestándose como un modo de estar.

Esta dimensión histórica, cultural y afectiva del plegado abrió una puerta hacia el planchado, un gesto hermano que, a diferencia del primero, arrastra de manera explícita una carga política y social vinculada al trabajo doméstico históricamente feminizado. La relación entre estos dos actos es evidente: ambos organizan la tela y permiten domesticar la materia bajo sus propias cualidades. Mientras el plegado contiene una mayor sutileza al doblar o unir superficies, el planchado fija, estabiliza y determina el movimiento. Dicho de otra forma: si el plegado sugiere, el planchado afirma.

A diferencia del plegado que descubrí primero, el planchado llegó como consecuencia y también como una forma de resistencia: en un presente regido por la productividad acelerada, detenerse a planchar implica asumir otro ritmo —uno lento, presente y persistente—. Planchar estira el tiempo: requiere atención, repetición y una disposición mental distinta. Ese tiempo extendido se vuelve una forma de presencia corporal, casi ritual, donde el cuerpo se involucra en un hacer consciente.

Me interesa esa fricción entre una técnica históricamente asociada al servicio doméstico y su desplazamiento hacia un ejercicio consciente de creación; tensionar lo que fue relegado al ámbito privado para convertirlo en lenguaje. En esa nueva lectura, el gesto cotidiano adquiere autonomía, presencia y voz.

En mi práctica este gesto toma distintas escalas. En un inicio una escala íntima donde solo con mover mis dedos ya podía realizar dobleces en la tela, luego en una escala mayor es manipulable cómodamente solo con el abrir y cerrar de mis brazos, generando apariciones dentro de la propia tela: líneas, curvas o transparencias. En este proceso entra en juego el tiempo que destino a que cada pliegue quede como siento que debería ser. Esto puede convertirse en un largo viaje de repetición tras repetición, bajo el ritmo de mis brazos, manos y dedos sin pausa.

El paso a grandes formatos surgió de mi propia exploración metodológica: comprender cómo la misma acción se transforma al cambiar la proporción entre el cuerpo y la tela, así desplegué dimensiones imposibles de trabajar de la misma forma en como lo hacía anteriormente. Este cambio de escala genera nuevas relaciones entre la tela, el espacio y mi propio cuerpo. Al enfrentarme a estas dimensiones, la metodología anterior se transforma: lo que antes dependía de

la precisión manual ahora exige desplazamientos corporales completos, pausas prolongadas y decisiones tomadas desde la distancia.

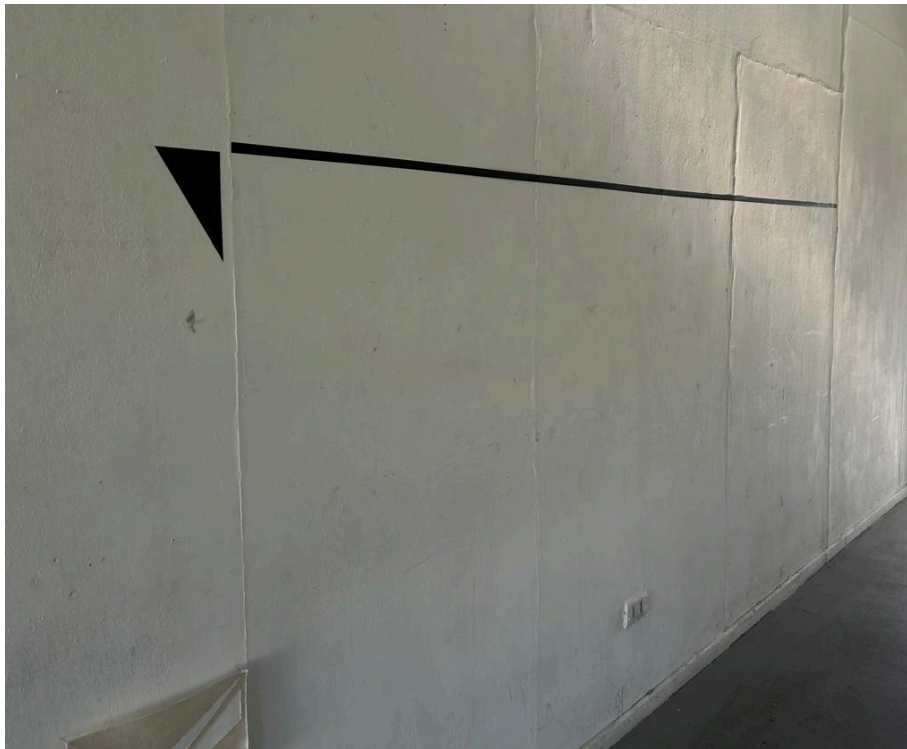
Cuando vuelvo a repetir este proceso, lo enfrento de manera distinta: con el cuerpo ya habituado al ritmo y la escala, con la conciencia atenta a cada desplazamiento. Mi movimiento se vuelve más fluido, no por la velocidad, sino por la conexión con la acción. El cambio de formato no solo modificó el modo de plegar, también me transformó a mí: mis rodillas duelen, mis brazos pesan. Desde afuera mi silueta cambia: el gesto me cambia, ya no soy la misma persona erguida y energética del inicio; ahora mi cuerpo se curva, se acomoda, cede, se convierte en parte del pliegue que estoy creando.

Así dejo en claro que un gesto va mucho más allá de un solo movimiento corporal. Es algo con vida, que dependiendo de sus circunstancias y de las personas que lo ejercen tendrá sus diferencias. Y si lo mantenemos con el tiempo, también influirá en nosotros, en nuestra memoria corporal, en nuestra manera de mirar. En mi práctica, el gesto se vuelve registro y traducción: cada pliegue no solo marca la tela, también marca mi cuerpo y mi tiempo.

El tiempo es un agente presente a lo largo de todo este proceso ligado a mi propia mirada sobre el cotidiano. Es el ritmo invisible que atraviesa cada acción que existe. De no haberme detenido en el planchado, este proyecto no habría existido. El tiempo aparece en mi trabajo no solo como duración del hacer, sino como materia: se estira y se condensa igual que mis telas. A medida que avanzo el tiempo cambia conmigo, al comienzo planchando mis telas pequeñas todo transcurría con rapidez, al cabo de minutos podía tener el resultado, sin embargo, con el paso del tiempo esa misma acción se hizo más lenta, más consciente.

1.3 Expansión: Cuando forma y gesto conviven

En este apartado, el concepto de expansión surge como punto de encuentro entre dos ejes que parecían opuestos: la geometría y el gesto. Ambos fueron desarrollados en reiteradas ocasiones de manera independiente a lo largo de mi proceso, pensándose mutuamente, pero sin adentrarse entre ellos. Con el tiempo, comenzaron a acercarse: lo que antes se concebía de forma distante —una deriva que comenzó con aquellos ensayos del avión y el barco de papel y sus pruebas en tela— lentamente empezó a convivir dentro de una misma obra.



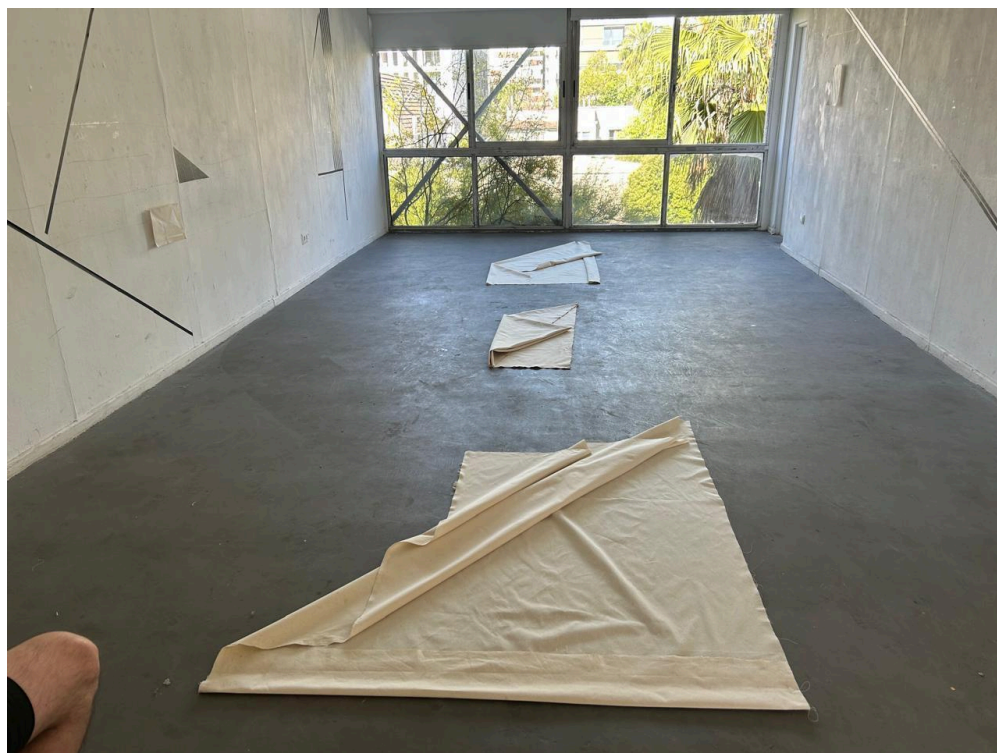
Nota: Pruebas con maskin tape negro. El dibujo se expande al muro.

La geometría, precisa y ordenada, se aproximó lentamente al calor del gesto. En ese tránsito dejó de ser una estructura rígida para abrirse al accidente y al propio ritmo de la tela. Al mismo tiempo, el gesto —de un origen sensible y frágil— comenzó a nutrirse de ciertos elementos de la geometría que nacían en la tela: proporciones, tensión y equilibrio. Así, ambos elementos se expandieron mutuamente, transformándose y encontrando una nueva forma de coexistir.

De esta manera, estos lenguajes ahora se reúnen en la sala concebidos como entidades hermanas. Ambos se necesitan mutuamente y crecen al estar en el mismo espacio: uno le da forma al otro, lo modula, lo contiene. En conjunto generan tensión y, al mismo tiempo, liberan el recorrido. En este convivir, lo estructurado se volvió sensible y lo sensible adquirió estructura.

Conceptualmente, este encuentro marcó un desplazamiento dentro de mi práctica, donde la pureza del gesto y la dureza de la geometría intercambian cualidades: el primero gana solidez y el segundo gana temperatura. Esta expansión no se limita al plano formal, sino también a la

manera en que me relaciono con mi trabajo. Luego de este momento, dejé de trabajar con objetos que carecían de valor simbólico para mí y me adentré en mi territorio íntimo, donde lo formal y lo afectivo se enlazan.



Nota: vista general, piezas en piso más líneas a muro.

CAPÍTULO 2: UNIVERSOS DIMINUTOS

En este segundo capítulo me adentraré en la dimensión material de mi práctica: el dibujo, el color y la tela, y en las cualidades de cada uno de estos elementos que conforman el lenguaje visual de la obra. Si antes el gesto era el punto de partida, ahora esa acción se materializa y adquiere cuerpo. Me interesa examinar cómo estas materialidades no solo acogen el gesto, sino que lo transforman, el dibujo permite ordenar y traducir, el color abre un campo afectivo, y la tela registra y conserva esos afectos en cada pliegue.

2.1 Traducir y ordenar

Comenzando por el dibujo, que es la herramienta principal para codificar y crear las estructuras visuales que realizó sobre papel, busco extraer las cualidades principales de los elementos que estudio, tal como explico anteriormente. El dibujo me permite desplegar con mayor libertad las técnicas y recursos que posee este medio, aprovechando al máximo su capacidad para traducir y ordenar aquello que observo. No se trata solamente de representar algo visible, más bien de construir un sistema que condense gestos, tiempos y procesos. Cada trazo se convierte en una forma de registrar el ritmo de una acción más que de copiar un objeto. Dibujar, en ese sentido, es fijar en el papel lo que no siempre se ve directamente: las tensiones, pausas y desplazamientos que conforman una presencia.

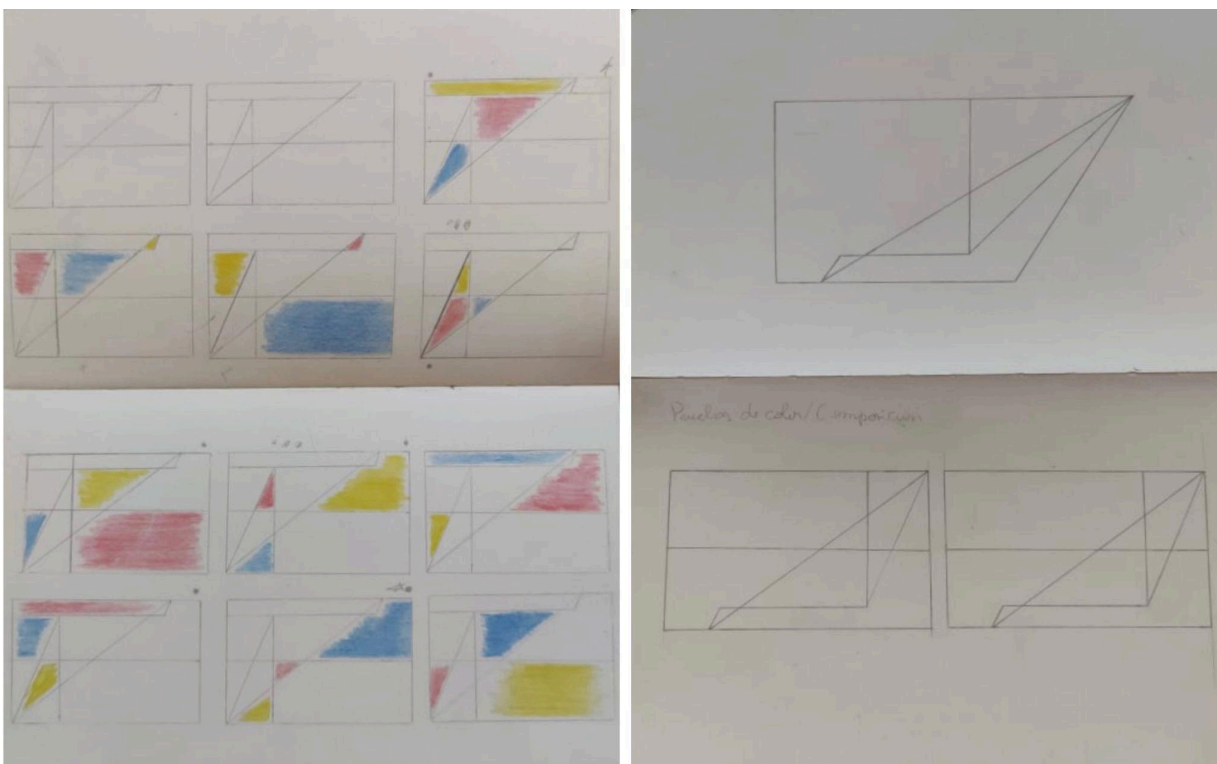
. En este punto profundizo en la línea, entendida no como un contorno de un objeto, sino como registro de la acción: de su insistencia, sus variaciones y su ritmo. Un plegado en la tela puede convertirse en una línea recta sobre mi bitácora, no por la búsqueda de copiar su forma, sino para capturar lo esencial que ocurre entre pliegues. De esta misma forma, cuando el gesto se repite y la tela cambia, esta traducción también se desplaza con ello.



Miguel Salcedo. 2025. Interpretación de avion y barco de papel. 20 x 14 cm.

Ya no se trata de una correspondencia formal, sino de una serie de variaciones que registran la insistencia del movimiento. Para explorar este ámbito realizó múltiples bocetos en mi bitácora, donde reitero diferentes trazos para una misma obra hasta encontrar relaciones que adquieran sentido y lógica por sí mismas. No se trata de mecanizar un movimiento sobre otra materialidad, sino de trasladar el gesto inicial de una forma única bajo este nuevo medio.

De esta forma el dibujo funciona también como un archivo íntimo. Mi bitácora se convierte en un lugar donde puedo codificar los pliegues y movimientos antes de trasladarlos a las telas. Allí aparecen diagramas, mapas, secuencias y ensayos mínimos. No son simples bocetos preparatorios: son espacios donde experimento, donde las líneas se desplazan libremente y construyen ritmos internos. De este modo, la libreta me permite mantener un registro de mi práctica en su forma más viva, donde el pensamiento y la línea aún no se han estabilizado.



Nota: Registros y pruebas en bitácora.

La línea, en su aparente simpleza, concentra todo: puede ser límite, puede ser pliegue, puede ser sombra. A veces se comporta como un borde nítido que corta la superficie; otras, como una vibración que atraviesa el plano. Esta flexibilidad me interesa porque me permite pensar el dibujo como un campo de traducción. Así como un doblez genera volumen, la línea genera ritmo y dirección. En lugar de imitar la realidad, construye su propio sistema de equivalencias: un triángulo puede ser un pliegue visto desde arriba; una diagonal puede representar el recorrido de mi mano sobre la tela; una retícula puede registrar la secuencia de movimientos que repito.

En este proceso aparece el color como un elemento que se incorpora de manera gradual: primero con lápices de colores y luego con masking tape. No llega para decorar, sino para reforzar y dialogar con las líneas y pliegues del dibujo. Este punto se desarrollará con mayor profundidad en el siguiente apartado.

También me interesa que el dibujo conserve su pequeña escala. Mis papeles no superan los 10 x 20 cm. Esta dimensión obligada exige proximidad: quien observa debe acercarse, detenerse, recorrer con la mirada los detalles. Al trabajar en pequeño formato, puedo controlar mejor cada trazo; puedo insistir en las variaciones mínimas hasta que la composición respire por sí misma. Esta escala íntima contrasta con la de las telas grandes, pero no se opone a ellas: son dos modos complementarios de explorar un mismo lenguaje.

En suma, el dibujo es mi laboratorio, mi archivo y mi mapa. La línea es el puente entre lo que observo y lo que imagino; el color, aquí apenas insinuado, anuncia un código que se desarrollará después. Juntos, estos elementos me permiten convertir los gestos domésticos y cotidianos en sistemas visuales propios, y no en simples registros, donde cada repetición genera una diferencia y cada forma contiene una memoria.

2.2 Expansión cromática

En mi trabajo, el color no se manifiesta en una amplia variedad, mas bien en su estado más elemental: los colores primarios —rojo, azul y amarillo—, acompañados del blanco y del negro. Esta decisión no es decorativa, dialoga con todo el pensamiento que sostiene la obra. Al

inicio trabajaba únicamente en blanco y negro, pero el propio proceso me llevó a incorporar color. Sentí que el blanco y negro se quedaba corto para seguir explorando estos universos y necesitaba un elemento que expandiera la lectura sin traicionar la lógica interna del proyecto.

Así, apareció el masking tape. Esta cinta adhesiva, usualmente relegada a un rol auxiliar en las artes visuales –enmascarar, delimitar, preparar– pasó a convertirse en un elemento central en mis dibujos. No la uso como simple contenedor, sino como material con peso propio: es frágil pero precisa, flexible pero delimita. En vez de “colorear” los planos que se formaban en mis dibujos, comencé a construir con tiras de masking tape los bloques de color y a decidir cada gama en diálogo con el gesto y el pliegue.



Miguel Salcedo. 2025. *Figura 3*. Maskin tape de distintos colores sobre papel.

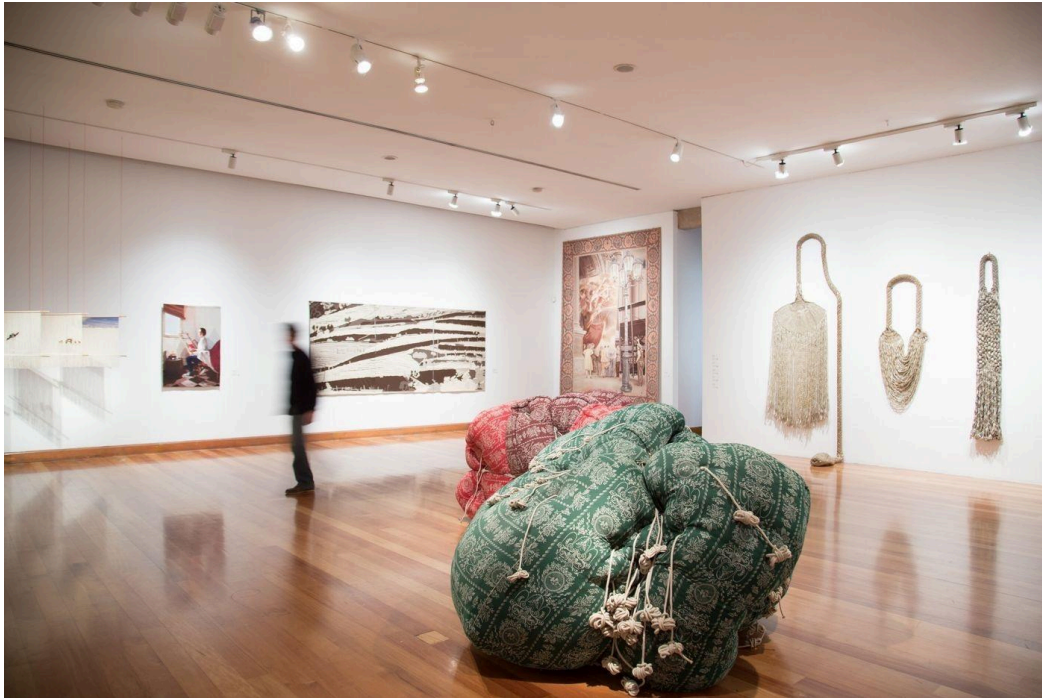
El color, de esta manera, funciona como un código íntimo. Cada gama cromática tiene un peso y una temperatura emocional. Procesualmente debato la posibilidad de que ciertos colores correspondan a personas, recuerdos o sensaciones específicas, construyendo así una tabla cromática personal. Me interesa que el color funcione como traducción de lo que no puede decirse fácilmente con palabras. Un azul puede ser calma o distancia; un rojo puede ser

insistencia o vitalidad. En este sentido, cada dibujo es un mapa diminuto de emociones, donde el color refuerza y organiza el ritmo de las líneas y los pliegues.

Este código cromático, que comienza como un recurso visual, más adelante se vuelve una forma de relación afectiva: el color empieza a vincularse a personas cercanas, a memorias y a presencias. Esa deriva emocional del color prepara el paso hacia el territorio íntimo del capítulo siguiente.

2.3 Tela que respira

La tela crea y la lona cruda son las piezas centrales de mi obra y, al igual que muchos materiales históricamente considerados utilitarios, fueron relegadas por siglos a un rol secundario dentro del arte. El textil existía, pero no tenía un espacio propio; funcionaba como soporte, fondo o herramienta, rara vez como protagonista. Con el tiempo surgió la necesidad de otorgarle un lugar autónomo, un espacio donde pudiera desplegar su lenguaje y su complejidad material sin estar subordinado a otras disciplinas. Esa urgencia llevó a la creación de la Bienal Internacional de Tapiz de Lausana (1962), un hito fundamental: por primera vez la fibra se reconoció como un medio capaz de sostener un discurso propio. Lo que comenzó como la “bienal del tapiz” pronto se desbordó: los artistas salieron del muro, incorporaron materiales diversos y trataron la fibra como obra en sí misma. La bienal abrió un campo para la experimentación textil, legitimando su presencia dentro de la escena artística global y permitiendo que generaciones posteriores exploraran el textil como cuerpo, superficie, memoria y espacio. En Chile, ese impulso tuvo un momento clave con la primera Bienal de Arte Textil (BAT) en 2023, realizada en el MAVI UC, CEINA y CCLM, que puso en diálogo tradición y contemporaneidad.



Rodríguez. F. (2023, 14 de noviembre). Vista de la Bienal de Arte Textil (BAT), Santiago, Chile, 2023 [Fotografía]. Artishock Revista. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2023/11/14/bienal-de-arte-textil/>

En este contexto amplio, mi trabajo se sitúa desde la tela como cuerpo vivo, con memoria y comportamiento propios. El textil nunca está quieto: se expande, se pliega, interactúa con la luz, la gravedad y el espacio. Esta cualidad me permite moverme en un terreno intermedio entre objeto y espacio, entre bidimensionalidad y tridimensionalidad. No trabajo con telas tratadas ni con procesos industriales: utilizo crea cruda, sin aditivos. Mi única intervención es elegir el formato, aplicar calor y doblarla. En este manejo intervienen distintos implementos: mis manos, la plancha de ropa y, en ocasiones, la plancha de pelo. Cada uno deja huellas únicas y características. Con las manos pliso la tela de forma controlada; es difícil conseguir líneas totalmente rígidas de este modo, pero obtengo curvas sutiles y formaciones delicadas que desaparecerían con la plancha. Esta manera de doblar me permite mantener cierta fragilidad y, al mismo tiempo, observar con lentitud las figuras que emergen.



Nota: Detalle de pliegues, figuras de tela.

La plancha de ropa actúa de manera opuesta: elimina la sutileza manual y construye líneas rígidas y marcadas sobre la tela. Aunque es una labor larga y que requiere tiempo, es esencial para la formalidad de la obra, porque borra cualquier ruido visual que no pertenezca al trabajo y refuerza la presencia de planos sobre planos. Dependiendo del nivel de calor y presión, las marcas quedarán más o menos unidas entre sí. Presto especial atención a las huellas semipermanentes que se forman en la tela: líneas que interrumpen, pero también dialogan con las anteriores y con la superficie entera.

La plancha de pelo tiene una participación menor, pero aporta precisión. La utilizo para detalles o zonas de difícil acceso, donde necesito un calor localizado para marcar pliegues pequeños sin alterar todo el conjunto. Así, cada tela se convierte en un registro tridimensional del tiempo y del gesto. La superficie respira: genera relieve, sombra y textura; conserva la memoria de la acción y a la vez se abre a nuevas posibilidades. En vez de ser soporte pasivo, es un cuerpo activo que participa del proceso y del montaje.

Esta relación con la tela como cuerpo que guarda memoria abre el paso hacia el territorio íntimo, donde ya no trabajo solo con materia, sino con vínculos.

CAPÍTULO 3: INTIMIDADES PLEGADAS

Este capítulo aborda una de las motivaciones más relevantes de mi proceso: el paso desde formas impersonales —como el avión o el barco de papel— hacia lo cercano y lo afectivo. Ese desplazamiento me llevó a situar la práctica en el ámbito doméstico, donde los gestos mínimos cargan memoria y relación. El pliegue dejó de ser una operación formal para convertirse en una forma de atención: un modo de mirar a los míos, de escuchar lo que guardan los materiales y de reconocer presencias y ausencias. Aquí examino cómo esa cercanía transforma mi método, tensa la idea de neutralidad y abre un campo donde la materia y el afecto trabajan juntos.

3.1 Observar lo cotidiano: una práctica de atención y demora

El cotidiano, entendido de manera general, es todo aquello que nos rodea en lo inmediato: los objetos, los gestos, las acciones que repetimos sin darnos cuenta. Para mí, no es un fondo pasivo ni un simple escenario, sino una reserva constante de imágenes y tensiones que pueden transformarse en forma. Como señala Donis A. Dondis (2014) en *La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual*, “aceptamos el ver cómo experimentamos: sin esfuerzo” (p. 14), y esa idea me recuerda que mirar no es automático, sino un ejercicio que requiere decisión. Ese aprendizaje marca el inicio de mi práctica: reaprender a mirar lo que tengo frente a mí.

En este punto me interesa detenerme en una tradición que abrió el camino para pensar el cotidiano como objeto de estudio: la figura del *flâneur* desarrollada por Charles Baudelaire (2020) y ampliada por Walter Benjamin (2012). El *flâneur* es ese caminante que se desplaza sin rumbo fijo, atento a los detalles mínimos de la ciudad, a lo que no suele ser visto, a lo que queda en los bordes. Para Baudelaire, este sujeto observa el mundo moderno con sensibilidad y distancia; para Benjamin, encarna una forma de lectura del espacio urbano donde cada rincón, sombra u objeto revela algo del tiempo histórico. Esa actitud de deriva y atención me permitió comprender que la mirada sobre lo cotidiano no se construye desde la prisa, sino desde la disposición a dejar que lo simple aparezca, que lo ordinario sea suficiente.

Desde esa base teórica puedo reconocer con más claridad cómo ciertas imágenes moldearon mi forma de observar. La fotografía analógica me enseñó que la imagen requiere espera, silencio y un tipo de paciencia que desafía la velocidad contemporánea. Ese ritmo más lento afinó mi mirada y me preparó para entrar en diálogo con fotógrafos que, cada uno a su manera, hicieron del cotidiano un terreno fértil.

Entre ellos, Sergio Larraín y Paz Errázuriz se vuelven dos referencias esenciales. Ambos se sitúan en una misma tradición de observadores silenciosos que logran transformar lo común en un acontecimiento visual. En Larraín encuentro esa deriva del *flâneur*: el vagabundo que se mueve sin rumbo, atento a lo efímero. Su mirada es móvil, intuitiva, siempre al acecho de un instante que podría pasar desapercibido. Hay algo profundamente humano en esa atención: mirar sin dominar, observar sin intervenir. En series como *Valparaíso* (1957-1963), Larraín capta la vida de la calle con una sensibilidad que combina tensión y serenidad; las diagonales de sus encuadres, los reflejos o los cuerpos en movimiento construyen una poética de lo fugaz, una belleza que habita en lo accidental. En ese gesto hay una ética: mirar con respeto, sin imponer sentido, permitiendo que el mundo se revele a su propio ritmo.



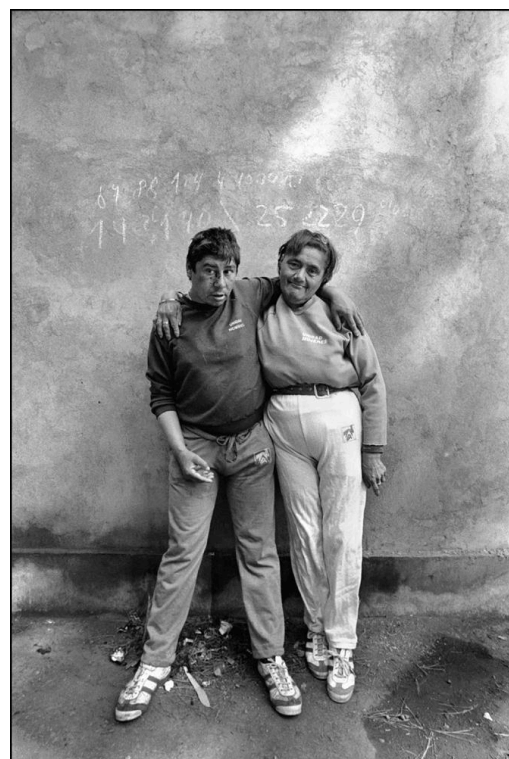
Larrain, S. (1963). *Valparaíso*, Chile

[Fotografía]. Magnum Photos. Recuperado de <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/sergio-larrain-valparaiso/>

Paz Errázuriz, por su parte, continúa ese impulso desde otro lugar. Mientras Larraín deambula por la ciudad en busca del instante, Errázuriz entra en los márgenes del país para mirar de frente a quienes la sociedad decide no ver. Su obra devuelve dignidad y presencia a las vidas excluidas, pero sin convertirlas en espectáculo. Observa desde la cercanía, construye confianza y, desde ahí, logra que la cámara se vuelva un espacio de encuentro. En series como *La manzana de Adán* (1983-1990) o *El infarto del alma* (1994), la fotógrafa retrata comunidades trans o pacientes psiquiátricos con una mirada empática y profundamente humana. No hay distancia ni juicio, solo una presencia compartida que invita a reconocer lo que se oculta tras la rutina de mirar. Me interesa cómo su gesto fotográfico —tan íntimo y silencioso como el de Larraín— es también una forma de resistencia: mirar como un acto de reconocimiento.



Errázuriz, P. (s. f.). *La manzana de Adán* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.pazerrazuriz.com/la-manzana-de->



Errázuriz, P. (s. f.). *El infarto del alma* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.pazerrazuriz.com/el-infarto-del-al>

Ambos artistas me enseñaron que observar lo cotidiano implica asumir una posición ética: detenerse, mirar con cuidado, entender que incluso en lo más ordinario hay un relato esperando ser atendido. Desde mi práctica, esa enseñanza se traduce en otro tipo de reivindicación. Si Errázuriz busca devolver visibilidad a personas desplazadas, yo intento reivindicar la existencia de los gestos, objetos y acciones que sostienen la vida diaria, pero que el ritmo contemporáneo ha vuelto invisibles. Lo que en ella es cuerpo y rostro, en mi trabajo se transforma en materia y huella: distintas formas de hablar de lo mismo, de aquello que se pierde cuando dejamos de mirar.

Mi trabajo surge de ese deseo de observar lo mínimo y transformarlo en un espacio de atención. Desde mis primeros ejercicios en grabado, donde trabajaba con frutas o carretas, hasta mis pinturas centradas en los “detrás de escena” de películas, siempre me interesó dar importancia a lo que la mirada común descarta. Pero nunca como copia de la realidad, sino como punto de partida para elaborar otra cosa: un sistema propio hecho de abstracción, repetición y ritmo. Lo cotidiano no es un objeto a representar, sino una plataforma para pensar el hacer, la forma y el tiempo.

Ese recorrido me llevó al doblado y luego al planchado. Estos gestos, profundamente ligados a lo doméstico, me permitieron entrar en un cotidiano que antes observaba desde la distancia. Primero trabajé el doblado desde lo formal y material, comprendiendo su geometría, su ritmo y su memoria. Luego ese gesto se abrió hacia lo íntimo: el modo en que mi familia organiza, cuida y transmite sus afectos mediante acciones pequeñas. En ese tránsito, lo cotidiano dejó de ser un concepto amplio y se volvió un espacio propio, donde los gestos repetidos se cargan de presencia, donde lo doméstico deja de ser una abstracción y se transforma en una historia personal hecha de pliegues, silencios y ausencias.

3.2 Familia: Traducciones del afecto

El gesto, que hasta entonces había sido principalmente una herramienta formal, empezó a llenarse de una intimidad que no había previsto. Cada pliegue parecía guardar algo más que una decisión técnica: guardaba una relación, un vínculo, un recuerdo. Desde ahí surgió la necesidad de pensar el trabajo desde mis afectos más propios. Mi familia entra en mi proyecto como una forma de ayuda, pero también como un punto de expansión. Después de haber desarrollado una metodología centrada en el gesto y la geometría, sentía que mi proceso había llegado a su límite: las telas y los dibujos habían cumplido su ciclo, dijeron todo lo que podían dentro de su marco de creación. Yo también pensé que todo estaba concluido; sin embargo, no quería abandonar mi trabajo, solo necesitaba expandirlo para seguir expresando su potencial.

Involucrarlos no fue una decisión planificada, sino algo que surgió mientras pensaba cómo llevar más lejos una acción nacida bajo una estructura. Comencé a preguntarme si era posible traducir no solo formas, también afectos, y entonces apareció una pregunta que guió gran parte del proceso: ¿cómo doblar un sentimiento? No buscaba una respuesta literal, más bien una manera de pensar la carga emocional que existe en estos vínculos y cómo puede aparecer en la materia. Esa pregunta abrió un espacio distinto en mi práctica. La relación íntima con mi familia empezó a trasladarse a los materiales, a la tela y al dibujo. Cada operación que realizo intenta recoger algo de quienes me rodean: un plisado largo puede recordar la calma de mi padre, mientras que un doblez abrupto puede evocar la intensidad de mi hermana. Trabajar con mi familia se volvió una manera de acercarme a ellos a través del hacer, de reconocer en sus personalidades una continuidad con mis movimientos.



Nota: Colaboraciones en prueba de montaje

Con el tiempo comprendí que intentar reconocer a mi familia de forma literal en las obras era un camino sin salida. Lo intenté durante semanas sin convencerme de los resultados. Fue al mirar el proyecto completo que entendí que no buscaba representarlos. No me interesa construir equivalencias directas, ni traducir sus rasgos a una forma. Lo que intento es registrar la afectividad que existe entre nosotros: aquello que permanece en la memoria del gesto, la calma, la tensión o la cercanía que conviven en esos vínculos. Más que retratar a alguien, me importa cómo ese lazo aparece en la manera de plegar o insistir. Así, el trabajo no reproduce una imagen, sino que despliega la relación que sostengo con ellos.

Más allá de los resultados finales, entendí que ese acercamiento con mi familia no depende de una forma visible. Reconocí que el simple hecho de trabajar pensando en ellos, de tenerlos presentes en cada pliegue, terminó por cerrar aquello que buscaba desde el inicio pero que tenía frente a mí.

Este acercamiento también me obligó a repensar mi metodología. El gesto y la geometría, que antes eran principalmente formales, se cargaron de afecto. Cada doblez o marca sobre la tela comenzó a contener una relación humana, un tiempo compartido. La repetición, que antes era solo un método de trabajo, se transformó en una forma de estar con mi familia, una manera de cuidar y mantener vivo el recuerdo de ellos. Repetir un pliegue es como insistir en un gesto familiar, como volver una y otra vez a una memoria para no dejar que desaparezca. Pienso en los besos compartidos al amanecer o al anochecer, o en esas comidas familiares que vuelven cada cierto tiempo, donde lo importante no es la ocasión, sino el encuentro.

3.3 Mapa íntimo

El mapa íntimo no surge como una representación ni como un objeto trazado, sino como una forma de pensar el recorrido que he construido en mi práctica. No hay un inicio ni un final claro: el mapa existe en la manera en que los gestos, los dibujos y las telas se relacionan entre sí.

Cada doblez, cada marca y cada pausa forman parte de una estructura que se va tejiendo a medida que avanzo.

En este sentido, el mapa no se construye, sino que aparece. Se despliega lentamente dentro del proceso, como una consecuencia natural del hacer. En él, se cruzan los gestos repetidos de plegar y planchar, las líneas que se doblan sobre sí mismas, los tonos que regresan sin que los llame. Cada obra, cada fragmento, es una coordenada dentro de un territorio que no está afuera, sino adentro: una geografía del pensamiento, del cuerpo y de la memoria.



Nota: Cronología de un mapa íntimo.

Los colores que alguna vez empecé a asociar a personas o emociones se transformaron en maneras de pensar en mi familia desde la sensación, no desde la representación, y en el propio sentido del color dentro de mi proyecto artístico. No hay equivalencias fijas: un azul puede en un momento representar la calma, pero también transformarse en tristeza; un rojo puede pasar de insistencia a silencio; y un amarillo que alguna vez fue calidez puede volverse vacío. Esa relación cromática comenzó a funcionar como una forma de pensar a mi familia a través de la emoción y la atmósfera: el azul podía remitir a la serenidad de mi padre, el rojo a la energía de mi hermana o el amarillo a la presencia cálida de mi madre. De ese modo, el color se volvió una extensión afectiva del vínculo, una forma de recordarlos sin necesidad de mostrarlos. Junto al proceso, esa dimensión cromática comenzó a reducirse, dejando en su lugar una paleta mínima que sostiene y acompaña mejor al gesto. El color se volvió un rastro, una señal silenciosa dentro del mapa.

De algún modo, mi trabajo entero se ha convertido en ese mapa íntimo. No es uno que se lea, sino que vive en la acción. Es el conjunto de acciones, repeticiones y desvíos que conforman una red invisible entre los materiales, el cuerpo y las personas que me rodean. Este mapa no me guía hacia un destino, me mantiene en movimiento. Me permite reconocer que cada gesto contiene algo interior y algo de lo que vendrá, que lo formal y lo personal ya no pueden separarse. De esta manera, lo íntimo se convierte en una forma de orientación: un modo de entender que mi práctica no avanza en línea recta, que se expande en múltiples direcciones, abriéndose y volviéndose sobre sí misma, como una tela que respira.



Nota: Cronología de un mapa íntimo.

Esa expansión se manifiesta finalmente en las piezas: en sus cambios de escala, en cómo el cuerpo debe desplazarse para plancharlas y plegarlas, en cómo las telas se adueñan del espacio y modifican la sala. Cada obra conserva la memoria del proceso completo del proyecto, desde los pliegues pequeños que se realizan con los dedos hasta los formatos grandes que exigen caminar, estirarse o detenerse. La instalación en su totalidad forma ese mapa: un territorio donde el espacio se abre con el material y donde el cuerpo del espectador entra en relación con esa misma red que sostiene el trabajo,

CONCLUSION

A lo largo de este proceso comprendí que mi práctica no se sostiene únicamente en telas, pliegues o dibujos, sino en una forma de mirar. Ese aprendizaje no surgió de un instante de claridad, sino de la insistencia: del tiempo acumulado en cada doblez, del cansancio del cuerpo, de la repetición que me obligó a quedarme donde antes habría pasado de largo. El cotidiano, que al inicio parecía un territorio amplio y difuso, terminó revelándose como el verdadero núcleo de mi trabajo. Allí, en lo mínimo, encontré aquello que había estado buscando sin saberlo; un lenguaje que nace de la atención y del afecto.

El proyecto me permitió reconocer que lo que tenemos cerca —las personas, los objetos, los gestos que realizamos sin pensar— suele perder valor justamente por su cercanía. Vivimos en un ritmo que borra, que empuja hacia adelante sin pausa, y esa velocidad oculta lo esencial. Detenerme en el pliegue, en la tela o en la huella de un gesto fue también detenerme en mi propia historia. Comprendí que mi manera de trabajar es, en el fondo, una forma de cuidar: de conservar algo que podría desaparecer si no se atiende, de sostener los vínculos que me constituyen. El afecto dejó de ser un tema y pasó a ser una metodología, una forma de hacer y de estar con los otros.

Integrar a mi familia no respondió a un gesto ilustrativo, sino a una necesidad: entender cómo los vínculos modelan mi mirada y mi cuerpo. Cada pliegue realizado con ellos en mente fue una forma de revalorar aquello que el tiempo suele desdibujar. Esta investigación me abrió un territorio inesperado: pensar la práctica artística como un espacio donde los afectos ya no solo se expresan, se trabajan, se reformulan y persisten.

El tiempo, que al principio parecía una medida externa, terminó revelándose como una materia más. Se estira, se condensa y deja marcas, igual que la tela. Me transformó tanto como yo transformé los pliegues. Aprendí que avanzar no significa acelerar; a veces implica sostener, repetir, demorar. Esa lentitud me permitió construir una mirada más nítida sobre lo que me rodea.

Este camino no se cierra aquí. La investigación continúa cada vez que vuelvo a la tela, cada vez que repito un gesto y descubro que nunca es igual al anterior. Quedan preguntas pendientes sobre el rol del afecto en los procesos creativos, sobre el cuidado como metodología y sobre cómo el arte puede ofrecernos un espacio para percibir lo que el ritmo cotidiano nos oculta.

En ese sentido, mi práctica me enseñó algo esencial: mirar con detenimiento no es un acto menor, es una forma de resistencia. Porque en aquello que parece insignificante —un doblez, un fragmento de tela, un gesto repetido— habita una memoria que merece ser atendida antes de que el tiempo inevitablemente se la lleve.

BIBLIOGRAFÍA

Arnheim, R. (2002). *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*. Alianza Editorial.

Dondis, D. A. (2014). *La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual*. Gustavo Gili

Flusser, V. (1994). *Los gestos: Fenomenología y comunicación*. Herder.

Kandinsky, W. (2020). *De lo espiritual en el arte* (3.ª imp.). Paidós.

Baudelaire, C. (2020). *Las flores del mal*: (1 ed.). Editorial Verbum, S. L.

<https://elibro.net/es/lc/uft/titulos/266296>

Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Eterna Cadencia Editora.

Bienal de São Paulo: *La humanidad como práctica*. (2023). El Ojo del Arte. Recuperado de

<https://elojodelarte.com/turismo/bienal-de-sao-paulo-brasil-la-humanidad-como-practica>

BIBLIOGRAFIA DE IMAGENES

Rodríguez, F. (2023, 14 de noviembre). Vista de la Bienal de Arte Textil (BAT), Santiago, Chile,

2023 [Fotografía]. Artishock Revista. Recuperado de

<https://artishockrevista.com/2023/11/14/bienal-de-arte-textil/>

Larrain, S. (1963). Valparaíso, Chile [Fotografía]. Magnum Photos. Recuperado de

<https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/sergio-larrain-valparaiso/>

Errázuriz, P. (s. f.). La manzana de Adán [Fotografía]. Recuperado de

<https://www.pazerrazuriz.com/la-manzana-de-adan.html>

Errázuriz, P. (s. f.). El infarto del alma [Fotografía]. Recuperado de

<https://www.pazerrazuriz.com/el-infarto-del-alma.html>

REFERENCIAS

Mena, C. (2021). Sergio Larraín. *La foto perdida*. Ediciones UDP.

De Ros, R. M. (2024, 15 junio). El redescubrimiento del arte textil. *EXPANSION*.

<https://www.expansion.com/directivos/2024/06/15/666d7027468aeb2e058b457f.html>

Lala de Dios imparte en el CAAC una conferencia sobre arte textil. (s. f.). Masdearte.

Información de Exposiciones, Museos y Artistas.

<https://masdearte.com/convocatorias/de-las-bienales-de-lausana-a-hoy-origenes-y-recorrido-del-arte-textil-contemporaneo-caac-sevilla/>

Young, N. (2025, 5 agosto). *Mottainai Concept: Japan's Path to Sustainability and Respect*. Bokksu Snack Box.

<https://bokksu.com/blogs/news/mottainai-concept-japans-path-to-sustainability-and-respect>