



Escuela de Postgrado
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Grado de Magister en Artes
con mención en Artes Visuales

Medidas de producción. Objetos recolectores de contextos proliferantes vegetales

Autor: Matías Labbé Jorquera

Profesores guías: Pablo Langlois, Enrique Matthey,
Willy Thayer y Rodrigo Zúñiga

Santiago de Chile
2012

Resumen

A partir de tres obras de carácter objetual, esta tesis aborda las posibilidades metafóricas de la operación de recolección, contraponiendo el uso de material proliferante vegetal con distintos modelos de administración, como son el método de raíz científica, el determinado por condiciones ambientales, y el regido por un sistema mecánico autónomo. Estos sistemas son puestos en tensión a través del uso de materiales inestables, los que en consecuencia acusan un proceso que permite la posibilidad de una apertura de sentidos en torno a las actividades productivas agrícolas y de jardinería.

Dedicada a Gastón

Contenidos

Introducción	4
Capítulo 1	
Distintos ejemplares de malezas que crecían en el jardín de mi casa; el recolector científico.....	8
1. Antecedentes y genealogía:la migración hacia la clasificación.....	8
2. El testigo presencial.....	12
3. La objetivización: recolección y recodificación.....	14
4. La reunificación en lo profano.....	16
Capítulo 2	
<i>Aprendizajes</i> : el recolector ambiental.....	21
1. La improductividad disponible, decisiones operativas.....	21
2. El valor del contexto.....	22
3. La mecánica como presentación.....	24
4. Algunas referencias operativas en <i>Aprendizajes</i>	26
5. El condensador de sistemas.....	28
Capítulo 3	
La medida de la producción	31
1. Funcionamientos: la decadencia transparente.....	31
2. El despilfarro sincrónico.....	36
Conclusión	40
Bibliografía	44

Introducción

Una de las características de las artes visuales se encuentra en la posibilidad de poner en evidencia mecanismos que permanecen en funciones sin ser percatados; esto es lo que llamamos una propiedad diseminadora de la obra de arte, en el sentido de que al visibilizar los funcionamientos se produce un efecto que genera nuevo material de conocimiento y reflexión cultural. El siguiente texto plantea la producción de obras de arte en esta dirección, teniendo como base principal de análisis las obras *Malezarios* (2004), *Aprendizajes* (2008) y *Rastras Climáticas* (2009), en las que se reúnen características de funcionamiento que posibilitan abordar un factor común denominador: el contexto proliferante vegetal.

Las plantas, como seres vivos, mantienen un régimen de desarrollo constante a través de procesos en permanente actividad, en la medida que se adaptan al conjunto de recursos que les permiten sostenerse en ese ritmo proliferante, generando material como follaje, flores, frutos, semillas, madera, fibras, etc. Así, debido a sus posibilidades persistentes de producción, este contexto está referido en las obras desde una correspondencia con una actividad cultural humana que utiliza esta característica a través de labores como la agricultura o el paisajismo, disciplinas partícipes de un entramado que funciona cotidianamente como economía.

Es necesario entonces aclarar que consideramos a la economía como una forma de administración de recursos que engloba tanto la producción como el consumo de diferentes materias. Este enfoque habilita un campo para el análisis de los trabajos desde donde es posible extraer, en un diálogo permanente entre la obra y su contexto material, los alcances de su

despliegue visual, conceptual y constructivo. La especificidad de lo económico, situado en la característica proliferante de lo vegetal, es observada desde las relaciones físicas que la construyen, particularmente teniendo como eje operativo a la recolección, método de intercambio con el ambiente ocupado por el hombre desde sus estados más básicos de desarrollo hasta en sus fases más tecnificadas.

Así, la recolección, como sistema de relación material con un entorno proveedor, es situada de manera estructural en este análisis, convirtiendo a las obras en objetos que recogen desde un espacio que abastece de manera constante, utilizando la generación vegetal como medio para expeler sentidos a través de una producción de información visual mediante restos, texturas o grafías. La recolección, de esta forma, es re-convertida en producción que no se agota en sí misma, sino que continúa elaborando sentidos en la medida de su abastecimiento por parte del ambiente.

De este modo, en las obras a través de las distintas maneras de recolección —como el que realiza un jardinero de manera sistemática, el efectuado por los objetos que funcionan bajo decisiones físicas determinadas por una característica ambiental, y el observable como resultado de los cambios en la materia dentro de un circuito cerrado en sus propios funcionamientos— se desglosan las particularidades productivas del contexto proliferante vegetal.

Los objetos, en consecuencia, nutren sus operatorias ordenando la "realidad material" escogida, tomando como punto de comparación y relación distintas disciplinas que trabajan con otro tipo de contextos proliferantes, tal cual sucede en la administración de archivos por ejemplo. De esta manera en el desarrollo de esta tesis se recurrirá a filtros específicos de gestión que a través de un orden objetivo crean una subjetividad, como

podrá comprobarse a través del uso de un modelo de administración científica en el primer capítulo; del posicionamiento desde una perspectiva comparativa en el territorio productivo agrícola en el segundo; y a través de las posibilidades de rendimiento de un sistema cerrado en el tercer capítulo.

Este método comparativo permitirá la visibilización de la operatoria que cruza los trabajos analizados: las maneras de utilización del material obtenido del contexto proliferante. Este material es leído conceptualmente desde una disciplina que hace uso de ese entorno de manera productiva, como sucede por ejemplo con la catalogación, el paisajismo o la agricultura.

A través de la evidencia de los procesos que desencadenan materiales como las malezas o las frutas en pudrición, se reconoce un momento y un lugar presente en el sistema de eficiencia económica como un espacio exterior a la ganancia. Este exterior improductivo en ese contexto es transformado a través de la recolección en material valioso, otorgándole importancia a través de los sentidos que aparecen al observarse los procesos que los construyen, revirtiendo bajo sus propias leyes las jerarquías impuestas por sus sistemas productivos referenciales.

Estas jerarquías de valor, entonces se hacen visibles a través de los distintos modos de administración del material en las obras. En la primera parte, *«Distintos ejemplares de malezas que crecían en el jardín de mi casa; el recolector científico»*, el material proveniente del contexto proliferante del jardín doméstico es manejado a través del orden objetivante del herbario, permitiendo evidenciar sus jerarquías de valor y promoviendo de esta manera un diálogo entre estos estratos. A continuación, el capítulo *«Aprendizajes: el recolector ambiental»* se ocupa del tipo de administración material ejercido por la agroindustria, afectando al contexto proliferante del cerro de Chile central, de manera de contrastarlo a través del objeto con

otra ley dominante de ese espacio: la ley natural. Finalmente, en el capítulo titulado «*La medida de la producción*», el material gráfico proveniente del proceso de pudrición de la fruta es controlado con el fin de observar la potencia energética que contiene.

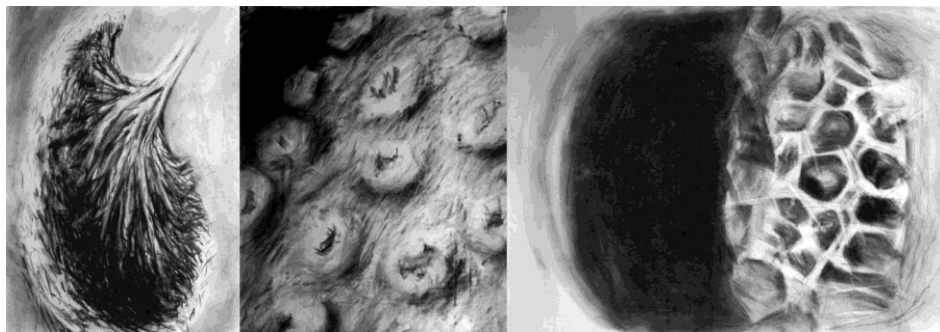
En suma, las siguientes obras exhiben una estructura de materiales que no funcionan a la manera de una representación, sino como un proceso que registra y así evidencia el perfil inestable de ciertas administraciones, en una apertura de sentidos de lectura que busca hacer consciente el acostumbramiento que provoca el funcional ritmo eficaz de la civilización contemporánea, y así volver explícito eso que con el uso cotidiano desaparece para el ojo particular y colectivo.

Capítulo 1

Distintos ejemplares de malezas que crecían en el jardín de mi casa; el recolector científico

1. Antecedentes y genealogía: la migración hacia la clasificación

Hubo un momento alrededor del año 2004 en que la obra que venía trabajando reclamaba una investigación que se adentrara más allá de la mera formalidad en las referencias vegetales. Hasta ese momento el cuerpo de obra desarrollado, principalmente a través del dibujo, la pintura y la gráfica, se nutría principalmente de imágenes tomadas del universo vegetal guiado por una coincidencia entre sus formas y la abstracción orgánica que permitían tanto la mancha como el trazo (Imagen 1).



1.- Matías Labbé. *3 Dibujos Orgánicos*. Carboncillo y grafito sobre papel de algodón. 120 x 70 cm. 2001.

La relación con lo orgánico o naturalista, que hasta ese momento se establecía, estaba basada en una dinámica de modelo-representación, en una suerte de recreación de las estrategias usadas por los dibujantes naturalistas provenientes de Europa que ilustraban sus exploraciones en el siglo XVIII y XIX. Los trabajos se elaboraban desde una cierta representación estructural

de objetos de origen natural, con hincapié en las formas particulares de cada modelo con una reminiscencia gestual de carácter expresionista.

El interés en ese campo provenía básicamente de la cercanía experiencial: me había criado en el mundo rural-agroindustrial de la provincia, mis primeras labores remuneradas fueron en cosechas y podas; había sobrevivido en Estados Unidos en base a trabajos esporádicos siempre ligados a la recolección y al mantenimiento; en otras palabras, en diferentes épocas de mi vida he trabajado en torno a la jardinería, el paisajismo y la agroindustria. Y si ampliamos el alcance de la relación, mis posteriores ocupaciones remuneradas mantienen la operatoria de la administración de un material que se comporta con tendencia a la proliferación y al desborde, como podría leerse de alguna manera el trabajo de asistente de un artista visual o montajista de exposiciones de arte.

Sin embargo, la toma de conciencia de un universo temático no implica el abordaje de ese territorio como campo de acción más allá del terreno referencial como yacimiento de modelos. Había que dejar que los mismos objetos se manifestaran en sus propios términos, penetrando en las distintas condiciones de productividad que los habían originado. Esta decisión de trabajar con el material en su propio funcionamiento y no en su representación mediante otro medio haría posible que estos materiales hablaran de su amplio contexto constructivo y de consumo.

Mi línea de acción hasta ese momento se basaba en el hecho de que para dibujar se necesita de un modelo, lo cual implícitamente requería de una labor de recolección de especies que cumplieran un grado de complejidad formal suficiente para el resultado gráfico final. A partir de esta disciplina productiva, en vista de la aspiración de dar cuenta de las

condiciones de producción, la obra debía reenfocarse explícitamente en su procedimiento.

La manifestación táctica de poner el punto en la recolección hizo saltar a la luz ya no el proceso del dibujo o pintura, sino el *qué* se estaba recogiendo para ser dibujado. Este cambio de objetivo, primero, provocó una mayor conciencia sobre la administración de lo recogido. Cuando se tiene una posibilidad de discriminación tan amplia, la eficiencia dictamina organizar los elementos mediante subconjuntos que permitan un trabajo comparativo, un orden que dé con algún método específico o ley.

Una de las lógicas empleadas se basó en el análisis básico de cantidades: la abundancia algo debía decir. La realidad cuantitativa hablaba de otra orientación categorial, de una serie de factores específicos que superaban a la mera complejidad formal, la cual por lo demás podía presentarse en cualquier pie forzado elegido. El grupo mayor de lo habitualmente recolectado se ubicaba dentro de un tipo de clasificación; esta tipología era las malezas.

La definición del término *maleza* es tan móvil como el grupo de plantas que denomina, pero abunda en términos de carácter negativo tales como «planta en el lugar equivocado o que obstaculiza la formación de plantas superiores»¹. Esta denominación por lo tanto se efectúa al destinar al universo vegetal una función productiva, ya sea como bien comercial en el agro, o de decoración en la jardinería o paisajismo. ¿En qué momento una especie pasa a ser maleza? cuando su proliferación sobrepasa los fines de una productividad eficiente transformándose en una amenaza. Puede decirse que las malezas son un recordatorio activo de la domesticación del

¹ Azurdia, C. *La otra cara de las malezas*. Guatemala: Tikalia, 1984. Pág. 6.

espacio vegetal por el hombre; evidencian, a través de las mismas características que hacen útiles a las plantas, el límite que marca el control y la administración. Usar las malezas como recurso privilegia la gratuidad de lo abundante y una cierta reivindicación del desecho; determina una opción por lo que debe ser extirpado y, a través de ellas, abrir la posibilidad de entender una estructura de funcionamiento productiva-económica.



2.- Matías Labbé. *Malezarios*. Malezas, cinta autoadhesiva quirúrgica, cartón forrado, papel impreso, madera. 30 x 30 cm. 2004

2. El testigo presencial

Malezarios (Imágenes 2, 3, 5) es una serie de siete láminas de cartón forrado blanco enmarcados con listones de madera aglomerada blanca de 2 cm, todos del mismo formato (40 x 30 cm), a los que son pegadas mediante cinta quirúrgica blanca un ejemplar de siete malezas que crecían en el jardín de mi casa de Ñuñoa, Santiago de Chile. Cada cartón además lleva adherido un impreso de 6 x 2 cm (aprox.) que en tipografía impresa enuncia los nombres científico y vulgar de la planta, la fecha y lugar de su recolección, además del nombre de quién efectuó el trabajo de recolección del espécimen.

Las siete láminas fueron construidas durante el mes de julio del año 2004 utilizando todos los pasos que estipula la realización de un herbario botánico. Un herbario (del latín *herbarium*) es una colección de plantas o partes de plantas, desecadas, preservadas, identificadas y acompañadas de información crítica sobre el sitio de colección, nombre común y usos. Tal colección en general representa la flora, o patrimonio vegetal, de una localidad, región o país² con el objetivo de mantener en el tiempo las características físicas de las plantas permitiendo el acceso a información visual comparable entre mismas especies y así poder establecer desarrollos y conclusiones.

Para esto se realiza primero un trabajo en terreno consistente en extraer las plantas de su habitat y registrar por escrito las condiciones espaciales donde se desarrollaban. Al mismo tiempo, se identifica cada espécimen basándose en sus características morfológicas y de ubicación consultando manuales, libros o catálogos. De esta manera es posible asignar a cada planta sus nombres vulgares y científicos que acompañarán al

² <http://www.wikipedia.org/wiki/Herbario>> [consulta: 25 febrero de 2011]

especimen en la lámina. A continuación, las plantas extraídas son puestas entre papeles de diario donde se mantendrán por un tiempo en una zona temperada, propiciando su deshidratación en oscuridad para que mantengan sus características visuales de color y forma. Así por ejemplo, si tomamos en el mes de mayo un ejemplar de *Diente de León* lo encontraremos en un momento donde comienza el brote de su flor. Al arrancarlo de su habitat su proceso de desarrollo se ve interrumpido justo en ese estado, convirtiéndose al ser secado en un ejemplar con esas características particulares (cantidad de flores, color de ellas, disposición de sus pétalos, etc.) Estas señas de ese período de la planta son fijadas, y a partir de esta estandarización quedan disponibles para un análisis.

El procedimiento herbario, desde su exigencia formal-material, produce que las plantas pasen de ser organismos vegetales en pleno desarrollo a un dato estadístico formalizado y estable. Esta descripción del procedimiento explicita las condiciones mínimas para que un ser vivo se convierta en un dato dentro del aparato administrativo científico.



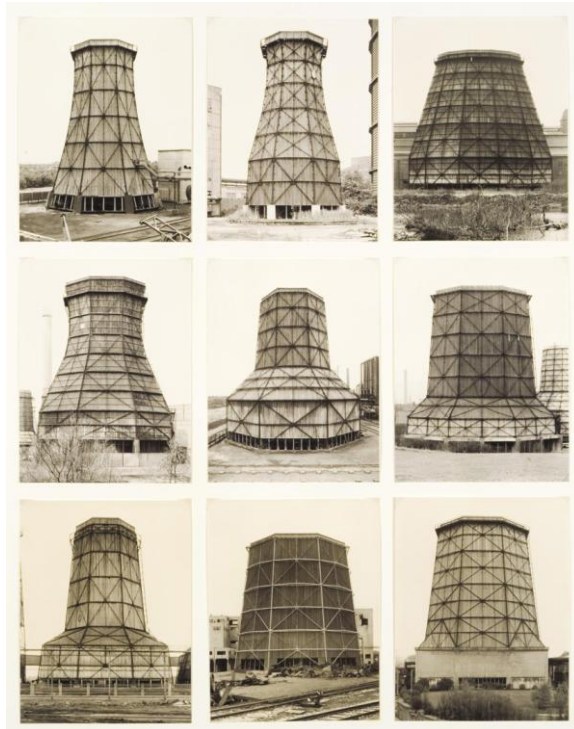
3.- Matías Labbé. *Malezarios*. Malezas, cinta quirúrgica, cartón forrado, papel impreso, madera. 30 x 30 cm. 2004

3. La objetivización: recolección y recodificación

Los *Malezarios* son objetos que muestran el resultado de un acopio recodificando material desde un sistema de comprensión a otro. Las plantas al ser separadas de su lugar de desarrollo, etiquetadas y finalmente ordenadas en un formato científico, dejan de ser participantes del jardín o huerta, pasando a funcionar en un código dentro del sistema archivo. Separadas de su habitat, las plantas llamadas malezas en el contexto productivo se convierten en datos que rellenan el signo archivo del herbario.

En los *Malezarios* nos referimos a un sistema que recodifica directamente a través de una re-situación del objeto, no a través de una mediación como ocurre en otras catalogaciones, como ocurre con el uso de la fotografía como herramienta recolectora. La recolección fotográfica transforma en signo a la imagen capturada desde la realidad, transformándola en lo que según Barthes es un "mensaje sin un código" procesado a través de un sistema foto-químico. La imagen fotográfica adquiere un código posteriormente al ser sometida a un ordenamiento según el sistema administrativo que se utilice.

Si bien existe una gran distancia técnica y material con los *Malezarios*, el trabajo de los alemanes Hilla y Bernd Becher (Imagen 4) comparte operaciones de ordenamiento en el manejo de archivos visuales. Desde fines de los años 1950, esta pareja de artistas ha desarrollado un cuerpo de obra fotografiando ciertas formas de producción industrial modernas tomando como recurso la arquitectura anónima y funcional desarrollada desde fines del siglo XIX hasta mediados del XX.



4.- Hilla y Bernd Becher, *Torres de enfriamiento, acero y madera*.
Nueve impresiones en gelatina de plata. Cada foto 19.7 x 25.4
cm. Colección Princeton University Art Museum, 1959–77.

Haciendo uso de una austeridad constante en el manejo de la iluminación y la estructura de los encuadres, los conjuntos de impresiones fotográficas que componen sus series administran las imágenes de formas industriales a la manera de un inventario. A partir de estas características podríamos decir que la adquisición de imágenes llevada a cabo a través del aparato fotográfico, en el caso de los europeos, es análoga al acopio de material vegetal ejercido por las manos de un jardinero en el caso de los *Malezarios*, evidenciando la presencia de una operación recolectora. A su vez, en sus respectivos sistemas técnicos —la captura foto-química y la detención del proceso de declive orgánico a la manera herbaria— la estabilidad presente en este tipo de trabajos, sumado a la presentación esquemática de los resultados de la recolección, permite manejar

información visual mediante comparaciones, posibilitando un posterior análisis que ofrece, en potencia, llegar a conclusiones desde una administración de información proveniente de una visualidad existente.

Así, una posibilidad manifiesta que se abre en este modo de administración es la capacidad de observar una diversidad que en el ámbito cotidiano se encuentra repartida y fragmentada.

4. La reunificación en lo profano

Como todo archivo, los *Malezarios* reúnen una doble cualidad operativa: funcionan como receptor y emisor de información de manera simultánea. El archivo se "alimenta" de material para ponerlo en circulación en un nuevo contexto mediante su nomenclatura. Los *Malezarios* exhiben esta doble característica a través de lo que podríamos llamar una capacidad recolectora y diseminadora, al presentar en un mismo dispositivo el calce del gesto del jardinero con el del investigador botánico de campo. Así, en un mismo objeto se puede ver el resultado de la recolección desde el punto de vista del jardinero, el que elige para limpiar, descartar y permitir el desarrollo de las plantas "útiles", y por otro al botánico seleccionando para aislar y conservar. ¿No es la misma acción, sólo que difiere en el uso que se le da a lo recogido?

A través de este prisma, ambas actitudes frente a las plantas, al ponerse en el mismo carril de procedimiento de lectura bajo el sistema herbario, ocasiona que el objeto de estudio comparta dos jerarquías de valor distantes, accionando una tensión producto de obligar al lector de las láminas a preguntarse sobre la pertenencia de cada espécimen.



5.- Matías Labbé. *Malezarios (Detalle)*. Malezas, cinta autoadhesiva quirúrgica, cartón forrado, papel impreso, madera. 30 x 30 cm. 2004.

De esta manera, la posibilidad de abrir el sentido de estos objetos vegetales es activada, desplegándose concretamente como información, reconstituyendo virtualmente su espacio de desarrollo biológico.

Ya vimos que la denominación de ciertas plantas como malezas reconoce un contexto productivo-económico, respondiendo a un sistema cultural de ganancia en el que se ubicarían jerárquicamente en un exterior al sistema, o como diría el teórico Boris Groys bajo una condición *profana*³ al trabajar en contra del funcionamiento desde donde se le extrajo. Haciendo uso de este sentido, los *Malezarios* están constituidos en una parte central de su sistema de lectura haciendo uso de este material, ubicando al desecho de

³ "El espacio profano está constituido por todo aquello que no tiene valor, por lo insignificante, por lo que no tiene interés, lo que está fuera de la cultura, lo irrelevante: en una palabra, por todo lo que es pasajero" (Groys, Boris, *Sobre lo Nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-textos, 2005. pág. 76)

la cultura paisajística o agronómica como objetos de proliferación diseminadora.

La utilización del desecho de un sistema reporta dos características fundamentales para dar cuenta de un contexto funcional complejo. La primera sería una propiedad unitiva, dicho de otra manera, la basura hace confluír bajo un mismo rótulo lo que en la cotidianeidad funciona de manera independiente. Por otra parte encontramos la propiedad de gratuidad, consistente en que al colocar algo en la basura se está ejecutando un acto que no busca recompensa, efectuando un movimiento más cercano a un sacrificio desinteresado, pues se ubica al objeto fuera del territorio de lo útil sin esperar que retorne algún beneficio. Estas dos características ocasionan que al trabajar con material proveniente de este territorio se evidencie una distancia con los materiales que se mantienen en el círculo interno de la cultura, potenciando la tensión del diálogo entre ellos.

Un artista que trabajó esta condensación recolectora-diseminadora de la basura es el moscovita Ilya Kabakov. Su obra, desarrollada en las últimas décadas de existencia de la Unión Soviética, transitó entre su labor como artista ilustrador, participante del sistema soviético del arte, y el desarrollo de obras clandestinas coincidentes con cierto arte conceptual occidental. Una de sus obras secretas para el contexto soviético consistió en almacenar en lo que era el ático del departamento que ocupaba, los restos de toda su actividad como artista, dicho en otras palabras: guardó su basura.



6.- Ilya Kabakov. *The Man Who Never Threw Anything Away*. Técnicas mixtas, dimensiones variables. Dimensiones variables. Colección MIT Libraries, 1986.

A mediados de los años '80 comenzó a etiquetar cada objeto y a disponerlo de diversas formas de organización taxonómica: en álbumes, en fila, en paneles, colgados, etc., dando lugar a una colección de lo que era la vida de su tiempo desde los fragmentos de sus usos. A fines de la década, bajo el nombre de *The Man Who Never Threw Anything Away* [el hombre que nunca botaba nada] (Imagen 6), estas colecciones organizadas comenzaron a ser exhibidas en Europa Occidental primero, y después en el mercado galerístico norteamericano, adquiriendo una nueva "vida" como mercancía de arte contemporáneo.

La fragmentariedad de la basura permite, de este modo, reconstruir una identidad funcional, ya sea la existencia cotidiana bajo la burocracia soviética, como el contexto productivo agrario-jardinero de una ciudad de Chile a principios del siglo XXI.

Es así como mediante la recodificación del material de desecho a través del archivo, la versión utilitaria de la proliferación es registrada, permitiendo visualmente el diálogo entre dos maneras dependientes y complementarias de un sistema. Los *Malezarios*, al funcionar dentro de un territorio convencionalizado, permiten el intercambio entre estos estratos, produciendo una comunicación entre el lugar *profano* y el lugar consagrado por la cultura productiva: el espacio útil y el espacio del desecho.

Capítulo 2

Aprendizajes : el recolector ambiental

1.- La improductividad disponible, decisiones operativas

Aprendizajes se originó en un contexto pre-determinado: una exposición colectiva en la estación de Ferrocarriles del Estado en la ciudad de Curicó en la cual las debían entretenerse de una manera específica con el lugar que las recibía. Frente a este desafío curatorial el trabajo fue planeado de manera de intervenir en el paisaje de la zona central de Chile, de fuertes tradiciones agrarias y escenario en las últimas décadas de una particular evolución en cuanto a sus modelos de producción, debido a la adopción de



7.- Matías Labbé. *Aprendizajes* (vista exposición Cíclica, estación EFE, Curicó, Chile). Vegetales secos, frazada de emergencia, tambor metálico de 500 litros, fierro soldado, 100 x 60 x 60 cm. 2008.

un sistema mayoritariamente de exportación de productos agrícolas, lo que trajo como consecuencia la exigencia de una escala de manejo altamente sistematizado de los recursos vegetales, tanto en sus procesos de cultivo como en la administración de las lateralidades de la producción.

La obra consistió en un objeto construido con un tambor de lata de 500 litros abierto por un extremo y forrado en su exterior con una frazada de emergencia de color predominantemente gris. El tambor forrado, antes de ser exhibido, fue llevado a un cerro y echado a rodar cuesta abajo repetidamente hasta quedar completamente cubierto de materia vegetal seca, calcinada por el sol en un tono general dorado. Este cuerpo fue ubicado en el frente a la boletería de la estación, posado en su sentido horizontal sobre una estructura de fierro, con cuatro patas que sostienen un juego de ocho rodillos de metal, a muy poca distancia del suelo.

El trabajo, desde su presentación como objeto de contemplación en el espacio de la estación de Ferrocarriles del Estado de Curicó, exige a través de las materialidades observables una reflexión desde el procedimiento de su construcción, produciendo la comparecencia de los diversos contextos a los que se refiere.

2.- El valor del contexto

Con la excepción de una ganadería de pequeña escala, en general los cerros de la zona central del país son poco utilizados para la agricultura debido al alto costo que implica la implementación de sistemas de riego que posibilitarían el uso de terrenos cuyas pendientes no son apropiadas para cultivos que necesitan irrigación regular. Lo más común es observar extensiones abandonadas o en *latencia*, a la espera de poder disponer de la



8.- Matías Labbé. *Aprendizajes (Detalle proceso)*. Vegetales secos, frazada de emergencia, tambor metálico de 500 litros, fierro soldado, 100 x 60 x 60 cm. 2008.

tecnología que lo habilite, poniendo así de manifiesto el momento donde es mejor negocio no trabajarlo en los estándares de producción agrícola exportable.

Al aparentar no estar reglamentados por la lógica de la producción con orientación de mercado, estos lugares sugieren una sensación de gratuidad de recursos, contraponiéndose a la lógica de este sistema económico, el cual funciona a través de una administración de recursos directamente ligados a un concepto de propiedad. Así, desde este punto de vista todo terreno abandonado o dejado a su suerte es una potencia, una espera de la toma de control para producir.

El lugar *improductivo* para el negocio agro-exportador queda entonces ocupado por la flora que sí lo trabaja. En consecuencia, una gran parte de los cerros de la zona central se mantienen cubiertos por árboles y matorrales propios del clima mediterráneo chileno como espinos, boldos, quillayes,

litres y peumos, además de la vegetación baja que se alimenta con el ciclo de lluvias invernales, permaneciendo en funcionamiento y disponibilidad.

A través de una objetualización materializada por elementos propios de la construcción de ese paisaje, el espacio descrito es asumido con sus características como un escenario para ser registrado; como un lugar a poner en evidencia desde el contraste que aparece al cifrar al uso económico como comparación.

Este marco referencial requiere de un contrapunto que active la posibilidad del diálogo material y establezca una tensión productiva, así es como el terreno, que desde el sistema económico funciona de una manera, desde otro punto de vista actúa de un modo en que la materialidad presente es capaz de adquirir una diferente cualidad, desde las características visuales y texturales de los elementos que lo componen.

3.- La mecánica como presentación

Si en verano se hace una caminata por fuera de los senderos rurales de la zona central a través de algún terreno no trabajado, al final del trayecto el caminante tendrá una gran cantidad de semillas adheridas a sus calcetines. Así, el tejido del calcetín incomodando al caminante, se transforma en un nuevo objeto participante del proceso vital de un tipo de plantas que mediante este mecanismo asegura la proliferación de su semilla.



9.- Matías Labbé. *Aprendizajes (Detalle proceso)*. Vegetales secos, frazada de emergencia, tambor metálico de 500 litros, fierro soldado, 100 x 60 x 60 cm. 2008.

La situación recién relatada describe el mecanismo principal a través del cual *Aprendizajes* funciona. Una relación entre superficies que transfieren material a través de una mecánica. Una interacción entre dos actores: uno que ofrece y otro que recepciona, uno estático y otro móvil.

Como principal elemento estructural de la obra tenemos al tambor. Se trata en términos básicos de un contenedor cilíndrico cuya forma activa la posibilidad de "recorrer y leer" el cerro a través de su pendiente. Al momento en que el objeto se desplaza por los lugares actúa como un reconocedor topográfico produciendo una apropiación del territorio. Este *escaneo* se materializa en la frazada de emergencia que cubre el tarro donde se adhieren los restos vegetales presentes en el suelo. Esta operación básica alcanza su estado de mayor efectividad debido al movimiento resultante de la relación complementaria entre la inclinación del cerro y la forma cilíndrica del tarro.

A diferencia del caminante o de una oveja que acarrea en su lana las semillas adheridas, el tambor sólo funciona mientras la pendiente lo empuje. El autor, en este caso, sólo construye el objeto y lo pone en posición de accionarse, teniendo a la mecánica provocada por la gravedad como fuerza controladora de la acción, entregando el poder ejecutante a un exterior que lo obliga a funcionar de esa manera.

4.- Algunas referencias operativas en *Aprendizajes*

Aprendizajes es construido recogiendo todo indicio presente en el lugar, convirtiéndose en una especie de "memoria material del lugar". Esta relación de la obra frente al material disponible, tan directamente dependiente de su contexto, se enriela en un tipo de trabajos en los cuales el ambiente es parte constituyente de su factura y operación.

Podemos ubicar dentro de los iniciadores de esta línea al artista estadounidense John Cage, quien incorpora la realidad mediante la aceptación del azar en sus conciertos con piano preparado o en su pieza del año 1952 "4'33" (*cuatro minutos treinta y tres segundos*) donde la acción del concertista es solamente abrir la tapa del piano durante el lapso de tiempo que describe el título, permitiendo así que todos los sonidos presentes en la sala –toses, carraspeos, movimientos incómodos en las sillas– pasen a ser los componentes sonoros del concierto.



10.- Gabriel Orozco, *Piedra que cede*, Colección Walker Art Center, Minneapolis, 1992.

Más recientemente esta operatoria es observable en un trabajo del artista mexicano Gabriel Orozco *Piedra que cede* (Imagen 10), una bola del peso del artista hecha de plasticina –de manera que no endurece jamás– toma el polvo y las huellas de todo por donde pasa rodando en un recorrido urbano, trabajando tanto con la relación del cuerpo en reflejo de un exterior como con una fragilidad que se vuelve indestructible en virtud de que siempre puede ser superada por un futuro que borra la huella anterior.

Aprendizajes, al trabajar acotado a un territorio restringido tanto por una actividad cultural (económica) como por una actividad natural (los cerros), actúa con un límite sobre una capacidad determinada por llenar. Esta restricción permite establecer una diferencia con las obras de Cage y Orozco, quienes recogen información aleatoria del ambiente a través de materiales como el silencio o la plasticina, que son formas dúctiles y prácticamente infinitas para ser llenadas. La diferencia en el terreno material con estos dos artistas permite identificar en la operatoria recolectora del

trabajo al contexto específico donde se desarrolla: el cerro dejado en latencia por la actividad agroindustrial. Esta relación deja en evidencia la opción por el poder de ejecución normada por la física, ley que maneja las pendientes por donde se desplaza el tarro recolector. Es así como en el objeto se encuentran el universo industrial y el natural. A medida que la frazada va registrando ese territorio, saturándose de información material/visual, al mismo tiempo se transforma en una condensación tecnológica entre la tecnología agrícola que ha decidido no trabajar el cerro y la "tecnología" natural impulsora del tambor a través de la pendiente creada por la vegetación y la erosión.

5.- El condensador de sistemas

Aprendizajes evidencia la doble pertenencia de este tipo de espacio rural haciendo de herramienta que establece la medida de comparación. A manera de un banco de pruebas, la pieza actúa como un tomador de muestras manejado por la ley de gravedad, utilizando el criterio físico que hace jugar el peso del tambor, su forma redonda en relación con la pendiente del cerro, la textura de la frazada y los objetos vegetales que se les adhiere. Así, *Aprendizajes* unifica en un sólo objeto una diversidad fragmentaria que compone el lugar.

Las partes componentes del objeto presentan proveniencias disímiles, acarreado una historia cultural que va más allá de su uso práctico. Por ejemplo, dos elementos estructurales que producen el funcionamiento recolector de la obra conjugan sus orígenes productivos al ejercitar un uso diferente en virtud del cerro, al mismo tiempo existente en oposición a la tierra cultivada. Es así como el barril de 500 litros que en un contexto es

usado como medida en el mercado de combustibles o la frazada de emergencia conocida como lugar común en el contexto de abrigo básico, cambian de función al orientar sus características formales hacia una relación que ofrece ese lugar de la zona central de Chile. *Aprendizajes* ocupa la forma del objeto para ponerse a disposición de un exterior –el cerro– para crear una piel que se refiere a un proceso temporal evidenciado por las semillas y restos de la vegetación seca.

La obra puede observarse como instrumento de medida de una intrusión antrópica, donde hay una relación visible, en el momento en que las cantidades de unidades vegetales son captadas por la frazada de cada tarro, en una coreografía donde el objeto manejado por la ley de gravedad utiliza el criterio físico que hace jugar el peso del tambor, su forma redonda en relación con la pendiente del cerro, la textura de la frazada y los objetos vegetales que se le adhieren. De esta manera la pieza busca funcionar como metáfora de la convivencia de los sistemas culturales y naturales que construyen y ocupan estos territorios.

Aprendizajes expone los ámbitos de su tematización como reflejo de un contexto, como resultado de un proceso y como lectura de un territorio: descubre una trama que sucede todos los veranos en el contexto de la economía agraria chilena, la acumulación material sobre un sustrato actúa sobre un proceso productivo que el hombre no interrumpe ni regula; Escenifica de manera literalmente cíclica un proceso de la misma manera en que el tambor gira sobre sí mismo como una compulsión.



12.- Matías Labbé. *Rastras climáticas*. Fruta, rama de árbol, elástico, plástico, pintura, fierro, lata. 30 x 40 x 30 cm. (Aprox.) 2009.

Capítulo 3

La medida de la producción

1. Funcionamientos: la decadencia transparente

Rastras climáticas (Imágenes 12, 13, 14, 15, 17) es una serie de obras producida durante el segundo semestre del año 2009. Se trata de un conjunto de objetos-máquinas de dimensiones pequeñas –ninguna supera un tamaño transportable en los brazos de una persona– construidas con materiales de diversa procedencia y calidades distantes. Todas las máquinas funcionan de la siguiente manera: dentro de una estructura de lata galvanizada plegada se ubica medio bidón de aceite de motor, este contiene una cierta cantidad de fruta: kiwi, palta y mandarina por separado, aprisionadas por dos trozos de una misma rama cortada en su sentido longitudinal. Uno de los dos trozos posee una rama pequeña que roza una superficie plástica de color cubierta con una preparación de grasa mecánica y pintura látex negra, a la manera de un *raspe*. Ambos trozos de rama de árbol se mantienen unidas mediante dos elásticos tensados conteniendo a la fruta. A su vez, un vidrio colocado a presión impide al grupo de fruta salir disparada por la tensión de los elásticos. Cada vez que en su proceso de pudrición la fruta disminuye su volumen, la rama posada sobre el *raspe* se mueve producto de la retracción de los elásticos incidiendo en la superficie cubierta de grasa y pintura negra dejando a la vista el color de la lámina de plástico.



13.- Matías Labbé. *Rastras climáticas*. Fruta, rama de árbol, elástico, plástico, pintura, fierro, lata. 30 x 40 x 30 cm. (Aprox.) 2009.

Al tratarse de máquinas es necesario identificar las partes según la función que desempeñan dentro del total, pues en esta serie de obras cada operación es correspondiente al tipo de materialidad que la efectúa. Así, los componentes son agrupables en dos conjuntos: por un lado encontramos lata galvanizada, vidrio, plástico, elásticos, grasa sintética y pintura látex, materiales identificables como de larga duración, los cuales debido a su resistencia estructural son utilizados en el contexto cotidiano básicamente para resistir al paso del tiempo expresado en el natural desgaste de su uso. Enteramente creados por el hombre, estos materiales ejercen una función de soporte (el vidrio, el bidón plástico, la lata, la lámina de plástico), de dispositivo de registro (la grasa, la pintura), y como motor del mecanismo en el caso del elástico.

El segundo grupo lo componen materiales de constitución inestable, de origen natural, donde la intervención del hombre existe a nivel de manejo, manipulación y procesamiento. Presentan poca resistencia al paso del tiempo, es más, la fruta acusa su paso oficiando tanto de combustible de

la máquina como de órgano indicador del proceso a través de la forma de la rama de árbol.

Los materiales empleados en *Rastras climatéricas* se articulan funcionalmente a través de un diálogo de opuestos. Las condiciones estructurales de los componentes motores son extremadas hasta el punto de provocar un esfuerzo y un trabajo que se libera conforme a la implosión de la estructura de la fruta a medida que transita en decadencia. La maquinaria visibiliza mecanismos que funcionan en base a una oposición entre la fuerza de los elásticos estirados y la capacidad de la fruta de sostener la tensión de éstos. Así, cada contracción de la fruta origina un resultado gráfico resultado de la incisión de la rama de árbol sobre la superficie preparada.

Las obras poseen una temporalidad propia donde cada máquina se mide a sí misma, pues cada variedad de fruta deja inscrito el recorrido de su transformación en su camino de pudrición hacia la estabilidad final de la materia. En determinados intervalos se pone en evidencia, de maneras particulares y específicas, una energía contenida, liberada en correspondencia con la constitución orgánica del tipo de fruta, manifestando visualmente este declive no sólo desde su consecuencia gráfica. Este proceso sucede día a día y hora por hora, ofreciendo un espectáculo cuyo atractivo y voluptuosidad contrastan con la mínima y escueta señal dibujada por la rama en el raspe.



14.- Matías Labbé. *Rastras climatéricas (Detalle)*. Fruta, rama de árbol, elástico, plástico, pintura, fierro, lata. (Detalle) 30 x 40 x 30 cm. (Aprox.) 2009.

Su puesta en marcha desencadena una serie de micro-actividades que en distintos momentos se hacen visibles, generando instancias específicas para su observación. En el sector de la máquina ocupado por la fruta correspondiente al lugar del *combustible* del mecanismo, tiene lugar una escena de exuberancia y riqueza informativa, pues las frutas en el camino hacia la estabilidad final atraviesan distintos estados físicos perceptibles para el espectador: colores en distintas gamas y saturaciones, una amplia calidad de texturas: desde brillantes y suaves a rugosas y aterciopeladas, emanaciones de olores y presencia de otros huéspedes orgánicos como gusanos, moscas, hongos y parásitos varios, participantes activos de la transformación de las materias.



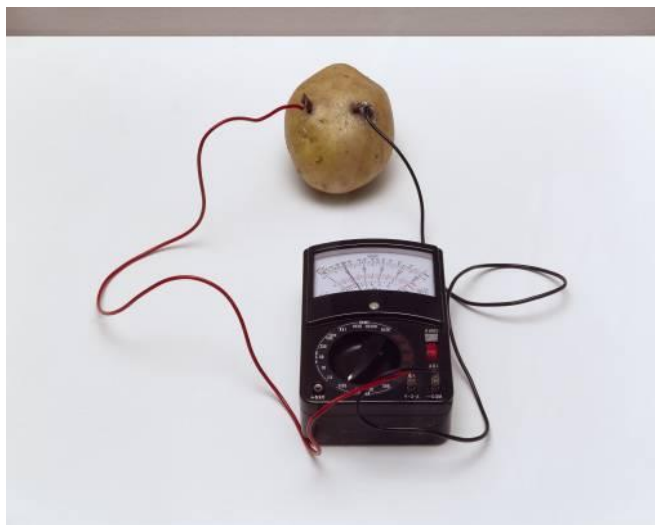
15.- Matías Labbé. *Rastras climáticas (Detalle)*. Fruta, rama de árbol, elástico, plástico, pintura, fierro, lata. 30 x 40 x 30 cm. (Aprox.) 2009.

Por ejemplo, debido a la composición interna que poseen las paltas, hay períodos en que pareciera no sucederles mucho, hasta sufrir cambios repentinos apreciables en una apariencia rugosa. De manera diferente las mandarinas cambian su aspecto en una evolución progresiva, desde un intenso anaranjado de textura tersa y brillante a una superficie opaca y polvorosa de ocres, grises y negros, alternando en el intertanto con una gama de blancos y verdes de diversa saturación.

Es a través de la comparación entre los cambios visibles en las frutas y la marca resultante de las modificaciones en su estructura, donde la contraposición entre proceso y resultado se evidencia de una manera particularmente contraproducente, activando una tensión entre dos rendimientos visuales. El trazo de la rama sobre el raspe es apenas perceptible en contraste con el despliegue de la pudrición. El dispositivo observable de la rama-que-rama enfatiza de este modo la eficiencia de un proceso improductivo.

2. El despilfarro sincrónico

Al funcionar como objetos que exponen un proceso, estas obras trabajan con el tiempo desde una perspectiva material. Un símil inmediato es el reloj de arena, cuya materialidad característica del grano que fluye marca una unidad de medida legible desde una proporcionalidad. En estos trabajos, no obstante, el tiempo sólo puede ser medido en su totalidad, no en forma de unidades parciales debido a las características particulares de cada fruta en cuanto a su resistencia a la pudrición, por lo que su funcionamiento presenta distintos momentos de aceleración, estancamiento y estabilidad final. El proceso conformado en *Rastras climáticas* dura tanto como la fruta que la alimenta frente a la presión de los elásticos, poniendo en juego tanto la capacidad y rendimiento de los cambios en la materia, así como la evidencia visible de sus traspasos energéticos.



16.- Víctor Grippo, de la serie *Analogías*, 1970-72. Colección Particular.

En este ámbito es considerable la referencia a la serie de obras del artista argentino Víctor Grippo *Analogías* (Imagen 12) en las cuales mide la

energía eléctrica presente al interior de papas por medio de un voltímetro. La utilización de este instrumento técnico de medición evidencia los procesos invisibles al ojo que ocurren químicamente en los tubérculos, sincerando de esta manera el valor energético del alimento. Esta estrategia en *Rastras climáticas* es asimilada utilizando la grafía como evidenciador del flujo energético, traspaso correspondiente visualmente con el tránsito de las frutas desde una cualidad comestible hacia un estado de desecho. La diferencia de campo con la obra de Grippo se ubica en la medida que las *Rastras climáticas* exponen un procedimiento cuyo énfasis se ubica en la concatenación de mecanismos derivados de la reacción física de las frutas y no en la utilización de un instrumento externo para evidenciarlo.

La materialización de este traspaso nos enfrenta a la visibilización de una zona fronteriza entre usos y por consecuencia de sistemas de valor. Desde el sentido económico de producción la fruta pierde su carácter de bien consumible, con lo cual se cancela el valor dependiente de su uso como objeto alimento. En lugar de desvalorizar el producto-fruta la conversión en desecho expande la condición de valor hacia un nuevo producto: la marca incisa en el raspe. Entonces toda la actividad visual que manifiesta la fruta en pudrición aparece valiosa debido al trabajo efectuado por la energía mecánica que desencadena. Podríamos determinar, en consecuencia, que las frutas contienen no sólo la composición química que permite se demoren cierta cantidad de tiempo en podrirse, sino que también acarrear un valor como objeto de consumo, un valor representativo del mundo de los artículos cotidianos.

De esta manera las obras son capaces de funcionar sincrónicamente en dos ámbitos de valor activando de manera progresiva las emanaciones de sentido que tensionan el territorio productivo original. La pregunta que surge sobre la verdadera pertenencia del objeto, sus mecanismos y

componentes no hace más que confirmar la existencia de esta propiedad de condensación.

Así, es posible identificar el lugar que gatilla el carácter potencial de la obra en la grafía que registra el momento en que ocurre el tránsito de la fruta como mercancía-alimento hacia su nuevo estado de basura orgánica, al ocurrir todo esto en un contexto cerrado en su funcionamiento pero abierto a las referencias de sus componentes.



17.- Matías Labbé. *Rastras climáticas (Detalle)*. Fruta, rama de árbol, elástico, plástico, pintura, fierro, lata. 30 x 40 x 30 cm. (Aprox.) 2009.

En este campo de pruebas, las *Rastras climáticas* no aspiran a cristalizarse en una presencia única. Por el contrario, sus materialidades funcionan a medida que producen. Al mismo tiempo que su corazón/motor expuesto va decayendo, sus sentidos cuestionan y manifiestan el problema de su operatividad, evidenciando así la tensión que desafía el continuo estable de la institución absoluta de la mercancía, de manera de ofrecer al

mismo tiempo, una mirada al hecho de que el conjunto de relaciones que provee y a su vez recibe las obras conforma un sistema donde no es posible estar fuera.

Conclusión

Cada una de las obras aquí revisadas manifiesta el poder que poseen los objetos como constructores de la realidad. Esta capacidad se configura como testigo evidenciador de los funcionamientos que ocurren en el contexto dinámico que constituye la sociedad. Es lo que hemos llamado la capacidad diseminadora de la recolección en un contexto proliferante. Si tomamos perspectiva del conjunto establecido por las obras, alcanzamos una manera de leer un contexto. Los espacios productivos agrarios y jardineros adquieren una particularidad al ser analizados a través de cada obra, divisando las maniobras con que se manejan estos territorios de eficiencia proliferante. La recolección utilizada como motor operativo, entonces, es convertida en producción de significados.

Los mecanismos administradores trasuntan un tipo de operación cultural que carga de sentido las diferentes maneras de ocupar las materias y sus ordenes. Cuando este planteamiento se articula a partir de material considerado desecho, no sólo evidencia un ordenamiento cultural, sino que permite plantear un método desde donde es posible la reconstitución de sus sistemas. Es así que como primera determinación el foco de la obra se traslade desde la representación de una imagen a la presentación de un proceso. Esta decisión define una opción: la dimensión temporal de los objetos, dimensión orgánicamente basada siempre en diálogos establecidos en torno al hecho de que cada material funciona con respecto a un intercambio: de información, de fuerzas, de energía.

Así se enfrenta al material proliferante vegetal en relación con un sistema que lo determina y denomina: con un método de ordenamiento científico en los *Malezarios*, con un entorno regulado por la explotación

agrícola en *Aprendizajes*, y con la capacidad de medición en un circuito autónomo en las *Rastras Climáticas*.

De esta manera, es posible comprobar la aspiración de la obra de arte de propulsar un encuentro de sistemas a través de una conjunción de materiales. Así la particularidad operativa del territorio de acopio es trasladada a las obras a través del ejercicio de recolección, produciendo la tensión que genera el encuentro de los sistemas acarreados por los objetos receptores con los vegetales denominados como amenaza o como mercancía. Los distintos grados de valor determinados por su jerarquías en el ámbito productivo económico, entonces, dialogan a través de lo común que mantienen, haciendo aparecer la capacidad evocadora de lo procesual.

Cada una de las obras aquí analizadas se presentan como objetos en diálogo con un contexto particular, y no como producciones de arte que buscan conservarse a manera de mercancías, que es necesario cuidar como inversión cual depósito con ganancias futuras. En contraste, las obras incluyen una lectura de la situación exhibitiva como parte integral de su funcionamiento; de éstas, sólo la serie *Malezarios* mantiene una estabilidad material que contempla en su sistema su posterior exhibición, pues su construcción en herbarios cumple con las condiciones permanentes para la guarda, requisito básico de un objeto de arte transable. *Aprendizajes*, por el contrario, luego de su exhibición y almacenamiento en Curicó, fue destruida por animales y por la intemperie evidenciando las consecuencias de la vocación de una obra que existe solamente como registro temporal de determinada experiencia. Finalmente, y en un espacio intermedio, cuando *Rastras climáticas* parecía haber alcanzado una estabilidad suficiente para un almacenamiento mercantil al culminar su proceso con la paralización de la marca que producía la podredumbre de la fruta, se produjo literalmente un salto de escalas. El terremoto del centro y sur de Chile en febrero de 2010

movió la traza existente y la sustituyó por otra de mucho mayor amplitud, demostrando su permanente disponibilidad al registro.

Es así como el análisis expuesto, teniendo en cuenta las relaciones procesuales, asume las tramas que subyacen tanto a sus operatorias como a sus usos; tanto a sus materialidades como a la historia de los procesos que las constituyen. El análisis expuesto manifiesta su pertenencia a realidades productivas que reflejan y al mismo tiempo crean situaciones instaladas en un lugar y una época específicos. Se trata de obras que se despliegan por medio del reconocimiento explícito del filtro experiencial que implica referirse a la relación del hombre con la naturaleza desde el prisma utilitario de la agricultura y la jardinería, donde en el más amplio sentido se llama a no perder de vista la reciprocidad intrínseca entre ser humano y entorno. Como señala Gilles Lipovetsky, en una época donde el sistema social del hipercapitalismo⁴ realiza una “sobreinversión del presente y el corto plazo a través de las lógicas del individualismo y consumismo, imponiendo criterios de racionalización, globalización y comercialización”⁵, se vuelve imperioso tomar distancia con respecto a la simple manufactura eficiente, haciendo explícito que todo conjunto de administraciones materiales responde a un relato anterior determinado y que la relación con la naturaleza es hoy, más que nunca, una relación construida por los diferentes usos de materiales transformados en productos que la conforman y la usufructúan.

Uno de los propósitos del presente texto ha sido enunciar un espacio donde plantear las preguntas que no olviden esa relación dialéctica necesaria entre ser humano y entorno, pues pese a la posibilidad de que el continuo

⁴ Ver Lipovetsky, Gilles y Seroy, Jean. 2010, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona: Anagrama,.

⁵ Ibid. Pág. 14.

productivo se desarrolle de manera orgánica, la necesidad de estos cuestionamientos constantes en la obra de arte y su discurso se deben imponer al ocultamiento de la tecnología.

Aprendizajes, Malezarios y Rastras climáticas, como referencia de este análisis o como obras que son sujetos de sus propios discursos, ofrecen desde distintos ángulos un momento dentro del proceso del sistema productivo que en conjunto nos rige. Son instantes evidenciados que permiten tomar consciencia de sus formas de acción, mediante un movimiento imprevisto de las propiedades funcionales de la productividad. Este movimiento es enfatizado por el tiempo inestable de los materiales precarios de las obras –y por el tiempo sensible para los procesos– porque es ahí donde se efectúa la posibilidad de una ganancia o de una pérdida. Se trata de obras que se inclinan por la opción de la pérdida, por las vías que de alguna manera infecunda subsisten con la porfía de lo constante, por las jerarquías que se invierten y conviven irónicamente para subvertir la inercia de la esterilidad y transformarla en una producción de sentidos. La sola idea de voltear las apariencias promueve la posibilidad de sentirnos en sincronía con un entorno del cual podemos sentirnos dueños y administradores, aunque en rigor sólo seamos una parte. Son esos instantes hechos evidencia con sus funcionamientos los que permiten una toma de consciencia de las formas y, por una fracción de segundo, distanciarse antes de continuar bajo su orden.

Bibliografía

AUGE, Marc, 2003, *El tiempo en ruinas*, Editorial Gedisa, Barcelona.

AZURDIA, C, 1984. *La otra cara de las malezas*. Tikalia, Guatemala.

BATAILLE, Georges, 2007, *La Parte Maldita*. Ediciones Las Cuarenta, Buenos Aires.

BARTHES, Roland, 1986, *Lo obvio y lo obtuso*. Editorial Paidós Comunicación, Barcelona.

BENJAMIN, Walter, 1995, *La dialéctica en suspenso*, Editorial Arcis-Lom, Santiago.

BUCHLOH, Benjamin, 2004, *Formalismo e historicidad, Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Ediciones Akal / Arte Contemporáneo, Madrid.

DELEUZE, Gilles - GUATTARI, Félix, 2002, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Editorial Pre-textos, Valencia.

GROYS, Boris, *Sobre lo Nuevo. Ensayo de una economía cultural*. 2005, Editorial Pre-textos, Valencia.

GUASCH, Anna María, 2005, *El arte último del siglo XX, Del Posminimalismo a lo Multicultural*, Alianza Editorial, Madrid.

FORRADELLAS, Joaquín, 1986, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Editorial Ariel, Barcelona.

HEISE, Ursula K. 2008, *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*, Oxford University Press, New York.

LIPOVETSKY, Gilles; SEROY, Jean, 2010, *La cultura-mundo, Respuesta a una sociedad desorientada*, Anagrama, Barcelona.

MARX, Karl, 1973, *El capital*, Editorial Cartago, Buenos Aires.

SALAZAR, Gabriel; PINTO, Julio. 1999, *Historia contemporánea de Chile*, Editorial LOM, Santiago.

THIBAUT, Michel; HIDALGO, Gonzalo, 1996, *Trayectos del Psicoanálisis de Freud a Lacan*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago.

VARIOS AUTORES, 2005, *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Editorial Conaculta/Turner, México, D.F. / Madrid.