



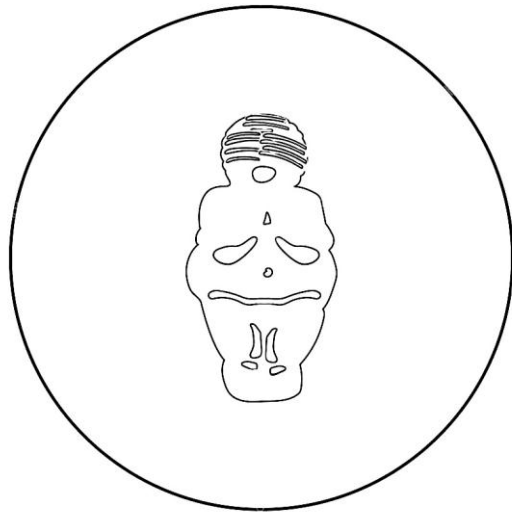
Universidad de Chile  
Facultad de Artes  
Departamento de Postgrado

**FUSION Y CIENCIA FICCION: DEL CRISOL A LA OBRA  
FICCIONALISTA**

Tesis para optar al grado de Magister con mención en Artes Visuales  
de la Universidad de Chile

**PAULA RUBIO SORUCO**  
Profesor guía: Gonzalo Díaz Cuevas

Santiago de Chile  
2019



## INDICE TEMÁTICO

### INTRODUCCION

#### 1. - OBJETO Y FICCION

1.1. - El Pequeño Formato: la ficción del peso y el objeto como escultura

1.2. - El oficio: el artificio de la fusión, sus métodos y procedimientos

1.3. – Ficciones de la representación: lo falso más que lo extraño

#### 2.- FICCION PROSPECTIVA O ESPECULATIVA

2.1.- En torno a la Ciencia ficción

2.2.- Paisaje urbano y ficción: intervenir la experiencia urbana

2.3.- Mujer y Ficción: el límite de lo real y lo otro

### CONCLUSIÓN

### BIBLIOGRAFÍA

## INTRODUCCIÓN

Esta investigación y su consiguiente campo de desarrollo, enuncia y amplía los principales temas y procedimientos que conforman mi obra. También me referiré a los correspondientes problemas estéticos y su contexto. Como se indica a continuación, la tesis se organiza en dos capítulos; esta estructura nos permite mostrar los alcances del arte en sus distintos niveles, lenguajes, escalas y ambientes. Estos capítulos a su vez, proponen tres modos de problematizar mi obra.

Si bien es cierto el estudio de esta Tesis gira en torno al asunto de la ciencia ficción, como fenómeno que tangencialmente o de manera directa toca las obras escogidas, el término no se instala desde lo que conocemos comúnmente como el género Science Fiction (acuñado en 1926 por Hugo Gernsback), sino como procedimiento para comprender los alcances de lo escultórico a través de su campo de acción discursivo y material. Se postula llevarlo a un nivel de conceptualización y redirigirlo hacia el término de Ciencias Especulativas o Ficciones Proyectivas, entendiendo que para este análisis lo designaremos como la alteración o deformación sustantiva de lo que percibimos como lo Real. Partiendo de esta premisa habrá que referirse de manera especial a que las artes visuales es en sí misma una ficción de la realidad, una interpretación de la existencia y materialidad objetiva de nuestro mundo como lo conocemos.

Es necesario indicar que estas reflexiones responden a un modo de producción personal, el cual fue transformándose a través de mis propias exigencias de lo contemporáneo, me refiero a la conceptualización e investigación discursiva sobre un objeto inexistente, entendido éste como lo ficcional. Como hipótesis implícita, a lo largo de esta tesis podemos ubicar que ciertas producciones artísticas requieren de un proyecto conceptual antes de su configuración material.

De este modo se analizarán obras que he desarrollado desde el año 1986 hasta la actualidad, así como la obra de otros artistas y teóricos que problematizan la percepción volumétrica, el paisaje arquitectónico y los discursos neo-feministas sobre

el habitar contemporáneo. Estos tres núcleos serán fundamentales para organizar la argumentación, que tiene como punto de partida, reconocer que la vida cotidiana está mediada por discursos epistemológicos que jerarquizan nuestra experiencia con los objetos. A medida que se va elaborando una terminología específica para mi obra se revela un núcleo central mediado por la fundición, su oficio, sus modos de trabajo y sus aspectos poéticos.

La investigación se desglosa en orden temático de dos capítulos en los que, como ya dijimos, es examinada y considerada desde lo ficcional en relación a mi obra, y en mérito de cada una de las secciones.

Estos son:

1.- El primer capítulo: “Objeto y ficción”, propone dos entradas al problema de las escalas y la percepción volumétrica de los objetos. A través de la realidad material del objeto, o bien a través de su experimentación por medio de su imagen. De este modo no solo se estudiarán los materiales, fundentes en este caso, y su potencial para generar experiencias ficticias en la relación sujeto-objeto, sino también el problema de la imagen y los modos de traducir simbólicamente los estímulos visuales a través de los oficios de la escultura. La objetualización del volumen enfrentada a expresiones distintas a la escultura tradicional, en donde se analizan y cuestionan las materias relativas a la escala, a la serialización (molde) del objeto escultórico y a las condiciones de exhibición de ésta, serán también tema de análisis de este capítulo.

2.- En el segundo capítulo: “Ficción Prospectiva o Especulativa” se expondrá y analizará parte de mis trabajos que están ligados a las “ciencias de las ficciones” o más bien a lo ficcional, en donde entraremos de lleno al tema y para determinar la posición que tomaremos para designar y referirnos a *fingere* (del latín fingir, ficción). De igual forma, se indicarán experiencias artísticas que consideren dicho término en la producción de objetos u otras propuestas discursivas. En este capítulo se considerarán las obras más recientes para proponer una narrativa particular del trabajo. Será una definición de mi quehacer, así como una propuesta para problematizar las obras a través de otros recursos discursivos que no sean

exclusivamente volumétricos, donde en algunos casos, la producción es tramitada desde lo digital.

Se estudiarán obras que tienen que ver con la arquitectura urbanística y su impacto en la percepción de los espacios y los modos de habitar la ciudad. El “ocultamiento” y el “camuflaje” serán términos centrales en este momento, ya que nos permitirán indagar sobre la relación de los cuerpos con su entorno, así mismo como lo que ofrece el entorno a los cuerpos en desplazamiento. Este capítulo profundiza en algunas de mis obras que gravitan en torno a la narrativa de la arquitectura, donde éstas proponen una ficción del paisaje urbano con intervenciones o elementos constructivos acoplados en un espacio determinado.

Finalmente expondré uno de los temas que abordan mis últimos trabajos que se refieren al cruce ficción y mujer, en donde expondré los ejes y los cruces de esta determinada sensibilidad —sus certezas y complejidades— las otras miradas disidentes a la contingencia política o social del momento. Hablaremos por último de los neofeminismos y ciberfeminismos como expresión y posición política en el arte, como la posibilidad de amplificación hacia otras corporalidades, en decir no solo a la ficción del entorno material sino también a la ficción de los cuerpos, a la transfiguración de lo material orgánico.

## 1.- OBJETO Y FICCION

En este primer capítulo analizaremos la escultura y el objeto, de cómo desde la mirada escultórica podemos abordar la re significación del volumen escultórico y su disposición en el espacio y así comenzar a hablar de lo que hemos denominado como la ficción del volumen, y lo que aún es más relevante, la ficción del peso. Veremos que en el caso de algunas de las obras, que a pesar de ser pequeñas piezas, poseen un considerable peso visual y físico para su tamaño, instalando así el asunto que nos interesa sobre la posible concreción de obra plástica como ficciones de cosas probables.

Abordaremos también el oficio y las maneras del trabajo escultórico, y como la artista localiza en la técnica de la fundición el signo de lo posible y lo imposible, de lo real e irreal, convirtiéndose el crisol incandescente —con el metal fundido— en el hilo conductor del quehacer de la autora, encontrando así en la alquimia de la fusión las herramientas y claves necesarias para encontrar el escape hacia el macrocosmo, es decir el *mundus maior* (mundo mayor): el Universo, es decir una experiencia que se aleja de la realidad terrenal y por lo tanto, una experiencia que se transa a través de lo ficticio. Es así como nos referiremos a las similitudes de estos dos contextos, el del imaginario de la maestranza de fundición, habilitado para las técnicas fundentes y las del imaginario colectivo de las del espacio exterior. Desde lo pequeño a lo inabarcable.

Por otro lado se describirá y analizará con más detalle algunas de las obras, para entender el proceso desde la concepción al modelado, tomando en cuenta las dificultades que siempre están presentes y que obstaculizan el proceso de creación y resultado de obra. Es necesario advertir en este punto que se examinará la posibilidad de abordar este proceso desde el discernimiento, para así intentar crear una nueva narración, que en este caso, devenga de manera convincente en ficción. Como sabemos no es a partir de la narración como tal la que asegura

el éxito de la iniciativa, sino por el contrario ésta lo atrapa en un discurso de mimesis del modelo real, lo que en este caso no se busca.

Para elaborar esta lectura me referiré a los trabajos “Pequeño Formato” (1986), “Clavo 6 pulgadas” (1990), “Edificio Chrysler” (1990) y “Transcordillera” (1991). Obras conformadas por pequeños elementos, aparentemente de poca importancia y trascendencia. En ellas el material es obligado a comparecer a una reducción voluntaria de peso y volumen. De modo que su lectura debe considerar esta variable.

Esta manera de trabajar en la selección de los elementos de la obra –de sus tamaños y materialidades– se realiza con el propósito de traspasar el cliché de la forma y la escala como modo de organización que culmina en estos aspectos formales, y llegar a un análisis de las representaciones visuales ficcionales que trasciendan el dato escultórico. Esto permite llegar al hecho mismo de la presentación y exhibición del poder. La forma será el punto inicial para dar cuenta de los discursos a los que son asociados, como, por ejemplo, el absurdo del reconocimiento de lo pequeño desde el orden simbólico y por lo tanto su ordenamiento jerárquico en la vida cotidiana. Es en esta articulación en donde podemos constatar cómo el cliché (la reflexión estándar de lo pequeño) se configura desde el origen de la misma obra, para luego dar paso a una nueva narración, y en donde finalmente la ironía actúa como el elemento que intenta desarticular a éste.



## 1.1. - EL PEQUEÑO FORMATO: LA FICCIÓN DEL PESO Y EL OBJETO COMO ESCULTURA

Para comenzar analizaremos dos conceptos que cruzan a un grupo de obras que he clasificado como de “pequeño formato”: el concepto del peso en relación directa con la escala de la pieza, y por otro, y en un campo distinto pero que trabajan de forma simultánea, el de la producción tecnificada en serie, es decir el concepto de volumen escultórico reproducible por molde (suvenir), como posibilidad de escultura formal.

Particularmente el metal se puede organizar según su dureza y su peso. Esto va a determinar su función, su valor y sus mecanismos de intervención. Va a determinar un recorrido económico y al mismo tiempo va a ser destinado a espacios particulares mediados por su contexto. Del mismo modo, nos vamos relacionando con el metal replicando sus usos cotidianos.

El conjunto de obras que presentaremos se entiende como ejercicio escultórico a modo de un truco o engaño que más bien complace. Analizando las sutilezas que propone la exploración del metal y sus modos de manipulación, lo que aparentemente debiera ser liviano, tiene la posibilidad de ser pesado. Ahora, refiriéndonos al tamaño, lo que debiera ser grande también puede ser pequeño, según la intervención simbólica de la monumentalidad. Asimismo, y como ya señalábamos, las obras abordan a la vez el asunto de la reproductibilidad de secuencia en cadena, En ese sentido, vinculable a lo que refiere Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936) sobre la aparente pérdida de aura de la obra artística. Es así como el envase del objeto escultórico, aluden a la repetición, al molde como problema central, que puede servir a su vez como figura análoga a la existencia de sociedades de masas, y por qué no a la transitoriedad del ser humano a partir de su propio cuerpo. En este caso, los envases funcionan como la matriz de un símil degradado, también como un reflejo en negativo.

Empezaremos por referirnos al término que se denomina como fuerza de caída, es decir el peso de la materia, éste como fenómeno perceptivo. Apelando a la estrategia ficcional de modificar la composición química o física de las piezas metálicas, y a su vez valiéndonos precisamente del peso que le otorga el metal al objeto, se busca expandir la percepción de éste.

Por otro lado en la obra “Clavo 6 pulgadas” (1990), un homenaje al elemento común de construcción precaria, en donde se realza este elemento tan habitual y desapercibido por lo mismo, éste se percibe como aumentado en su tamaño cuando en realidad es por medio de la exaltación que le otorga su disposición en el envase macizo que intensifica y amplifica su presencia de elemento corriente a pieza única.



Envase “Clavo 6 pulgadas”. Fundición aluminio, medidas 6 X 1 ½ pulgas. Centro de Extencion UC, año 1990

En oposición a lo descrito, en la obra “Edificio Chrysler” (1990) se muestra al poderoso y emblemático edificio corporativo de la Compañía Chrysler en New York, como un pequeño objeto a escala mínima (5 cms de alto), quien aparece despojado de su poder y tamaño y por tanto no representaría ni en lo simbólico ni en lo formal al modelo original. La obra se presenta como la ironía de la representación de lo arquitectónicamente significativo transfigurándola a un volumen mínimo y secundario, una ficción. Al hacer a un lado y trastocar los conceptos de unicidad, se la despojara de su individualidad, haciéndola ahora susceptible de ser adquirida por cualquier consumidor de objetos, en este caso el del objeto artístico del edificio en cuestión.

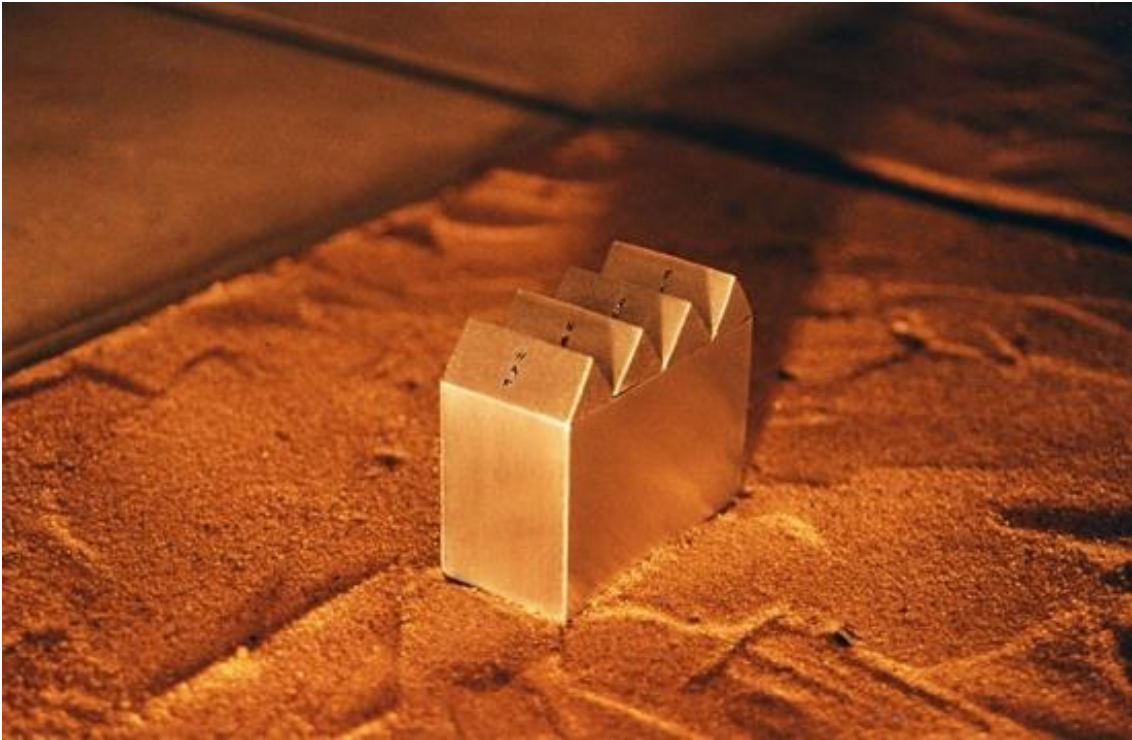


“Edificio Chrysler”. Fundición aluminio, medidas 5 centímetros de alto. Centro Cultural Mapocho, año. 1990

Por ultimo tenemos el trabajo y montaje de la obra “Trans-cordillera”, pequeños volúmenes que actúan como elementos desnaturalizados y seriados al infinito, en el anhelo de alcanzar la tecnificación de lo biológico “natural” como es en este caso la Cordillera.



Montaje Trans-cordillera. Fundición en aluminio de 9 piezas de 10 X 5 cms de alto y soporte suelo de arena. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina. Año 1991



Detalle pieza cordillera y soporte de arena, obra Trans-cordillera.

Abordando el segundo punto que plantea el capítulo, y siguiendo esta línea de lo objetual, podemos partir diciendo que la condición escultórica del arte se ha ido transformando según los modos de recepción de lo real, los que a su vez son mediados por las formas en que la humanidad ha experimentado su relación con el mundo y la naturaleza.

Leyendo a Rosalind Krauss y su libro “La escultura como campo expandido” podemos identificar las transformaciones que ha experimentado el sistema objetual del arte a través del impacto de la modernidad (Brancusi), y posteriormente de la reflexión de los minimalistas sobre la experiencia del cuerpo con las estructuras que configuran lo urbano, que podríamos llamar en este caso como lo tangible, lo existente. Más adelante, y a propósito de un modo de hacer arte que requiere de una postura frente a la política de los objetos, se indicará la relevancia de lo conceptual en mi trabajo y su emergencia

histórica en el arte. Lo que se propone aquí es básicamente que la escultura requiere de una postura, requiere ser ubicada previamente en el mundo de acuerdo a la experiencia del sujeto con los objetos. Cito la investigación de Rosalind Krauss porque ella explora como la escultura moderna va a la par de la modernidad: el desplazamiento de los objetos, los tamaños, el suvenir. Así como el minimalismo norteamericano investiga las interrupciones de los objetos industriales en nuestra experiencia. Por ejemplo en la obra “Trans-cordillera”, el hecho de que exista un elemento-objeto que debes rodear o saltar por encima, reafirma tu existencia como sujeto individual y no como parte de una masa, es decir, soy un cuerpo y no un elemento metálico en el suelo, eso es fenomenología: siento y luego existo frente a lo objetual.

## 1.2.- EL OFICIO: FUNDICION, METODOS Y PROCEDIMIENTOS

En las próximas líneas más que a la obra misma me ceñiré al proceso de creación. Es así que comenzaremos diciendo que la forma, en el trabajo escultórico, es siempre el resultado de procesos de fuerza, materia y estructura, todo ello vinculado a diagramas o esquemas de orden que se constituyen en los ejes de la producción misma.

Trabajando con el volumen y la espacialidad de lo objetual, intento plasmar las fuerzas que exceden la representación misma y que aparecen en un principio al pensar en imágenes sin su conceptualización. Considerando lo anterior, diré que en mi proceso esculpir es modelar dichas fuerzas, y por lo tanto se hace imprescindible escapar de formas aparentemente obligadas según los consensos de las representaciones. Es así que el ordenamiento del esquema de diagrama es central para establecer finalmente el lugar de estas fuerzas.

En los procesos de producción de mi obra, busco llegar al lugar de la apropiación, éste entendido como lo propio, expresando así lo que aún no es visible, es decir el volumen no gesticulado. Por otro lado, tanto como pasa en algunos aspectos de la edición en la escritura, también en la escultura consiste en suprimir, no necesariamente (o solamente) lo que está de más, sino otro tipo de cosas que son de categorías más finas, esto en favor de la búsqueda de lo fundamental, que es lo que finalmente representan cada uno de los volúmenes metálicos de mi obra, pues se presentan como configuración de líneas precisas y formas esenciales.

De manera y en especial me referiré a los procesos y etapas que circundan a la técnica de la fusión, me centraré en el espacio físico y su contexto laboral de taller de fundición, y que como ya señalaba en la introducción de esta Tesis, ha sido de alguna u otra forma la imagen representacional de mi trabajo en torno a la ficción; convirtiéndose, podríamos afirmar, en unos de los ejes de el imaginario (creativo) en



mi obra. En esta tarea podemos encontrar abundante historia y descripción técnica de los talleres de molde, vaciado y fundición, pero para efectos de lo que nos compete describiré y desarrollaré con más énfasis lo que se refiere a las distintas actividades y visualidades del galpón de fundición. Los procedimientos y acciones que ahí acontecen son descritos con el fin de identificar con precisión los cruces y representaciones que podemos encontrar en esta milenaria actividad ritual y simbólica de lo ígneo, en la alquimia de la licuación de los metales.

La historia de la fundición es también la historia de la ciencia de la geología, ambas están estrechamente relacionadas. La reducción y refinamiento del metal se produce solo a través de la fundición — la fundición de alta temperatura— que como veremos más adelante los antiguos ya manejaban. La materia prima de la fundición es evidentemente el metal y por tanto antes del proceso de fundición de un modelo metálico, se deben procesar los minerales que están compuestos por algunos de éstos. Por tanto antes de la metalurgia, técnicas para extraer los metales contenidos en los minerales y transformarlos, estaría la minería. Por otra parte, y reforzando este aspecto de lo geológico, tendríamos que agregar que el conocimiento intuitivo y empírico de los artesanos de la fragua, sentó las bases de la química en la metalurgia, pues la forja permitió experimentar en la práctica las distintas composiciones químicas de los metales que el artesano ya sabía distinguir.

La palabra metal procede de la raíz griega *Metallon*, que deriva de *Metallan* traducido como “buscar”, lo que denota la primitiva escasez de este material en la tierra. El término *Métallon* también se traduce como “mina”, “excavación” o como “lugar de búsqueda” citado en uno de los textos de Heródoto (425 a.C.) También se encuentra el termino *Metallikos* que se traduce como “referente a las minas” y que se relaciona con el verbo *Metallan* que significa buscar.

El metal es como decíamos el principio de la fundición, la extracción del mineral y su consiguiente refinación dieron pie al mundo de la siderurgia. La fundición como tal es una tecnología prehistórica, se inicia en el periodo en que los antiguos lograron dominar las técnicas del fuego, la piro tecnología, a partir de ese

momento se fundaron las bases de lo que será la fundición primaria. Recién en el 6.000 a.C. se tienen datos arqueológicos del manejo formal de la fundición, es decir molde, llenado y desjite (canales de entrada y salida), para luego en lo que se denomina como la Edad de los Metales —Calcolítico (cobre) – Bronce - Hierro— se desarrolla en su totalidad, alcanzando niveles muy superiores en la producción y reproducción de piezas.

En un principio el artesano del metal solo usó el calor para esponjar o ablandar los metales, luego viene el paso clave hacia la fundición, donde el manejo técnico del fuego junto al ya conquistado arte de la cerámica (hornos de arcilla) confluyen de manera eficiente para alcanzar las altas temperaturas para la licuación del metal. Se puede afirmar que en ese momento todo el espectro de la metalurgia cambia, es el adelanto más significativo para la vida y proyección del ser humano.

Como decíamos en este periodo convergen las fuerzas apropiadas en pos de una nueva etapa en la maleabilidad y formación de objetos metálicos de mayor envergadura, excepcionales hasta el momento, en términos de herramientas de caza y utensilios equivalió a licuar la piedra. Manejar las temperaturas a través del dominio del fuego significó, en el ámbito de las ciencias, la alquimia más significativa del periodo, el hito inaugural de lo que sería la ciencia de la mineralogía, desde ese momento podríamos sostener se abre la posibilidad de la conquista de nuevos horizontes, de territorios insospechados, incluso hasta el del imaginario del Universo.

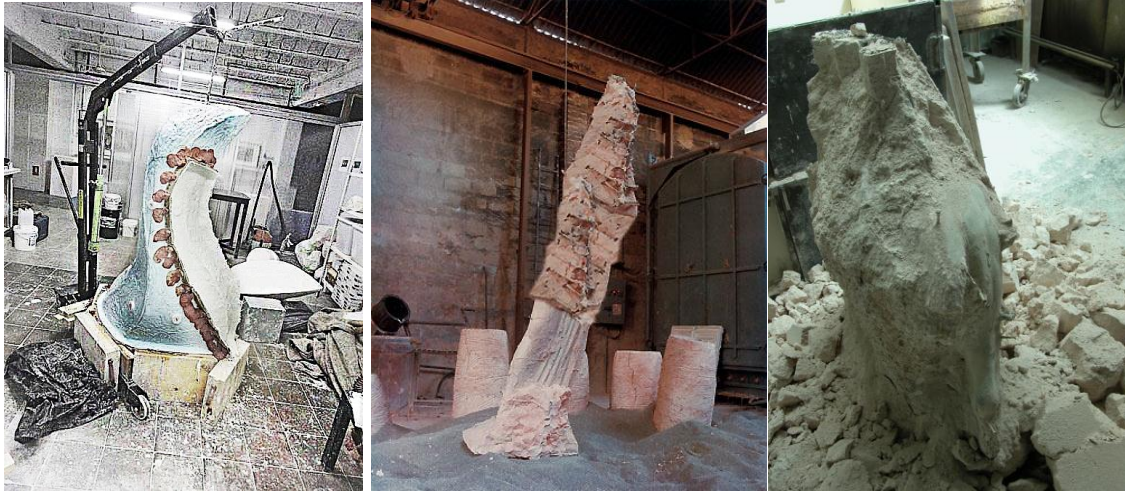
Hoy la fundición procede casi bajo los mismos principios que en sus comienzos, es decir el de doblar las fuerzas del metal, transformando a uno de los elementos más densos de la naturaleza desde lo sólido a lo líquido, el penúltimo estado de la materia. Dentro de los distintos sistemas de fundición hay un amplio espectro; desde la fundición industrial de Alto Horno, la fundición artística, por lo general a la cera perdida, hasta la artesanal de fabricación de crisoles casero para bajas temperaturas. En mi caso he requerido de todas, dependiendo de la obra y el resultado que se busca; sea éste de mayor exigencia en sus formas y texturas (retenciones), de piezas de serialización o bien de corte industrial con terminaciones de maestría

(torno, corte, plegado etc.). Como ya decíamos, es importante para retratar el imaginario de la fundición, recalcar que estos sistemas no han variado en lo sustantivo, seguimos replicando casi la misma técnica que las primeras fundiciones de los sumerios en Mesopotamia y más aún la de los antiguos habitantes de finales del Neolítico.

Comencé con la técnica de la fundición el año 1987 en los talleres de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, donde aprendí y me familiaricé con las distintas técnicas de la academia; es decir el sistema de fundición a la tierra, en molde de arena y el de la cera perdida con molde de yeso. La infraestructura de taller estaba habilitada para cada especialidad; se comienza por el modelado en arcilla en donde el alumno debe manejar la técnica de la reproducción, así como también las herramientas básicas del taller de tecnología, con el fin de llevar a cabo con éxito todos los aspectos técnicos que apoyan la correcta sustentación del volumen. En este sentido vemos al artista escultor en relación directa a la materia, al peso, a la gravedad y también a la destreza física —el compromiso del ojo-brazo-cuerpo— el escultor agrade la materia, envuelve el volumen, y para ello compromete todo su cuerpo.

En este momento se hace necesario revisar de manera acotada algunos de los aspectos de las técnicas y el oficio que preceden a la fundición. Me referiré brevemente a el taller de moldes y chapas, la otra cara de la escultura, el binomio positivo/negativo, a este peculiar espacio de trabajo que es la ante sala a la fundición. En él se despliegan y mezclan todos los componentes relacionados a la toma del negativo del modelo, en donde encontramos los elementos y la infraestructura necesarios para aquello: robustos mesones de trabajo, una amplia salida de pileta de agua, palanganas, cepillos, palos, escofinas y espátulas, un pequeño tecele de cielo, y la organización por sectores con los materiales necesarios para el estampado del modelo: la cera, el yeso refractario, alginatos, gasas, vendas, la estopa, desmoldantes y jabón, parafina sólida, vaselinas, el alambre o zuncho a modo de enganches para el apriete del molde. En esta fase la vestimenta del escultor se vuelve más gruesa y tosca, donde el imaginario visual se asemeja al obrero de albañilería construyendo el encofrado para el hormigón. Es aquí donde todos los materiales se mezclan en pos de la obra; arcillas,

yeso y fierro se amalgaman para reproducir el negativo, se unen en un solo amasijo de apariencia primaria y mixta, una suerte de bulto escultórico de extraño semblante.



Procedimiento de moldaje o enchapado. Imágenes referenciales

El proceso avanza, el negativo ya terminado pasa a la etapa central, la de taller de fundición. El molde (la matriz) se transforma en la obra, quien fuera el obrero-escultor pasa a ser espectador, se monitorea con atención el momento más importante de la faena de obra.

El escenario de este nuevo recinto es en un sentido familiar al de taller de vaciado; tosco, de tierra, con fierro y escoria. Aquí se juntan el tocho, varillas, pisón, el fuelle, mechones, lingotes y la cuchara de la colada, todas herramientas de trabajo — nuevamente todo se vuelve a fusionar— el entorno es primitivo, pero de manera inesperada entre el vapor y el humo surge el procedimiento central del recinto, es la irrupción de la tecnología; ese conjunto de máquinas en funcionamiento para alcanzar el proceso pirometalúrgico que es la ciencia de la fusión, y que posibilitará finalmente la incandescencia del metal líquido.



Vaciado de colada desde el crisol. Imagen referencial



Vaciado de colada desde el horno de fundición. Imagen referencial

Aclararemos que en el galpón de fundición de arte industrial, los elementos y las dimensiones son distintos con respecto a la etapa anterior, pues como decíamos, la técnica juega aquí un rol importante. La infraestructura de galpón y maestranza ya no son abarcables, los equipos mecánicos son pesados pero eficientes, sus instrumentos no son posibles de manejar individualmente, debe haber un equipo de operadores para instrumentalizar las maquinas, para posibilitar la técnica. Por el contrario en la etapa de vaciado; lo artesanal, lo manual y el cuerpo son lo fundamental, es finalmente el obrero-escultor quien debe resolver y ejecutar el diseño y las capas del molde. Podríamos recalcar esta diferenciación a través de la coloración de cada uno de estos espacios, mientras en el primero la infraestructura y los artesanos están teñidos o impregnados de un color blanquizco, invadidos de polvo blanco, en el segundo, tanto el pabellón como los trabajadores son más bien pardos, de un tono negruzco, todo tizado por la humareda y el hollín.



Imagen referencial: cajas de arena compactadas con los modelos en su interior, sector cancha



Imagen referencial: momento del vaciado de colada con cucharon de mano, sector cancha

Hago esta distinción con una cierta insistencia pues en el imaginario representacional del taller de fundición comienzo a visualizar los primeros indicios de lo que hemos denominado como ciencia ficción, y que surgen desde las categorías simbólicas que se presentan ahí: las dimensiones amplificadas del recinto, la infraestructura metálica de ensamble mecánico y la distribución de sectores de cierta estética “lunar”. Un claro ejemplo de esto es el sector de la “Cancha, donde se instalan las cajas de arena compactada con los modelos en su interior preparados para ser llenados con colada metálica. Al finalizar la labor, las copas circulares de los canales de entrada y salida del material, se asomaran como pequeños cráteres metálicos, algunos sólidos y otros candentes. Por último, en la nave central, el corazón de la fundición: el horno, la figura brillante que contrasta con la opacidad del recinto, incandescente y de sonoridad grave, en donde los operarios de escafandra aluminizada maniobran a modo de astronautas. El rugido del fuego envolviendo el crisol de tono amarillo, casi blanco resplandeciente, me remite a un astro que flota en el espacio.

Recapitulando y ahondando en cómo se genera esta identificación y proyección de lo ficcional a través del imaginario de fundición, es clave explicar que en la elección (inconsciente) de la escultura maciza en metal, se encuentra en mi caso la vía para acceder al mundo de la fundición, por tanto y como decíamos, al mundo de la ciencia ficción. La escultura en metal no laminar, va absolutamente unida a la fundición, solo desde ahí se logran los tamaños, detalles y pesos que requieren mi trabajo, a través de esta técnica es posible encarnar el peso y la “monumentalidad” en pequeñas dosis de metal, que me permite finalmente maximizar el recurso de la materia.

Para terminar argumentar que en la fundición el momento de la fusión, que es un procedimiento endotérmico, proceso que absorbe energía para llevarse a cabo el cambio de estado, es el momento alquímico —quizá de ficción para los antiguos— donde se recrea, podríamos afirmar, la transformación de cualquier materia de los elementos constitutivos de la naturaleza y el universo. El “punto de fusión” es el momento clave; la temperatura permanece constante logrando finalmente que el metal



se funda, en ese momento las moléculas se mueven en forma independiente, transformándose así en un líquido, el cual al solidificarse (enfriamiento) revierte el proceso molecular y por el contrario éstas se compactan. Es de esta manera como, a través del enfriamiento de las piezas de fundición, se logra la compactación de partículas, que en mi caso me permiten obtener un peso aumentado en un volumen reducido, que es finalmente uno de los recursos e intereses de mis primeras obras.

### 1.3.- FICCIONES DE LA REPRESENTACION: LO FALSO MAS QUE LO

#### EXTRAÑO

En este apartado analizaremos y desarrollaremos una parte de mi trabajo que he denominado simulacros ficcionales o bien representaciones ficcionales. Estas consideran el manejo de conceptos vinculables a la manipulación del material: como lo alterado y lo degradado en la concepción de cada una de las obras.

Por medio de diferentes estrategias los trabajos son concebidos desde distintas materialidades, donde cada elemento es organizado para provocar el error del cálculo escultórico o visual, es decir percibir el volumen como algo verdadero pero que en el encuentro táctil o visual éste se devela como ficticio. Es la elaboración de un volumen encubierto, pues como decíamos, son representaciones que en una primera instancia son creíbles y que se vuelven increíbles (que la razón no lo puede creer) al relacionarse con ellos, de esta manera se busca crear un impacto en el receptor, en lo medular podríamos afirmar que estas obras pretende dar a la mentira (la materia en este caso) una apariencia de verdad.

En el capítulo primero, específicamente en el punto 1.1, hablamos sobre la percepción artificial que pueden crear las obras de pequeño formato a través del manejo del tamaño y peso de esos volúmenes, y expusimos la estrategia de la utilización del metal fundido a favor del engaño cautivador que el receptor puede experimentar en la captación de éstos. Podemos decir ahora que, en este nuevo conjunto de obras, el engaño es tramitado desde otra perspectiva, desde un grado más desconcertante e indeterminado que el primero. La artimaña de estas obras se relaciona con el error sistematizado que se puede experimentar —de forma cotidiana y constante— en nuestra apreciación del entorno.

Podríamos afirmar que la representación y significación de estas obras se vuelven un espejo anómalo de la realidad, es por medio de la adulteración de los materiales que el volumen en cuestión es y no es lo que pretende ser, y en donde lo

extraño y a veces lo ilícito se vuelven lo medular de los trabajos. Esta indeterminación o distorsión de lo real me remite a una de las imágenes más claras y nítidas de la filosofía del conocimiento de la verdad: la Alegoría de las Cavernas. Platón en su libro VII de la República, desarrolla la imagen-esquema de la vía a seguir para alcanzar la verdad última y por tanto el conocimiento esencial de todas las cosas que nos rodean, que son las que se manifiestan en nuestro mundo. En el texto se explica claramente la división que existe entre las distintas percepciones de la realidad; es decir entre las de órdenes visibles y las inteligibles (suprasensible). De esta manera en el mito, Platón postula estos dos mundos; el mundo perceptible conformado por las cosas y todo aquello que somos capaces de captar por medio de los sentidos, y el inteligible en donde se encuentra el mundo de las ideas, el Filósofo establece entonces que la existencia o esencia de Dios sería el pivote intermediario entre estos dos mundos. Ahora lo significativo, y que atañe a lo que estamos analizando de estas obras, es que el pensador finaliza estableciendo que las cosas serían meras representaciones imperfectas de las entidades reales, es decir los objetos serían proyecciones *phantasmas* (Vocablo griego: aparición, manifestación.), una mera visión con reflejos o rastros de realidad.

Volviendo a la imagen-esquema de la caverna y a la fascinante disposición del cuadro en su totalidad, diremos que éste se asemeja a una maquina bien diseñada para el padecimiento y liberación de las almas, sus distintos estadios son muy convincentes y elocuentes, todo el conjunto aparece como un grabado arcaico que nos invita a recorrerlo. Dentro de esta representación justamente me detendré en la atmosfera de penumbras de la concavidad —de luces y sombras— y más precisamente en las sombras que son proyectadas por el fuego del caldero; reflejos negros y planos, medianamente deformados por la luz. El método de este proceso de proyección del objeto real, y el resultado visual de la pantalla de siluetas, me redirigen nuevamente al procedimiento de creación de las obras que acá revisamos, donde el ejercicio escultórico se reconoce en el proceso de la refracción antes descrito en la caverna, en el cual las obras también se comportan como representaciones de un algo real, como una reverberación en el tiempo de un objeto que ya fue, siendo

ciertamente solo falsificaciones re-vestidas de un disfraz de otro materia del que no es.

A continuación analizaros las siguientes obras: “Bloques de Plomo”, “Cortinas de Plomo” y Las Encomiendas: “Bulto Simulacro 1”, “Carta ficción 5” y “Paquete bomba 3”.



Obra: “Bloques de Plomo”. Modelado en aislapol, interior láminas de plomo. Medidas 60 X 36 cms. Peso total 78 kilos. Año 2013



Planchas de plomo compactadas de 3 mm de espesor,

La obra “Bloques de Plomo” surge del ejercicio de exploración de materiales específicos, de su peso y su visualidad. Estos cuerpos están contruidos en aislapol modelado y posteriormente rellenos con láminas de plomo compactadas. La obra solo se devela en la interacción; se visualiza un objeto evidentemente liviano, para luego encontrarse con un peso que no es expuesto en su visualidad. Podemos entonces imaginar dos partes, un exterior y un interior, donde el plomo no tiene acceso visual sino solo experiencia palpable. Así, el aislapol se resiste a la interacción predestinada por su imagen representativa de lo liviano (su configuración material y su escala). El peso, se convierte en un problema. Se identifica un ensamblaje y la transformación de la configuración de este material. Se crea una nueva realidad del material primario, una compatibilidad con otro cuerpo, otra masa contaminante de los principios químicos de los materiales. Nos enfrentamos a una paradoja de la imagen, que no logra transmitir la experiencia real de este nuevo artificio.

El plomo ha sido aceptado como material para representaciones cristianas, así como para la decoración de jardines, especialmente en el siglo XVII. Se populariza luego de la construcción de las esculturas que adornaban el Palacio de Versalles en París, y se manifiesta como material industrial gracias a su accesible precio, facilidad de manipulación, sistematización de su tratamiento, y por la posibilidad de hacerlo parecer un material más caro, como bronce y oro a través de técnicas que permitían acabados policromados<sup>1</sup>. Es decir, el plomo ha sido considerado un material que puede ser transformado y así parecer otro de mayor valor.

Deleuze y Guattari en su libro *Mil Mesetas* indican que “(...) el metal y la metalurgia ponen de manifiesto una vida específica de la materia, un estado vital de la materia como tal, un vitalismo material que sin duda existe por todas partes, pero de ordinario oculto o recubierto, transformado en irreconocible, disociado por el modelo hilemórfico”, en el mismo texto agregan “no todo es metal, pero hay metal en todas partes”<sup>2</sup>. Con estas sentencias refiere a la consistencia matérica específica del metal.

---

<sup>1</sup> Para un estudio más acabado del plomo, su uso, su popularización desde el siglo XVII en adelante revisar: “Modelos compartidos: Sobre el uso del plomo en la escultura barroca española” en *Copia e invención modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*. Ana Gil Carazo (coord.) Valladolid: España, 2013.

<sup>2</sup> *Mil mesetas*. Capitalismo y esquizofrenia.

En el caso particular de la obra “Bloques de Plomo”, el metal invade internamente la estructura para transformar su condición de peso. El simulacro del peso solo se reconoce al momento de evidenciar que existen dos materiales, uno que recubre a otro. El metal, se presenta en su estado simbólico puro, haciéndose presente nada más que por su realidad, por su peso.

Si consideramos la historia del plomo, así como también los modos de entender el metal y su lugar en la realidad, podríamos pensar que su uso se relaciona con el simulacro de algo, siempre real.

Los moldes de aislapol son el contenedor de un secreto. Nos relacionamos con esta estructura (“Bloques de Plomo”) del mismo modo en que un niño se enfrenta a objetos por primera vez, como un cuerpo que se hace presente por nuestra existencia. Quizás el sujeto más vinculado con su instinto no reconoce nada más que su propio cuerpo, así también reconoce toda estructura como su igual. Digo, como un cuerpo con órganos. Deleuze y Guattari insisten: “(...) El metal no es ni una cosa ni un organismo, es un cuerpo sin órganos”. El metal por sí solo no puede ser entonces un cuerpo similar al nuestro. Probablemente refieran a la escala del metal, a su existencia masiva y microscópica a la vez. A su independencia de otros cuerpos (rocas) y a la dependencia de su origen (minerales). Finalmente, el plomo de la obra, podría estar trabajado, modelado, o distribuido de distintas formas, pero al contrario, se mantiene resguardado y resguardando su propia materialidad.

*“La escritura cala, se filtra e impregna nuestra vida diaria.*

*La escritura está allí (...)”<sup>1</sup>*

La obra “Cortina de Plomo” surge de un encargo del magister que proponía el desarrollo de una investigación utilizando como objeto de estudio el periódico del día de nuestro nacimiento. Como es de esperarse, trabajar con un artefacto como un periódico implica trabajar con la historia.

Las obras que he llevado a cabo durante los últimos años, si bien se reconocen como operaciones de forma y estudios del material, no se han desvinculado de los aspectos narrativos que posee la materia. En este caso la operación quizás es inversa. Al operar con un oficio como la fundición, el contenido simbólico de la obra surge posterior a su construcción, como anécdota o como finalización del modelado de una obra referencial.

Al trabajar con el material del periódico, digamos, papel y tinta, se está trabajando con un material que puede ser también considerado escultórico. Así se vinculan los dos aspectos de la historia, a su vez aspectos de la escultura. Su contenido y su forma.

“Cortina de Plomo” es una solución que pone en relación mi historia personal, la historia última de Chile, el plomo y la cortina. La relación entre estos objetos permite establecer dos grupos: lo narrativo (las historias) y, por otro lado, los mecanismos de difusión de estos relatos y sus estrategias. Esto último nos permite entender el objeto “periódico” desde una perspectiva histórica. Someterlo al peso de la historia, vincularse con el papel y la tinta del mismo modo en que se utiliza.

Como sabemos, el nacimiento de la prensa depende de la llegada de la primera imprenta a Chile en 1812. Por esos años, Fray Camilo Henríquez funda La Aurora de Chile<sup>2</sup> convirtiéndose en el primer periódico nacional. Se difunden nuevas ideas, así

---

<sup>1</sup> <http://revistas.uach.cl/pdf/racs/n14/art08.pdf>.

<sup>2</sup> Memoria Chilena



como también adoctrinamientos católicos y políticos<sup>1</sup>.

Haciendo un gran salto es necesario entonces explicitar el momento en que la escritura y la impresión de periódicos se vuelven evidentemente un intermediario entre la realidad, la política y su difusión. Antes de la dictadura, el viernes 11 de agosto de 1967 un grupo de estudiantes de la Universidad Católica instala un lienzo en el frontis de la Casa Central donde se podía leer claramente: “CHILENO: EL MERCURIO MIENTE”<sup>2</sup>.

Esta advertencia quedo grabada para la historia. No es posible disociarla de nuestra experiencia cotidiana. El periódico supone una desconfianza, una crisis en los modos en que se construye la realidad.

Volviendo a la obra, la cortina de plomo no es solo una interpretación de los modos de recepción del periódico, sino también un estudio de su forma y sus materiales. Con las fotocopias del periódico del día de mi nacimiento realicé una pasta. El material se iba impregnando de la tinta que anteriormente impregnó el papel. Así como la historia se acumula y se reinterpreta. El periódico convertido en una amalgama materializa el destino de la historia: su degradación y su olvido.

Podríamos entender esta obra como la formulación de un comentario sobre el cotidiano, de una desconfianza. También pone presente los juegos textuales que se desenvuelven en nuestra expresión oral cotidiana. La “cortina de plomo” es pesada, densa, negra y tiene origen en las formas de la historia. Es también una “cortina de humo”. Con esto último volvemos a Deleuze y Guattari que insisten: “no todo es metal, pero hay metal por todas partes”. El humo es metal, son partículas, sometidas a un estado diferente.

---

<sup>1</sup> Memoria chilena.

<sup>2</sup> Para un estudio más detallado de este acontecimiento revisar:  
<http://revistas.uach.cl/pdf/racs/n14/art08.pdf>



“Cortina de Plomo” Modelado de láminas de plomo de 2mm espesor. Medidas 210 X 100 cms.  
Galería D21, 2014.



Detalle de pliegues en plomo, obra "Cortina de Plomo"



Detalle inferior de pliegues y suspensión en el aire de la cortina

Las obras que revisaremos a continuación son parte de una serie que trata sobre el objeto proyectil y su desplazamiento en el espacio público. Estos tres trabajos, representan tres tipos de descargas que son a su vez tres representaciones a las que se somete el “explosivo” para su ubicación en distintos lugares. En esta serie hay un ejercicio doble de representación. Nuevamente, se representa un artefacto-bomba, ya que no existe en este caso el aparato explosivo como tal, y por otro lado, se representan tres objetos según el lugar donde este tenga que desenvolverse. Son tres versiones de anonimato.

El artefacto se hace objeto en la medida que va asumiendo su condición de objeto “sospechoso”. Digamos, un bulto de tamaño extraño, una carta de dimensiones irregulares, un paquete de peso excesivo, o cualquier característica formal, va a proteger su identidad ya falseada. Como mencioné, estas obras no son bombas reales; son la representación de ella, que a su vez ya se intenta representar como otra cosa. El anonimato causa sospecha, pero también es un resguardo de la identidad.

Autores como Érik Bordeleau, siguiendo a Michele Foucault, indican que el anonimato no solo es una condición sino también un punto de partida para que la imaginación rehuya de la captura de esta identidad anónima<sup>1</sup>. El ejercicio del anonimato debe ser constante, es una postura más que una naturaleza. Los tres objetos están siempre siendo sometidos a su eficacia.

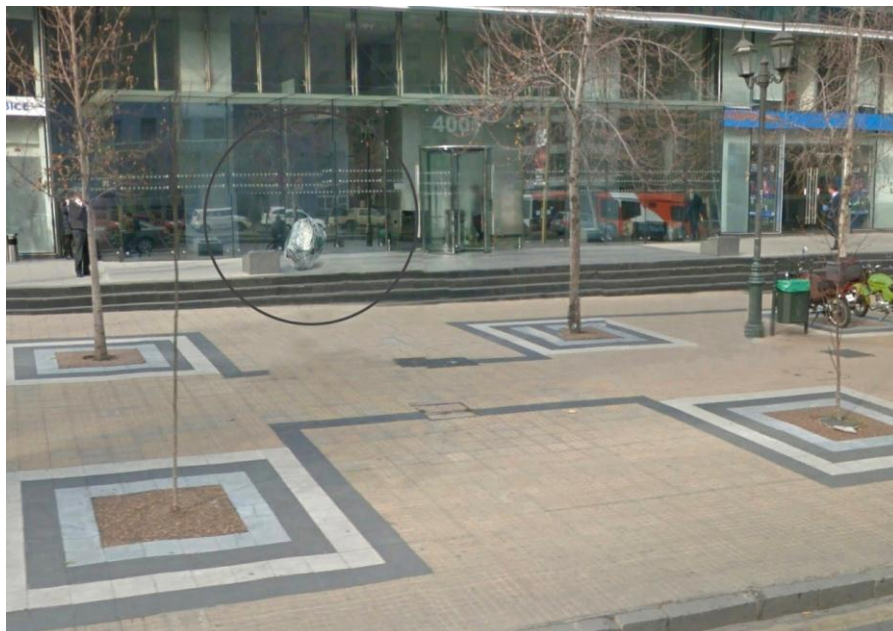
La obra “Bulto simulacro 1” fue una intervención realizada en el espacio público. La obra fue depositada en la vía pública, frente a un edificio de oficinas relacionadas a la minería en uno de los centros financieros de Santiago. Fuera de cualquier comentario sobre los aspectos éticos, esta intervención propone un ejercicio sobre la representación. Así entramos a un campo conflictivo, un dilema sobre ciertos niveles de representatividad de las cosas. Podríamos decir, que a pesar de que consideremos ciertas realidades materiales a través de las narrativas a objetos escultóricos, también podríamos comentar sobre el nivel de conflicto que existe en cada objeto y en cada historia a la que se le vincula.

---

<sup>1</sup> Sobre Foucault y el anonimato revisar. Foucault Anonimato. Érik Bordeleau, Cactus, 2018.



“Bulto Simulacro 1”. Técnica mixta: modelado en cartón, 76 cartas impresas, tarjeta de circuito electrónico y film plástico. Medidas 100 X 60 cms. Año 2018



“Bulto Simulacro 1” Intervención de 23 minutos con bulto camuflado, entrada edificio corporativo Compañía Minera

Las encomiendas “Carta ficticia 5” y “Paquete Bomba 3” son otros trabajos de simulacro, son ficciones políticas, representaciones de envíos de advertencia, en donde el objeto (la encomienda) y su desplazamiento (vía correos de Chile) son una puesta en escena de algo que podría ser real, pero que no pretende serlo. Sabiendo las implicancias de esta acción, se envía la carta o el paquete, al ser objetos anónimos no hay respuesta. Probablemente no exista en ningún momento el desplazamiento de estos objetos. ¿Podemos especular sobre un destino de un bulto falso, una carta falsa o un paquete falso? Probablemente tenemos dos opciones: fue material de sospecha o bien siguió su rumbo hasta que los sistemas de control interceptaran su ineficacia. El asunto ya no tiene que ver solo con las condiciones escultóricas y materiales del objeto, sino principalmente con sus condiciones de recepción. Con la eficacia, nuevamente, de los sistemas de control y aunque suene disparatado, por el sentido del humor de quien lo reciba.

Como mencioné anteriormente, estos objetos son conflictivos por la narrativa que los rodea, porque las posibilidades de ficcionar un destino de estos objetos son siempre catastróficos. Por eso menciono el humor como un factor importante a la hora de experimentar estos objetos. Son objetos sensibles, o mejor, objetos que aluden a la sensibilidad no solo personal, sino de la vida en comunidad.



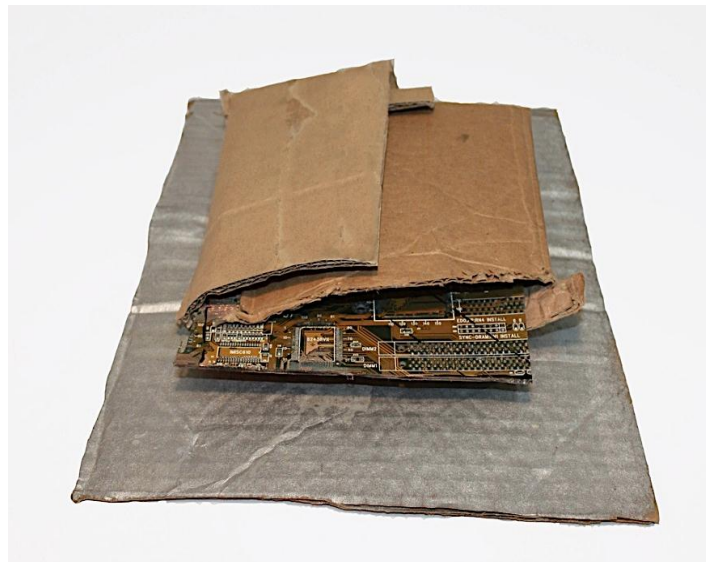
“Carta Ficción 5” Técnica mixta: cartón, carta testimonio y circuito electrónico. Sello termo laminado, medidas 36X28 cms. Envío vía correos de Chile año 2018



Detalle circuito electrónico interior “Carta Ficción 5”



Caja "Paquete Bomba 3". Caja cartón de 35 X 15 X 28 cms.  
cinta de señalética "atención" o "peligro". Enero 2018



Detalle interior: ensamblado de cartón, circuito electrónico, cables  
y "esquirlas redondas" aluminio



## 2. FICCION PROSPECTIVA O ESPECULATIVA

*El arte no necesita como la Ciencia la prueba de la verdad.*

*En ella todo es inventado, todo es ficción.*

*Villar Dégano 1995*

Para comenzar nos introduciremos en los conceptos de base sobre el término ciencia ficción y las derivas de éste, los cuales serán finalmente los criterios escogidos para el análisis de esta Tesis.

La palabra "ficción" viene del latín *factio* que significa "acción y efecto de pretender que algo es cierto, cuando en verdad no lo es". Sus componentes léxicos son *ingere* (modelar, aparentar, simular), más el sufijo *-ción* (acción y efecto). En su origen también encontramos que *ingere* aparece como la palabra "amasar", luego pasó a significar "hacer moldes" y finalmente, como ya decíamos, se traduce como "simular" o "aparentar". Es interesante agregar también que el verbo "*ingere*" se le asocia con la raíz indoeuropea "*dheigh*" que se traduce como formar y moldear, todos conceptos estrechamente asociados al oficio de la escultura como describíamos en el primer capítulo en el punto 1.3 de esta Tesis.

Dentro de los sinónimos que se le relacionan están: fingimiento, artificio (éste tomado como destreza artística) — también en su acepción de la palabra "hábil", es interpretado como astuto, engañoso y táctica — prosigue el listado con: disimulo, apariencia, oropel. Ficción aparece también como sinónimo de la palabra "Relumbrón" que se define como "rayo de luz vivo y pasajero". Por último, y por supuesto, como sinónimo de lo falso.

En los diversos diccionarios consultados es interesante y necesario detenerse en el Diccionario de Filosofía de José Ferrater Mora (Editorial Sudamericana, Buenos

Aires, 1941) con el fin de hacer un recorrido acotado a la historia y teoría que se ha construido en torno al término “ficción” y “ficcionalismo”.

Para comenzar, y como recientemente veíamos, el origen de la palabra ficción proviene del verbo en latín  *fingere*  que evoluciona en su significado como “modelar”, “representar”, y de ahí “preparar”, “imaginar”, “disfrazar” y “suponer”. Es aquí, que bajo el término “suponer” encontramos una de las reflexiones de Quintiliano que habla de  *fictio voluntatis*  o “pensamiento disfrazado”, y quien utiliza el término  *fictio*  en el sentido de “suposición” o “hipótesis”, así el término podía utilizarse como “apariencia” (hipótesis) y también como disfraz o engaño. Finalmente en la Edad Media el concepto se define como un término autónomo, en donde aparecen expresiones como  *fictio rationis*  (razones disfrazadas) y  *entia ratio-nis*  (entes de razón), éstas no como meras falsedades sino por el contrario como instrumentos necesarios para ciertas cosas del saber, es decir se conforman aquí las “ficciones racionales”. Sin embargo no es hasta 1877 que el concepto ficción se vuelve capital en la doctrina del conocimiento, en específico con el filósofo alemán Hans Vaihinger (1852 - 1933) cuyo pensamiento general a recibido el nombre de  *ficcionalismo* , y en el que desarrolla la filosofía del “como si” que se refiere al sistema de las ficciones teóricas-prácticas del ser humano. En sus postulados el filósofo distingue varios tipos de “ficciones racionales” las que pueden ser entre otras, las “ficciones científicas”, las cuales guardan una relación directa con lo que trata esta Tesis sobre la “ciencia de las ficciones”, éstas tomadas como supuestos posibles, es decir utilizar en la concepción y en el análisis de obra el postulado “como si fueran”, permitiendo crear volúmenes como posibilidad cierta de algo ficticio pero que podría ser real.

Vaihinger, quien ya al principio de su actividad universitaria había expuesto el núcleo central de su doctrina, publica finalmente su libro “La filosofía de “como si”: un sistema de las ficciones teóricas, prácticas y religiosas de la humanidad” (1911). Según Vaihinger las ficciones aparecen no solo en las fantasías o imaginación, sino también en el pensamiento de “realidades” de las cuales no puede decirse que “son” pero tampoco que “no son”. Estas realidades o ficciones se expresan anteponiendo el vocablo  *quasi*

(cuasi o casi), por tanto podemos afirmar que las ficciones son las “cuasi-cosas”, a lo cual el filósofo agrega que “una característica destacada de las ficciones es que a diferencia de las hipótesis, no necesitan ser confirmadas o refutadas por los hechos, ello se debe a que las ficciones “describen” los “hechos” bajo la forma del “como si”, es decir del “*quasi* o *sicut*” (traduc.”como”).

Para cerrar me referiré muy escuetamente a dos de los filósofos, que al tratarse de la doctrina de las ficciones y del ficcionalismo no pueden olvidarse, ellos son Giovanni Marchesini (Padua, 1868-1931) y Jeremy Bentham (Londres, 1848-1932).

Marchesini, que incluso precedió a Vaihinger, consideró que ciertos conceptos —por ejemplo los de valor— son ficciones producidas por una proyección de la conciencia, esto no significa que sean meras ficciones o alucinaciones, pues para el filósofo éstas son reguladoras efectivas de la vida psíquica, moral y social de cualquier individuo. En su tratado filosófico “Las ficciones del alma” (1905), en donde expuso en concreto su filosofía ficcionalista, el autor indica que “no hay valores morales per se, sino solo creencias, solo ficciones de nuestra interioridad, ficciones del alma”

En cuanto al filósofo Jeremy Bentham en su libro “Bentham’s Theory of Fictions” (1932), propuso una teoría de las ficciones más rigurosa que la elaborada por Vaihinger, pues ésta se funda más bien en el lenguaje al insistir “en el factor lingüístico en la creación de las ficciones”. Esta utilización del lenguaje se advierte en el análisis que hace en la definición dada al término “entidad”; que lo equipara a “denominación”, es decir y en palabras del filósofo; “todo nombre substantivo (denominación) es el nombre de una entidad ficticia”, y a la vez “toda entidad ficticia mantiene alguna relación con alguna entidad real, y ésta no puede entenderse sino en tanto se percibe tal relación”.

Volviendo al tema central, y abordando de lleno el desarrollo de este término, podemos decir que la ficción especulativa es definida como la construcción de un mundo posible a partir de una proyección del mundo “real”, por medio de la extrapolación de algunas características que serían las que se quieren expandir radicalmente. Así, se pretende desplazarla hacia la especulación que es de lo que habla

la obra de la artista, y así reubicarla como deformación elocuente de lo que percibimos en términos materiales y no solamente discursivos. Partiendo de esta premisa, habrá que referirse al arte como una ficción en sí misma de la realidad, una interpretación de la existencia y, por lo tanto, la materialidad objetiva de nuestro mundo.

Estos posibles escenarios de futuro, podríamos afirmar son imposibles de prever, imposible de imaginar o proyectar, por tanto consideraré el concepto de ciencia ficcional no como un futuro posible sino más bien, como menciona Samuel Ray Delany (1942. New York, EEUU), la "distorsión significativa del presente"

Esta enunciación parte desde nuestra aceptación de los elementos ficcionales que se nos presentan, de las condiciones del pacto de ficción al que queremos acogernos, y en consecuencia, de la idea que se tenga de la realidad y de nuestra interacción con ella. En palabras del filósofo Nelson Goodman (1906-1998. Massachusetts, Estados Unidos) podríamos agregar: "Una versión es verdadera cuando no viola ninguna creencia que no sea irrenunciable ni tampoco quebranta ninguno de los preceptos o de las pautas normativas que le van asociadas" (Goodman 1978: 37). Así que para poder afrontar el análisis de ese pacto de ficción y, por inclusión, de lo que aceptamos como "suspensión voluntaria de la incredulidad" (Iser 1976: 25 y 67), aceptaremos la validez del elemento "ficcional" para poder así analizar la posición de la ficción especulativa en la controversia.

Desde esta nueva perspectiva es pertinente comentar que en el proceso de taller de Tesis, aplicando los protocolos y estructuras de investigación que deben cumplirse, y que la materia que plantea ésta es el concepto de ficción especulativa, surgen las complejidades y barreras desde las propias artes visuales y las prácticas académicas, que pueden desconocer o desatender el tema en cuestión. No quisiera ser esta investigación quien medie con los conceptos que desarrolla este análisis.

Volviendo al punto diremos que existen recursos que se han propuesto para el conjunto literario de la ficción proyectiva, donde el termino *nóvum* (del Latín objeto nuevo), es la que aglutina las partes.

*Nóvum* es un término usado por Darko Suvin (1934. Zagreb, Croacia) académico y estudioso de la ciencia ficción, para describir las innovaciones científicamente probables que se utilizan en la narrativa de la ciencia ficción.

Así mismo en las artes visuales que trabajan lo ficcional, es necesario generar otras referencias, cuya finalidad, en muchas de ellas, es crear una disonancia entre la realidad exterior a la obra y el mundo posible de la obra, que obligue a replantearse algunas convenciones, y cuyo mecanismo habitual, como decíamos anteriormente, es alterar un elemento concreto de la realidad (el nóvum), de esta manera podemos tratar de imaginar cómo sería el semblante de ese volumen o imagen resultante.

En este punto es necesario evidenciar al relato visual de ficción como un resultado expresivo cultural, generador de conceptos y perspectivas futuristas, y que por cierto se perciben como cercanas. Mediante el análisis compositivo y teórico de la obra, que evidencia una connotación dialéctica entre ser humano y dispositivo, se determina cualitativamente de qué manera la Ciencia Ficción incide en el imaginario cultural y su percepción ante los avances tecnológicos.

Si bien es cierto que las artes visuales es una ficción en si misma, pues se trata de la representación ficcional del modelo o del mundo, y que debe su eficacia tanto al dispositivo técnico como a las estrategias narrativas que operan en la concepción de obra, podemos afirmar también que en el marco de ésta se pueden abordar o problematizar como temática la ficción de lo real, la propia ficción del modelo en este caso.

## 2.1- EN TORNO A LA CIENCIA FICCIÓN

Hablar sobre lo real puede ser analizado desde distintos puntos de partida; adscribiendo a corrientes filosóficas; a través del lenguaje y el reconocido comentario sobre el poder de este de crear realidades en su enunciación (el lenguaje crea realidad); así como también desde una perspectiva “espiritual” (digamos, más asociada a la verdad, la esencia o la realidad inmutable).

Probablemente no hay maneras de elaborar una sola respuesta o un sistema que permita comprobar “lo real” de algo, siempre son posturas ante las preguntas basales: ¿qué es lo real? ¿existe la realidad única en nuestra existencia? ¿hay distintos planos de realidad? ¿hay tantas realidades como seres humanos existen? ¿cómo se formula lo real cuando no hay pensamiento humano –o lenguaje– como en el espacio exterior? Al parecer todas son preguntas que pueden ser respondidas solo manteniendo una postura subjetiva.

Digamos que percibir lo real y reconocerlo como tal sería solo obra de aquello subjetivo. Esta última condición, no necesariamente tiene que asociarse al mundo de las ideas, y oponerse a la cuestión “objetiva” que sugiere el mundo de las cosas materiales, sino a la condición sensible del ser humano, su organicidad. Volviendo al momento de la pregunta sobre lo real: la pregunta y la definición se configuran en el mismo instante. Es decir, no hay pregunta sobre lo real sino hay comparación entre un objeto cuestionable con otro que es irrefutable. Entonces consideremos la pregunta sobre lo real como un espacio de duda entre la posibilidad de elaborar narrativas, o argumentos, sobre cada objeto o sujeto en cuestión. Podríamos pensar que aquel espacio de duda es el espacio de la ficción.

Según Nietzsche, la realidad sería de carácter ficcional, una construcción poética, por tanto, abierta a las posibilidades; la interpretación de la realidad es siempre acorde a los intereses vitales de quien intenta acceder al conocimiento. "El «conocimiento», en todo caso, debe concebirse únicamente como una interpretación, un

introducir sentido y no como una explicación vinculada con una perspectiva determinada. El establecimiento de la verdad o de una verdad necesita de la crítica, por lo que su valor debe ser considerado como algo relativo ya que se encuentra determinado por una voluntad de dominio" (Arrocha, 2006: 9).

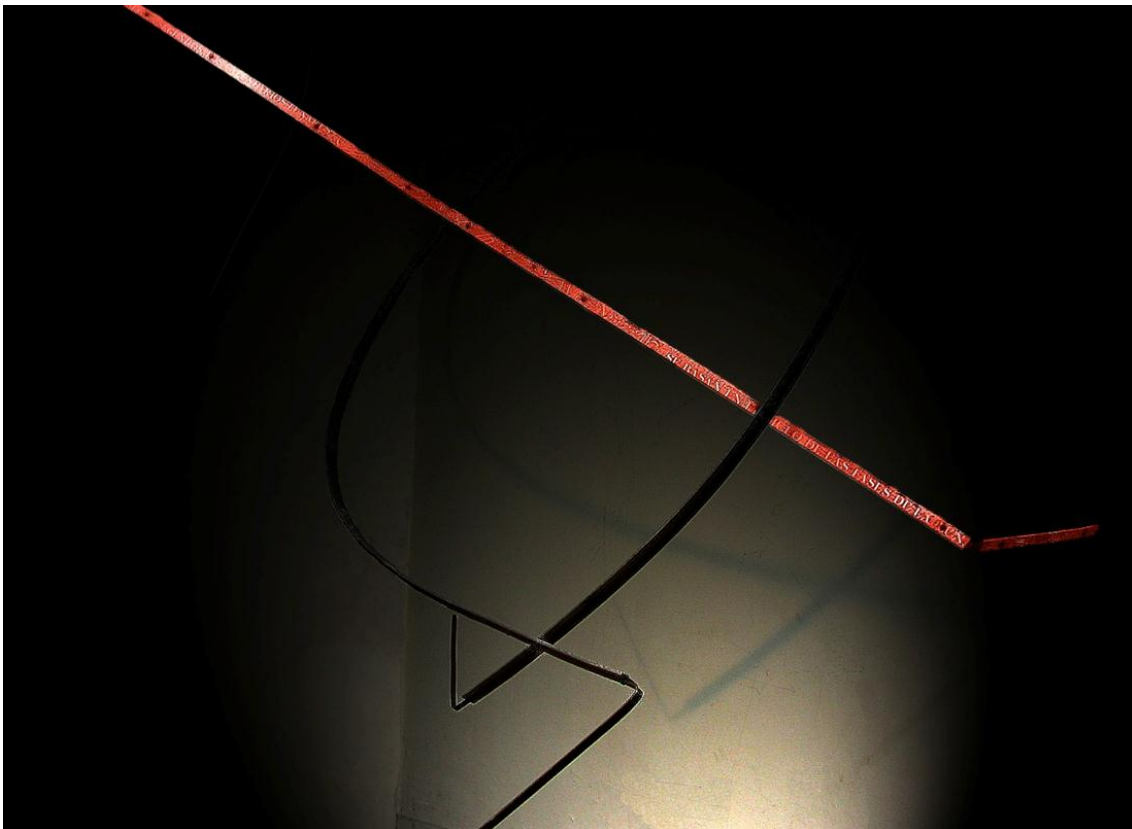
En mi caso podría partir desde la realidad de los objetos y su materia. Es necesario identificar en qué lugar de este problema aparece la ficción, y cuál es la verdadera intención de poner en duda los estatutos del objeto y sus narrativas asociadas, es decir: ¿por qué cuestionamos nuestro entorno? De modo que, mis obras, serán aquellas reflexiones sobre el cuestionamiento de lo real; sin la intención de elaborar nuevas verdades, sino presentar "interpretaciones", como diría Nietzsche, del entorno en función de sus posibilidades.

Por un lado, el comportamiento de la materia, aunque tiene sus leyes basadas en el método científico, la química, la física, etc. igualmente están sujetas a un cuestionamiento constante a propósito de su inestabilidad. Por ejemplo, se ha divulgado una de las investigaciones de Bose y Einstein donde se ha podido someter materia a condiciones extremas a través de aparatos y experimentos de alta complejidad. A nivel macroscópico se someten materias "sólidas" a temperaturas más bajas que el grado cero (el llamado cero absoluto). Con esta temperatura, la materia cambia entre un estado sólido a un estado de energía, es decir ese átomo pasa intermitentemente de lo sólido a lo energético (inmaterial).

Considerando esto último, estas revisiones que son recurrentes en mi proceso de obra son también el comienzo para retomar la pregunta sobre los parámetros de la realidad en la materia (física), teniendo presente las transformaciones que actualmente poseen los parámetros de la ciencia.

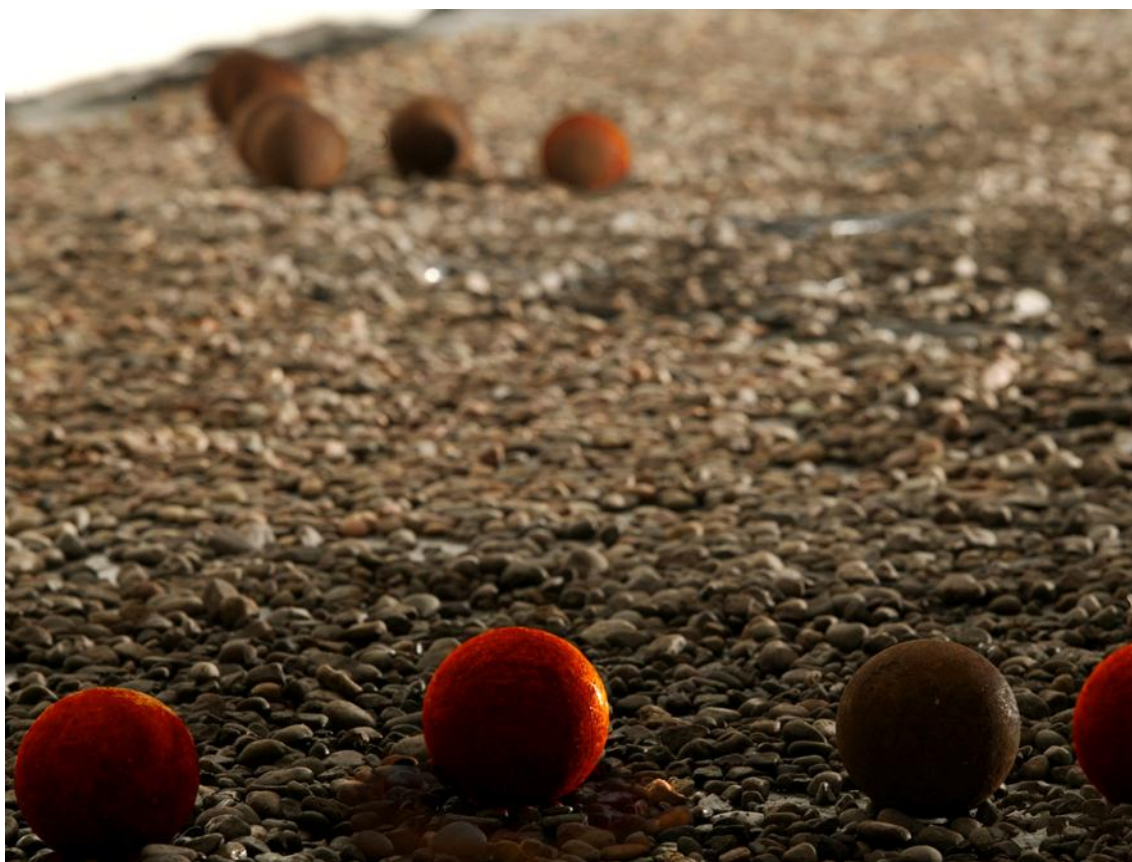
A continuación, presentaré una selección de obras que proponen identificar este lugar donde lo real y lo ficticio encuentran formas comunes. Estas obras son a su vez el despliegue de aquellas posibilidades de la escultura; con la manipulación del metal (la

metería) y las imágenes de registro de la incandescencia de éste (lo inmaterial) que pertenecen al cotidiano. La coherencia acá juega un papel importante, ya que todo aquello que consideramos cotidiano por consiguiente es coherente. De alguna forma, la coherencia que justifica lo real, se adquiere a través de la repetición de una experiencia. En este mismo registro podríamos hablar de la coherencia de la ficción. En tanto lo ficticio podría tener dos naturalezas, aquella que destruya el canon de lo real cotidiano, y otro que solo sea compatible. En otras palabras, una ficción utópica y otra distópica.



“Coordenadas Incandescentes” Líneas de aluminio calentadas a la fragua. Instalación en suspensión (80 cms de altura). Medidas máximas 240 x 210 X 230cms. Obra efímera de 1 hora de duración de incandescencia. Registro fotográfico de la artista.





“Terración: un ciclo en la Tierra”. Bolones incandescentes de acero 12 cms diámetro. Obra de 3 horas de duración.



“Acopio 3”. Piezas de desecho de cortes industriales descartados. Temperaturas de fragua de chimenea. Las piezas y todo el conjunto se mantienen a temperatura aproximadamente por tres horas.

Estas obras en estado incandescente es una parte importante de mi obra, ya que puedo organizar muchos de los problemas mencionados en esta tesis. Primero, la opción por la ciencia ficción como postura y mecanismo de las artes visuales para intervenir algunos aspectos de lo contemporáneo. Por otro lado, los problemas de escala en la escultura: los problemas formales, disciplinares, pero también los aspectos narrativos y especulativos del material. La posibilidad de elaborar discursos sobre un objeto reconociendo su ubicación en el mundo y los sistemas textuales que están anclados a su realidad.

Esta serie reconoce una visualidad que puede ser asociada a la ficción desde un lugar cinematográfico. Eso me hace pensar en la posibilidad de la imagen de organizar la historia. Es decir, de considerar la imagen cinematográfica como el primer lenguaje al que accedemos cuando pensamos en el pasado y en el futuro. Me interesa mencionar esto, porque las tres obras en algún momento se convierten en imágenes. Más allá de la permanencia del material, al trabajar con temperatura hay una aceleración del estado de cada material.

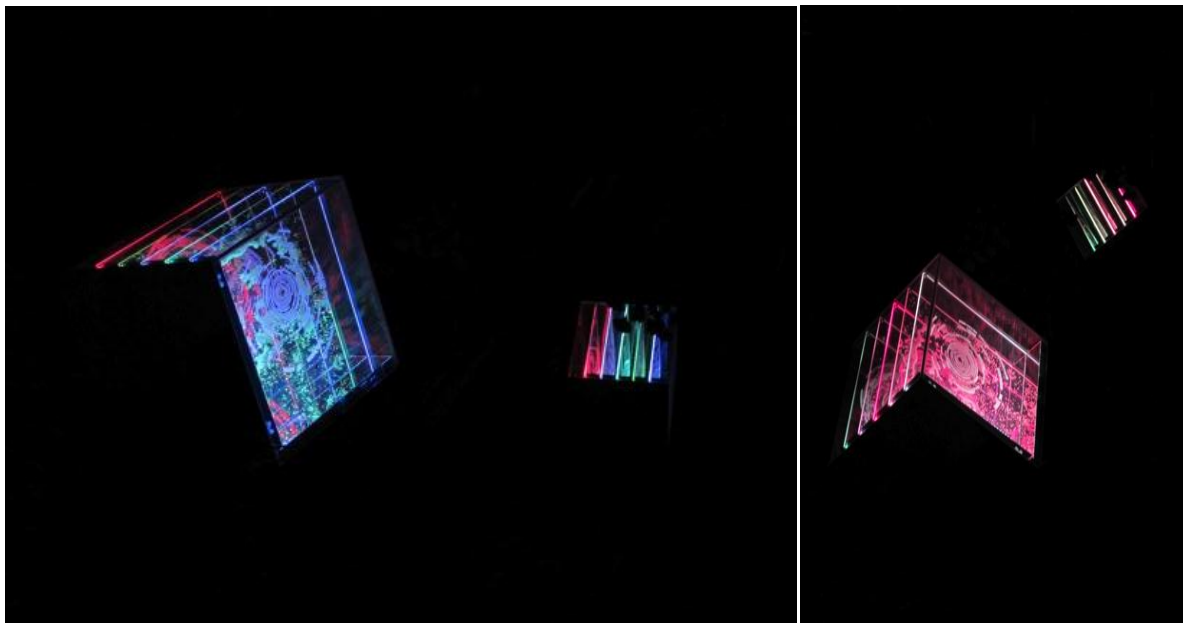
Como mencioné, en estas tres obras vemos imágenes que pueden ser asociadas a una realidad que ya reconocemos como diferente a nuestro cotidiano moderno. Estas obras aluden a relatos de la ciencia ficción y de forma más específica, a un futuro que considera cualquier materia del mundo manipulable. De aquí la relación directa con la cuestión alquímica, que no solo se rescata por el uso de metales, sino también por la postura que se desprende de la ciencia ficción en el uso de estos materiales.

Según esto último, podríamos reconocer que estas obras son ficcionales solo en el momento en que se despliega la manipulación absoluta de su estado. Luego, por ejemplo, cuando el metal deja de ser incandescente, todo vuelve a la normalidad, vuelve a ser coherente, deja de ser peligroso. Menciono esto último, pensando que la materia, los materiales, en los relatos de ciencia ficción siempre tienen un uso y un peligro, principalmente para el cuerpo humano.

El calor en esta obra no solo condiciona una visualidad y un estado del material. Como dije, es un peligro. Estas obras nos hacen pensar en un cuerpo que no existe, en

un sujeto que no pertenece a este mundo y que puede manipular ese estado de la materia. Como sabemos, en el proceso de fundición del metal, el cuerpo tiene que estar protegido por sofisticados trajes térmicos, en cambio con estas obras solo hay que tener un resguardo posterior. El modo en que está construido el calor del metal que brilla, en estas obras, no se explicita en su montaje ni en su registro.

Para finalizar esta obra, me gustaría mencionar entonces la paradoja de la producción; aquel tiempo limitado, donde la obra brilla y parece que pertenece a una realidad ficticia, a un truco de magia, o a otra tecnología y material sucedáneo del metal.



“Cubos Lumínicos: fragmentos de luz en el espacio”. Cubos acrílicos, grabados laser e iluminación de luz led programada. Galería Patricia Ready. Santiago, 2012

Esta propuesta es la instalación de dos cubos de 50 X 50 X 50 cm. Los cubos de acrílico transparente, cuyo interior está compuesto por cinco mallas grilladas, también translucidas, proyectan a través de luces led programadas que se ubican al interior del cubo, imágenes abstractas en secuencias de movimiento y gamas de diversos colores.

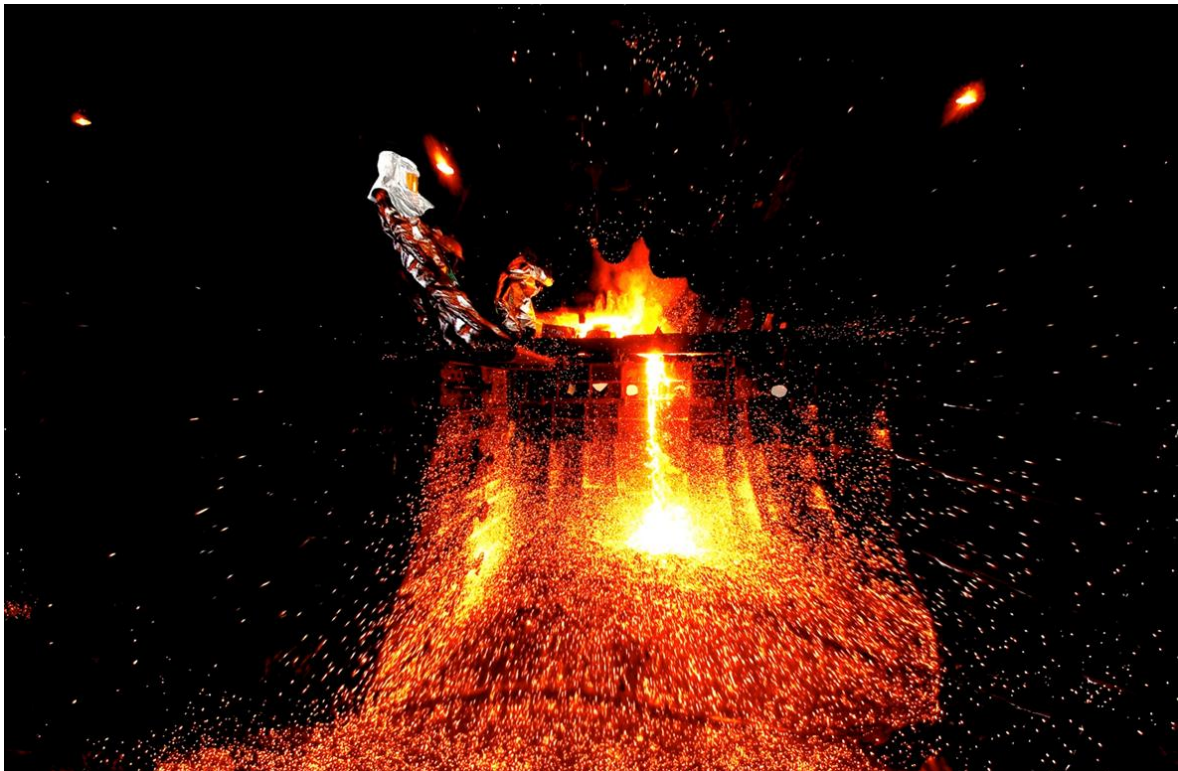
La obra que representa universos lumínicos, propone el cruce de opuestos complementarios, aludiendo a los propios comportamientos que suceden en el universo del espacio exterior. Por un lado el hormigón como elemento de peso visual y físico y por otro la imagen etérea y virtual de la proyección. La ficción de la obra habla por sí sola.

Esta propuesta alude al equilibrio por oposición, como ya lo hemos visto operan también en las obras anteriores. Son opuestos complementarios, en este caso el peso telúrico de la piedra y por otro, el mundo de lo universal e intangible de la luz.

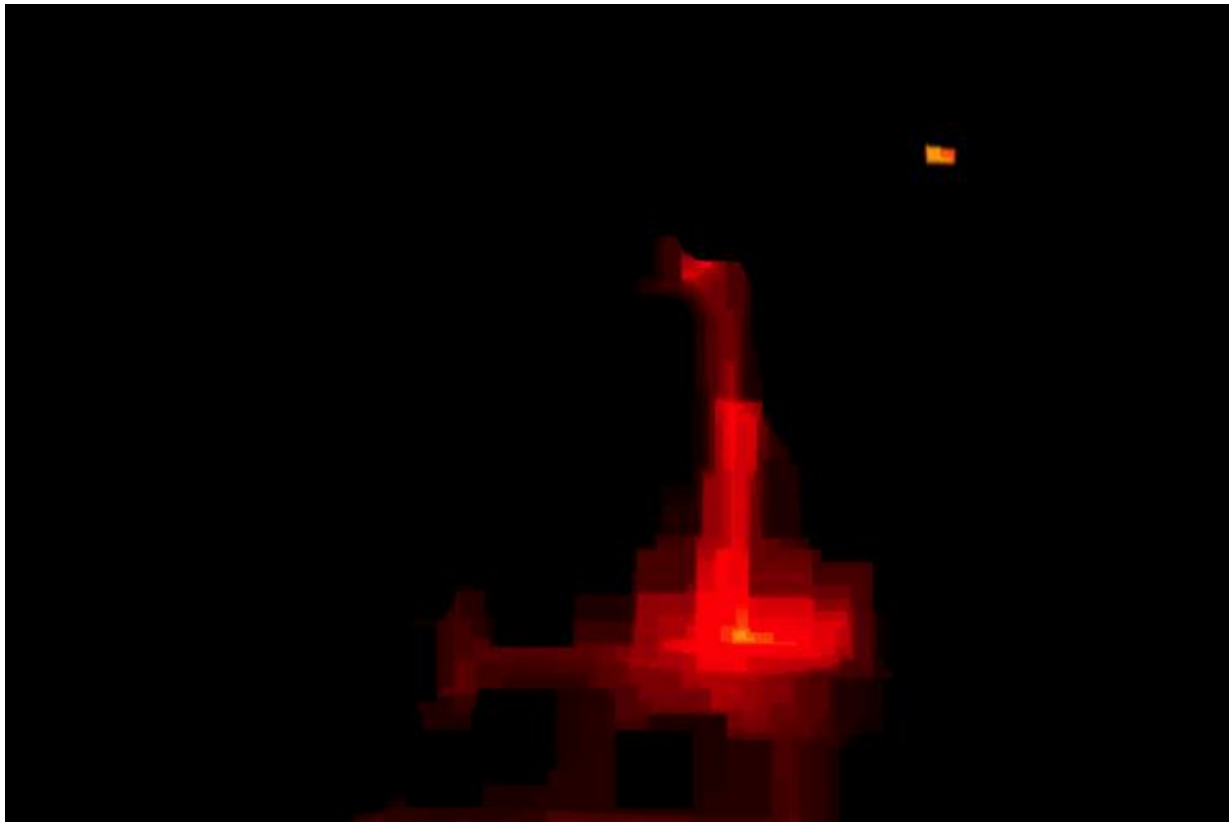
Las imágenes proyectadas de constelaciones en el espacio que se ven al interior del cubo, y el cuerpo visible del elemento urbano representado por los otros

paralelepípedos, nos recuerdan una y otra vez las formas y coordenadas del universo y por tanto nuestra propia trascendencia en él.

Para continuar con la discusión anterior, presento ahora estos fotomontajes que surge del imaginario de la fundición fusionado con el imaginario del espacio exterior. Los personajes son elaborados considerando imágenes de operarios de fundición que visten trajes especiales de aluminio anti-fuego. En estas imágenes utilizo herramientas digitales donde a través de capas adiciono imágenes del espacio exterior e imágenes de fuego en la escena donde ocurre la acción.



“Fundente 3”. Fotomontaje realizado a partir de imágenes de galpón de fundición, operarios en escafandra e imágenes del cosmos. Año 2012



“Fundente 2” Fotomontaje, interpretación de la imagen calórica (cámara fotográfica de temperatura) del crisol de fundición. Año 2012

Como mencioné, lo más importante de una obra que adscriba a un imaginario vinculado a la ciencia ficción es su dinamismo. En otras palabras, la posibilidad de hacerse presente, autónoma y que potencialmente exceda la relación de poder que el ser humano tiene con la naturaleza. Muchos aspectos de la ficción tienen que ver con la conquista. El futuro considera la conquista de lo desconocido en todos los niveles, experienciales, cognitivos, bélicos, etc.

Esto último se puede relacionar rápidamente con el fotomontaje y la acción que los cuerpos representan. Recordando el famoso mito de Prometeo<sup>1</sup>; el fuego no solo es un regalo, es una revelación, que como consecuencia de su uso permite la evolución del ser humano. Sea cual sea su origen, el momento en que el ser humano es capaz de manipular el fuego, se comienza a sofisticar la especie. Esta imagen presenta la relación entre el control de aquello que no pertenece al cotidiano y a la promesa que esto supone.

Si bien, a simple vista se ve a dos sujetos manipulando metal fundido, hay otro aspecto de la imagen que es necesario indicar, las deformaciones, así como también la indeterminación del espacio, que con el material visual que la imagen posee es posible relacionarlo con una composición y visualidad estelar. Así, esta dimensión ya no se representa a través de los códigos de la perspectiva sino más bien por el aspecto perceptivo de la experiencia que el cuerpo posee en un ambiente con ese nivel de hostilidad.

---

<sup>1</sup> Según Platón: “Prometeo roba a Hefesto y a Atenea la sabiduría de las artes junto con el fuego (ya que sin el fuego era imposible que aquella fuese adquirida por nadie o resultase útil) y se la ofrece, así, como regalo al hombre”. Platón: Protágoras 320c-322d



Este fotomontaje digital se compone de al menos dos naturalezas de imágenes: primero una imagen que es recuperada por asociación libre de cualquier “caja” de arena donde se funden los modelos en metal, ya que, al compactar la arena, se generan irregularidades en la superficie que pueden ser comprendidos como dibujos o demarcaciones. Por otro lado, se utiliza una fotografía satelital del territorio chileno, en este caso un poblado en la quebrada de Chañaral, que debido a la naturaleza del punto de vista presenta la descripción geográfica de este lugar más que la configuración de un paisaje habitable.



“Cajas de Arena N°2”. Fotomontaje digital: cruce paisaje localidad rural, quebrada de Chañaral, con imágenes de jitos de entrada y salida, fundición de mis trabajos en aluminio. Año 2017.

El plano cenital pertenece al universo del poder. Este punto de vista es servil a los mecanismos de control. Más que un lenguaje compositivo exclusivamente es una forma simbólica. Presenta una postura humana sobre su lugar y jerarquía con la naturaleza y el espacio. La experiencia de reconocimiento de este fotomontaje debe considerar esta condición.

Por otro lado, valiéndome de la teoría del paisaje, y la posibilidad de considerarlo como una construcción ideológica más que estética, describo aspectos del mundo de la extracción llevándolo al extremo. Como vemos, en la imagen se ven aglomeraciones de metal distribuidos por el plano. Estos corresponden a las aglomeraciones que comúnmente coronan los jitos (canales) de entrada y salida del metal en la caja de arena que funciona como molde para el modelado de metal fundido.

Considerando esta última descripción, la imagen sugiere que existe una intervención humana en un nivel subterráneo; que existe una estructura lo suficientemente grande para reemplazar esa geografía. Las aglomeraciones son monumentales. A pesar de esto último, la coherencia de esta imagen se mantiene a través de la censura de estructuras que pueden ser proyectadas a través de las aglomeraciones de metal. Es decir, sabemos que existe algo más en esta imagen, pero es imposible considerarlo solo a través de una proyección imaginaria.

El fotomontaje superpone el paisaje de Chile con el paisaje de las cajas de arena, activando una narrativa usando específicamente los momentos de la fundición. Se presenta una escala imposible, que despliega narrativas fantásticas de una forma de habitar el mundo, sobre la potencia de las industrias en esta experiencia y el siguiente nivel de intervención humana hacia el mundo, que no tiene ni considera la escala del mundo como una limitante sino como un punto de partida.



Imagen de referencia. Caja de arena compactada con el modelo enterrado.  
Jitios de entrada y salida en aluminio.

## 2.2. – PAISAJE URBANO Y FICCION: INTERVENIR LA EXPERIENCIA URBANA

En este capítulo revisaremos una serie de obras y sus antecedentes que trabajan de diferente manera “lo oculto” o “lo camuflado”, o sea, lo que aparentemente no quiere ser visto. Según la disposición de cada uno de los elementos que conforman las intervenciones, y de cómo se anclan en el lugar, analizaremos el problema de la irrupción de estas obras en el espacio urbano, es decir en la hiperrealidad del espacio público o bien en el privado (Persa Bío-Bío), de sus maneras de articular su ubicación y de sus restricciones legales.

Los trabajos que he desarrollado en esta línea los he clasificado como acoplamientos (para destacar la indicación de una zona determinada); cuerpos tangibles y otros digitales, en donde por un lado se utilizan elementos y sistemas propios del taller de escultura, mientras que en el segundo las intervenciones son operaciones digitales de fotomontaje.

Los acoplamientos consideran elementos arquitectónicos del lugar donde son instalados, por ejemplo, las molduras en los museos o las vigas y ventanas clausuradas del Persa. Estas escenificaciones pretenden crear un cierto malestar a través de su materialidad y disposición. En este sentido no solo la arquitectura construye espacios, sino también se puede levantar una espacialidad poética y política en un lugar. Estas obras son y representan el contratiempo o accidente constructivo. Son el punto de partida para reorganizar las jerarquías con las que se distribuye el espacio, y los valores que representan.

Es necesario indicar que la configuración de la urbanización contemporánea, particularmente la ciudad que regula mi experiencia en Santiago de Chile responde a valores que pueden ser rastreados en la historia. En algunas zonas, y particularmente en

el espacio público de la zona centro de Santiago, donde realizo la mayoría de mis obras, se puede identificar la tradición francesa que se recupera del sistema clásico en la época de la revolución francesa. Posteriormente a esto, en el París del Segundo Imperio, a través de Haussmann, se impulsa un nuevo proceso de urbanización que considera los valores simbólicos del espacio público y el privado. Asociándolos a su vez a lo político y lo íntimo (familiar), respectivamente. Como existía tanta claridad en esta categorización del espacio, también había una corporalidad específica que representaba tales valores. Finalmente, una experiencia que aún se puede reconocer: cada espacio está destinado a un cuerpo normado por su género. Podríamos decir que el espacio público (político) es el lugar del cuerpo masculino y, por otro lado, lo íntimo (familiar) está destinado a los cuerpos femeninos. Santiago, hasta el día de hoy no está exento a estos valores<sup>1</sup>. Por esto, mi obra propone intervenir aquellos aspectos ya normados en la experiencia urbana, con la intención de engañar a través de nuevas visualidades, materias, formas y relato aquellos que lo experimentan.

Como mencioné, en la evaluación de cada proyecto defino el parámetro que considero adecuado para intervenir ese lugar (sitio). Muchas veces es relativo a un estatuto político que representa el recinto o sector. En ese mismo sentido y especificando en el lenguaje formal, los acoplamientos pueden ser de diferente naturaleza (material o digital), a través de la apropiación de una zona acotada en el espacio exterior como lo es la intervención con la obra “Plinto Vacío” y “Escollos viales en plomo”, o bien en los espacios interiores como es en este caso los galpones del Persa Bío-Bío que se presenta como una irrupción auditiva.

Para las intervenciones digitales, de ficción, se hace necesario comentar que ocupar soluciones de este tipo me permite acceder a algunos recintos o sectores en donde es prácticamente imposible ingresar para prácticas de este tipo, conseguir una

---

<sup>1</sup> La experiencia de las mujeres, principalmente artistas, puede ser consultado en Chadwick, Withney. *Women, Art, and Society*. New York, Thames and Hudson, Third Edition, 2002. Además de encontrar un estudio del sistema del arte, la definición de los estilos; es posible encontrar una mirada lúcida sobre las condiciones de producción.

autorización no está dentro de las posibilidades, así como también gestionar recursos para la realización de éste, es por esto que los trabajos circulan solo de forma digital, su divulgación es a través de las redes y no en exposiciones formales.

Por último, me gustaría comentar que en este tipo de obras el proceso se puede definir como una exploración, tanto del lugar como de la estrategia artística o plástica (o material) que se va a ocupar, y que incluso en algunos casos la intervención o pueden ser verdaderas expediciones o prospecciones (búsqueda, sondeo), esto podría aplicarse al proceso ocupado en intervenciones museos y de Plinto vacío, en donde se hicieron sondeos del sistema de seguridad y cámaras viales.



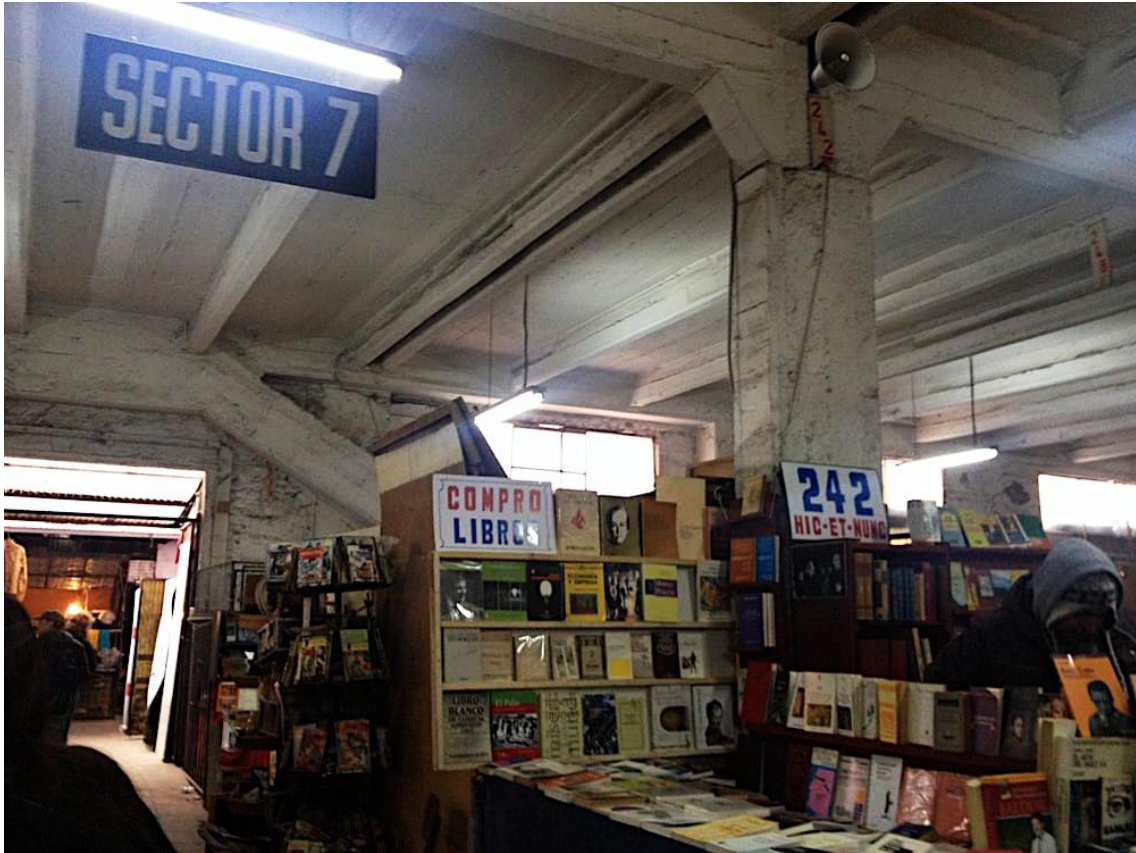
“La voz del Persa”. Intervención simultánea con tres megáfonos en galpones del Persa Bio Bio. Técnica: instalación eléctrica y de sonido de tres megáfonos. Medidas variables. 2018.



“La voz del Persa”. Instalación de megáfono en muro ciego. Galpón antigüedades



“La voz del Persa.”. Detalle ubicación del megáfono entre dos paredes tapeadas



“La voz del Persa”. Intervención en Galpón Víctor Manuel, sector 7. Audio: relato fundación Barrio Franklin y gran parte de la literatura relativa a éste.



El Persa Bío-Bío es un reconocido e histórico mercado de la Región Metropolitana de Chile que ocupa las inmediaciones del ex matadero Franklin. Actualmente se comercializan antigüedades, muebles, artefactos tecnológicos, artículos de segunda mano, etc. Una de sus particularidades es que está distribuido en galpones; a su vez, estos están ocupados por mercancías a la espera de su transacción. Así como cada galpón es reconocido por los objetos que comercializa, cada galpón y cada espacio tiene su propia narrativa histórica. Esta obra piensa en los aspectos que permiten desplegar la noción de espacio hacia un lugar comprensivo que parte desde su historia hasta su realidad contemporánea. En otras palabras, pienso en los galpones del persa como una práctica espacial.

La obra “La voz del persa” es una intervención sonora en tres galpones del Persa Bío-Bío. Se instalan tres megáfonos que reproducen tres cosas distintas. Los megáfonos están instalados según criterios aleatorios de convivencia con el espacio. Como vemos en las imágenes b y c, los megáfonos están instalados como si fuesen un objeto cotidiano del galpón. Siendo casi utilitarios. Ambos megáfonos reproducen relatos históricos del galpón, relativos al paisaje humano y material donde están ubicados. Es una extensión de la construcción simbólica del espacio en sus aspectos materiales y constructivos.

El término “práctica espacial” fue designado por Henri Lefevre en su famoso libro “La producción del espacio”. En este libro el autor comienza a pensar en los aspectos políticos del espacio y sus distintas formas de producción.

“¿En qué consiste la práctica espacial bajo el neocapitalismo? Expresa una estrecha asociación en el espacio percibido entre la realidad cotidiana (el uso del tiempo) y la realidad urbana (las rutas y redes que se ligan a los lugares de trabajo, de vida ‘privada’, de ocio).”<sup>1</sup>

Esto nos permite entender, a grandes rasgos, cuáles son los mecanismos de producción de un espacio. Podríamos decir que la obra “La voz del persa” considera la

---

<sup>1</sup> pp.97 “La producción del espacio”. Henri Lefevre. Capitan Swing. 2013. Madrid.

realidad cotidiana (tiempo) y la realidad urbana. Primero, al considerar el paso del tiempo y los relatos de la historia en paralelo a la realidad urbana que asume el desplazamiento de distintas prácticas y objetos en el presente. En términos sensibles, podríamos decir que el sonido siempre se hace presente y hace que un cuerpo se reconozca como tal al recibir el estímulo auditivo. La reproducción de relatos a través de este medio hace presente los acontecimientos de la historia. Por un lado, narrar la historia de un lugar con tanto material como el persa, podría tener el mismo efecto que la visualización de una arquitectura pasada, de una ruina estructural. Pero también podría ser la configuración de un espacio que no necesariamente se considera como reactualizado, o reutilizado, sino como un espacio que se constituye como tal por las similitudes de las prácticas humanas que ahí ocurren.

Finalmente, esta instalación sonora también se puede entender como una ficción de la experiencia en la realidad (o en la práctica espacial como diría Lefevre) a propósito de su ocultamiento. Como vemos en la imagen a., solo los curiosos pueden reconocer aquel objeto ubicado en un lugar inexistente. Es un espacio residual e inútil<sup>1</sup>, que probablemente ignoraríamos. La indicación sonora no solo distribuye una experiencia en el desplazamiento por ese entorno diferente a la cotidiana, sino lo más importante permite imaginar una utilidad para ese espacio que no había sido considerada.

---

<sup>1</sup> El espacio donde está ubicado es un espacio “muerto”, entre muros restaurados probablemente a destiempo.



Intervención Museo de Arte Contemporáneo. Pintura plata a lo largo de toda la moldura inferior del Museo





Intervención Palacio de Bellas Artes en Santiago de Chile. Pintura de moldura inferior del Museo Bellas Artes en color dorado.



Detalle intervención de moldura dorada. Museo Nacional de Bellas Artes

El diseño del palacio de Bellas Artes se ubica en el Parque Forestal de Santiago. Se construye a propósito de las necesidades de modernización de la nación del siglo XIX. La petición fue realizada por el escultor José Miguel Blanco, quien, volviendo de sus estudios en París, propone al gobierno de Chile a través de una carta la construcción de un palacio de Bellas Artes que albergue las obras que el gobierno poseía<sup>1</sup>. Esta necesidad que transmite Blanco también es un síntoma más de la pretensión de transformar el paisaje chileno, más bien rural, en un paisaje moderno, teniendo presente las transformaciones del París del segundo imperio<sup>2</sup>. Así como Benjamín Vicuña Mackenna también lo propone a través del Paseo de Santa Lucía en la misma época.

Finalmente, el edificio fue encargado al arquitecto Émile Jéquier en 1905 luego de la apertura de un concurso público en 1901. Su inauguración fue en 1910 para el centenario de la independencia. Así como el cerro Santa Lucía y el Parque Forestal, este edificio representa los valores estéticos y los programas urbanos franceses que ya indiqué.

La intervención que vemos registrada al palacio, consiste en pintar la moldura inferior del edificio con aerosol plateado del frontis poniente, y con aerosol dorado la moldura inferior del frontis oriente. Esta diferenciación está determinada por el uso actual del palacio. Como sabemos, éste está dividido entre el Museo de Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo. Si bien el aerosol inmediatamente nos dirige al imaginario del arte callejero y la pintura sobre muros, la intención no es enfrentar esa realidad al museo ya que podría considerarse como una crítica a la inflexibilidad de los cánones artísticos que el museo alberga.

---

<sup>1</sup> Para la revisión de la carta enviada por Blanco y más información respecto de la fundación del museo y su destino en Chile revisar el núcleo "Museos y colecciones en el contexto chileno" disponible en la página <http://www.documentosartechile.cl>; "Reseña histórica de la fundación del museo nacional de bellas artes" Lissette Balmaceda, en Revista Aisthesis n°9. PUC.

<sup>2</sup> Como mencioné en la introducción de este apartado, una de las transformaciones urbanas más importantes de París se debe al proyecto de Haussmann en el Segundo Imperio. Haussmann no solo propone un modelo de ciudad, sino también una forma de experiencia distinta. En su proyecto podemos ver la construcción de nuevos parques y espacios para el despliegue del ocio. Para más información revisar: Benjamin, Walter. "El París de Baudelaire". Eterna Cadencia. Buenos Aires. 2012.

Por otro lado, la obra considera un registro audiovisual que va reconociendo esta línea en el edificio. La intención de pintar la moldura del museo tiene que ver con la convivencia de las expresiones libres del rayado. De alguna forma, esta línea es una decoración del edificio a través de sus mismos parámetros estéticos: el dorado y el plateado refieren a lo clásico y a lo contemporáneo, respectivamente. Así como esta línea convive, en el edificio conviven estos cánones artísticos determinados por la construcción de una historia del arte evolutiva y moderna que va sofisticando su propio lenguaje.

Este error de convivencia entre el “pasado” y lo “contemporáneo” representados en las instituciones podría proyectarse hacia la convivencia imposible que sugiere al ubicarse en el espacio exterior. Me refiero a esto a propósito de los aspectos problemáticos de esta obra. La intervención de un edificio patrimonial sin autorización de los estatutos institucionales que los resguardan, la DIBAM, puede ser sancionado. Por lo tanto, esta imposibilidad de reconocer una práctica artística contemporánea como tal es parte de las normas urbanas y sociales que determinan la experiencia con esta edificación. Así como este edificio fue construido con una necesidad de experimentar la ciudad y la imagen de la nación moderna, aún se mantiene esta dinámica de organización de los espacios. Esta obra propone una experiencia distinta del edificio, así como la posibilidad de intervenir desde otro lenguaje (por ejemplo, el registro, sin la necesidad exclusiva de la acción) de cómo se experimentan los museos y el patrimonio.



“Escollos viales en Plomo”. Intervención con láminas moldeadas en plomo y manto PVC blanco. Medidas 350 X 210. Persa Bio Bio. Año 2013



Detalle “Escollos viales en Plomo” Medidas 65 cms de alto

Volviendo al Persa Bío-Bío, ahora concentrándonos en el desplazamiento humano sobre la configuración arquitectónica y la experiencia de la historia del lugar, realizo la intervención “Escollos viales en plomo” en la vereda utilizando elementos viales de plomo con la intención de marcar un espacio que es ocupado recurrentemente por vendedores ambulantes (coleros, a la cola del comercio “establecido”). A través de esta instalación es posible configurar un espacio que no tiene cabida en la representación del paisaje específico del Persa.

Es fundamental considerar nuevas organizaciones del espacio de acuerdo con su necesidad. Así como el Palacio de Bellas Artes, a través de la obra descrita anteriormente, considera un nuevo uso de su moldura decorativa, estas estructuras de plomo aluden al mismo procedimiento: la posibilidad de reconocimiento de una práctica espacial particular.

Este espacio activa la economía desde otro lugar. Por otro lado, la venta de cualquier cosa permite validar nuevas voluntades humanas que continúen con el dicho proyecto económico. Si bien es aceptado socialmente y tiene buena recepción, esta práctica no es reconocida por el espacio en tanto no es considerado en sus decisiones arquitectónicas, sus remodelaciones, ni mucho menos en su regulación legal. Sobre esto, Henri Lefevre indica: “incluso el neocapitalismo o capitalismo de organizaciones, y hasta los planificadores y programadores tecnocráticos, no producen un espacio con plena y clara comprensión de las causas, efectos, motivos e implicaciones”<sup>1</sup>. En otras palabras, los acontecimientos que tienen su origen en una espacialidad posible (y no ya definida) no son regulados bajo ninguna norma.

Esta obra indica los aspectos arquitectónicos de estas nuevas dinámicas urbanas. Más que indicar el lugar en donde ocurre esto, las estructuras y la delimitación blanca en el suelo, permite analizar los detalles menores de esta práctica espacial (la venta ambulante), como las dimensiones, la altura, la densidad, la contaminación y los materiales que se necesitan para desplegar este mercado masivo.

---

<sup>1</sup> P. 96. LA producción del espacio. Henri Lefevre.



Me interesa hablar de ocupación, una que se despliega desde la arquitectura hasta el espacio público que esto rodea. Esta práctica, nuevamente reconociendo a Lefevre, es también una condición de lo contemporáneo que posibilita el uso y organización de los espacios según las necesidades y las reacciones a los sistemas económicos y simbólicos del presente. De alguna forma, estas estructuras extienden la construcción del edificio, que en su momento solo es reconocido para el desplazamiento de los cuerpos (la movilización de estos de un punto a otro <vereda>), hacia un lugar indeterminado. Este espacio que podría ser considerado como un punto cero, tiene el potencial de pensar en nuevas formas de habitar el espacio, desvinculándose de los valores modernos que organizan la ciudad; tales como lo público, lo privado, lo masculino y lo femenino<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Un estudio descriptivo más exhaustivo de la experiencia urbana moderna puede ser encontrado en: Benjamin, Walter. "El París de Baudelaire". Eterna Cadencia. Buenos Aires. 2012.



“Plinto: el peso de la historia patria”. Modelado de planchas de aislapol de baja densidad. Medidas 330 X 100 cms. Peso total 22 kilos. Año 2014



“Plinto: el peso de la historia patria”. Modelado de planchas de aislapol de baja densidad. Medidas 330 X 200 cms. Peso total 22 kilos. Año 2014



Detalle del modelado en aislapol

La obra “Plinto: el peso de la historia patria” es una instalación pública que reproduce el acontecimiento del monumento en sus dos momentos. Primero, la configuración formal del plinto o base, regulada por los sistemas neoclásicos de la escultura que refieren al programa político de la ilustración y su relación con la historia. Y, por otro lado, del rendimiento de estas estructuras en el espacio público.

El plinto en la escultura surge principalmente como una posibilidad de elevación. su característica antes de la escultura moderna era principalmente de naturaleza masiva. Rosalind Krauss hace la distinción en los tamaños de la escultura y la relaciona con el monumento. Como ya se ha indicado, desde las propuestas de Krauss, Bracussi propone un nuevo modo de usar el plinto, más vinculada al desplazamiento y a la composición de formas.<sup>1</sup>

El plinto, a pesar de las transformaciones que propone la escultura moderna, se mantiene en su uso ilustrado. Habitan las ciudades destacando un momento o sujeto particular en la historia por sobre otros. Se propone como un punto de interacción, como un objeto educativo y como un símbolo identitario.

La obra “Plinto: el peso de la historia patria” no representa ningún acontecimiento, se ubica en un lugar neurálgico de Santiago. El plinto de aislapol, nuevamente, funciona como un indicador pre-simbólico. Se anula su uso, pero mantiene su significado. Dialoga con los comportamientos automáticos de los cuerpos en su despliegue urbano. Lo más importante de este trabajo, es el desempeño de este objeto frente a la curiosidad. Al igual que la obra “Bloques de Plomo” se predispone una relación con el objeto. El cuerpo humano reconoce un peso inferior, por las características del objeto, una posibilidad de manejo, y un despliegue lúdico. Aparece el juego como consecuencia de la flexibilidad de este objeto. De su gran tamaño, pero de su poco peso.

---

<sup>1</sup> Para un estudio detallado de las transformaciones de la escultura revisar. Krauss, Rosalind. *Sculpture in the expanded field*. En: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. The Mit Press.

Los registros de esta obra muestran fenómenos muy similares quizás a los procedimientos lúdicos de la traducción duchampiana, y de la consecuencia de este sistema objetual. La posibilidad de manipular objetos para usos que no corresponden puede generar un placer que está vinculado al despliegue del ocio y a la detención de los ritmos opresivos de la ciudad.

Otro aspecto que es necesario destacar en esta obra depende de lo anterior, de la condición lúdica, pero refiere al título. Si bien, aquellos que interactuaron con la obra no pueden sino solo experimentar el juego; el proyecto y el registro de la obra indica también la levedad de la historia bajo los parámetros de la modernidad ilustrada. Como si el plinto sirviese para sostener el peso ficticio de los sujetos de la historia. Estaríamos hablando de la posibilidad de “ficcional” los aspectos reales de aquellas ruinas que aún permanecen en la ciudad y que conmemoran una forma figurativa de vincularse con la historia bajo parámetros modernos (colonialistas, modernistas, progresistas, racionalistas y patriarcales).

En otras palabras, el “Plinto: el peso de la historia patria”, puede ser también una sátira a la historia institucional y a las formas en que se ha desenvuelto en su posterioridad. El monumento, entre otras cosas, al parecer debe ser intervenido para que su experimentación no responda exclusivamente a los programas políticos de quien lo distribuye.

### 2.3- MUJER Y FICCION: EL LIMITE DE LO REAL Y LO OTRO

*“La frontera entre la ciencia ficción y la realidad es una ilusión óptica (...) prefiero ser un cyborg que una diosa”*

*Donna Haraway*

Este capítulo, finalmente cierra algunos de los tópicos que se han abordado y elaborado en esta Tesis. Me interesa que podamos transmitir a través del léxico que propone este último apartado, el potencial que tienen las obras escogida para este análisis, cuando se asocian a este nuevo imaginario y nuevas formas de organizar el sentido político del arte. En otras palabras, acá tendremos la libertad de recuperar algunos trabajos que nos permitan argumentar que el presente puede transformarse a través de una práctica artística que en su procedimiento considere la ciencia ficción.

Como ya hemos ido desarrollando y profundizando en el análisis del término ficción, es posible ahora mirarlo desde una nueva perspectiva, o más bien potenciarlo aún más al acoplarlo con los conceptos, prácticas y análisis de los llamados neofeminismos, con sus múltiples miradas y variantes.

Diremos que los feminismo con todas sus ramas y variantes, son construcciones que tienen complejidades, multiplicidades o derivas, pues como veremos más adelante, las política de las mujeres se gesta en una posición de constante polémica y conflicto, en tanto que su régimen podríamos decir, opera en la controversia de la crisis; la crisis social y por supuesto la crisis de género. Sin embargo, y agregando a lo dicho, diremos a su vez, que su determinación y lineamientos son muy claros y definidos, con una potencia y voluntad propia de los movimientos que trabajan desde lo social y lo ideológicamente periférico.

Como decíamos, los feminismos, desde la primera ola hasta la fecha (se habla de una quinta ola), son denominaciones que se caracterizan, entre otras cosas, por un

complejo entramado que se organiza desde los márgenes, y que trabajan desplazándose desde lo particular a lo colectivo, no con el sentido de rearticular lo social, sino de propiciar una transformación radical de lo colectivo, de pensar otras maneras de estar en el mundo.

Un panorama general de las organizaciones feministas nos permitirá entender los tráficos y circulaciones del discurso feminista, esta vez asociados a las prácticas artísticas, y en específico a las prácticas de las tecnofeministas que asumen de manera activa las herramientas teóricas y tecnológicas para su expresión. Esta trincheras de combate y las armas específicas para el desarrollo de sus capacidades de expresión artística, es una de las variantes que interesa revisar en esta tesis en donde hemos abordado de distintas maneras la relación tecnología y ficción.

Esta expresión en específico aportará, desde un terreno distinto y alternativo, la posibilidad de que distintos colectivos de artistas tomen posiciones críticas en lo político valiéndose de variadas herramientas en el campo de lo tecnológico. Pudiendo cuestionar los modelos culturales establecidos y naturalizados a través de la transgresión y la propia reflexión de cómo éstos se han impuesto e implementado durante décadas. Esto se expresará no solo en el resultado de obra sino también en el proceso de trabajo.

Estas plataformas mediales (digital, video arte, video grafico etc.) coinciden con distorsionar o ampliar lo real, y en donde las artistas trabajan más bien como organizadoras, productoras o editoras de archivos que manipulan, intervienen y recodifican. En ese caso las artistas se apropian de estos recursos tecnológicos para subvertir los discursos establecidos interrumpiendo así el discurso del canon. Trabajan desde las propias herramientas de difusión masiva, como lo podría ser la televisión y el cine, intentando desmontar el rol histórico de la objetualización de la mujer.

Las distintas corrientes feministas están en constante redefinición y desconstrucción, lo que les permite replantearse en el tiempo, y por cierto trabajar de manera abierta ante la variedad y movimiento de sus comunidades que la conforman.

Uno de los aspectos interesantes que cruza las múltiples propuestas de las artistas que trabajan desde y con los neofeminismos, es el trabajo que ejercen con el cuerpo, y que se articula de diferentes maneras; en lo público, en lo cotidiano, en lo político y en la diferencia. La desmesura y exaltación, que son las improntas con que han trabajado las artistas de los neofeminismos, no tendrán reparo en exponer los cuerpos para construir de manera sólida y enérgica sus discursos. Un cuerpo expuesto, abyecto, diseñado como código abierto y variante, así también más adelante se definirían las transfeministas. La forma de hacer política con el cuerpo dotado de otras textualidades, anómalas al necro-patriarcado, serán herramientas de lucha para poder imaginar y construir nuevos entornos y renovadas formas de relacionarnos en lo humano.

Hasta aquí hemos formulado y descrito de manera muy general algunos de los aspectos y conceptos de los neofeminismos. Es momento ahora de referirnos a la expresión (artística) que encuentran, y se encuentran, estas dos instancias: arte y feminismo. Diremos que las distintas vertientes del feminismo han encontrados su expresión (su brazo armado) en el arte, en las artistas, quienes históricamente han encarnado los conceptos de las variantes feministas a través de una producción visual concreta. Este intercambio entre artistas y pensadoras o activistas curatoriales, es bidireccional y altamente productiva, ambas instancias se complementan en un trabajo mancomunado de teoría y práctica, como un binomio complementario en la lucha de las mujeres.

En este caso es relevante indicar uno de los grupos de arte y política en Chile que justamente trabajaron, en una de sus aristas u otros dirían que tangencialmente, la problemática del feminismo y las fronteras del género como ficción identitaria. El colectivo artístico CADA (Colectivo de Acciones de Arte) fundado por Fernando Balcells, Juan Castillo, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Raúl Zurita, inscrito por la teórica y crítica de arte Nelly Richard, surge en 1979 y se enmarca dentro de lo que se denominó Escena de Avanzada.



Las prácticas artísticas de las artes visuales y la *Performance* fueron las herramientas del CADA, ahí se identifican ciertas operaciones artísticas en donde emplean el cuerpo como soporte y recurso de expresión que surgen desde lo político y lo marginal.

En este contexto, Lotty Rosenfeld con su obra "Una milla de cruces sobre el pavimento" (Santiago de Chile, 1979), registrada en cine, video y fotografía, opera como obra exhibitiva y de *performance*, donde pone de relieve los conceptos de cuerpo, transgresión, signos y poder. La obra de alta carga política, en el Chile de dictadura militar, también habla de la emancipación del cuerpo, de mujer en este caso, transgrediendo de manera arriesgada, las normas de seguridad y orden del régimen militar.

En esta misma línea está la obra de Diamela Eltit "Zonas de Dolor" (Santiago de Chile, 1980) en donde se pone de relieve el cuerpo de mujer como campo de sacrificio y dolor. Utilizando el cuerpo como herramienta expiatoria de culpas permanentes y naturalizadas en el género, la artista simboliza los lugares de sacrificio como prostíbulos, cárceles y hospicios lavando la calle en un acto de penitencia y arrepentimiento, sentires ficticiamente adjudicados al sujeto mujer.

En esta relación también se adscriben las obras de la artista Paulina Humeres. En su *performandce* "EROICA" (Santiago de Chile, 1982), la autora trabaja con su cuerpo desnudo en el cruce pintura y medios audiovisuales (video, monitor y proyección) en donde pinta su cuerpo para luego imprimirlo sobre pliegos de papel, donde a su vez está proyectada la imagen de Eva pintada por Palma Il Vecchio. La *performance* es tramitada en forma de exhibición (*performance*) y proyección multimedial con monitores que de manera simultánea muestran la acción.

Por último es importante referirnos al trabajo del artista visual Carlos Leppe en relación a los conceptos elaborados por los transfeminismos donde se postula la anulación del binomio hombre-mujer y la clausura del artificio de la identidad sexual de lxs sujetxs. Este postulado se entiende como acto de ficción especulativa de futuro, pudiendo ser verídico o no, más adelante en el tiempo.

Lepe en su obra “El Perchero” (Santiago de Chile, 1975) anula su género e identidad sexual, ocultando y transformando su cuerpo por medio de vendajes, vestidos y gasas que cubren su identidad sexual. Su cuerpo como matriz opera como herramienta de la disidencia sexual de nuestros días, de un cambio paradigmático en la concepción política, social y estética de lo que aceptamos como sexualidad heteronormativa.

Ahora, acercando y re-direccionando hacia lo específico que analiza esta tesis, identificaremos y desarrollaremos los cruces de conceptos e idearios de ficción (especulativa) que se advierten también en la obra de algunas corrientes artísticas, y que son los que nos interesa identificar.

Lo primero que hay que abordar como antecedente clave en el imaginario ficcionalista es el Manifiesto Cyborg (1985) de Donna Haraway (Filósofa y antropóloga feminista EEUU, 1944) publicado en los años 80, que podríamos decir revoluciona las bases del pensamiento heterosexual y falogocéntrico, y cimienta el camino del transfeminismo y junto a ello las diversas manifestaciones de las artistas que trabajan lo posthumano desde una perspectiva de género y más allá del género, es decir en este caso la suspensión del binomio hembra-macho reemplazado por la entidad cyborg.

Desde ahí se desprenden muchas de las posiciones artísticas-visuales que trabajan la “identidad de lo corporal”, visualidades que formulan algunas de las corrientes artísticas de mujeres ligadas a los cyborgfeminismos y transfeminismo que también trabajan desde el cuerpo, abordando el concepto de identidades reales-ficcionales, en donde el sentido de lo humano se desborda hacia lo posthumano, acercándose cada vez más a subjetividades líquida o fluidas, es decir a la máxima liberación de lo orgánico, en pos del cuerpo virtual, del cuerpo avatar.

Para cerrar, las obras que veremos a continuación reconocen la posibilidad de ficcionar una realidad que permita transformar el cuerpo y su entorno al mismo tiempo, pero desde una perspectiva feminista. En todas se reconoce un espacio de acción, ya sea a los problemas históricos que consolidan el binario hombre – mujer, según la percepción del sexo biológico; los problemas asociados al aspecto simbólico de este binario, como por ejemplo la asociación de valores en lo masculino y lo femenino; así

como el desempeño de estas obras frente a ideologías del estado moderno. Finalmente, es importante recalcar la noción de “identidad corporal” como organizador de las obras aquí analizadas. En todas se encuentran cuerpos que son correspondidos a ideas específicas sobre el género, y éstas son sometidas a su identificación, como es el caso de las astronautas, y en un caso más extremo, la obra Las Tres Gracias.



“Mujeres en la Ciencia Ficción: El límite de lo real y lo otro”. Fotomontaje digital, lámina 1. 2014



“Mujeres en la Ciencia Ficción: El límite de lo real y lo otro”. Fotomontaje digital, lamina 2.  
2014



“Mujeres en la Ciencia Ficción: El límite de lo real y lo otro”. Fotomontaje digital., lamina 3.  
2014



“Mujeres en la Ciencia Ficción: El límite de lo real y lo otro”. Fotomontaje digital lámina 4. 2014

La mayoría de los iconos y símbolos donde se indica el cuerpo humano se comprenden como sujetos masculinos. Este problema puede ser entendido como uno relativo a la representación, a la significación de las formas sintéticas o bien, algo que no tiene que ver con la imagen, sino con la costumbre de reconocer constantemente a un hombre en vez de identidades y sensibilidades diferentes. La obra “Mujeres en la Ciencia Ficción: El límite de lo real y lo otro” expone este condicionamiento, no como la dicotomía de fuerzas binarias, sino más bien como una ampliación de esta dualidad femenino-masculino, de hembra-macho. Es decir, proponer nuevas formas de reconocimiento de los cuerpos a través de las nuevas formas de performatividad.

Históricamente a la hora de indicar un cuerpo humano, la designación encuentra su generalización en el término “hombre”. El predominio de la designación del término “el hombre” para designar a la raza humana, actúa en este caso como denominación de género masculino, en donde la forma representacional guía a la percepción sensible de un cuerpo. Que luego se articulará como representación de una categoría estática del sexo al igual que otros discursos que se organizan según el modelo hegemónico. Sin ánimos de indagar en la cuestión terminológica, el uso de esta descripción y categoría, para designar todos los cuerpos y las múltiples identidades, se puede encontrar en el cotidiano, así como en investigaciones filosóficas y sus respectivas traducciones en incalculables experiencias del mundo occidental.

La obra ilustra cuatro hitos de la carrera espacial estadounidense desde 1984 hasta agosto del 2013. Están construidas a modo de fichas técnicas, con la información y descripción de estas expediciones. Como estrategia, fueron reemplazados los nombres de los tripulantes (todos hombres) de cada misión, por nombres de mujeres chilenas que se autodefinieron como “dueñas de casa”. Este cambio de nombres interrumpe, de forma muy simple el discurso oficial (el discurso historiográfico, a su vez el modelo representacional del cuerpo). Esto me permite constatar que en el desgaste de las identidades fijas y las estrategias con las que se construyen, se abre la posibilidad de presentar algo más que una cubierta de dualidades inexistentes; sino más bien un cuerpo

en crisis bajo los mismos códigos de representación. Es decir, en estas imágenes lo que interviene realmente el cuerpo retratado, su traje, es el texto que la acompaña.

Me gustaría reiterar que nos vemos a nosotros mismos en un modelo representacional que cumple las reglas ideológicas que se han fortalecido durante la historia, por ejemplo, la relación entre la configuración biológica de un cuerpo (hombre o mujer) con el género que adquiere su identidad. En estas imágenes vemos el cliché de la hazaña del héroe expedicionario por excelencia, es decir el del astronauta y su traje, asociado con un cuerpo y género masculino, acompañado de un texto que provoca desconfianza. Un descalce entre lo representado y su descripción: el engaño de las imágenes.





“Mujeres de la talla de”. Fotomontaje: etiquetas tatuadas con la tallas de cada una de las artistas. Archivo a la fecha: 42 mujeres. Obra en progreso

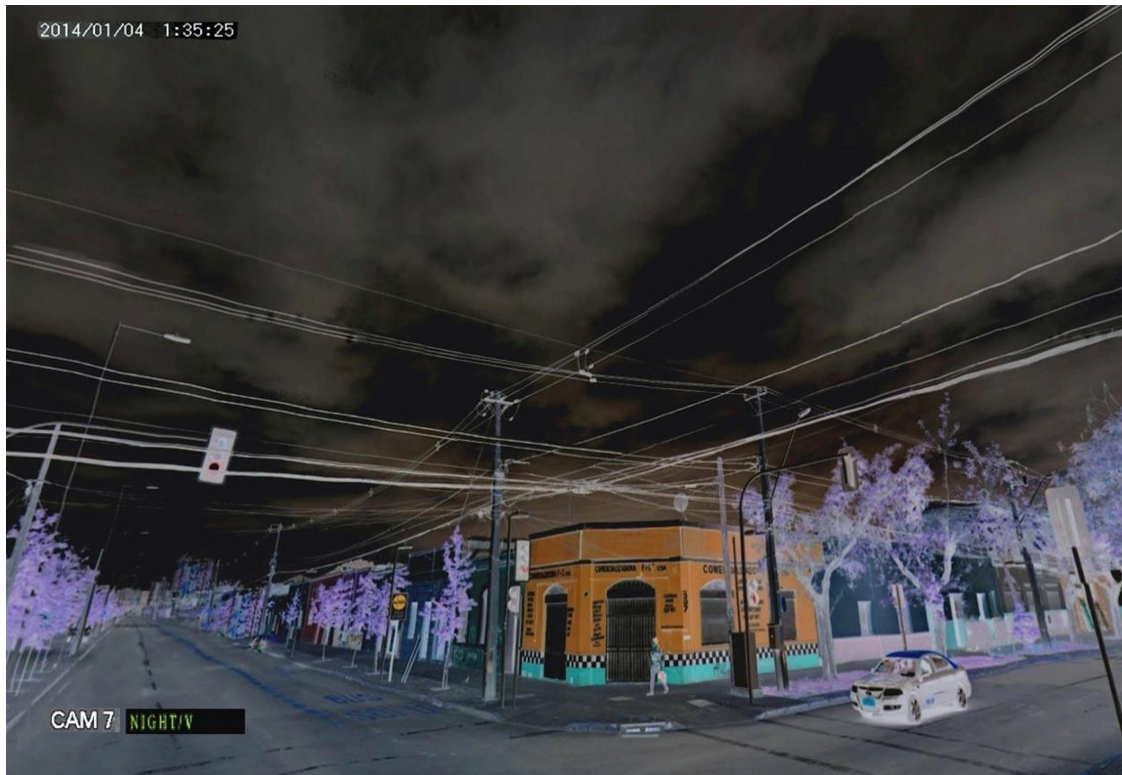
“Mujeres de la talla de” es una obra de progreso que consiste en el fotomontaje de etiquetas tatuadas en la parte posterior del cuello de mujeres retratadas; artistas que trabajan dentro de los neofeminismos como Lotty Rosenfeld, Kena Lorenzini, Lucía Egaña, Diamela Eltit, entre muchas otras (archivo hasta la fecha: 42 mujeres). Los tatuajes son la representación de su propia talla, recuperada de una etiqueta que indica universalmente la talla de nuestra indumentaria. Estas son: “S” para *small* (pequeño); “M” para *medium* (mediano); “L” para *large* (grande) y “XL” para *extra large* (muy grande).

Esta obra parte con mi propio cuerpo, considerando mi talla, la letra “S” sería la representación de mi talla pero que al mismo tiempo funciona como una etiqueta que representa mi cuerpo; es decir, mi cuerpo representado simbólicamente con la palabra “small” (pequeño). Si bien esto refiere a una condición material “objetiva” del cuerpo, este programa se asocia, al igual que las imágenes anteriores, a una ideología histórica que representa los cuerpos a través de significantes que los van normando. Es decir, este proyecto, al igual que el anterior, reconoce el problema de la construcción de la realidad a través de un lenguaje construido para jerarquizar los cuerpos.

Si bien, la etiqueta puede ser una jerarquización simbólica de los cuerpos, en este caso se reconoce la talla de cada una de las artistas con la intención de desvincular esta condición de la indumentaria con aspectos asociados al desempeño y las capacidades de un cuerpo. Con la intención de dejar de considerar un cuerpo de talla “pequeña” como un cuerpo de capacidad reducida en comparación a la talla “grande”.

Cada artista se reconoce con una talla y cada talla representa valores distintos: lo pequeño como menor, lo grande como lo épico; pero son representadas ante un mismo punto de vista (espalda) y con las mismas dimensiones. Desde el formato del cuerpo nos trasladamos al formato de la imagen, que como hemos visto, es un formato principalmente simbólico. Así, cada imagen a pesar de que represente distintas tallas se configura en un mismo lenguaje.

Lo que intenta el proyecto es reconsiderar la forma en que se consideran los cuerpos, especialmente el cuerpo de mujer biológico. O sea, como se jerarquiza el cuerpo a través de sus capacidades físicas, su fortaleza, su escala, su peso, como si eso fuesen valores universales. Hacer explícito que esa percepción de la talla es parte de un lenguaje del hombre y el patriarcado. Para así proponer una reestructuración de estas percepciones al mismo tiempo de reconocer y homenajear a estas artistas.



Obra: “La última Toma 3”. Fotomontaje digital en tres capas: calle, personajes y datos de pantalla de cámara visión nocturna. Año 2012

La obra “La última Toma” son tres fotomontajes de distintos lugares de Santiago que corresponden a barrios donde fueron perpetrados ataques, robos, agresión física o violación a mujeres con resultado de muerte. El fotomontaje se construye a través de tres capas, la toma del espacio donde ocurre, la mujer en desplazamiento antes de su asesinato y los indicadores del visor de una cámara de seguridad nocturna.

Los espacios representados no son exactamente los lugares donde ocurrieron los hechos sino el entorno cercano a estos acontecimientos en Santiago Centro. La imagen se articula como la puesta en escena de lo que fue la última toma que registra a cada mujer viva antes de su asesinato. La fecha y la hora que indica cada imagen es la información verídica de la historia de estos cuerpos antes de padecer ante sus atacantes.

Estas imágenes representan la imagen de una cámara de seguridad con visión nocturna. Así se va tejiendo una ficción del momento previo construido a partir de un hecho verídico. Es decir, a pesar de que la imagen no sea “real”, es una acción posible, no solo porque acostumbramos a desplazarnos, sino porque estamos siendo constantemente vigilados. De modo que esta obra no necesariamente trata sobre el destino de estas mujeres, sino sobre el sistema que nos ubica como cuerpos en vigilancia. Al mismo tiempo del lugar que ocupa la vigilancia en nuestro cotidiano. Como postura, sugiero que estas imágenes, así como las cámaras de vigilancias, son artefactos que consolidan un sistema de experiencia en el espacio público, algo más vinculado al voyerismo moderno que a la sofisticación del control de seguridad. Un voyerismo que reacciona desde una mirada masculina, que comprende los espacios a partir de un sentido de pertenencia.

En otras palabras, la imagen de la cámara de seguridad no es necesariamente una imagen que intervenga la experiencia de estas mujeres, que asegure su protección, sino simplemente un producto que es reconocido a posteriori. Es decir, estas imágenes no hubiesen sido de interés de nadie, si el destino de estas mujeres hubiese encontrado otro camino. Ya que no presentan acontecimientos visuales o compositivos relevantes, se convierten en material de consideración solo porque se significan como “últimos momentos con vida” de un cuerpo. Me parece fundamental comprender aquel aspecto de la imagen, vista desde el morbo.



Las Tres Gracias. Vigas doble T con placas de fundición aluminio apernadas en los costados 270 (largo) x 20 x100 cms. Año 2000.



Detalle de placas fundición aluminio, obra “Las Tres Gracias”

La obra “Las Tres Gracias” viene a finalizar el análisis de esta Tesis, he querido incluirla, pues considero que en ella se condensan varias de las materias que hemos desarrollado en esta Tesis, y que cruzan mi obra. Esta obra catapultada finalmente el imaginario de fundición hasta el imaginario de mujer, y que en su materialidad vuelve nuevamente a poner de manifiesto la ficción del peso.

La obra consiste en tres piezas escultóricas de gran dimensión construidas con estructuras de vigas doble T curvadas. Estas vigas, también llamadas perfiles H son vigas estructurales usadas en la construcción. En sus costados llevan apernadas placas de aluminio hechas en fundición con motivos decorativos ligados a una estética clásica utilizada para cornisas y frisos.

El título de esta obra cita un modelo iconológico de la antigüedad griega y romana. Las tres gracias son las hijas de Júpiter, pero también han sido consideradas un modelo representacional para otros mitos clásicos. Mi obra se puede asociar a la versión de P.P. Rubens realizada entre 1630 y 1635. En ella vemos como hay tres cuerpos desnudos con una factura (barroca) que destaca y exagera su belleza y sensualidad. Para muchos las tres gracias simbolizan los mismos aspectos que Afrodita. En este caso, la sensualidad, el placer y el amor.

Las estructuras de metal reconocen aquel mito y lo ubican en un espacio de disputa sobre el desempeño de un cuerpo que se ubica en múltiples sensibilidades, o en sensibilidades trans. Presenta indirectamente cómo el cuerpo femenino hacia un lugar estático de la feminidad representado por Afrodita o Venus. Un aspecto de lo femenino que destaca su fragilidad, cordialidad y sensualidad asociada a la cuestión del instinto que se le ha cargado a la mujer durante la historia.

En esta obra se cuentan muchos aspectos que también fueron parte del análisis de otras obras. La cuestión del peso, la condición del material, la ficción de un espacio urbano reestructurado, que ya fueron señalados en capítulos anteriores. Son una interpretación de las tres gracias, pero vistas desde la oposición que permite la narrativa

propia del material, considerando también otra realidad (otro habitar) que no vincula los cuerpos con estas características propias del patriarcado.

Tenemos el mito de las tres gracias, las pinturas y el mismo estilo barroco que condiciona toda una forma y materialidad para responder a una sensibilidad particular. En “Las tres gracias” (2000) existe una naturaleza del material totalmente opuesta, donde se podría reconocer la dureza de lo masculino ante un motivo y descripciones que son opuestos. El punto central, más importante quizás es el lugar de la decoración y la forma de la viga. Ambos presentarían sin intervención los mismos valores de lo femenino, pero en otro soporte. Digamos que la obra “Las tres gracias” realizada en vigas doble T cumple con los mismos requerimientos básicos de la pintura barroca, la curva, el movimiento de la pincelada (a través del balanceo de la estructura) y la decoración excesiva con motivos orgánicos. Así podemos decir que estos cuerpos que a su vez son estructurantes también conviven con los aspectos de lo femenino histórico, la sutileza, la curva, la decoración, la inestabilidad. Finalmente, la obra es una convivencia, una ficción utópica de una construcción del lenguaje, una proposición estilística que presenta un cuerpo sofisticado, un cuerpo que puede ser autónomo y un cuerpo que tal vez pueda sobrevivir al futuro.



## CONCLUSION

Podríamos indicar, como provocación, que la escultura y la fundición contemporáneas solo tienden a pensar en su modernización. La conceptualización y el rendimiento de su práctica se asocia también a su tecnología, forma y posibilidades. La fundición cada vez se hace más sofisticada y se puede asociar a los nuevos desafíos de la ingeniería. Es decir, está al servicio de los requerimientos utilitarios. Esto no significa ningún problema, la historia de las herramientas y los oficios tienen que ver con las necesidades humanas. Así como el mito de Prometeo, las artes también pueden estar en sintonía con la posibilidad de manufacturar las materias primas.

Según los estímulos que hemos recibido desde la ciencia ficción, muchos podríamos suponer que el futuro estará cubierto o atestado de metal, al igual que nuestro presente. Nuestra idea de ciencia ficción, me refiero a la desplegada en películas, libros, historias, imágenes etc, considera una ideología de progreso que no propone transformaciones radicales en los aspectos simbólicos de nuestro cotidiano. Con esto me refiero a los modos en que se comprende la ciudad, el lugar de la mujer en el espacio público, la dimensionalidad de los cuerpos, y los aspectos simbólicos que acarrea la identificación de un objeto. En otras palabras, cualquier especulación simbólica y sensible sobre un material.

Con todas las obras que he presentado, y su consiguiente investigación he querido puntualizar este aspecto de la ciencia ficción que aún está disponible, y que más que un género al que responderle es un mecanismo de organización de mi trabajo artístico. Lo que quiero indicar es que la ciencia ficción no es un objetivo, sino un método que me permite asociar aspectos sensibles de mi obra en un contexto mayor y cotidiano. Es decir, la condición del trabajo con lo ficcional es un vínculo entre mi obra y lo público (lo político).

En resumen, hemos podido presentar problemas sobre la imagen y los mecanismos perceptivos humanos. Cómo nuestro desplazamiento está determinado por una percepción del objeto más que por una experiencia; a su vez, una percepción que

pasa por un lenguaje visual y que pertenece a un paradigma específico de lo real: el mundo de las ideas. He propuesto reconocer las escalas a partir de una experiencia más que de una idealización del objeto y a su vez desvincular cualquier idea preconcebida de la escala, el material, y dar paso a una experiencia de especulación de la escultura en vez de un sometimiento ante sus principios inmediatos, un procedimiento que denominé como “ficción del volumen” y “ficción del peso”. De modo que estas obras no solo son un engaño sobre su realidad material, sino un punto de partida para considerar como relevante el aspecto perceptivo de ellas, y el lugar que el espectador ocupa en el proyecto.

Por otro lado, pensar la ciudad ha sido importante para mi trabajo no solo porque es un espacio donde pueden desplegarse acciones como un acto de resistencia, sino también porque permite reconocer las configuraciones históricas y los modos en que se comporta el cuerpo en el espacio público cotidiano. Así, la interrupción que generan algunas de las obras que describí, como aquellas realizadas en el persa Bío-Bío o bien la obra “Bulto Simulacro”, son interrupciones en el cotidiano que ponen en superficie cuestiones de nuestro comportamiento e ideologías. Es como si un objeto, solo al interrumpir un espacio, revela comportamientos espontáneos, así como deseos y sensibilidades escondidas.

También es necesario indicar la revisión sobre los neofeminismos y la posibilidad de presentar un nuevo imaginario a partir de la conciencia de nuestro presente. Es decir, reestructurar desde nuestra experiencia y proponer otras narrativas instalando un lugar distinto de enunciación. Así se indica que todas las obras, si bien proponen engaños, esconden materiales, se presentan como una disrupción del cotidiano en términos simbólicos a partir de acontecimientos o condiciones que me enfrentan directamente. De ahí estas obras también pueden ser leídas como reacciones.

En el índice no solo hay una organización temática sino también una metodología que está propuesta según mi experiencia durante toda mi formación y aprendizaje sobre la fundición de metales. Podríamos decir que esta práctica está vinculada con mi voluntad artística y podría funcionar como una metáfora. Las

posibilidades de transformar el metal (alquimia) son las mismas que las posibilidades de cambiar el mundo. De este modo podríamos finalizar pensando en el método de reconocimiento de mi trabajo, a pesar de que las formas puedan ser poco reconocibles, siempre aluden a modelos consolidados. En otras palabras, la ciencia ficción como mecanismo, aparece desde mis primeros momentos en relación al crisol, al asombrarme de su extraña naturaleza, hasta que definitivamente se configura en una narrativa ficticia de la obra terminada.

## BIBLIOGRAFÍA

Krauss, Rosalind. *Sculpture in the expanded field*. En: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. The Mit Press.

AA.VV. *Materiality. Documents of Contemporary Art*. Petra Lange-Berndt (coord.) White Chapel Gallery and the MIT Press. 2015.

Araya , Pedro, “El Mercurio miente (1967): Siete Notas Sobre Escrituras Expuestas” en *Revista Austral de Ciencias sociales* 14: 157 – 172, 2008. <http://revistas.uach.cl/pdf/racs/n14/art08.pdf> (consultado el 10 de noviembre de 2018)

Benjamin, Walter. “El París de Baudelaire”. Eterna Cadencia. Buenos Aires. 2012.

Bordeleau, Érik, *Foucault Anonimato*. Cactus, 2018.

Chadwick, Whitney. *Women, Art, and Society*. New York, Thames and Hudson, Third Edition, 2002.

Deleuze G. y Guattari F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-texto. Madrid: 2010.

Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. The Mit Press. 1985.

Lefevre, Henri. "La producción del espacio". Capitan Swing. Madrid: 2013.

Marcos, Miguel. "Modelos compartidos: Sobre el uso del plomo en la escultura barroca española" en *Copia e invención modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*.

Ana Gil Carazo (coord.) Valladolid: España, 2013.

Platón: Protágoras 320c-322d. En <http://roble.pntic.mec.es/~jgomez10/prometeo.html> (consultado el 11 de octubre de 2018).