

Universidad de Chile  
Facultad de Artes  
Escuela de Postgrado  
Magíster en Artes Visuales

## **RESTA**

CLAUDIA LEE MARASCA

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes  
Mención Artes Visuales

Profesor guía: Enrique Matthey Correa  
Santiago de Chile  
2018

## ÍNDICE :

### INTRODUCCIÓN

Condicionantes

### I-CAPÍTULO I: CONTEXTOS PRELIMINARES

Antecedentes

### II-CAPÍTULO II: RÉPLICA, MÍMESIS Y MATERIAL

Réplica y sistemas constructivos: trompe l'oeil

Tipologías de los materiales y superficies

### III-CAPÍTULO III: DUPLICAR, REPETIR, ACTUAR

Asunto de lenguaje, mimesis y traducción

Los opuestos, dialéctica de los materiales y su puesta en escena

### IV-CAPÍTULO IV: VACIAMIENTOS (LO QUE VUELVE A APARECER)

Palpo y discernio

Interrupción :“Hasta el PEEK” + “ULTIMATUM”+ otra resta

### V-CONCLUSIÓN

Notas fragmentarias: restar y sustraer

Restar y sustraer: “El sueño de Don Bosco”

Las paradojas del doble

Remisiones a la obra de Juan Pablo Langlois Vicuña

El elogio de la ceguera

La herida visual o lo que resta

### VI- REGISTROS ESCOGIDOS:

Finalización de Tesis 2007-2016

### FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

## INTRODUCCIÓN

### Condicionantes

“En la medida en que me impongo repetir un yo cuyo modelo busco en vano, me condeno a repetir al otro: y este otro que glosó no es sino el reflejo de una ausencia. Interminable juego de resonancias, en la que se repite hasta el infinito el eco de una incapacidad para decir “yo,” para experimentarse uno mismo como algo.”

Rosset Clément, *Lo real y su doble*

El objeto de estudio que abordará este texto se plantea a partir de la revisión, lectura y análisis crítico de una selección de obras que realicé entre los años 2005 y 2015: “De fábula” (2005), “Palacio de Papel” (2006), “Duerme” (2007), “en vano” (2008), “Sin efecto n°1” (2009), “Sin efecto n°2” (2009), “1.- se remueve 2.- retorna” (2012), “Para convertirse en otro” (2013), “veo doble” (2013), “El sueño de Don Bosco” (2015).

Para resumir lo que estas obras tienen en común partiré enunciando que el vínculo que relaciona estas producciones con el de la experiencia visual tiene que ver con el campo escultórico, puesto que en su ejercicio se desarrollan construcciones de volúmenes u objetos tridimensionales que utilizan como procesos de producción la acción sobre la materia y el espacio. En este sentido, me parece importante señalar que ha sido de mi interés lo que ocurre con la relación táctil o háptica sobre los objetos, lugares y materialidades, utilizando el eje operativo de la sustracción (en oposición al de la adición, que es otro gesto propio de la escultura), que relaciono con el concepto de ausencia. En adelante me propondré analizar este cierto “ausente” que estaría presente en diversas materialidades y espacios en los que he proyectado y realizado mis obras.

En ese sentido, los conceptos transversales de mi producción son la representación mimética y la repetición. La mimesis es un recurso visual que utiliza rasgos representativos para igualarse a un referente. En las obras que he ya citado esta operación se hace evidente en el uso de ciertos materiales de construcción, copiados

en módulos de papel para levantar fragmentos de estructuras arquitectónicas (“en vano”, “Sin efecto n°1”, “Sin efecto n°2”, “Para convertirse en otro”). El uso de la mimesis en ciertas prácticas cotidianas (por ejemplo, la emulación de ciertas materialidades, como es el caso de los suelos de falsa madera) me permitió observar relaciones que vinculan estos objetos que merecen ser interrogadas: ¿Qué rol o actuación cumplen los objetos cuando son imitados por otros? Entonces me planteé enfocar la mirada en tradiciones culturales donde se instaure el uso de la mimesis como práctica habitual y cotidiana, a través de la albañilería y el uso de materiales de construcción que son manufacturados artesanalmente y que buscan asemejarse a materiales nobles, el piso flotante, los porcelanatos, etc., que al igual que los que produzco para mis obras son vueltos a reproducir en serie.

Estos órdenes y sistemas serán utilizados para ironizar el origen y estatus del modelo y la propia materialidad de la que están manufacturados, apuntando a develar su propio truco para instalar así un gesto sarcástico sobre ellos mismos. De este modo, al constatar el carácter ficticio de los cuerpos construidos, se produce—rescatando una clave provista por el psicoanálisis— el retorno de lo que estaba reprimido, a saber, el acto mismo de repetición mimética.

En relación al concepto de repetición, que cumple un rol operatorio en mi propia obra, me referiré a la acción donde un patrón común se vuelve a reproducir para dar lugar a la emergencia de cierto “reprimido”, concepto y figura que extraje de la lectura de algunos textos de origen psicoanalítico: lo que se repite realiza un cuerpo “simulacral” que alude a otro por medio de la acumulación y diferencia. Esta noción la podemos encontrar en operaciones visuales donde los objetos recolectados e intervenidos provienen de un estado residual, desechos o fragmentos visuales, que transformados llegan a convertirse en *souvenirs*, o memoranzas de espacios, tiempos o costumbres (“1.- se remueve 2.- retorna”, “veo doble”, “El sueño de Don Bosco”). En estas obras la disposición de los volúmenes, esta vez de manera aleatoria, obedecen a patrones esquemáticos de origen funcional, que corresponden a sistemas de orden artificioso, como por ejemplo en el comercio de productos donde los objetos se ordenan para que su composición permita realzar uno respecto de otro,

similar a la disposición que se utiliza en el género pictórico de las naturalezas muertas y bodegones que colocaré en tensión.

En la aparición de un cuerpo que remite a otro, el primero seriado y el segundo aleatorio —puesto que la repetición produce siempre una alteración—, hace que ocurra un desplazamiento que se excede y sobredetermina como significante: por un lado, tenemos el material que ficciona y su referente, mientras —por otro lado— aquel material del que realmente está hecho, dando lugar a una repetición; una mimesis que se contradice de manera embustera, pues finalmente devela el truco del doble. Hay en estas obras, antes señaladas, un esfuerzo frustrado por su impostura y puesta en escena. El fingimiento o engaño que quisieran realizar no hace más que obtener como resultado unos constructos mal hechos, errados, pertenecientes a un contexto material precario que escoge el destino de aparentar. En ese sentido, será importante y determinante el contexto desde donde sacaremos estos referentes, como por ejemplo Chile y su idiosincrasia de lo “chasquilla”.

Restar es quitar, separar para observar, identificar y despojar; la producción de obra que analizaré es en algunos casos la de piezas e instancias que llegan a pasar desapercibidas o notoriamente develadas por su truco, para recordar o traer a lugar retazos y ruinas de una sociedad de consumo.

## I) CONTEXTOS PRELIMINARES

### Antecedentes

“¿Puede clasificarse la inmensa vegetación de los objetos como una flora o fauna, con sus especies tropicales, polares, sus bruscas mutaciones, sus especies que están a punto de desaparecer?”

Baudrillard Jean, *El Sistema de los Objetos*

Este capítulo estará dedicado a elaborar una revisión de los ejercicios visuales y operaciones que comencé a realizar en el taller de especialización de Escultura de la Escuela de arte de la Universidad ARCIS. Me parece relevante llevar a cabo este ejercicio, pues allí comienza a aparecer —de manera primero impensada— aquello que luego se convirtió en la poética central de mi trabajo. Estos trabajos tienen su origen en la atención de los espacios de uso cotidianos relativos al asentamiento humano vinculados a la casa y las funciones del grupo familiar que habita en ella. Es en estos espacios de uso cotidiano desde donde se extrajeron objetos que se manipularon, transformaron o alteraron (ver, por ejemplo, “ejercicio de camuflaje”, realizado en el Taller de Escultura el año 2000, donde platos, vasos y servicios son cubiertos con género de algodón, al que me referiré luego).

Se hace necesario, entonces, para entender mejor estos antecedentes, explicar la noción de “objeto” a utilizar desde un punto de vista estético, entendido como una “cosa” que se adapta al hombre, que está entre los hombres. Puede retomarse, en este sentido, la diferencia entre un objeto y una cosa formulada por Abraham Moles. El autor nos dice<sup>1</sup> que la palabra alemana *Gegestand* expresa una idea similar a la de objeto: lo que está situado contra y aquello cuya materialidad se opone a los entes del pensamiento o de la razón (objetivo, objetivable, etc.). Desde esta perspectiva, Moles reconduce esta noción a una fenomenología de la vida cotidiana para diferenciar qué

---

<sup>1</sup>Moles Abraham, *Teoría de Los Objetos*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1975.

es una “cosa” y qué es un “objeto”. El objeto, indica, es en nuestra civilización un artificio constituyente, por tanto:

“...no se dirá que una piedra, una rana, un árbol es un objeto, sino una cosa. La piedra se convertirá en objeto cuando ascienda al rango de pisapapeles y se le pegue una etiqueta (precio..., calidad...) que la haga ingresar en el universo social de referencia. El objeto tiene, pues, un carácter a la vez pasivo y *fabricado*. Es el producto del *homo faber* o, mejor aún, el producto de una civilización industrial...”<sup>2</sup>

Desde esta diferenciación fenomenológica entre cosa y objeto cotidiano, donde los últimos portan la huella de la técnica, quedando disponibles para su completa estereotipación, me concentré en este último estadio de la cosa (fig.1). En este ejemplo encontramos en la representación arquetípica que retrata los puestos de unos comensales en una mesa perteneciente a cierta célula familiar, el modo en que cada habitación corresponde a una célula familiar de relaciones, donde el mobiliario cumple y replica el mismo destino de los habitantes del inmueble. Este esquema jerárquico del uso del comedor en el que en una mesa rectangular, en donde se coloca al lado opuesto de la puerta de la cocina el padre enfrentado por la madre y en el resto de los vértices del plano, los hijos, hijas, etc., dependientes de las relaciones, órdenes y primacías que se instalan ahí, cumpliendo cada uno con una función específica. Este esquema será útil para la realización de una obra llamada “mesa-ciudad” del año 2003 (fig.2), donde se generó un paralelo de este espacio con la ciudad de Santiago y todo su esquema jerárquico imperante en su fisonomía.

Usando como referente la analogía que realiza Baudrillard entre el mobiliario y el orden moral que se instala en los espacios<sup>3</sup>, dispuesto como réplica de la familia

---

<sup>2</sup> Moles Abraham, *Teoría de Los Objetos*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1975.

<sup>3</sup> “Cada habitación tiene un destino estricto, que corresponde a las diversas funciones de la célula familiar, y nos remite, más allá, a una concepción de la persona en la que se la ve como un conjunto equilibrado de distintas facultades. Los muebles se miran, se molestan, se implican en una unidad que



(Fig.1) Imagen encontrada en internet al respecto de “una casa” el año 2000.



Fig.2) “mesa-ciudad”, entrega segundo semestre año 2002 en curso de escultura, y expuesta por escuela de Arte U. ARCIS en Viña del Mar en Enero del año 2003.

---

no es tanto espacial como de orden moral. Se ordenan alrededor de un eje que asegura la cronología regular de las conductas: la presencia perpetuamente simbolizada de la familia ante sí misma.” Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, México: Siglo XXI, 1999, p.13.



y sus propias conductas y normas, en mi trabajo “mesa-ciudad” se organizó un cuerpo de loza blanco: tazas, platos, fuentes, jarrones, salseras, soperas, ensaladeras, recipientes varios que tomarían el lugar de las distintas edificaciones que encontramos en una ciudad y toda la variedad de múltiples formatos, a los que por una cuadrícula negra que haría la vez del ornamento de la loza se insinuarían puertas y ventanas. Bajo estos receptáculos había un mantel de algodón gris y blanco que tramaba, con la forma calcada del plano de Santiago, una cuadrícula.

De este modo, se entiende el desplazamiento de la obra “mesa-ciudad” hacia un plano de la ciudad que sintetiza, de acuerdo a la escala de los objetos y la superficie de la mesa, tres sectores entrelazados, definidos como los más preponderantes y radicalmente diversos, denominados por los habitantes de Santiago de Chile: “barrio alto” o “arriba”, “centro” y “abajo”, o que por orientación Oriente y Poniente, que culturalmente constituye una línea descendiente (específicamente Santiago Centro y su organización ortogonal; Vitacura, de formas menos planificadas, pero de extensas porciones de edificaciones entre una cuadra y otra; y Estación Central, cuya densidad es aún mayor, siendo sus cuabras proporcionalmente a las otras más estrechas). Se fusiona el plano de Santiago para mostrarlo como el de una urbe dividida por un orden jerárquico de ocupación de los espacios y sus separaciones, correspondiente a los ingresos de la población o al uso comercial o vivienda presente en cada ciudad. Se configura una ciudad homogeneizada, donde las diferencias eran borradas por las características de la puesta en escena, una especie de utopía<sup>4</sup> modernista. Como imaginario utilicé la referencia de Brasilia de Oscar Niemeyer, donde se produce una analogía entre un avión y la ciudad, la máquina y el urbanismo, analogía que en “mesa-ciudad” se encuentra en el carácter de los utensilios de porcelana.

Otro ejercicio realizado paralelamente y bajo la misma premisa de replicar en

---

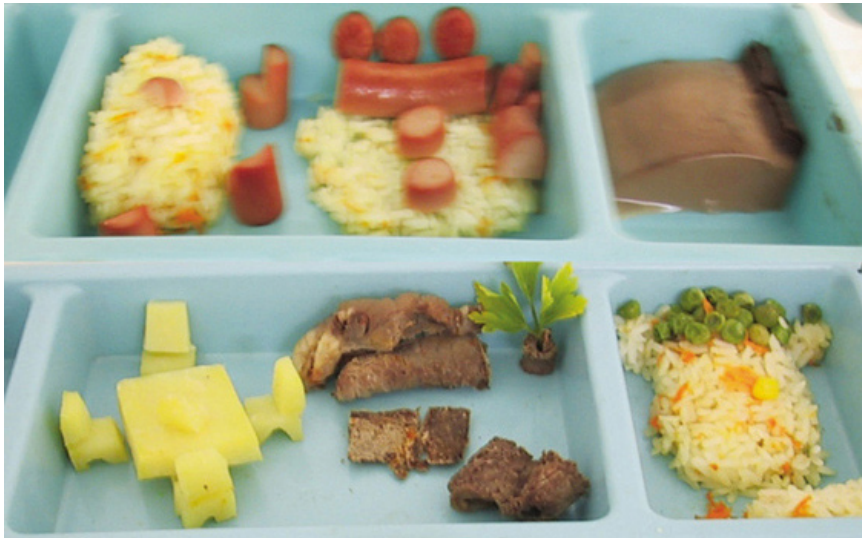
<sup>4</sup> Foucault, Michel, *Los lugares otros* “Des espaces autres”, Conferencia dictada en el *Cercle des études architecturales*, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo, Lima, pág. 2: “Las utopías son los lugares sin espacio real. Son los espacios que entablan con el espacio real una relación general de analogía directa o inversa. Se trata de la misma sociedad en su perfección máxima o la negación de la sociedad, pero, de todas suertes, utopías con espacios que son fundamental y esencialmente irreales”.

los objetos las estructuras sociales de un grupo familiar es “bandeja-habitaciones” (fig.3), donde de manera similar se sobreponen y mezclan dos situaciones del orden del cotidiano: una micro y otra macro. El orden micro, o de menor escala, al que me refiero, corresponde al mobiliario y objetos (aquello que recibe, en la práctica escenográfica, el nombre de utilería), replicando sobre la bandeja, por medio de trozos de alimentos, objetos con los que el cuerpo interactúa cotidianamente, siendo de menor formato y menores a la escala humana. Lo macro, en cambio, abarcaba a inmuebles o toda construcción de mayor escala humana, denominados en su momento como “contenedores”, tales como calle, casa, territorio y ciudad; órdenes que al parecer tienen flujos y comportamientos similares. Así en “bandeja-habitaciones” se usaron siete contenedores celestes de alimentos que comúnmente se encuentran en casinos, que en su interior tienen un menú de comida por grupo familiar o habitante, haciendo un símil que correspondería a un edificio de siete pisos en donde cada una de las comidas tomaban la forma de quienes habitaban en estos lugares. Se construyó así un paralelo entre las personas y menús a través de un guión que jugaba a colocar los mobiliarios de los personajes en cada bandeja. Uno de ellos consistía en una pareja de alrededor de setenta años, los cuales habitualmente se alimentarían de “cazuela”; entonces el *living*-comedor y los dormitorios estaban hecho de papas y zapallo cocido, choclo, arroz y carne que tomaban la forma de los sillones, comedor y cama, modelo que se replicaría en cada piso.

En ambos trabajos se toman situaciones que pertenecen a un uso cotidiano para configurar imágenes de la ciudad en miniatura. Con un tamaño reducido se realiza una construcción símil a la de una maqueta de un proyecto arquitectónico, que como género expresa, utilizando la descripción de Maderuelo, una confusión entre utopía y realidad: “...la utopía se realiza, al menos cómo imagen volumétrica, mientras que la realidad se desvanece dando paso a la hiperrealidad que viene servida de los simulacros”<sup>5</sup>. Así es como se construyeron simulaciones de ciudades donde los

---

<sup>5</sup> Maderuelo, Javier, *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid: Mondadori, 1990, pág. 291.



(Fig.3) “bandeja-habitaciones” entrega Universidad ARCIS, curso de escultura segundo semestre año 2002.



(Fig.4) “repisa-habitáculas” entrega Universidad ARCIS curso de escultura, segundo semestre año 2000.



(Fig.5) “ejercicio de camuflaje” entrega Universidad ARCIS curso de escultura año 2000.

elementos son controlados por un juego consistente en disfrazar situaciones, inventar proyecciones que tienen que ver con una facultad imitativa, y donde las fronteras entre sujeto y objeto parecen diluidas.

Una noción utilizada en el momento de la producción de estos objetos fue el de “identidad prestada”. Con el objetivo de extraer de un contexto determinadas condiciones físicas o materiales que eran desplazadas hacia otra situación, se analizaron circunstancias donde los cuerpos eran enmascarados por otras superficies, como por ejemplo tubos de desagües y cables que sobresalían de murallas que eran recubiertos de pintura del mismo color en los que estaban sobrepuestos, derivando en operaciones como las que aparecen en el trabajo “repisa-habitáculos” (fig.4). Allí, algunos mobiliarios de juguete son homogeneizados a través de una misma tonalidad blanca al interior de una repisa donde cinco compartimentos corresponden a cinco habitaciones: *living room*, dormitorio, terraza, baño y escritorio. Tal como ciertos animales que toman el color de su contexto para camuflarse, estos objetos se anulaban dando un aspecto silencioso y aséptico a cada situación. Siguiendo en esta línea, “ejercicio de camuflaje” (fig.5) se basa en los mismos referentes. Produce una situación que ironizara sobre el uso de objetos a los que se les instala un elemento ornamental, como cuando en ciertos cuartos de baño se recubre con la misma tela de cortina de baño elementos pertenecientes a la misma situación: rollos de papel higiénico, retretes y bidés, generando una identidad similar a la de un camuflaje. Tanto los elementos sobre la mesa como el mantel producían un diálogo visual basado en el mimetismo: a cada uno de estos objetos —un vaso, platos, tenedor, cuchara y cuchillo— se les colocaron fundas hechas del mismo material que el mantel que estaba puesto sobre la mesa que los recibía.

El factor común entre las operaciones que se desprenden de estas obras comentadas es que en cada una de ellas su contexto era un determinante, poniendo al servicio de la simulación la obtención de la configuración que se proponía: simular

para así obtener algo que no hay, “fingir tener lo que no se tiene”<sup>6</sup> como dice Baudrillard. Si el contexto es el de la acción de habitar los espacios, y lo que se desea es pensar el espacio doméstico, la apuesta de la obra es forzar a los objetos, despojados de su función, a someterse a otro marco; se trataría de objetos que, mediante una narrativa, un relato *otro*, son destinados a configurar un destino distinto para el que están hechos, actuando y simulando otras situaciones. Como señala Michel de Certeau, hay en el espacio doméstico una promesa de familiaridad a la que se le asigna un carácter protector respecto de lo ajeno :

“El territorio donde se despliegan y se repiten día con día las acciones elementales de las «artes de hacer», es de entrada el espacio doméstico, esta vivienda a la que uno desea ardientemente retirarse, porque allí “se conseguirá la paz”. Uno “regresa a su casa”, a ese lugar propio que, por definición, no podría ser el lugar ajeno.”<sup>7</sup>

Podemos reconocer, sin embargo, en estos objetos, ese espacio propio, íntimo, que es evocado y sobrepuesto a través de la miniaturización del espacio de la casa, provocando cierta alteración que toma el lugar inquieto de la simulación. La simulación en ese sentido pone a tambalear la certidumbre de lo propio, allí donde el trabajo de mimetización no solo afirma lo propio sino que produce al mismo tiempo un extrañamiento.

---

<sup>6</sup> Baudrillard, Jean, *Cultura y Simulacro*, Barcelona: Kairós, 1998, pág. 12. “Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia.” Pero la cuestión es más complicada, puesto que simular no es fingir: “Aquél que finge una enfermedad puede sencillamente meterse en cama y hacer creer que está enfermo. Aquél que simula una enfermedad aparenta tener algunos síntomas de ella” (Littré). Así pues, fingir o disimular dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, sólo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar de lo “verdadero” y de lo “falso”, de lo “real” y de lo imaginario”. El que simula, ¿está o no está enfermo contando con que ostenta “verdaderos” síntomas? Objetivamente, no se le puede tratar ni como enfermo ni como no-enfermo.” Asunto en el cual me detendré en el segundo capítulo para el desarrollo del principio de “actuación” en Freud.

<sup>7</sup> De Certeau, Michel, Giard Luce, Mayol Pierre, *La invención de lo cotidiano Volumen II Habitar, Cocinar*, México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 1999, pág. 147.

## II) RÉPLICA, MÍMESIS Y MATERIAL

### **Réplica y sistemas constructivos: *trompe l'oeil***

Sin duda, hay un carácter imitativo imperante en la producción descrita anteriormente, y que cada vez adquirirá mayor importancia hasta llegar a las obras producidas entre los años 2008 y 2013<sup>8</sup>. Por ello me parece importante exponer ciertos antecedentes de mi interés que son referentes fundamentales para las obras que a continuación comentaré.

La réplica ha sido un mecanismo importante en la invención de sistemas constructivos en las primeras construcciones edilicias de nuestra civilización, como podemos ver en los órdenes arquitectónicos griegos dórico, jónico y corintio. Los griegos usaban para sus primeras construcciones de templos hechos en madera un espacio cubicular cercado por puntales, que son piezas de madera útiles para soportar un tejado. Estas mismas estructuras se imitarán en piedra hacia el 600 a.de C. como estructuras deformadas para hacernos parecer que la totalidad de la construcción es más ligera<sup>9</sup>, estructuras que darán pie a la columna y que tienen como referente al tronco de un árbol. Bajo esta lógica, el techo corresponde y representa la copa de un árbol, sostenida por un orden de columnas, troncos o fustas que resguardan al templo reconstituyendo la imagen del bosque y la naturaleza como lugar de lo desconocido. La piedra imita el tronco de un árbol, traducción material que nos ayuda a plantearnos la relación que se genera en la reproducción, en donde los objetos imitan a otros

---

<sup>8</sup> “en vano” (2008), “Sin efecto n<sup>o</sup>1” (2009), “Sin efecto n<sup>o</sup>2” (2009), “1.- se remueve 2.- retorna” (2012), “Para convertirse en otro” (2013).

<sup>9</sup> Gombrich, E.H., *La historia del Arte*, Nueva York: Phaidon, 2008, pág. 77: “Lo sorprendente en esos templos primitivos, que imitan manifiestamente las construcciones de madera, es la simplicidad y armonía del conjunto. Si quienes los construyeron hubieran utilizado simples pilares cuadrados, o columnas cilíndricas, el edificio hubiera podido parecer pesado y tosco. En vez de ello, procuraron conformar las columnas de modo que tuvieran un ligero abultamiento hacia su mitad, yendo en disminución hacia los extremos. El resultado es que parecen flexibles, como si el peso de las techumbres las comprimiera ligeramente sin deformarlas. Casi parecen que fueran seres vivos llevando su carga con facilidad. Aunque algunos de esos templos son grandes e imponentes, no se trata de construcciones colosales como las egipcias. Se siente ante ellas que fueron construidas por y para seres humanos.”

objetos, hechos de otros materiales para realizar así un artificio.

A partir de estas primeras relaciones imitativas que tienen que ver con replicar una forma de la naturaleza será determinante lo que deriva del concepto de la perspectiva, momento en el que ciertos artistas renuncian a que en sus representaciones predomine la enumeración de la escena: “Abandonó la creencia de que todo lo que él sabía que pertenecía a la realidad debía ser mostrado.”<sup>10</sup> Dando mayor importancia a lo que se “veía” realizaron el escorzo: “Significa que el artista no se propuso ya incluirlo todo, dentro de la pintura, en su aspecto más claramente visible, sino que tuvo en cuenta el ángulo desde el cual veía el objeto.”<sup>11</sup> Casi mil años después, Brunelleschi crea un sistema que va más allá de generar “ilusión de profundidad” del escorzo, y a través de un sistema matemático funda una configuración donde es posible que los cuerpos disminuyan a medida que se alejan. Una de las primeras obras que ilustran estas leyes es la Santísima Trinidad del Masaccio (fig.6), *fresco* al interior de la iglesia de Santa María Novella en Florencia; “Podemos imaginarnos la sorpresa de los florentinos al descubrirse esta pintura mural, como si fuera un agujero en el muro a través del cual pudieran ver una nueva capilla en el moderno estilo de Brunelleschi.”<sup>12</sup> Pero no solo eso, además incluye al mismo mercader donante y su esposa en cuclillas que observan y oran a los dos costados de la escena, dando una sensación aún más “realista” dada por el tratamiento de la imagen y la perspectiva, en donde incluye hasta personajes contemporáneos a la escena. Así lo declara Alberti:

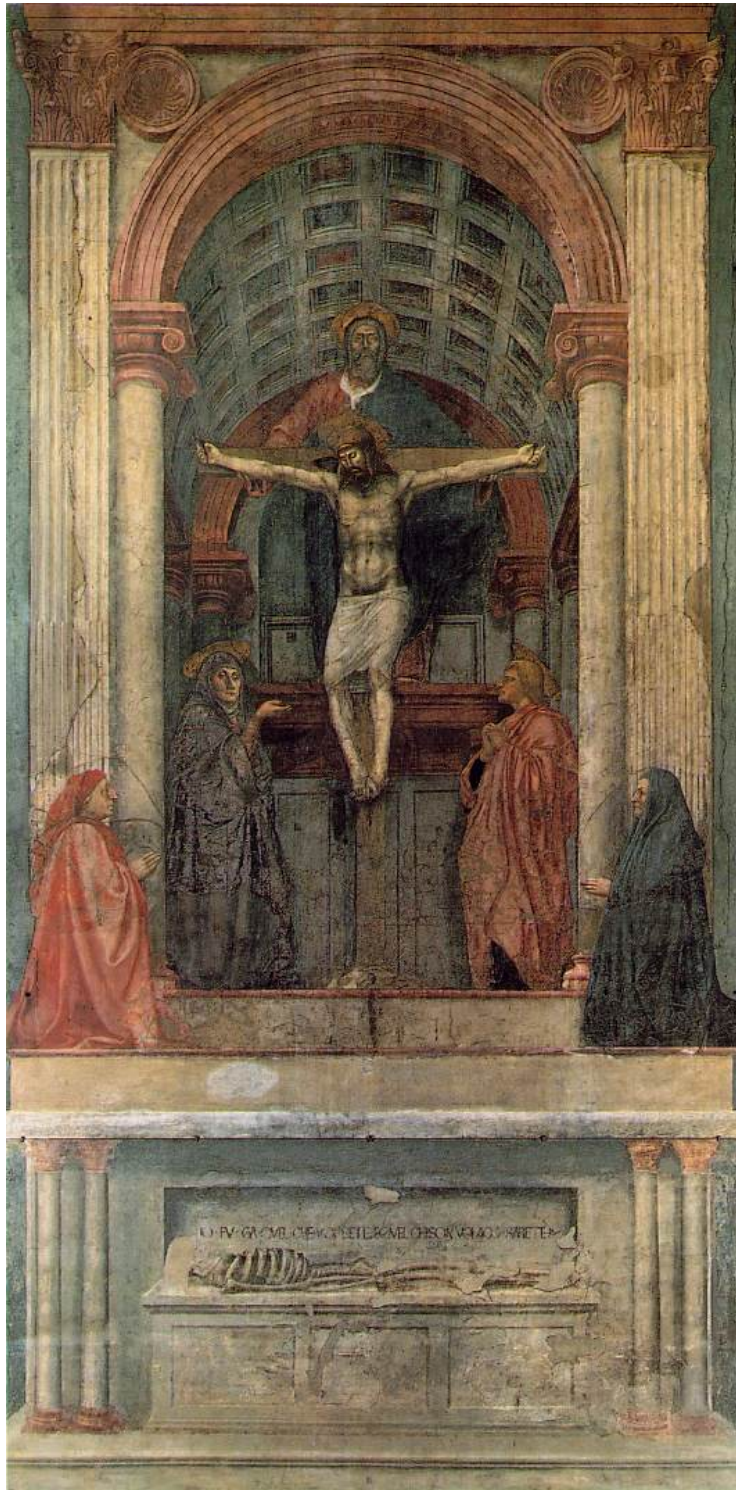
“Creo que las artes que aspiran a imitar las creaciones de la naturaleza se originaron

---

<sup>10</sup> Ibid. pág. 81

<sup>11</sup> Ibid. pág. 81

<sup>12</sup> Ibid. pág. 229



(Fig.6) "Trinidad", Masaccio. Realizado entre años 1401-1428, fresco, 680 cm. x 475 cm. Iglesia de Santa María Novella, Florencia, Italia.



del siguiente modo en un tronco de árbol, accidentalmente ciertos contornos que sólo requerían muy poco cambio para parecerse notablemente a algún objeto natural.

Fijándose en eso, los hombres examinaron si no sería posible, por adicción o sustracción completar lo que todavía faltaba para un parecido perfecto. Así, ajustando y quitando contornos y planos según el modo requerido por el propio objeto, los hombres lograron lo que se proponían, y no sin placer. A partir de aquel día, la capacidad del hombre para crear imágenes fue creciendo hasta que supo formar cualquier parecido, incluso cuando no había en el material ningún contorno vago que le ayudara”.<sup>13</sup>

En esta cita, Alberti manifiesta muy claramente las intenciones de aquellas obras que ansiaban generar esos parecidos, dobles o replicas de la naturaleza que igualan y buscan esa semejanza, también presentes en la obra de Masaccio, que utiliza el *trompe l'oeil* o trampa al ojo, pues se trata de un mural que genera una ficción realista dentro de su misma escena, más allá del plano del muro en donde se abre un límite.

Todas estos factores son de relevancia para la producción de un trabajo titulado “Palacio de papel” (fig.7), donde se cita a la obra de Massaccio al hacer ingresar al espectador a un espacio proyectado en lienzos que enmascaraban una galería con imágenes a escala real, generando un espacio ficticio, *trompe l'oeil* que precisaré con lo referido por Severo Sarduy:

“El trompe l'oeil, inventado precisamente para simular un espesor, una presencia verosímil, inmediata, o una profundidad, por esa insistencia misma del ser-allí, parece apelar a nuestra mirada como para captarla, hacerla deslizar a lo largo de sus planos lisos,

---

<sup>13</sup> Alberti, *De statua*, citado y comentado por Gombrich, E.H. *Arte e Ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres: Phaidon, 2008, pág.90.



(Fig.7) “Palacio de Papel”, Exposición Individual, Galería Bech, Octubre 2006, Santiago, Chile. Fotografías de mobiliario doméstico, impreso en escala uno a uno en ocho pliegos de papel látex alcanzando una extensión de cincuenta y dos metro cuadrados. El papel que reviste la galería es colgado a través de unas escuadras que soportan los pliegos instalados en bastidores en sus ejes superiores, y documentan un archivo fotográfico realizado al mobiliario perteneciente a Televisión Nacional de Chile, utilizado principalmente en telenovelas.

bruñidos, sobre los objetos patinados por el manejo, o al contrario, invirtiendo ese llamado, transformar su *platitude* en mirada, contemplarnos para suscitar así la dimensión, ahuecar el plano único, ya que la «profundidad no nace más que en el momento en que el espectáculo mismo vuelve lentamente su sombra hacia el hombre y comienza a mirarlo». Pero esa mirada que el *trompe l'oeil* nos dirige, ese modo de enfocarnos, tiene su especificidad o su límite: surge como desde un centro, de un punto de fuga, o del hueco virtual de una maqueta perspectiva: jamás tangencial o desplazado, como la anamorfosis, siempre coherente y apretado: un láser.”<sup>14</sup>

Con respecto a la obra “Palacio de papel” pretendo instalar la noción de espectáculo, noción que virtualiza y potencia esta mirada descrita en el *trompe l'oeil*. Esta noción de espectáculo se precisa con la realizada por Debord: “Toda la vida de las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación del *espectáculos*. Todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una representación”.<sup>15</sup> Antecedente que se continúa exponiendo en las obras que derivan de “Palacios de Papel”.

En “Palacio de Papel” instalé sobre las paredes de la Galería Bech, del Instituto Cultural del Banco del Estado, cincuenta y seis metros cuadrados de papel impresos en rollos y luego unidos con adhesivo, que conformaban una escenografía con objetos impresos a escala humana. Para la realización de esta escenografía tomé un registro fotográfico de mobiliarios y objetos, los cuales en su mayoría eran de las bodegas de Televisión Nacional de Chile, siendo recurrentemente utilizados para teleseries, *telefilms* y propagandas comerciales, desplegando a través de una impresión a escala real una representación de un mobiliario que aparece en televisión.

---

<sup>14</sup> Sarduy, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987, pág. 76.

<sup>15</sup> Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires: La marca, 2008, Capítulo I, Párrafo 1.

En esta obra, acorde a un perfil de personaje que configura la escena, se subdividía en: la entrada de una casa, el living o estar y el escritorio, instalando estas locaciones en las paredes de la Galería para fabricar los lienzos a medida. Cada objeto fue recortado digitalmente para ser colocado individualmente sobre un mismo patrón: un fondo de papel mural y un piso realizado con las fotografías del piso de la misma Galería, para así asegurar una conexión visual entre los dos espacios. Estos escenarios impresos en papel fueron realizados en perspectiva, ya que continuaban virtualmente dentro las paredes como un *trompe l'oeil* que, como dice Sarduy, “confiesa la trampa”:

“Los objetos del *trompe l'oeil* son además, por las reglas que condicionan sus efectos, indispensables: basta con que otra luz o soporte vengan a sustituirse al original para que las sombras y dimensiones *confiesen* la trampa, y la materialidad de las cosas, la profundidad de la perspectiva, la abertura ficticia de lucernas y ventanas quede reducida a un ejercicio laborioso, a un divertimento académico, al esfuerzo frustrado de un impostor.”<sup>16</sup>

“Palacio de Papel” pretendía que el espectador penetrara dentro de su espacio, y para eso trabajé las sombras y la misma iluminación acorde al espacio expositivo. Entonces, las imágenes de los paneles eran más luminosas cerca de la puerta de entrada de la Galería; con este efecto quería lograr que en algún momento el espectador olvidara la reconstrucción que tenía al frente:

“El *trompe l'oeil* postula esta analogía, esta identidad, pero con relación al espacio: para que la ilusión se configure, el aire que rodea a los objetos debe ser el nuestro, las sombras que proyectan

---

<sup>16</sup> Sarduy, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987, pág. 77.

proporcionales y conformes con las del cuerpo del espectador, sus relaciones coherentes con las que van a establecer con él, como si la voluntad del género fuera precisamente la de olvidar eso a que no puede escapar y sin cuyo límite queda anulado, o reducido a una impostura: el marco.”<sup>17</sup>

Quise evocar el dicho popular “hacer castillos en el aire”, que remite a aquellos proyectos que se realizan sin un soporte sólido, fantasías que se imaginan y se desmoronan antes de construirse. La elección del término “Palacio” y no el de “castillo” responde al hecho de que los castillos son construcciones rurales y propias de la aristocracia medieval, mientras que los palacios remiten a un fenómeno urbano y burgués, que representa mejor el sentido aspiracional de la clase media chilena, que se exponía allí a través de escenografías de telenovelas. El término “Papel” responde a que el soporte utilizado es un material frágil que opera irónicamente como material de construcción.

La Galería depende del Instituto Cultural del “Banco Estado”, institución financiera orientada a la clase media y que sintetiza un deseo aspiracional, al permitir a sus clientes adquirir objetos sin contar con el dinero necesario por intermedio de un sistema de crédito. De esta manera “Palacio de Papel” se ampara en un personaje que habita dos cuadras más abajo de Plaza Italia, en el límite social de lo que se conoce como “barrio alto”. Los elementos que esta construcción despliega —iluminación, decoración y emplazamiento— se organizan en el espacio físico en coherencia con el espacio psicológico del personaje, creando un diálogo entre los distintos aspectos de éste y en relación al recorrido al que invita la muestra, para dar forma a un montaje virtual que constituye una escenografía bidimensional, impresa a escala humana que, como lo indica Debord, funcionaría como una acumulación de espectáculo convirtiendo la propia vida en una representación.

Para la ejecución de esta obra escogí un personaje que tuviera los atributos que reflejara cierto prototipo aspiracional acorde a la arquitectura de la Galería sobre

---

<sup>17</sup> Ibid Nota 14, pág. 77.

la cual se construye un relato, y a partir también de todo lo que encontramos y no encontramos allí: “Si una imagen presente no hace pensar en una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación. Hay percepción, recuerdo de una percepción, memoria familiar, hábito de los colores y de las formas.”<sup>18</sup> Bachelard nos hace pensar en el estado de algo que no evoca ni provoca movimiento alguno, el estado de algo que desconocemos y que nunca antes habíamos visto, justamente ese estado contrario de estos objetos que representan estatus y deseo, y que reconocemos en alguna medida como símbolos, siendo las imágenes esquemas heredados de un saber o entendimiento de cierta mirada colectiva. En el caso de “Palacio de Papel” el espacio tiene fragmentos de realidad, al ser cada uno de sus elementos fotografías conjugadas y ordenadas en perspectiva para que tengan la virtud de producir un efecto aparente de realidad que emula y simula uno real.

### **Tipologías de los materiales en la superficie**

En “Palacio de Papel”, la operación que en los primeros trabajos se denomina “identidad prestada” aquí se rearticula bajo el nombre de “invertir”, como si se le otorgara a cierta objetualidad, en este caso al papel, una calidad o dignidad más importante. Para referirnos a esta acción de investidura es importante revisar como antecedente el trabajo “de Fábula” del año 2005 (fig.8), realizado para la Galería Metropolitana bajo el contexto de una exposición colectiva denominada “Lórea”.<sup>19</sup>

“De Fábula” se recrea a modo de *collage* a partir de un fotomontaje de un registro fotográfico sacado al total de una cuadra de la Calle Félix Mendhelsson donde se emplaza la Galería. Por encima de esta imagen, una vez editada y sobrepuesta, se insertan nuevas materialidades, superficies, texturas y objetos

---

<sup>18</sup> Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Pág. 54.

<sup>19</sup> Lórea, Galería Metropolitana, Octubre 2005, exposición colectiva con la participación de Cristóbal Allende, Claudia Lee, Nicolás Miranda y Paula Terc.



(Fig.8)“De Fábula”, exposición colectiva L’orea, Galería Metropolitana, Octubre 2005, Santiago, Chile.Instalación actual de la Iglesia Pentecostal de la calle Félix Mendhelsson, PAC, Santiago.Montaje de una caja de luz que contiene una impresión digital en tela *PVC Backlight* de dos metros cuarenta por cuarenta centímetros, de un montaje fotográfico realizado sobre un registro de la calle Félix Mendhelsson donde se encuentra la Galería Metropolitana. El fotomontaje es realizado insertando materialidades y objetos típicamente representativos del barrio alto de la ciudad de Santiago.

Distintos, los que originalmente se encontraban sobre la superficie de la calle y sus casas, siendo instalados por sobre la arquitectura y paisaje original. Lo sobrepuesto correspondería a objetos típicamente representativos del barrio alto de la ciudad, recurso que encontramos en la publicidad de inmobiliarias, donde se presenta en carteles aledaños a los proyectos edilicios en construcción. Aludiendo a la publicidad inmobiliaria, el fotomontaje digital se imprimió sobre una tela *back light* instalada y tensada sobre una caja de luz, que posteriormente fue instalada y donada a la iglesia Pentecostal a pasos de la Galería Metropolitana donde se encuentra hasta hoy, generando relación con el imaginario evangélico local, y sus típicos folletos publicitarios que junto a versos bíblicos ilustran paisajes con personajes instalados en lugares idílicos, rodeados de un paisaje majestuoso y acompañado por los animales de todas las especies.

La operación realizada sobre esta calle fue instalada sobre el archivo fotográfico que retrataba el real, en este caso una calle cualquiera de Santiago de Chile, sobreponiendo digitalmente capas de superficies extraídas de bancos de materialidades que comúnmente son utilizados para darle texturas a ilustraciones en tres dimensiones, empleadas en programas de diseño como 3 de Studio Max. Se construye así un cuerpo conformado por una “capa”: es decir en cada superficie del original se le adiciona una imagen correspondiente a “otra” materialidad símil pero “mejorada”, que buscaba un efecto de “limpieza” sobre la superficie de la calle y sus casas, cierta higiene que corresponde al imaginario moderno de ciudad.

Esta operación digital permite adoptar a cualquier superficie un patrón de imagen que va repitiéndose por medio de la herramienta de clonación, y que tiene su paralelo en el comercio común de albañilería y venta de materiales de construcción para edificaciones en cubiertas, pisos y baldosas. Por ejemplo, baldosas y cerámicas que imitan texturas de mármol, granito o tabla de madera; réplicas que corresponden a ciertas funciones del orden social que otorgan a materiales manufacturados industrialmente cierta categoría, que en nuestra cultura traducen estatus al tener la imagen de una materialidad que ha sido manufacturada artesanalmente, cuestiones que se toman como referentes en trabajos de la serie de “Desaparición de



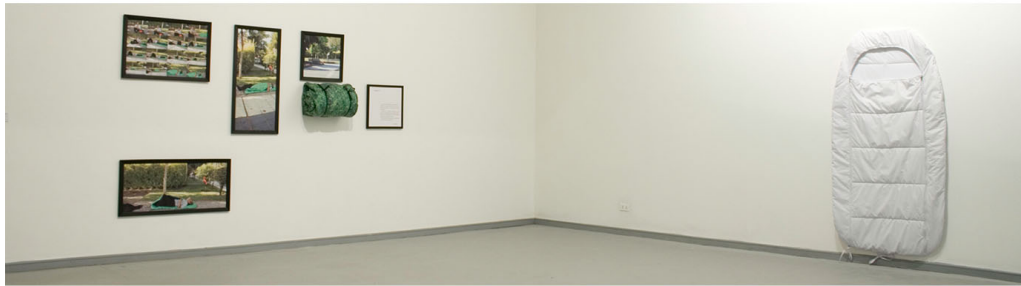
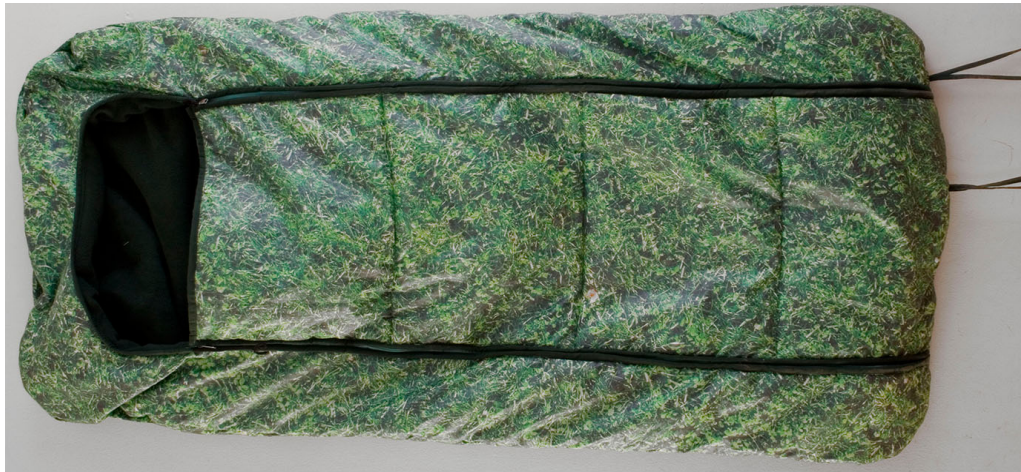
materialidades”: “en vano”, “Sin efecto n°1”, “Sin efecto n°2” y “Para convertirse en otro”. En todas esas obras se emplean materialidades de construcción fabricados manualmente como ladrillo fiscales, tejas de alerce y adoquines de granito para serializarlos y reproducirlos a escala real. Pero antes de profundizar en estos trabajos se hace necesario referirnos a una obra llamada “duerme” del año 2007 (fig.9). En este trabajo se parodia la capacidad imitativa, trayendo a colación preocupaciones propias del diseño industrial y vinculándolas con cuestiones relacionadas a la categoría estética denominada *Kitsch*, categoría alusiva a un objeto industrial de producción masiva o de arte barato que imita o falsifica repitiendo miles de veces una imagen o cosa a la que la sociedad le ha dado un valor estético, que en este caso es de experiencia visual y funcional a la vez.

La reiterada obsesión en las obras ya descritas para intentar simular otro objeto, para adaptarse camaleónicamente, y tomar otra materialidad a través de un “falso”, también la encontramos en “duerme”. Este trabajo consistía en una intervención en el espacio público en el parque ubicado en la calle Pocuro de Santiago, que a posteriori se expone como el retrato de una instancia de interacción museo —espacio público, arte— vida. “duerme” fue el resultado de un encargo realizado en el Taller del Magíster de Artes Visuales donde se solicitaba que la obra a desarrollar debía problematizar el concepto de lo “Relacional”<sup>20</sup>. Para “duerme”, exhibido en el Museo de Arte Contemporáneo, sede Quinta Normal de Santiago, se instalaron dos sacos de dormir, más texto y fotografías, que documentan el devenir del saco de dormir impreso con la textura de césped que es donado a un indigente, más un saco blanco construido para el museo (fig.10). Estos sacos tenían el tamaño de una cama promedio: 1.80 x 90 cm. hecho en tela banner, la cual podía ser expuesta al sol sin sufrir cambios en su tonalidad, haciendo viable su utilización.

De lo ocurrido en la Calle Pocuro se expuso una parte del proyecto (fig. 11) que consistía en la construcción de una línea de sacos de dormir para camuflarse en diversas instancias urbanas. En este caso, la materialidad escogida resultó de un

---

<sup>20</sup> Bourriaud Nicolas, “Estética Relacional”, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires 2006.



(Fig.9) (Fig.10) (Fig.11) “duerme”, exposición Colectiva Aprox., MAC Quinta Normal, Magíster de Artes Visuales U. de Chile. Diciembre 2007, Santiago, Chile. Instalación de dos sacos de dormir, texto y fotografías. La obra documenta el devenir del saco de dormir impreso con la textura de césped que es donado a un indigente de la calle Pocuro, Santiago. Más un saco blanco construido para el museo.

catastro hecho en distintos parajes donde encontramos extensiones importantes de una materialidad o patrón de manera frecuente, un patrón, una repetición, como el utilizado en “De fábula”, pero que esta vez no es sacado del banco de texturas hecho para el programa de Estudio Max, si no parecido al usado en “Palacio de Papel” para replicar el piso de la Galería Bech: la textura del saco es una réplica del césped donde a posteriori la obra interactuaría.

Con el propósito de brindar a “alguien” refugio en el espacio público, se tomó en cuenta el trabajo del diseñador chileno Rodrigo Alonso (fig.12), cuyo saco toma la forma de las extremidades del cuerpo humano presentando un saco-traje, que propone un objeto que acentúa el carácter háptico de la corporalidad. Este objeto no es necesariamente clave para la lectura de “Duerme”, pero sí para la producción de esta obra, puesto que ironiza la propuesta adaptable del saco de dormir en cuanto a sus posibilidades de uso, dado que el trabajo de Alonso, invitando al usuario a “vestirse con su saco”, a moverse con él, no estaba ciertamente diseñado para alguien que habitara la calle en condiciones de apremio o vulnerabilidad. En ese sentido, la serie de trabajos realizados por la artista visual británica Lucy Orta, “Vestuario para Refugiados” (fig. 13), puede constituir un referente: Orta utiliza objetos como sacos de dormir, carpas y vestuario, jugando con las posibles combinaciones entre ellos —a veces agrupando o articulando uno o más cuerpos—, logrando tramar su producción a una pregunta por la exposición de los cuerpos a un entorno hostil. Su obra se plantea como vestuarios u habitáculos para refugiados de guerra, que expone como piezas con las que también realiza intervenciones urbanas performáticas. Orta pone en crisis la identidad del espacio, su habitar y subsistir en instancias geopolíticas de límite o exclusión, operación que puede vincularse con el concepto de *place identity* de Bernhard, al exponer las esferas de nuestra experiencia contemporánea, retratando los conceptos de adentro y afuera como instancias que implican identidades en el espacio:

“Expresado lingüísticamente, el interior está marcado: el interior no es un mero elemento de diferenciación, sino que es el lugar donde se produce la delimitación. Interior es aquello donde o algo o alguien se separa, en la determinación del espacio como receptáculo que tiene un contenido recientemente aludido, o en la determinación de la especialidad como separación, ya está supuesta la irreducible diferencia de interior y exterior. El interior tiene sentido para un sí mismo que se encuentra aquí, se expresa originariamente en el modo como alguien dice “aquí” y “allá”. La diferenciación social entre propio y extraño adquiere a partir de allí un carácter tópico que va más allá de un plano meramente metafórico y alcanza una genuina “topología del extraño” La delimitación comienza a su vez en el propio cuerpo con la piel como superficie de límite y contacto. El ámbito interior corporal se expande. Tal como suelen caracterizarse las herramientas como prolongaciones del cuerpo, la vivienda significa una expansión del ámbito corporal interno y propio. Componentes arquitectónicos elementales como la pared y el muro, o incluso los límites de la ciudad o del país, presuponen esta diferencia inevitable entre adentro y afuera. Tales límites pueden ser trazados en forma más estrecha y más amplia, pueden mostrar una mayor o menor permeabilidad, la permanencia en el espacio puede tomar formas más estables o más móviles; sin embargo, todas éstas son cuestiones que nacen sólo en el suelo de una determinada *place identity*.”<sup>21</sup>

Identidades en el espacio que transitan entre lo público y lo privado, y que se exponen en el caso de “Duerme” como una superficie adaptable a un contexto, como si el que entrara a esa interioridad “inocua”, pudiese pasar de alguna manera

---

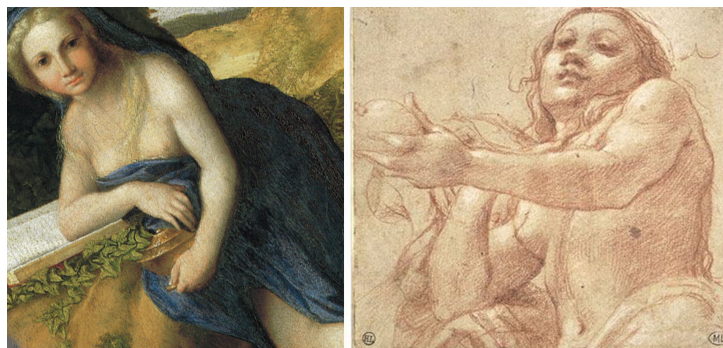
<sup>21</sup> Waldenfels Bernhard, Compilación “Teoría de la Cultura. Un mapa de la cuestión”, Ed. Fondo de la Cultura de Cultura Económica Argentina, Buenos Aires 2009, p.165-166.



(Fig.12) Rodrigo Alonso “Selk’ Bag”,saco de dormir con forma humana.



(Fig.13) Lucy Orta: Vestuario para Refugiados, “Modulor Architecture” 1996.



(Fig.14) De Correggio: Maddalena 1517-1518, Eva 1526.

desapercibido. Ilusiones en las superficies de los materiales, que como en el caso de “Duerme” se plantea como una “cama” de emergencia cuyo único destinatario posible es el que frecuentemente vemos pernoctar en la calle, un indigente. Para que este objeto pudiese circular en la vía pública se entregó el día 8 de noviembre de 2007 a un Señor que circulaba en la zona de Amapolas con Bilbao alrededor de la Botillería “Arturo”, cerca de donde yo vivía, y que veía diariamente dormir sobre los pastos cercanos al parque que se extiende al interior de la calzada de la calle Pocuro, en Providencia. Como bien decía, el personaje dormía en el pasto (fig. 14), de ahí que la elección del estampado para el saco que replicaba el césped cobrara sentido, puesto que buscaba generar un sentimiento de identificación y pertenencia con el objeto, de modo que quién lo recibiera pudiera relacionarse con este don como algo propio. El resultado no fue el esperado, el señor cuyo nombre nunca fue consultado, alegó que el saco le hacía “mucho bulto”. ¿El regalo se volvió inútil, recobrando su estado de objeto artístico? Ante el rechazo se le ofrece a cambio dinero para tomarse una fotografías sobre el saco de dormir, paga con la que más tarde se dirige a la botillería. Dicho rechazo terminaría por acentuar el carácter cínico que había desde un principio en este trabajo, y terminó por subrayar el obsequio como un gesto de intercambio artístico y no social.

Donar en esta obra adquiere un carácter cínico, el travestismo abordado como verisimilitud objetual se presenta a modo de “farsa precaria”. El inocente trabajo de copia contribuye a otorgarle a la obra un carácter ambiguo en relación al gesto caritativo, puesto que el don es a alguien ajeno y con un puro fin estético, poniendo en duda que lo que se otorga sea “genuino” en su intención. Jean Starobinski nos relata sobre el don en su ensayo “*Largesse*” donde revisa las distintas figuras del don, como por ejemplo caridad, fortuna, etc. y que relaciona el gesto de *donner dans* que indican un movimiento,<sup>22</sup> tal cómo retrata Correggio (fig. 14) en su cuadro

---

<sup>22</sup> Jean Starobinski, “*Larghezza*”, Ed. Abscondita, Milán 2016 p.13-14.

“Santa María Magdalena a torso desnudo o Eva que entrega la manzana”, donde la mujer dona desde lo alto este fruto. Un don puede ser entregado desde distintas

posiciones, puede ser lanzado, entrega vertical, o puede partir de lo alto para llegar a lo bajo, de un rico a un indigente, indica Starobinski. La disparidad entre el que otorga y el que recibe puede ser natural o cultural. En el don, lo que se dispone deviene propio, y nos indica que ese don es natural cuando este deriva de la necesidad biológica (como en el amamantamiento), y es cultural, por ejemplo, en el lenguaje, que deriva de una instancia “natural” que es superada; la madre le habla al hijo, y éste cuando llega a poseer ese lenguaje insta una relación entre la comunidad y su interior, y del lenguaje recibido en donación el niño podrá manifestarse al respecto de su sumisión y su voluntad. Pero, como señala Starobinski, “todo ha cambiado con el cambio del soporte material y con su móvil instantaneidad”<sup>23</sup>, el “humanitarismo-espectáculo”<sup>24</sup>, las multinacionales y sus intereses comerciales hacen más patente su truco, el que dona sufre de ausencia intrínseca. La ausencia del que dona también se

---

<sup>23</sup> Íbid nota 23 p. 150. Traducido del italiano al español.

<sup>24</sup> Íbid nota 23 p. 149-150. “Hoy en los países de la difusión inagotable de las imágenes, la mercancía disfrazada de regalo, la diseminación de los objetos usa y bota, las muestras gratuitas, las liquidaciones, los regalos, los bonos de adquisición: los saturnales duran todo el año ¿El saqueo organizado? Hoy, la comida al buffet planetario, la corrida hacia todas las mesas cargadas, hacia todos los parques de diversión ¿La caridad? Hoy, el humanitarismo- espectáculo, los benefactores filmados en el fondo de rumas de alimentos, la limosna-performance, recientemente ilustrada por la distribución “artística” de dólares a los emigrantes clandestinos que han superado la frontera entre México y estados unidos. Y hoy si no bastase, por una singular extensión de la palabra, la donación de órganos, la donación de sangre, la donación de esperma. Trasplantes apenas imaginados en otros tiempos, eclipsantes a los viejos milagros, que redona la posibilidad de vida a los enfermos condenados, pero dones que no siempre son la expresión de una voluntad donadora y de un sacrificio consiente, dones de la instancia íntima, pero sin encuentros de miradas, entre el que dona y el que recibe. Dones asépticos y fríos, que pasan muchas veces a través del congelamiento.”

¿Pero todo esto es radicalmente nuevo? No se ha quizás siempre intuido y denunciado innumerables fingimientos, valorando el gesto del don como su sombra, autorizando la duda sobre la generosidad de la intención, sobre la legitimidad de las riquezas dispensadas ¿Sobre el lazo de las monedas distribuidas? No se ha visto en cada tiempo charlatanes-emulaciones del diablo, el supremo ilusionista-¿Hacer creer de poder dispensar la sobre abundancia botando a plenas manos perifollos?

El ilusionismo dispone hoy de un extraordinario arsenal de señuelos ¿Quién podría por otro lado negar que en presencia de inmensas necesidades, el deseo de negar es tenaz y que instituciones se consagren con auténtica composición?

Es la serpiente, alguna vez murmurador a nuestros oídos que los dones de los que somos testimonio no son verdaderos dones si no formas de amor propio.

manifiesta en quién se declara poseedor dentro de nuestra sociedad de consumo, pues entre ellos circula el fetiche como figura a la que se le pueden atribuir capacidades e instancias más allá de su simple uso.

Los objetos y sus materialidades se puede tipificar en vastas especies, basta sólo con pensar en las categorías según sus funciones que ha desarrollado el estudio del diseño industrial, en donde la tecnología se plantea como ciencia cuyo objetivo es mejorar la calidad de vida. El material del que está hecho, o al que se asemeja un objeto, le otorga una categoría comercial a estos productos, los fetichiza; es cosa de mirar las revistas de decoración que en Chile se venden como suplementos en los diarios los fines de semana. Aquí podemos observar comerciales de estos productos que lanzan líneas según las temporadas y estilos imperantes en cierta época determinada, proponiendo un imaginario: baldosas tipo madera, enchapados tipo mármol, casas tipo *georgian*, etc.. generando materiales que juegan a la verosimilitud desde sus superficies, verdaderos exosqueletos de la imagen, cuya exterioridad no coincide con su adentro y que posibilitan obtener al menos la imagen del original. “La imagen no es nada, la sed es todo”, nos decía un anuncio de la bebida de fantasía *Sprite*; “Haz nada, haz todo”, replicaba a posteriori el anuncio de otra bebida.

En este sentido, las obras que aquí describimos —desarrolladas en estos años de producción— no podrían sino abordarse desde una lectura crítica al respecto de una experiencia que tiene que ver con cuestiones propias del contexto visual en el que circulo, que a su vez no hacen más que replicar lo “ya dado” en occidente, reconociendo que lo que ha primado allí es un *estatus quo* homogeneizador de los espacios y contextos donde prima la sociedad de consumo y donde todo se higieniza, homogeniza y resta en la superficie: no hay interior, estamos ante una situación que responde más bien a una orgánica reactiva, que en su estandarización implosiona sobre sí misma.



### III) DUPLICAR, REPETIR, ACTUAR

#### Asunto de lenguaje, mimesis y traducción

Para la obra “en vano” del año 2008 (fig.15) se editan dos mil cajas a partir de un archivo fotográfico de cuatro ladrillos fiscales, simulados en cartón forrado impreso en *off set* y posteriormente troquelado. Para la construcción se remunera a un albañil, quien construye un muro de ladrillos colocado en un vano de una habitación a través de cemento emulado en papel maché. “en vano” forma parte de una serie que trabaja con la replica de materiales de construcción, denominada “Desaparición de materiales”, serie que surge a partir de las tipologías de materialidades anteriormente descritas, en donde se toma como eje la acción mimética que ocupa el hombre moderno para edificar y recubrir sus entornos. En esta simulación de una superficie en el volumen hay algo que se instala que es anterior al ejercicio de querer emular la realidad o representar una ficción, todo esto podría consistir en generar cierta ilusión de estar frente a una copia precisa de unos cuantos materiales de construcción. ¿Pero qué pasa con la materialidad con la que están hechos o con los lugares donde son dispuestos? Me referiré al papel y a los espacios de exposición museo o galería.

Solo aspirar a la similitud sería desprevenir y mermar todo lo que acontece más allá de la mimesis, puesto que, aun cuando hay mimesis, sin lugar a duda, ella está puesta al servicio de instalar un silencio, de negarla. Los cuerpos se instalan para pasar desapercibidos y a la vez develados en su truco, gesto inútil e irónico sobre ellos mismos y su fin, a lo que se suma cierta expectativa de generar un doble mejorado, imposible. Todo gira aquí como en el relato de Collodi, en torno a un “simple pedazo de leño” y la historia de la mimesis que se escribe a partir de él:

*“C’era una volta....*

*-Un re!- diranno subito i miei piccoli lettori.*

*No ragazzi, avete sbagliato.*

*C’era una volta un pezzo di legno.*

*Non era un legno di lusso ma un semplice pezzo da catasta, di quelli*

*che d'inverno si mettono nelle stufe e nei caminetti per accendere il fuoco e per riscaldare le stanze.*"<sup>25</sup>

Ya en los primeros párrafos de Pinocchio el relato es desmitificado, la expectativa que la historia refiriese a personajes de la jerarquía de un rey cae abruptamente cuando se nos sincera no esperar más que un pedazo de madera común y corriente. Más adelante, la misma historia se encargará de instalar esa caída a menudo: su personaje no hace más que truncar el destino que le ofrecen: aspira a convertirse en ser humano, pero pareciese —y entre líneas leemos— que el pedazo de madera restase más humano que el que finalmente se transforma en carne y hueso, el niño bueno más similar a la figura del muñeco.

El doble que construye Geppetto, gracias a su oficio de carpintero, le otorga la posibilidad de tener un hijo, un suplemento como en la pared de fondo de su casa en donde en el lugar de la chimenea se encuentra pintado el fuego con una olla y una nube de humo. O como en el Pígalión de Ovidio, quien encuentra amor en la estatua que realiza para representar su gusto al punto de pedirle a Venus que la convierta en real. Tanto en Geppetto como en Pígalión se ejemplifica la intención de un doble, de generar una duplicación, una repetición.

Si reproducir es repetir se trataría entonces de una puesta en escena, una actuación. Repetir corresponde a actuar: los recuerdos reprimidos *se actúan* y ya superando la barrera se recuerdan.<sup>26</sup> Freud indica: "...el analizado no *recuerda*, en general nada de lo olvidado y reprimido, sino que lo *actúa*. No lo reproduce como recuerdo, sino como acción; lo *repite*, sin saber, desde luego, que lo hace."

En este sentido, me interesa relacionar este cierto reprimido o "ausente" que

---

<sup>25</sup> Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Storia di un Burrattino, Salani Editores, 1933 Florencia. "Había una vez...."

-¡Un rey!- dirán de inmediato mis pequeños lectores.

No muchachos, se han equivocado. Había una vez un pedazo de madera.

No era un madero de lujo sino un simple pedazo de leño, de esos que en el invierno se meten en las estufas y en las chimeneas para encender el fuego y para calentar las habitaciones."

<sup>26</sup> Freud Sigmund, *Obras Completas Volumen 12, Recordar, repetir y reelaborar* (Nuevos consejos de la técnica del psicoanálisis, I) (1913), Amorrortu Editores, Buenos Aires 1991.



(Fig.15)“en vano”, exposición Colectiva, Magíster U. de Chile, Abril 2008, Santiago, Chile. Edición de dos mil cajas a partir de un archivo fotográfico de cuatro ladrillos fiscales, simulados en cartón forrado impreso en *offset* y posteriormente troquelado. La obra, construida por un albañil, consta de un muro de ladrillos colocado en un vano de la habitación a través de cemento realizado en papel maché.

encontramos en “en vano” con una mimesis puesta al servicio de instalar una negación; lo que circula allí es del orden de lo inverosímil, la obra vuelve a reproducir un objeto, se comporta como él, pero no lo hace más que para develar un doble truco.

Para las obras “sin efecto n°1” (fig.16) y “sin efecto n°2” (fig.17) se editan tres mil tejuelas de alerce simuladas en cartón forrado impreso en *off set* y emplazadas en cartón piedra, cuyas impresiones corresponden a fotografías de las tejuelas del revestimiento exterior del Museo de Arte Moderno de Chiloé. En “Sin efecto n°1” se instalan al interior del museo en un muro, al igual que las reales de alerce que se encuentran en el exterior de este espacio. Las mismas tejuelas fueron utilizadas para “sin efecto n°2”, dispuestas esta vez al interior del Museo de Artes Visuales de Santiago sobre una estructura de madera para conformar la techumbre de un alero.

Aunque estas simulaciones no necesariamente cumplen con la cualidad de no hacerse visibles y de esconder aquello de lo que realmente están hechas, se denota una tecnología con sus efectos específicos que, una vez que observamos el material del que se componen, podría parecernos una maqueta, sin el tamaño reducido “a escala”. Todas estas obras se presentan dentro de una galería o museo: ladrillos, cemento y tejuelas de papel serán dispuestas en cierto orden habitual, como elementos utilizados en la albañilería para edificar distintos tipos de recintos. Benjamin, en un ensayo donde revisa la facultad mimética dirá: “Es verdad que en nuestra realidad no existe más aquello que permitía, en un tiempo, hablar de esta semejanza y, sobre todo, evocarla. Pero también nosotros poseemos un canon que puede ayudarnos a esclarecer, por lo menos en parte, el concepto de semejanza inmaterial. Y este canon es la lengua.”<sup>27</sup> Lo que estas obras exponen en su

---

<sup>27</sup> Benjamin Walter, Ensayos Escogidos, Sobre la facultad mimética, Ed. El cuenco de plata Buenos Aires 2010, p.150.



(Fig.16) “sin efecto n°1”, exposición Colectiva, Se decía de un lugar, MAM de Chiloé, Enero 2009, Castro, Chile. Edición de tres mil tejuelas simuladas en cartón forrado impreso en *off set* y emplacadas en cartón piedra. Las impresiones corresponden a fotografías de las tejuelas del revestimiento exterior del museo MAM de Chiloé. Al interior del museo las tejuelas de papel son instaladas en un muro, al igual que las reales de alerce que se encuentran en el exterior de este espacio, la estructura es construida por un albañil chilote.



(Fig.17) “sin efecto n°2”, Exposición Colectiva Calibre 14, Magister de Artes Visuales U. de Chile, MAVI, Marzo 2009, Santiago, Chile. Edición de tres mil tejuelas de alerce simuladas en cartón forrado impreso en *off set*, emplacadas en cartón piedra y unidas a través de remaches, colocadas en una estructura de madera para conformar la techumbre de un alero.

materialidad prestada, encubierta de la realidad de otra materialidad, en una especie de permanencia momentánea, actualizada, traducida y repetida, es su capacidad de cambio ante ciertas exigencias del lenguaje en donde se potencia la producción de un efecto: el de actuar y repetir una conducta humana, una convención.

En ese sentido, y pensando en la traducción del material, inmediata al mirar “sin efecto nº1” y “sin efecto nº2”, la primera forma que adopta esta obra es la de un archivo fotográfico, cuya impresión —en varios ejemplares— se hace posible a través de un programa gráfico computacional. En todo ese proceso se transcribe o traduce industrialmente la imagen de estos objetos hasta transformarse en una forma limpia, repetible y análoga al material reproducido, que es de origen diferente.

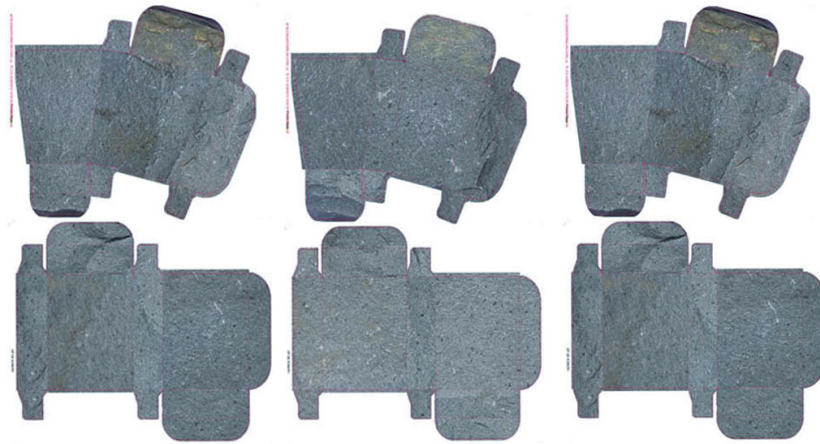
Lo que se expone a través de la puesta en escena de estos falsos es justamente el carácter residual de la materia, la que como un títere se deja manejar dócilmente enfatizando la solemne presentación de una “mano de obra”, y es ahí donde cobra ironía; pues presenta un fragmento que resta inservible para su fin aparente e inutilizable para el esfuerzo humano de producción. El trabajo de arte ocupado en describir las costumbres adquiridas, vueltas convención, subraya el lugar de la traducción, un simulacro cualquiera donde el real ocurre en el lenguaje. Así lo señaló Benjamin: “De tal suerte la lengua sería el estadio supremo del comportamiento mimético y el más perfecto archivo de *semejanza inmaterial*: un medio al cual emigraron sin residuos las más antiguas fuerzas de producción y recepción mimética, hasta acabar con las de la magia.”<sup>28</sup>

### **Los opuestos, dialéctica de los materiales y su puesta en escena**

En la exposición “Para convertirse en otro” (fig.18), realizada en la Librería Metales Pesados el año 2013, se realizaron seis piedras simuladas a escala real, siguiendo la

---

<sup>28</sup> Benjamin Walter, Ensayos Escogidos, Sobre la facultad mimética, Ed. El cuenco de plata Buenos Aires 2010, p.152.



(Fig.18) “Para convertirse en otro”, Exposición individual, Librería Metales Pesados, Enero- 2013, Santiago, Chile. Edición de seis piedras simuladas a escala real, impresas en *off set* desde un archivo fotográfico de adoquines en granito extraídas de la cantera de Colina, Santiago. Las impresiones con la imagen del granito son troqueladas para construir cajas que simulan piedras de las que se construye un cerco y un brocal, se utiliza papel maché para emular la mezcla de cemento. La entrada del espacio de exhibición es clausurada para impedir visualizar el interior del brocal.

línea de los trabajos denominados “desaparición de materiales”, impresas en *off set* desde un archivo fotográfico de adoquines en granito, extraídas de la cantera de Colina en Santiago. Las impresiones con la imagen del granito son troqueladas para construir cajas que simulan piedras con las que se construye un cerco y un brocal, se utiliza papel maché para emular la mezcla de cemento. La entrada del espacio de exhibición es clausurada para impedir visualizar el interior del brocal.

Piedra y papel son los materiales que en esta obra se conjugan para hacer aparecer un cuerpo que consigna otro, la traducción en papel de la piedra y el cemento, traslación que remite a una repetición, y un estado de distribución en la serie. A cada material, papel, piedra y cemento, le corresponde una parte, unidos para alcanzar un mismo fin. Como en obras anteriores, el material papel toma el acervo de una representación precarizada que no tiene los recursos para aparentar, y que se sirve de un simulacro que juega entre lo simbólico y lo tangible de una lectura. Podría ser entonces una escena alegórica, es cosa de revisar tantas figuras que giran alrededor de un brocal y un cerco, como lo recuerda Cirlot: “el muro en forma de cerca y considerado desde dentro tiene un carácter asociado, que puede tomarse como principal —depende de la función y del sentimiento—, de protección.”<sup>29</sup> El material y sus corporeidades posibles aluden a presencias imposibles de abstraer de narrativas, códigos culturales, o emplazamientos que transforman a los objetos en cargadores de símbolos.

En cuanto a la carga simbólica presente en el brocal es importante detenerse aquí en cierta cuestión tratada en el estudio del campo escultórico moderno, que se plantea a partir de una pregunta por la experiencia estética contemporánea cuerpo/espacio, en donde se analiza la relación de “cierto” objeto, volumen y materialidad, compuesto de sistemas y características particulares en correspondencia a sí mismo y a otros de manera conexas a partir de su emplazamiento.

---

<sup>29</sup> Cirlot Juan Eduardo, Diccionario de símbolos, Ed. Ciruela, Madrid, 2006, p.324



Rosalind E. Krauss se refiere a esta cuestión tomando como hito el gesto que ella denomina como *readymade*, en la obra del año 1924 de Constantin Brancusi “El origen del mundo” (fig.19):

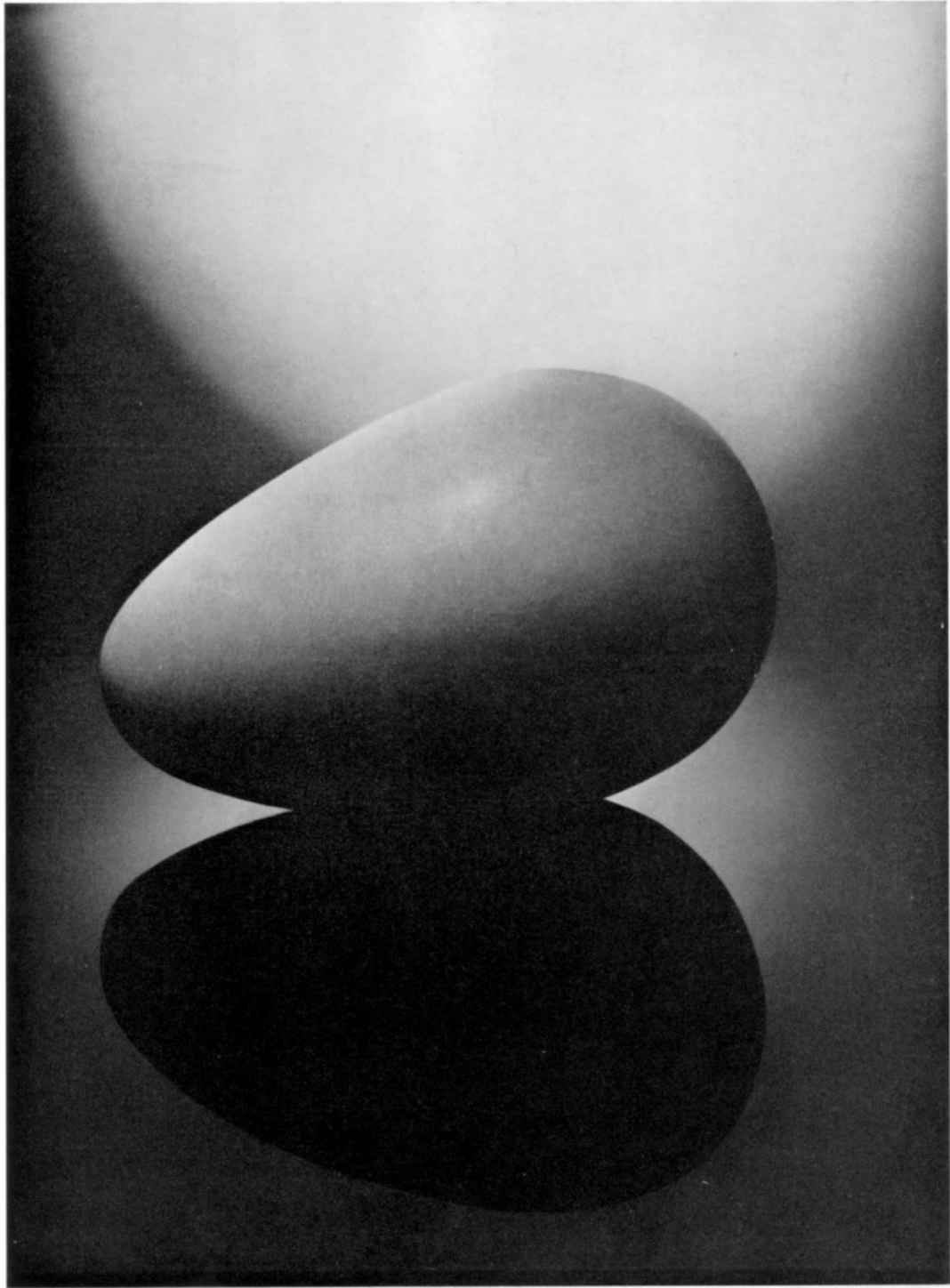
“La contemplación a la que la obra de Brancusi nos invita, pues, ni muchos menos incita el desmantelamiento de la forma a fin de analizar sus relaciones internas. Por el contrario, nos reclama el reconocimiento de la peculiar manera en que la materia se inserta en el mundo –la manera en que el emplazamiento delata actitudes del ser-, de tal modo que, a sí mismo y a los demás un hombre dormido aparece muy diferente de cuando, por ejemplo, corre, y estas no parecen diferencias meramente de posturas, sino diferencias en la esencia de la forma. Brancusi parece siempre basar el significado de una escultura en la situación particular que debe modificar los absolutos de su forma geométrica.”<sup>30</sup>

Krauss subraya la importancia del emplazamiento en Brancusi como gesto que difiere por lo planteado en la obra escultórica que lo antecede, aquella de los constructivistas o futuristas, quienes otorgaban esencial importancia al dinamismo de la forma en la relación cuerpo/espacio. En Brancusi habría cierto “indecifrable” formal entre el espacio imaginario y el espacio real, sus volúmenes son cerrados, contenidos, carecen de relaciones internas.

“En este punto uno se encuentra en un terreno que Brancusi y Duchamp casi se pisan uno al otro. Porque, lo mismo que el *readymade*, el huevo del “El origen del mundo” es un objeto encontrado, una forma dada en sentido real a Brancusi más que inventada por él. De modo parecido, el acto estético gira en torno al

---

<sup>30</sup> Krauss Rosalind E., Pasajes de la Escultura Moderna, Ed. Akal, Madrid, 2010, p. 97-98



(Fig.19)“El Origen del Mundo”, 1924, Constantin Brancusi. Marmol mlm: 732x1000. Museo de Arte de Dallas.

emplazamiento de este objeto descubierto que lo traspone a un contexto particular en el que será “interpretado” cómo arte.”<sup>31</sup>

Al representar cierta materialidad en otra, otorgándole otra realidad ficticia y homogénea de papel, se quiere justamente subrayar el carácter perentorio de la obra en relación a su puesta en escena, se sustrae la realidad para otorgar mayor importancia a las circunstancias de su emplazamiento, de su contexto.

“Pues esta vez, para el artista, se trata de que la creación, como prioridad, se haga cargo de la realidad antes de trabajar del lado del simulacro, de la descripción figurativa o de jugar con el fenómeno de las apariencias. El “contexto” consigna el léxico, designa el conjunto de las circunstancias en las cuales se inserta un hecho. Un arte llamado “contextual” opta, por lo tanto, por establecer una relación directa, sin intermediario, entre la obra y la realidad. La obra es inserción en el tejido del mundo concreto, confrontación con las condiciones materiales.”<sup>32</sup>

Una piedra se convierte en caja y un cilindro en pozo a través de momentos tecnológicos, uno artesanal y otro industrial, uno analógico y otro digital, el archivo y el soporte. La transformación de las materialidades, aquello de lo «que está hecho», fricciona con el «para qué está hecho», y esa es la estructura desde donde se pensó la obra, haciendo surgir un movimiento que retratara la acción de tensionar el llegar a ser de un algo hacia algo otro, de un material a otro. Es por eso que en el título de la obra, “Para convertirse en otro”, se refiere directamente al concepto de “devenir”,

---

<sup>31</sup> Íbid Nota 31.

<sup>32</sup> Ardenne, Paul, Un arte contextual, Cendeac, Ed. Azarbe 2007.

transformación de “algo” que llegará a cierto estado, un movimiento, un traslado. Žižek, en un ensayo al respecto de Deleuze dirá: “El devenir es estrictamente correlativo al concepto de REPETICIÓN”<sup>33</sup>, pues indica que algo nuevo, distinto, sólo puede surgir de una repetición. “Lo que una repetición repite no sólo es lo que el pasado «efectivamente fue» sino la *virtualidad* inherente a ese pasado que la actualización traicionó. En este sentido, la irrupción de lo nuevo cambia el pasado, esto es, cambia retroactivamente no el pasado tal como fue —no se trata de ciencia ficción— sino el equilibrio entre actualidad y virtualidad en el pasado.”<sup>34</sup>

La condición de esta distribución entre las dos materialidades en opuesto, piedra-papel, pone en movimiento el desplazamiento de una respecto a la otra, se sobredeterminan, se trasladan y traslapan de un lugar hacia otro, dando origen a un desajuste y diferencia que se emplaza en cierto vacío. El brocal, una estructura alrededor de una boca de un pozo, lugar desde donde se extrae el agua, conecta el exterior terrestre con un mundo interior, subterráneo. Pero esta relación es pura ficción puesto que la imposibilidad de ver su profundidad se debe a la de un muro, un cerco falso hecho de papel. Se intenta, como afirma Deleuze, introducir un resquebrajamiento del primado de la identidad:

“El Primado de la identidad, cualquiera sea la forma en que sea concebida, define el mundo de la representación. Pero el pensamiento moderno nace del fracaso de la representación, de la pérdida de las identidades y del descubrimiento de todas las fuerzas que actúan bajo la representación de lo idéntico. El mundo moderno es el de los simulacros. Un mundo en el que el hombre no sobrevive a Dios, ni la identidad del sujeto sobrevive a la de la sustancia. Todas las identidades solo son simuladas, producidas como un

---

<sup>33</sup> Žižek Slavoj, *Ensayos sobre biopolítica, Excesos de Vida*, Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comps.), Ed. Paidós, Buenos Aires 2007, p.155.

<sup>34</sup> *Ibid.*

«efecto» óptico, por un juego más profundo que es el de la diferencia y de la repetición. Queremos pensar la diferencia en sí misma, así como la relación entre lo diferente y lo diferente, con prescindencia de las formas de la representación que las encauzan hacia lo Mismo y lo hacen pasar por lo negativo.»<sup>35</sup>

Estamos ante un gesto que busca prescindir y renunciar a la representación, rescindiéndola, dejándola sin efecto. Por este motivo, me gustaría afirmar al respecto, siguiendo lo planteado por Deleuze, que en esta obra hay un interés por repensar la “sustancia” e introducir una pregunta motivada por la urgencia de desplazar la primacía de la mirada hacia la tactilidad. Este mismo efecto, el desplazamiento de lo óptico a lo háptico, se buscaba en la obra “veo doble” (fig. 20), exposición individual realizada en Galería Armada, en Octubre de 2013, en Santiago de Chile.

La instalación desplegaba una serie de ejercicios efectuados a partir del análisis realizado a la caja de vino tinto Santa Helena, centrándose en su etiqueta, que retrata una casa patronal del campo chileno. Las piezas que conformaban dicha instalación son un cúmulo de ciento cincuenta cajas tetrapack recolectadas, limpiadas y posteriormente pintadas en látex aludiendo a la pintura utilizada para cubrir fachadas. En base a la imagen de la casa patronal de la caja de vino se realizaron tres impresiones digitales planas de un metro por uno, una fuente en miniatura de cartón realizada en corte láser, y un naipes español donde la fuente, el barril, una rueda de carretilla y un ánfora conformarán los palos de una baraja. Aquí la repetición de la imagen se pone a trabajar, en su materialidad, en el juego de las manos, introduciendo un vaivén entre el ojo que ve y *la mano que toma*.

---

<sup>35</sup> “Diferencia y Repetición” Gilles Deleuze, “Diferencia y Repetición”, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2009, p.15.



(Fig.20) “veo doble”, Exposición individual, Galería Armada, Octubre 2013, Santiago, Chile. Instalación de una serie de ejercicios efectuados a partir del análisis realizado a la caja de vino tinto Santa Helena y su etiqueta que retrata una casa patronal del campo chileno. Las piezas que conformaban dicha instalación son un cúmulo de ciento cincuenta cajas *tetrapack* recolectadas, limpiadas y posteriormente pintadas en látex aludiendo a la pintura utilizada para cubrir fachadas. En base a la imagen de casa patronal de la caja de vino se realizan tres impresiones digitales planas de un metro por uno, una fuente en miniatura de cartón realizada en corte láser, y un naipes español donde la fuente, el barril, una rueda de carretilla y un ánfora conformarán los palos de la baraja.

#### IV) VACIAMIENTOS (LO QUE VUELVE A APARECER)

"Deleite de la ceguera.- «Mis pensamientos», decía el caminante a su sombra, «han de indicarme dónde estoy: pero no deben revelarme adónde voy. Amo la incertidumbre respecto al futuro y no quiero sucumbir a la impaciencia y al goce anticipado de cosas prometidas»".

Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, §287 p. 2010

#### Palpo y discernio

Lo que se ha ido problematizando en la extensión de estas páginas reclama de algún modo, o más bien me exige, abrir una pregunta por lo “escultórico”, aunque cómo indicaría Krauss a partir de la expansión de los cánones de la escultura tradicional del siglo XX, no podemos simplemente estabilizar la categoría de lo escultórico: “Aparentemente, no hay nada que pueda proporcionar tal variedad de experiencias el derecho a reclamar su pertenencia a algún tipo de categoría escultórica. A menos, claro está, que convirtamos dicha categoría en algo infinitamente maleable.”<sup>36</sup> En síntesis, la importancia del uso de los materiales, la forma que adquieren, y su emplazamiento, son preguntas para mí lo suficientemente pertinentes al pensamiento escultórico. Si esculpir es labrar un material, una sustancia, que es susceptible de sufrir cambios, esta condición de “escultórico” termina siendo significativa, en la experiencia que aquí retrato, para la relación que se establece con el concepto de lo háptico. “Háptico —dice Deleuze— es mejor término que táctil, puesto que no opone dos órganos de los sentidos, sino que deja entrever que el propio ojo puede tener esa función que no es óptica.”<sup>37</sup> Lo háptico refiere a lo concerniente al sentido del tacto, sentido que hace posible literalmente remover,

---

<sup>36</sup> Krauss Rosalind E., *La escultura en el campo expandido, Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p.289.

<sup>37</sup> Deleuze, Gilles y Guatari Felix, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p.499.

quitar una parte, arrancar en la materia cierta ausencia, que la atraviesa, como se ha dicho, de manera casi inminente. Lo que queda en la superficie no es pura visualidad, también es materia, el cuerpo que instala los fantasmas del simulacro y lo virtual. En la serie de trabajos de la serie “desaparición de materiales” hay un más allá de la presencia que subyace en la sustancia: “Nada limita a lo visible, salvo él mismo. No obstante, que es el afuera remite a un adentro que es la interioridad del cuerpo. A falta de un más allá, lo visible está provisto de un reverso que no es lo invisible, sino lo palpable.”<sup>38</sup> Ali Sami, quien toma, tal cómo lo hizo Freud y luego Lacan, la experiencia de la psicosis de Schreber, dirá que “la superficie del cuerpo es la del mundo, lo visible es una piel simultáneamente vuelta hacia el adentro y hacia el afuera.”<sup>39</sup> Lo escultórico entonces vuelve a referir a un emplazamiento de la relación forma/materia/espacio, el cuerpo o instancia a constituir solo toma lugar a través de su materialidad y metodologías de obtención, sean constructivas, aditivas, o sustractivas.

Para ahondar en estos conceptos planteados me referiré a una obra realizada el año 2012 en Galería Metropolitana “1.- Se repite 2.- Retorna” (fig. 21) en el contexto de una exposición colectiva denominada “Trienal de Chile II”, cuyo motivo fue el de realizar un acto de protesta al Estado de Chile a tres años de la “Trienal de Chile I”, que nunca más tuvo continuidad ni sucesivas versiones. La obra constaba de dos momentos: una primera instancia donde se limpia y sustraen desechos, papeles, objetos y tierra encontrada en el exterior de la Galería Metropolitana; momento en donde el acceso a la Galería se barre, aspira y lava con agua y detergente, dejando en evidencia el área limpia que es recubierta con barniz, delimitando la zona higienizada en un área similar a la de una alfombra roja de acceso a un lugar en donde se realizará un evento de “relevancia”. Y un segundo momento en donde se instala al interior de la Galería una caja acrílica dividida en dos secciones, del ancho del área azada al

---

<sup>38</sup> Ali Sami, *Lo visual y lo táctil*, Ensayo sobre la psicosis y la alergia, Buenos Aires, Amorrortu, 1984, p. 82.

<sup>39</sup> *Ibíd.* nota 37.





(Fig. 21) “1.- Se repite 2.- Retorna” Exposición Colectiva Trienal de Chile II, Galería Metropolitana, Octubre 2012, Santiago, Chile. La obra consta de dos momentos. Una primera instancia donde se limpia y sustraen desechos, papeles, objetos y tierra encontrada en exterior de la Galería Metropolitana. Momento en donde el acceso a la galería se lava con agua y detergente dejando en evidencia el área limpia, que es recubierta con barniz, delimitando la zona higienizada en un área similar a la de una alfombra roja. En un segundo momento se instala al interior de la galería una caja acrílica dividida en dos secciones, del ancho del área asada al exterior de la galería, para colocar por separado el agua sustraída de la limpieza y la tierra con los objetos encontrados.

exterior de la galería, para colocar por separado el agua sustraída de la limpieza y la tierra con los objetos encontrados.

Limpiar la superficie de la Galería Metropolitana, era un ejercicio de algún modo ya realizado en la primera obra que hice en esta Galería el año 2005 en “De fábula”, aquella vez de manera digital sobre la imagen de la calle de la Galería. En esta ocasión quise hacerlo de manera más directa, sin insinuaciones, para constituir una propuesta visual a través del vínculo directo con el lugar, que lo removiera. La operación buscaba, cómo diría Ali Sami, recordar que *el reverso de lo visible es lo palpable*. Esta relación escultórica con el espacio permitiría, retomando los términos de Rancière, una “reconfiguración de lo perceptible y lo pensable”:

“Lo que hay son simplemente escenas de disenso, susceptibles de sobrevenir en cualquier parte, en cualquier momento. Disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de representación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia. Por eso, toda situación es susceptible a ser hendida en su interior, reconfigurada bajo otro régimen de recepción y significación. Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades. El disenso pone nuevamente en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común. En eso consiste un proceso de subjetivación política: en la acción de capacidades no contadas que vienen a escindir la unidad de lo dado y la evidencia para diseñar una nueva topografía de lo posible.”<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Jaques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Ed. Manantial, , 2010, p.51.

Es esta *nueva topografía de lo posible* la que aquí se busca deslindar, entre lo palpable y lo pensable. “Palpo y discierno”, la fórmula que titula este apartado, abre el camino para ensayar otra relación a lo escultórico.

**Interrupción: “HASTA EL PEEK”+ “ULTIMATUM” + otra resta**

El texto que han leído hasta aquí, si bien recoge un trabajo de más largo aliento, se comenzó a escribir el año 2016. Lo retomo ahora, en julio de 2018, a un año del accidente que sufrí el 17 de junio de 2017, cuando un bus Transantiago — Alsacia— me atropelló mientras atravesaba la Avenida José María Caro sobre el paso peatonal. El accidente introdujo un quiebre en la escritura de esta tesis, como recuerda la hora y el día —17 de junio de 2017 a las 1:24 de la tarde— en que en mi computador quedó guardada la última copia de este archivo. Lo que leerán a continuación son los fragmentos que tenía pendientes para terminar de elaborar esta “resta”. No he querido ficcionar un relato continuo en una experiencia de escritura en la que titilan los múltiples retazos que me constituyen: los de mi búsqueda previa, pero también los de un cuerpo sometido a un incidente traumático y las reverberaciones de ese golpe. Las obras “HASTA EL PEEK” y “ULTIMATUM” (fig. 22a, 22b) —publicadas en los años 2017 y 2018 respectivamente— que registran las anotaciones y bocetos que me permitieron transitar ese paso, reafirman las búsquedas vitales que se reanimaron en mí al despertar del coma y pueden dar una medida de lo que aquí se arriesga.



claudia lee

## HASTA EL PEEK

Un craneo sano, es decir: una calota entera (Calota: Parte superior de la bóveda craneal), un incidente traumático, un coma de varios días y un P.E.E.K. (Polyether ether ketone), sigla que enuncia la composición orgánica de un material incoloro, tremendamente resistente, que completa hoy la cabeza de una artista llamada Claudia Lee.

Donde estoy? que me pasó? me voy a quedar así? preguntas inquietas, incómodas, que se presentan a modo de imágenes, dibujos, pinturas y síntesis gráficas que acompañaron el proceso de recuperación que vivió Claudia desde una férrea determinación de salir adelante.

No existe lógica a la hora de hablar del cerebro humano cuando este se presenta como algo insospechado e impredecible y en este caso, aún sin lógica dura, esta publicación es una celebración hacia un proceso de recuperación insólito, apoyado por el color, por la expresión, por las imágenes, por las personas. Ese proceso, el de los sueños en coma, del inconsciente vivo, de un despertar confuso, es el que hoy la vuelve a tener en pie.

La invitación es a visitar, a través de estas páginas, parte de los 4 meses más extraños de la vida de una artista desde el proceso de una calota sana HASTA EL PEEK.

Luis Andrés

---

Primera edición publicada el 2017 en donde se relata entre el 17 de junio al 12 de octubre en Santiago de Chile.

IMAGENES, PINTURAS y FOTOS Claudia Lee  
DIAGRAMACION Gabriela Lee  
IMPRESION Alerce Talleres Gráficos S.A.

(Fig. 22 a) “HASTA EL PEEK”, Impresión digital 2017.



(Fig. 22 b) “ULTIMATUM”, Impresión digital 2018.



## ULTIMATUM

Me llamo Claudia Lee y soy artista visual. He trabajado en varias universidades como profesora de artes visuales, un par de largas temporadas en el área de seguridad y mejoramiento de ambientes laborales del antiguo Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (lo que resulta paradójico con lo que me sucedió después) y también en una imprenta familiar. Sin embargo, durante los últimos quince años he realizado una investigación visual relativamente silenciosa sobre ciertas cualidades de la reproducción mimética y algunos efectos de las figuras del doble y la repetición, todo esto a partir de objetos que hacen referencia a la escultura desde una lógica de la sustracción más que desde la adición.

En junio del año 2017 me atropelló un bus del Transantiago y el golpe me dejó diez días en coma. Al despertar, tenía un pedazo de cráneo menos y un trastorno del lenguaje llamado afasia que, entre otros problemas, me volvió muy difícil encontrar el nombre de las cosas que quiero decir. Tras implantar en mi cabeza una prótesis de cráneo de un material llamado PEEK y tras casi un año de trabajo de fonoaudiología, he debido transformar radicalmente mi relación con las palabras y las cosas y, por lo tanto, mi relación con el mundo y con mi trabajo como artista visual. Curiosamente, las consecuencias de mi accidente parecen una continuación de mis investigaciones anteriores, desde la prótesis que imita la forma y función del pedazo de cráneo que perdí hasta la lógica repetitiva de los intensos ejercicios de fonoaudiología que he debido realizar.

En este proceso he comprendido que buena parte de mi vida ha estado tramada por pérdidas vinculadas al lenguaje, al territorio y a los nombres de las cosas y, por cierto, a los respectivos dobles y repeticiones que estas pérdidas han generado. Nací en Italia y, por lo tanto, mi lengua materna es el italiano. Como mi padre estaba ahí exiliado por la dictadura de Pinochet fui apátrida entre 1980 y 1981 y recién este último año me dieron la nacionalidad italiana, pero por error me llamaron Claudia Lee Guerrero, con los dos apellidos de mi padre como si fueran uno solo. Luego vino una pérdida de territorio que fue al mismo tiempo una pérdida de la lengua. Llegué al país de mi padre, Chile, el año 1988, donde recibí un nuevo nombre: Claudia Lee Marasca, con el primer apellido de mi padre y mi madre. Perdí mi país, mi nombre, mi lengua. Luego de años de aprendizaje, con el accidente del año 2017 volví a perder la lengua. Los ejercicios de fonoaudiología que comparto en esta publicación forman parte de un largo proceso de reaprendizaje de la relación entre las palabras y las cosas, que no sólo atañe al nombre de cada una, sino a los dispositivos que nos conforman como sujetos cada vez que enunciamos una palabra, y no otra, para cierta cosa.

Escrito por Claudia Lee Guerrero con la colaboración de Claudio Guerrero  
Octubre de 2018

(Fig. 22 b) “ULTIMATUM”, Impresión digital 2018.

## V) CONCLUSIÓN

### Notas fragmentarias: restar y sustraer

“[Michel de] Montaigne expresará con toda claridad la manera en que este «yo» se descubre íntegramente en la obra y como obra: «Mi libro y yo marchamos acordes y al mismo paso. En otros casos puede elogiarse y censurarse la obra aparte del obrero; aquí no: quien toca a uno toca al otro». Esto significa que el «yo» que sale al encuentro de sí para reconocer-se, no lo hace a la manera de quien ya se conoce y se recupera en la anamnesia de sí, recreando la conciencia plena de su imagen, sino como uno que explora, que re-conoce los linderos de un territorio desconocido...”<sup>41</sup>

### Restar y sustraer: “El sueño de Don Bosco”

Sobre esta operación, restar y sustraer, habrá quedado pendiente una lectura de la obra, “El sueño de Don Bosco” (fig. 23), que formó parte de la Exposición colectiva Contiguo, en la Galería Metropolitana, en Octubre de 2015, Santiago de Chile. Se presentó allí una ruma de dimensiones variables, compuesta por una primera capa interior de papel triturado, y una segunda capa superior que va alternando distintos objetos, tales como:

- Ochocientas cajas *tetrapack* de vino Santa Helena y leche Colun y Surlat, trecientas botellas *pet* de bebidas gaseosas y de agua mineral Vital, recogidas anteriormente en un vertedero y luego aseadas. Todos estos objetos se encuentran pintados con óleo opaco y brillante, cuyos colores o claves cromáticas, celeste, burdeo y crema se extraen de la caja de vino Santa

---

<sup>41</sup> Rivera, Marcela. “Los ensayos del «yo». Autografía y autorretrato en Michel de Montaigne”. En Escepticismo, literatura y visualidad, Santiago, Ventana Abierta/U. De Chile, 2016, p.26.





(Pag.23) “El sueño de Don Bosco”, Exposición colectiva Contiguo, Galería Metropolitana, Octubre 2015, Santiago, Chile.

Helena, del agua mineral Vital y de la caja de leche descremada Colun y Surlat.

- Treintaitrés formas cónicas de excremento de conejo silvestre recolectado en diversos descampados de la V región costa entre el 2013 y el 2015, aglutinadas con cola de caseína hecha de leche de vinagre, y realizadas a través de embudos con distintas dimensiones usados para moldear la mezcla de caseína y excremento de conejo.
- Cincuenta volúmenes modelados en base a la fuente presente el etiqueta de vino Santa Helena, reproducida en una mezcla de yeso y plumavit, cuya materialidad simula trozos de cemento liviano encontrado en el Hospital Ochagavía, PAC 2013.
- Cinco mil impresos en *off set* de un papel con un dibujo hecho a mano con un texto que indica “¿Que sueño tuvo Don Bosco? Que le iban a parecer un grupo de chiquillas y se iban a transformar”, encontrado en la Calle Félix Mendelssohn, PAC 2012.

Para el desarrollo de esta obra fue fundamental leer, observar y de algún modo citar el trabajo realizado por Piero Manzoni, teniéndolo presente para la ejecución y diferencia que se plantean respecto a los materiales utilizados y los objetos producidos a través de la caseína con excremento de conejo. Manzoni, de acuerdo a lo señalado por Durozoi, elabora lo siguiente : “Zócalo del Mundo, una inscripción que, grababa del revés de un zócalo, transforma el globo terrestre en una escultura. Firma igualmente a personas como obras de arte y les expide un certificado de autenticidad, proponiendo unas latas de *Mierda de artista* (...) aunque rechaza todo atractivo estético y su aparente exaltación del yo —por la que cualquier marca puede

tener valor artístico—, acompañándose de una dimensión crítica constante.”<sup>42</sup> (fig.24)

Otra referencia fundamental del “Sueño de Don Bosco”, y que en su época fue elaborada en parte dialogando con Manzoni, es la reflexión desarrollada por el movimiento “Arte Povera”, sobre todo la obra realizada por Giovanni Anselmo: “Su temática se funda inicialmente en las oposiciones entre los materiales y sus posibles transformaciones: así, en 1968 expone una ensalada aprisionada entre un pilar y una baldosa de granito; su descomposición obliga a su reemplazo periódico: mostrando de este modo la necesidad de mantener con vida la obra de arte a la manera de un organismo.”<sup>43</sup> (fig.25)

### **Las paradojas del doble**

Pendiente también la revisión de la obra de Clément Rosset, “Lo real y su doble”, para insistir en la frontera porosa entre ilusión y realidad:

“El ensayo que sigue se propone ilustrar esta conexión entre la ilusión y el doble, mostrar que la estructura fundamental de la ilusión no es otra cosa que la estructura paradójica del doble. Paradójica porque, como veremos, la noción del doble implica en sí misma una paradoja: la de ser a la vez él mismo y lo otro (...)

En los dos casos, el carácter no duplicable de la realidad conduce a una depreciación del objeto sensible, al cual precisamente se le reprocha no poder ser el doble, ni de sí mismo en tanto que sensible, ni de lo otro en tanto que realidad primordial. Lo que significa que la imposibilidad del doble demuestra paradójicamente que este mundo

---

<sup>42</sup> Durozoi Gérard, Diccionario Akal de Arte del siglo XX, Ed. Akal 2007, p 410

<sup>43</sup> Íbid nota 44, p.20



(Fig.24) "M' erda d'artista", Piero Manzoni 1961.



(Fig.25) Sin Título, Giovanni Anselmo, 1968.

no es más que un doble o, más precisamente, un doble malo, una duplicación falsificada, incapaz de “volver a dar” ni lo otro ni a él mismo, en suma una realidad aparente, totalmente tejida con la materia de un ser “mínimo” que representa, con respecto al ser, lo que el sucedáneo con respecto al producto verdadero. Así pues, el hecho de que Platón considere imposible a duplicación no implica en absoluto que el platonismo no sea una filosofía del doble, sino todo lo contrario.

La verdad del platonismo permanece, pues, muy ligada al mito de la caverna: este real es el reverso del mundo real, su sombra, su doble. Y los acontecimientos del mundo no son sino réplicas de los acontecimientos reales: constituyen los momentos segundos de una verdad cuyo primer momento está en otro lugar, en otro mundo. Tal es, como sabemos, el sentido de la teoría de la reminiscencia, según la cual en este mundo nunca puede vivirse una experiencia verdaderamente primera. Nunca se descubre nada: aquí todo vuelve a encontrarse, a recuperarse mediante la memoria gracias a un reencuentro con la idea original.”<sup>44</sup>

“No podemos decir lo mismo del yo, que jamás he visto si veré, ni siquiera en un espejo. Pues el espejo es engañoso y constituye una «falsa evidencia», es decir, la ilusión de una videncia: no me muestra a mí sino un inverso, otro; no mi cuerpo, si una superficie, un reflejo. En suma, el espejo no es sino una última oportunidad de captarme, que siempre terminará por defraudarme, sea cual sea el júbilo que haya podido experimentar a los diez meses de edad, al comprender(pero no al ver) que esa imagen que se agitaba ante mí tenía una vaga relación con mi persona. A ello se debe que la búsqueda del yo, sobre todo en los problemas de desdoblamiento, esté siempre ligada a una suerte de retorno obstinado al espejo y a

---

<sup>44</sup> - Clément Rosset, Lo real y su doble (Ensayo sobre la ilusión), Barcelona, Ed. Tusquets, 1993, p.20, 54-55.

todo aquello que pueda presentar una analogía con el espejo; por ejemplo la obsesión por la simetría en todas sus formas, que repite a su manera la imposibilidad de restituir esa cosa invisible que uno intenta ver, y que sería el yo en directo, u otro yo, su doble exacto. La simetría se parece a la imagen especular: no da la cosa sino su otro, su inverso, su contrario, su proyección según tal o cual eje o plano. El destino del vampiro, (que en el espejo no refleja ninguna imagen, ni siquiera una imagen invertida) simboliza aquí el destino de toda persona o cosa: no poder experimentar la existencia a causa de un *desdoblamiento real* de lo único y, por lo tanto no existir sino problemáticamente. En el desdoblamiento de la personalidad, la verdadera desgracia consiste, en el fondo, en no poder jamás desdoblarse de verdad: quien es acosado por el doble no tiene doble. Para la asunción del yo por parte del yo debe darse como condición fundamental el renunciamiento al doble, el abandono del proyecto de hacer que el yo capte al yo en una contradictoria duplicación de lo único: de ahí que el éxito psicológico del autorretrato, en el pintor, implique el abandono del autorretrato mismo, como ocurre en Veermer, uno de cuyos consumados secretos fue pintarse de espaldas, en el célebre cuadro *El taller*.<sup>45</sup>

Rosset citando a Derrida en este contexto:

“La repetición como ausencia para siempre de presente verdadero alguno”.

Para luego comentar:

---

<sup>45</sup> Ibid., p. 84-85

“Frase profunda, a condición que se abrevie y radicalice. Pues la repetición es *siempre* ausencia para siempre de presente alguno. Quien repite no dice nada, es decir, que ni siquiera está en condiciones de repetirse. El original debe prescindir de toda imagen: si no me encuentro en mí mismo, menos aún me encontraré en mi eco. De modo que es preciso que uno mismo baste, por insignificante que parezca o que en efecto lo sea: porque la elección se limita al último, que es muy poco, y a su doble, que no es nada. Esto es lo que expresa maravillosamente el lenguaje corriente cuando declara, sin muchos aspavientos, que “uno no se *rehace*”.

### **Remisiones a la obra de Juan Pablo Langlois Vicuña**

Remeciendo al Papa, textos sobre artes visuales. Guillermo Machuca, Editorial Arcis, Colección rabo del Ojo, Santiago 2006, pág. 101: Exposición Miss, Juan Pablo Langlois Vicuña, Museo Nacional de Bellas Artes, 1997. Texto de catálogo, I. *La masacre olvidada*:

“¿Cómo podría calificar o siquiera describir la obra de Juan Pablo Langlois (Vicuña)? Algunas designaciones parecieran ajustarse a lo que hace: Instalación, escultura, gráfica, arte objetual, arte experimental, etcétera. Es cierto que se trata de designaciones convencionales, puramente arbitrarias; sirven, en el mejor de los casos, para evidenciar un cierto estado de cosificación y de vaciamiento que las emparenta, de manera inquietante, con la evolución del arte que pretende describir o interpretar. Esto no significa que la obra de Vicuña se sustraiga a toda lectura o análisis. Su producción visual, respetando la intención expresada repetidamente por el propio artista, ha estado ligada a una noción

crítica del arte; su medio y su soporte lo constituye una opción de carácter reflexivo que afecta al fundamento lingüístico de éste. Por ello, la pregunta inicial aparece aquí como ociosa, por no decir innecesaria: no tiene solución desde una lógica teórica: La arbitrariedad de la obra de Vicuña depende de un problema de intención más que de estilo o factura.”

### **El elogio de la ceguera**

Pendiente detenerse en la obra de Pieter Bruegel, el viejo, "La caída de los ciegos" o "La parábola de los ciegos" (1568. Témpera sobre tela 86 x156 cm. Nápoles, Museo Nazionale di Capodimonte). Sólo se esculpe con ojos de ciego. Revisitar la condena de la ceguera que se ha hecho en la tradición católica: un ciego no puede guiar a otro ciego, “si un ciego guía a otro ciego, ambos caerán en algún hoyo” (foso) Mateo, 15, 12-14. (fig. 26)

### **La herida visual o lo que resta**

Andrea Cavalletti, “Clase”, Editorial Adriana Hidalgo, Buenos Aires 2013, página 109, 111:

“En el dominio del capital el trabajo produce pobreza, y produce una (super) población carente de las necesidades elementales. Por eso, cuando el obrero enfrenta en primera persona al capitalista y conduce el choque sobre la jornada de trabajo hasta la antinomia ya es solidario. Por el contrario, cuando permanece más acá de la antinomia no actúa de manera revolucionaria, no hay clase alguna. Este segundo obrero, que obtendrá pobreza para sí y para





(Fig.26) "De Parabel der blinden" , Peter Brueghel el Viejo, óleo sobre tabla de 86x154 cm. de 1568.

los demás, pertenece a la muchedumbre. No habla precisamente en primera persona, actúa bajo sugestión, está dominado por el miedo. Pero ahora incluso el miedo y la sugestión develan su misterio. Y no se ve a ningún Edipo por estas partes.”

“La enajenación, que lleva al individuo a la renuncia, convierte al individuo en clase. Sólo en la lucha deja de haber superpoblación. El ser viviente ofendido y mutilado, la *Lebendigkeit*, fondo o vitalidad de la vida, urge al “sin clases” a la solidaridad.”

Georges Didi-Huberman, “Lo que vemos lo que nos mira”, Editorial Manantial, Buenos Aires 2010, página 49-50:

“Cuando un niño pequeño al que se ha dejado solo observa ante él los pocos objetos que pueblan su soledad- por ejemplo una muñeca, una bobina, un cubo o simplemente la sábana de su cama-, ¿qué ve exactamente o, mejor cómo ve? ¿Qué hace? Lo imagino en primer lugar meciéndose o golpeándose suavemente la cabeza sobre la pared. Lo imagino escuchando el latido de su propio corazón contra la sien, entre su ojo y su oído. Lo imagino viendo alrededor de él, muy lejos todavía de cierta certeza y de todo cinismo, muy lejos todavía de creer en algo. Lo imagino en la expectativa: ve en el entorpecimiento de esperar, sobre el fondo de la ausencia materna. Hasta el momento en que lo que *ve* se abre de improviso, alcanzado por algo que, en el fondo –o *desde el fondo*, me refiero a ese mismo fondo de ausencia-, lo hiende, lo *mira*. Algo de lo cual, finalmente, hará una *imagen*. La imagen más simple, sin duda: pura acometida, pura herida visual. Pura moción o desplazamiento imaginario. Pero a sí mismo un objeto concreto –bovina o muñeca, cubo o sábana- justo

*expuesto* a su mirada, justo transformado. En todo caso, un objeto *actuado*, rítmicamente actuado.

Así ocurre con la bobina: la ve, la toma en sus manos y, al tocarla, ya no quiere verla. La arroja lejos: desaparece debajo de la cama. Cuando vuelve, tirada de un golpe por el hilo como si un pez surgiera del mar enganchado del anzuelo, ella lo mira. Abre en él algo como escisión rítmicamente repetida. Se convierte, por eso mismo, en el necesario instrumento de su capacidad de existir, entre la ausencia y el momento en que la apresa, entre el lanzamiento y la sorpresa. Todos, desde luego, habrán reconocido en esta situación la escena paradigmática descrita por Freud en *Más allá del principio del placer*: su propio nieto, de dieciocho meses de edad, discretamente observado mientras acompañaba vocalmente la desaparición de su bobina con un invariable *o-o-o-o* prolongado, y que luego saludaba su reaparición escribe Freud, “mediante un alegre *Dá!*” (“¡Ahí! ¡Ahí está!”). Sólo aludo a ella para subrayar nuevamente el marco general en que se plantea nuestro problema: cuando lo que vemos es sostenido por una obra de *pérdida*, y cuando de eso *resta* algo.”

**VI- REGISTROS ESCOGIDOS:**

**Finalización de Tesis 2007-2016**

## FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- Alberti, *De statua*, citado y comentado por Gombrich, E.H. *Arte e Ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres: Phaidon, 2008
- Ardenne Paul, *Un arte contextual*, Madrid: Cendeac Azarbe, 2007
- Bachellard Gaston, *El aire y los sueños*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002
- Baudrillard Jean, *América*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1987
- Baudrillard Jean, *El sistema de los objetos*, México: Siglo XXI, 1999
- Baudrillard Jean, *Cultura y Simulacro*, Barcelona: Kairós, 1998
- Benjamin Walter, *Ensayos Escogidos, La Tarea del Traductor*, Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010
- Benjamin Walter, *Ensayos Escogidos, Sobre la Facultad Mimética*, Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010
- Bourriaud Nicolas, *Estética Relacional*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires 2006
- Butler Samuel, *Vida y hábito*, Buenos Aires: Cactus, 2013
- Cavalletti Andrea, *Clase*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013
- Cirlot Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Ed. Ciruela, Madrid, 2006
- Collodi Carlo, *Le avventure di Pinocchio, storia di un burattino*, Florencia: Salani 1933
- De Certau, Michel, Giard Luce, Mayol Pierre, *La invención de lo cotidiano Volumen II Habitar, Cocinar*, México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 1999
- Debord Guy, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires: La marca, 2008
- Deleuze Gilles, *Diferencia y Repetición*, Buenos Aires: Amarrartu, 2009
- Deleuze, Gilles y Guatari Felix, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2004
- Didi-Huberman George, *Lo que vemos lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial, 2010
- Durozoi Gérard, *Diccionario Akal de Arte del siglo XX*, Ed. Akal 2007
- Foucault Michel, *Los lugares otros “Des espaces autres”*, Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima
- Gombrich E.H., *Arte e Ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres: Phaidon, 2008
- Krauss Rosalind, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid: Akal, 2010
- Machuca Guillermo, *Remeciendo al Papa*, Editorial Arcis, texto sobre exposición Miss, Juan Pablo Langlois Vicuña, Santiago, 2006
- Maderuelo Javier, *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid: Mondadori, 1990
- Moles Abraham A., *Teoría de los Objetos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1974

- Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, Madrid: Akal, 2009
- Rancière Jaques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial ,2010
- Rosset Clément, *La anti naturaleza*, Madrid: Taurus, 1974
- Rosset Clément, *Lo real y su doble*, Barcelona: Tusquets, 1993
- Rivera, Marcela. *Los ensayos del «yo». Autografía y autorretrato en Michel de Montaigne*. En Escepticismo, literatura y visualidad, Santiago, Ventana Abierta/U. De Chile, 2016
- Sami Ali, *Lo visual y lo táctil, Ensayo sobre la psicosis y la alergia*, Buenos Aires, Amorrortu, 1984
- Sarduy Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987
- Sigmund Freud, *Obras Completas Volumen 12, Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos de la técnica del psicoanálisis , I) (1913)*, Buenos Aires: Amorrortu, 1991
- Starobinsky Jean, *La larghezza*, Milan: Abscondita: 2016
- Waldenfels Bernhard, *Compilación Teoría de la Cultura, un mapa de la cuestión*, Buenos Aires: Fondo de la Cultura de Cultura Económica, 2009
- Wittkower Rudolf, *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower*, Turín: Einaudi, 1993
- Žižek Slavoj, *Ensayos sobre biopolítica*, Excesos de Vida, Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comps.), Ed. Paidós, Buenos Aires 2007