



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Escuela de Posgrado

EL RECORTE DEL ENCUADRE, EL ENCUADRE DEL LENGUAJE,

EL LENGUAJE Y SUS CONTORNOS

ANA LAURA GALARZA DIEZ DE URDANIVIA

Profesores guía:

Pablo Langlois/ Enrique Matthey/ William Thayer/ Rodrigo Zúñiga

CALIFICACIÓN:

Santiago, Chile

Enero de 2010

“Debe recordar que la ciencia avanza a través de la discusión y que la controversia abre el camino a una comprensión mejor aún.”

Mauricio Swadesh

EL LENGUAJE Y LA VIDA HUMANA

A mi familia, la de sangre y la de aquí, la de siempre
Gracias por el cariño, el apoyo, la paciencia y la confianza
En especial a: Ñaña, Bicho, Joce, Papo, Brujita y Emy

Esta tesis se centra en la construcción de una narrativa analítica y crítica que permita esclarecer los ejes problemáticos de la propia producción artística. Como su título lo indica, el texto se ha organizado de manera encadenada, intentando concatenar los contenidos de los distintos capítulos para emular la fluidez un tanto indeterminada y orgánica que caracteriza la producción artística que se analiza. El primer capítulo comienza por informar al lector acerca de los antecedentes teóricos y de obra que considero como punto de partida de mi propia investigación artística. Los siguientes capítulos irán profundizando en cada uno de los contenidos que según el desarrollo de obra han sido jerárquicamente más importantes en las distintas etapas de mi cronología artística.

Los temas centrales de esta tesis son: la fotografía y su desplazamiento conceptual en tanto lenguaje visual y dispositivo técnico, la intervención directa sobre la realidad como estrategia técnica (intervención de objetos e intervenciones en el espacio público) y estrategia discursiva (la realidad como materia prima y su posible elasticidad), las relaciones entre la esfera del lenguaje y la esfera de realidad aparentemente distantes y aisladas pero intrínsecamente asociadas, y el potencial poético de la indeterminación de sus fronteras.

Las nociones de enfoque, punto de vista y encuadre no sólo operan desde fuera, en tanto instrumentos analíticos necesarios para una escritura de tesis, sino que atraviesan medularmente el texto y la obra que se analiza, buscando generar una opacidad en la cotidiana transparencia de dichas nociones. A diferencia de un texto científico se hace énfasis en la ausencia de una verdad absoluta, en la imposibilidad siquiera de concebirla y en la potencialidad artística e investigativa de asumir el conocimiento y el saber como distintos encuadres estratégicos aplicados para determinados objetivos y en determinadas circunstancias.

Índice de Contenidos

	N' Pág.
Introducción	1
CAPÍTULO I: Reflexiones en torno a la noción de encuadre y su desplazamiento conceptual	4
I.1 Antecedentes: Instalaciones en torno al lenguaje fotográfico	5
I.2 Desplazamientos de la noción de encuadre: corte directo y dislocaciones	9
I.3 El juego del campo y el fuera de campo en mi obra	18
I.4 El lenguaje como encuadre de la realidad	21
CAPÍTULO II: Encuadres cercanos: la posibilidad de una experiencia personal del lenguaje y la realidad	24
II.1 Bordes difusos: lenguaje pragmático, realidad posible	24
II.2 Chuquicamata/ Chuqui-que-mata: el más acá del lenguaje	33
II.3 Estratigrafía objetual: el más acá de la realidad	38
CAPÍTULO III: Ensayos sobre continuidad: experimentación en torno a los bordes	45
III.1 Hiperilación objetual	47
III.2 Todo en uno: simultaneidad poética	52
Conclusión	55
Bibliografía	57

Introducción

Escribir sobre la propia obra, los procesos y estrategias de creación y experimentación artística, inevitablemente trae como consecuencia una reducción y un encasillamiento categórico que siempre se presiente como el menos adecuado, sobre todo cuando se está al mismo tiempo en la posición del que escribe y la del que hace. Escribir sobre lo que uno hace, intentando poner en limpio las ideas, sin mezclar las expectativas con los resultados, las motivaciones personales con el objeto de análisis, es un desafío quizás no superado en el presente texto. Sin embargo, el proceso de escritura también enriquece la obra, en la medida en que permite incorporar como parte de la reflexión en torno a ésta autores, escritos, definiciones y referentes que moldean indudablemente la producción artística y la manera de concebir la profesión artística.

Este texto se presenta como un marco de lectura acotado acerca de la propia obra cuyo eje problemático y temático constituye en sí mismo la noción de encuadre y sus desplazamientos conceptuales, que han sido investigados desde el quehacer artístico. Fue gracias a la fotografía y su forma específica de mirar que noté por primera vez la presencia de un marco, que en su caso específico es el encuadre. A medida que he experimentado distintas maneras de trabajar con éste concepto he ido concientizando la presencia constante de distintos marcos. Siempre tratando dar un paso más atrás para tener una vista más distante del objeto, fui alejándome hasta darme cuenta que realmente lo importante no era llegar a una distancia utópica libre de encuadres (ya que probablemente es imposible), sino que lo interesante de este *zoom out* era aplicar esta conciencia en los escenarios que se dan como inmutables (la realidad circundante, el lenguaje, las leyes urbanísticas, las leyes de tránsito, las recetas de cocina, los colores de las casas, las reglas de perspectiva, etc.) y probar maneras de torcerlos. Es por esto que parte importante de la reflexión también se centra en el análisis de la experimentación en torno a los límites o bordes de las distintos tipos de encuadres que se plantean en este texto.

Para vehicular la reflexión en torno a la problemática señalada, se iniciará en el primer capítulo con un recorrido a través de las distintas manifestaciones que el

concepto de encuadre ha tenido en varias de las obras realizadas en los últimos años, mostrando cómo evolucionó desde el plano específico de la fotografía hacia un campo menos acotado y más problemático. Se busca reflexionar acerca de la prolongación de éste concepto y noción fotográfica, que pone de manifiesto una condición fragmentaria de la imagen al marcar un límite entre el campo y el fuera de campo, generando una dinámica dialéctica que no se resuelve nunca y que también está presente en la propia obra. Hacia el final de capítulo y a lo largo del Capítulo II se reflexionará acerca de la expansión de esta noción de encuadre y de la relación dialéctica que plantea la presencia de límites y bordes, presente no sólo en la fotografía sino en el lenguaje y en el general de los marcos teóricos y cognitivos que aplica el ser humano, dando paso a la reflexión entorno a lo verosímil como verdad posible y no absoluta. Finalmente, en el tercer capítulo se analizarán algunas de las obras más recientemente realizadas, leídas como posible contrapartida de lo fragmentario, al tematizar las estrategias materiales de acoplamiento y re-unificación de objetos que pueden ser pensadas desde la noción de continuidad, opuesta pero complementaria a la noción de encuadre, corte y fragmento, que sintomatiza los dos primeros tercios de esta tesis.

En términos de obra (estrategias visuales y plásticas) el texto intenta profundizar en una de las operaciones más recurrentemente utilizada que es el corte sobre objetos y la dislocación o descalce como estrategia de intervenciones en el espacio público. Se analizará la importancia que ha tenido el hecho de haber usado reiteradamente objetos, particularmente objetos cotidianos, dando un marco más acotado materialmente a la propia creación artística. Hacia el final de la tesis, en el capítulo tres, se busca tematizar las operaciones materiales y técnicas más recientemente investigadas que involucran al encuadre o marco como objeto en sí mismo, en tanto las obras que se analizan operan a partir de la modificación material y visible de límites y bordes.

En términos de relato me pareció relevante incorporar ciertas referencias biográficas que contextualizaran el interés particular acerca de la investigación sobre el lenguaje y en especial el contexto idiomático, que determina la pertenencia o no de un individuo al flujo funcional de la comunicación. De no haber experimentado la condición de extranjera en dos ocasiones a lo largo de mi vida no habría notado tan

vívidamente los bordes que también tiene el encuadre del lenguaje. Intento no caer en la melancolía injustificada de las anécdotas, pero algunas de éstas me han parecido necesarias para determinar la especificidad de ciertas estrategias de obra y de algunos trabajos e intereses en particular.

El marco teórico se asume como tal: un encuadre teórico formado por sub-encuadres de muy distintas áreas del conocimiento, variedad que permite catalizar la tentación de asirse a una verdad absoluta. Los textos y autores utilizados en esta tesis se plantean como puntos de vista verosímiles más no absolutos, que han sido útiles en la propia investigación ya que me han permitido comprender mejor y poder comunicar más efectivamente las propias ideas y reflexiones. Fue especialmente complejo el abrumante recorrido bibliográfico al cual recurrí para intentar profundizar en torno a los temas del lenguaje y la realidad. De este inabarcable chapoteo cognitivo pude rescatar breves apreciaciones y citas que distribuí lo mejor posible para intentar hablar bien el lenguaje filosófico y científico, en el cual también soy extranjera.

El presente texto se plantea como un recorrido cuyos hitos son las obras de la propia trayectoria artística, que pretende generar ciertas opacidades en las transparencias del conocimiento ya asumidas como naturales, siempre desde un marco particular, un encuadre propio que se materializa a sí mismo en cada obra.

Reflexiones en torno a la noción de encuadre y su desplazamiento conceptual

El concepto de encuadre ha sido un eje transversal en la propia creación e investigación visual. En el presente capítulo daré cuenta de cómo la noción de encuadre ha ido evolucionando desde la reflexión en torno al campo específico de la fotografía, hasta obras más recientes en las que ha sufrido distintos desplazamientos, tanto como concepto y estrategia visual.

Comenzaré por especificar cómo y cuándo fue que comencé a trabajar con este concepto, originalmente ligado por completo a una investigación y experimentación en torno al lenguaje fotográfico, desarrollada en la época de mis estudios universitarios de pre-grado. Posteriormente, daré cuenta de cómo este concepto, poco a poco, ha ido desprendiéndose de su relación exclusiva y ontológica con la fotografía y ha adquirido nuevos matices en las distintas obras que he realizado. Me referiré a este recorrido como los desplazamientos que ha sufrido la idea de encuadre, especialmente centrándome en la noción de corte como acción literal y, posteriormente, esta misma noción comprendida no sólo como una operación, sino como un concepto: la dislocación o el descalce. Por otra parte, de este concepto fundador que organiza varias de las problemáticas presentes en mis obras, surge una relación fundamental que determina la dinámica o problemática central en varios de mis trabajos, que es la relación dialéctica entre campo y fuera-de-campo. Más allá de las distintas materializaciones, temas u operaciones que se lleven a cabo en cada obra, la constante confrontación que se pone en juego siempre que ha estado presente la noción de encuadre, marco, límite o borde, es el conflicto entre aquello que opera desde dentro y aquello que queda fuera, pero siempre latente. Esta relación tensa es la que ha posibilitado la diversificación de mi investigación más allá del campo de la fotografía, expandiéndose, como veremos hacia el final del capítulo, a la intervención directa sobre la realidad circundante, material y tangible. Por tanto, el encuadre finalmente será extremado en su cualidad discursiva y categórica, para postular la idea de que el lenguaje, como facultad mental y estrategia

organizadora de la realidad, puede ser leído como un encuadre o sistema dinámico encuadrante¹ que opera sobre la realidad en tanto permite generar distintas versiones verosímiles de ésta, sin ser ninguna exclusiva ni excluyente.

I.1. Antecedentes: Instalaciones en torno al lenguaje fotográfico

Cuando leí por primera vez “El acto fotográfico” de Philippe Dubois, lo que más llamó mi atención y fijó en mi cabeza una imagen y una sensación muy particular en relación a lo que comprendo ahora por fotografía, fue el énfasis que pone el autor al definirla como un acto, esencialmente un acto de corte, de incisión, que se da de un solo golpe (el “golpe del corte”) que secciona el continuo espacial y temporal, dejando a lo capturado por el obturador aislado para siempre en una lonja de imagen estática. La reiteración a lo largo de todo el texto de sinónimos de corte y el estilo casi plástico o visual que adquiere la escritura de Dubois, fue esculpiendo en mi cabeza imágenes e ideas que excedían el carácter plano, bidimensional y referencial de la fotografía, acercándola cada vez más a un campo material, tangible, táctil y fáctico.

Tras leer y estudiar repetidas veces este texto surgió la serie “Instalaciones en torno al lenguaje fotográfico”, cuyo objetivo central era extremar este lenguaje al punto de no tomar fotografías sino que recrear en lo tangible (objetos, espacios) los códigos fotográficos, sus atributos esenciales, para ver si aún ahí podíamos seguir pensando en fotografía. Para esto elegí los cuatro conceptos fundamentales que organizan el texto de Dubois, los cuales eran: el encuadre, el fuera de campo, el punto de vista y la suspensión temporal. Realicé una instalación por cada concepto y en cada caso utilicé una estrategia distinta para poner en escena lo que consideraba sustancial de cada uno.

El encuadre fue el primer concepto trabajado en la serie (Imagen 1). Esta primera instalación consistió particularmente en ejecutar un corte directo sobre la

¹ Si bien la palabra “encuadrante” no existe, me parece indispensable transformar en verbo este concepto para poder vincularlo con una perspectiva particular sobre el lenguaje que lo determina como una facultad mental dinámica y variable y no tanto como un producto léxico (lenguas, palabras, leyes gramaticales). A cerca de este punto de vista sobre el lenguaje, fundamentalmente apoyado por las teorías recientes de la investigación del científico Noam Chomsky, se profundizará hacia el final del capítulo.

realidad tangible, llevando a la literalidad la definición de encuadre. Esta solución técnica (cortar) para referir al concepto aludido, fue casi inmediata debido a que es en especial el encuadre el concepto que Dubois trabaja de manera más visceral y táctil a lo largo del texto².



IMAGEN 1. *ENCUADRE*. Instalación. Escala 1:1. Modelo y cortes.
Escuela de Arte. PUC. Campus Oriente. 2003

La instalación consistió en armar un pequeño modelo compuesto por una silla, una mesa, un mantel y un cenicero, sobre el cual se proyectaron y dibujaron los bordes del encuadre fotográfico de una cámara situada frontalmente. Posteriormente, las líneas dibujadas sobre el modelo, que corresponderían a los límites de la fotografía de éste (si hubiera sido tomada), fueron la guía de corte por donde después pasarían la tijera y el serrucho. Se obtuvo así un modelo cercenado, el que se armaba como una imagen bidimensional si el ojo del observador se posaba frente a la obra a la misma distancia y altura desde donde había sido proyectado el encuadre fotográfico, es decir, si adoptaba el mismo punto de vista de la cámara. Lograr esta posición específica, que además implica que el espectador mire con un solo ojo para

² Dubois describe en la introducción al cuarto capítulo de “El acto fotográfico” la manera en que la fotografía actúa con respecto del espacio: “Especialmente, de la misma manera, fracciona, elige, extrae, aísla, capta, corta una porción de extensión. La foto aparece así, en el sentido fuerte, como una *tajada*, una tajada única y singular de espacio-tiempo, literalmente *cortada en vivo*. (...) Se puede decir que el fotógrafo, en el extremo opuesto del pintor, trabaja siempre *con el cuchillo*, haciendo pasar, en cada visión, en cada toma, en cada maniobra, el mundo que lo rodea por el filo de su navaja.” DUBOIS, Philippe. “El acto fotográfico. De la representación a la recepción”. Ediciones Paidós, Barcelona. 1986. p.141

imitar la visión monocular de la cámara, es tan complejo que el efecto de anamorfosis o bidimensionalidad del modelo se da sólo por un instante, casi imperceptible. En un segundo se tiene la sensación de haber visto una foto, una imagen plana, y al segundo siguiente todos los bordes vuelven a descalzarse. Esto en un comienzo me complicaba, pues pensaba que si el espectador no conseguía notar el efecto, la obra no completaba su sentido (relacionarse con la idea de encuadre fotográfico). Sin embargo, ahora considero esto un aspecto interesante por dos motivos: 1) la percepción escurridiza del efecto de bidimensionalidad es análoga a la noción de instantánea fotográfica (sólo un instante y nada más); 2) lo irónico que resulta que la mejor manera (o quizás la única, dependiendo del equilibrio y los defectos ópticos del espectador) de mirar la obra (por su cualidad espejeante) sea mediante el registro fotográfico de la misma.

Si bien cada instalación poseía un carácter determinante y específico al centrarse cada una en un concepto distinto, en todas era visible la importancia del recorte evidenciado principalmente por la descontextualización y la presencia de bordes o límites: en el caso del punto de vista (Imagen 2) y la suspensión temporal (Imagen 3) la alfombra jugaba el papel de territorio, ya que sobre ésta se organizaban los objetos de manera específica remitiendo en el primer caso a una habitación y en el segundo a un comedor.



IMAGEN 2. *PUNTO DE VISTA*. Instalación. Escala 1:1. Montaje de dormitorio sobre el muro.

Escuela de Arte. PUC. Campus Oriente. 2003



IMAGEN 3. *SUSPENSIÓN TEMPORAL*. Instalación. Escala 1:1.

Montaje de comedor en el centro de la Sala.

Escuela de Arte. PUC. Campus Oriente. 2003

En “Fuera de campo” (Imagen 4) era la pared la que jugaba el papel de límite cortante, sugiriendo que tras el muro se encontraba el árbol del que sólo veíamos algunas ramas. La pregnancia del encuadre estaba presente en todas las instalaciones y se mantuvo durante varios ejercicios posteriores con el mismo carácter afilado y cortante heredado del texto.



IMAGEN 4. *FUERA DE CAMPO*. Instalación. Escala 1:1. Montaje de ramas sobre el muro.

Escuela de Arte. PUC. Campus Oriente. 2003

I.2. Desplazamientos de la noción de encuadre: corte directo y dislocaciones

La ejecución literal de un recorte como traducción del concepto de encuadre fue el primer desplazamiento trabajado, a partir del cual surgió el interés por continuar indagando acerca de esta noción. En los primeros ejercicios aún había un apego por la idea de que para remitir al encuadre fotográfico debía estar presente el efecto de anamorfosis o aplanamiento, como resultado del origen monofocal y perpendicular del posicionamiento de la cámara ante el modelo. Este efecto fue evidentemente trabajado en la instalación “Como si el mundo se hubiera desplazado de golpe” (Imagen 5), conformada por dos partes que se situaban frente a frente siendo uno de los lados la representación de un encuadre fotográfico y el otro la representación del fuera de campo de otro encuadre fotográfico. Ambas representaciones eran un traslado de la idea literal del encuadre como recorte, para lo cual fueron cortados tanto las baldosas que cubrían el suelo y el muro, como los muebles, electrodomésticos y todo tipo de objetos (orgánicos e inorgánicos) que poblaban estas escenificaciones de cocina (Imágenes 6).



IMAGEN 5

*COMO SI EL MUNDO SE HUBIERA
DESPLAZADO DE GOLPE.*

Instalación realizada en conjunto con
Jocelyn Giese.

Proyecto FONDART.

Dimensiones variables.

Galería Animal, Santiago, Chile. 2008

Debido a la correspondencia de ambas partes de la instalación, que operaban de manera complementaria (positivo-negativo o campo-fuera de campo) y dadas las dimensiones, el efecto de aplanamiento era mucho más plausible que en el caso del primer modelo (a menor escala) referido anteriormente (Imagen 1). Sin embargo, fue justamente tras esta sobreproducción, centrada en conseguir de manera perfecta el efecto visual, que comprendí que el corte sobre la realidad tangible era en sí mismo una operación elocuente y potente, sin importar si reproducía o no el efecto de bidimensionalidad, o si respondía o no al formato rectangular del dispositivo fotográfico.

Cada uno de los objetos que ahí estaban presentes, y de los cuales había sido despojada una parte, remitían innegablemente a eso que no estaba: a su porción ausente. El acto de corte era más elocuente al acercarse a un objeto y poder observar cada una de sus capas y las nuevas siluetas que se dibujaban al revelarse su interior y dejar de ser una forma conocida y cotidiana, que cuando el ojo se posaba en el punto de vista de la cámara y el espacio se aplanaba (pues precisamente en ese aplanamiento se perdía la radicalidad de ver un cuerpo cortado). Otra consecuencia reflexiva que surgió de esta obra tiene que ver con cómo el mundo, los objetos cotidianos, todo aquello de lo que nos rodeamos y nos permite sentirnos de alguna manera estables (a salvo de lo mutable y efímero), de pronto se tornaba frágil debido a que el corte revelaba la verdadera composición material de las cosas, acentuando más la idea de vulnerabilidad que de solidez³.

³ Al iniciar el proyecto, lo más complejo fue ver qué tan real era la posibilidad de cortar todos los objetos que formaban parte de esta instalación, específicamente todo lo relativo a los electrodomésticos y aparatos eléctricos. Para esto conversamos con personas de distintas áreas para pedir opiniones sobre la factibilidad de la operación que debíamos realizar y en reiteradas ocasiones las respuestas coincidían en que esto era simplemente imposible. Todos con quien comentábamos el proyecto argumentaban con mucha seguridad que los objetos que queríamos intervenir eran de materiales imperecederos y de estructuras abigarradas. Finalmente, basta con decir que el corte del refrigerador, que fue uno de los objetos que más impactaba, fue principalmente solucionado con serrucho y, al ver su interior, era posible comprobar que no era más que una sumatoria de fierro, plástico, espuma aislante, plumavit y una considerable porción de espacio vacío.



IMAGEN 6. *COMO SI EL MUNDO SE HUBIERA DESPLAZADO DE GOLPE*

Detalles del corte.

Otro de los desplazamientos del concepto de encuadre que está presente en algunas de mis obras tiene que ver no tanto con la idea del gesto incisivo llevado a su literalidad, sino en relación a la dislocación o descalce como analogía del corte. Al generar un quiebre en la continuidad habitual del espacio o el tiempo, el efecto de corte es casi tan radical como el acto literal de cortar un objeto, ya que aquello que se descalza no es sólo una imagen o un objeto, sino que se busca dejar descalzado, desorientado, descentrado al mismo espectador. El descalce ya no tanto como un efecto visual, sino como un afectar al que mira y que lo que mira no sea en sí misma la obra sino sólo el dispositivo que genera una experiencia de descalce (unas sospecha, una intriga). Sólo cuando tenemos una piedra en el zapato recordamos que no andamos descalzos, que traemos puestos ese par de objetos que cubren y aíslan nuestros pies. Si no hay ninguna incomodidad difícilmente se trae algo a la conciencia, por lo que podría decirse que ciertas incomodidades producidas intencionalmente pueden llegar a ser óptimas si lo que se busca es volver a mirar algo, re-conocerlo, notar que sigue ahí impávido o que quizás ha sufrido algunos cambios. De alguna manera las intervenciones que he realizado en el espacio público podrían clasificarse como incomodidades producidas intencionalmente.

En el cuento “La foto salió movida” de Julio Cortazar, el personaje central del relato (un Cronopio), tuvo el infortunio de mirar a un espejo esperando encontrar su imagen justo en el momento en el que el espejo estaba un poco ladeado. Por esta razón la imagen que se le devolvió no fue la que él esperaba. Entonces el Cronopio comenzó a sospechar que todo a su alrededor había girado, se había descalzado, se había desordenado. Su angustia iba creciendo en la medida en que pensaba lo terrible que sería que ya nada volviera a estar en su lugar y sobre todo que se iban a desencadenar una serie de desencuentros y de absurdos:

“(…) sería horrible que el mundo se hubiera desplazado de golpe, y a lo mejor si los fósforos están donde la llave, puede suceder que encuentre la billetera llena de fósforos, y la azucarera llena de dinero, y el piano lleno de azúcar, y la guía del teléfono llena de música, y el ropero lleno de abonados, y la cama llena de trajes, y los floreros llenos de sábanas, y los tranvías llenos de rosas, y los campos llenos de tranvías”⁴.

Esta cita tiene relación directa con la manera en que me interesa que operen algunas de mis obras, es decir que sean detonantes de una serie de suposiciones y/o sospechas. Poder evocar, mediante una operación de descalce específica, la posibilidad de que en algún momento todo nuestro entorno, la realidad tangible que nos rodea –aparentemente estable- pudiera torcerse, mutar, rotar y desordenarse. Una especie de maleabilidad y flexibilidad del espacio y el tiempo y la inmanente amenaza de que todo puede cambiar de un momento a otro; similar sensación y desorientación a la que se siente cuando de pronto todo el mundo alrededor de uno cambia, no tanto porque el mundo gire de golpe, sino porque uno se desplazó de golpe hacia otro lugar. Esa es la diferencia, por ejemplo, de viajar en avión o en autobús: en el primero de los casos la proporción de distancia recorrida en relación al tiempo de viaje es desmesurada, uno siempre está más lejos de lo que creía⁵.

⁴ CORTAZAR Julio. “Historias de Cronopios y Famas”. Buenos Aires, Alfaguara. 1995. p.76

⁵ Cuando me trasladé a vivir de Ecuador a Chile, en no más de seis horas de vuelo, desde Quito hasta Santiago, todo mi entorno (afectivo, geográfico, fonético, auditivo, lingüístico, visual, olfativo, domiciliario, etc.) de pronto cambió tan rotundamente, que en la mañana había tomado desayuno con mi abuela, en la casa en la que crecí y en la tarde del mismo día estaba en un lugar donde no reconocía nada. Mis propias cosas que habían sido traídas antes junto con la mudanza de toda la casa me parecían completamente extrañas. Efectivamente todo había cambiado de golpe, tanto así que era

En una de las instalaciones antes mencionadas (Imagen 2) que reflexionaban en torno al lenguaje fotográfico, están particularmente presentes la dislocación y el descalce, más bien relacionados a una sensación que a un acto literal de corte. La instalación “Punto de vista” (Imagen 2) consistió en recrear mi dormitorio de manera vertical es decir situado en el muro de la sala. Había un cambio drástico del eje gravitacional del espacio recreado, lo que estaba reforzado por varios detalles como, por ejemplo, el hecho de que los cables de una lamparita y del teléfono caían hacia el muro (Imagen 7) , como si éste fuera el suelo y nosotros (los espectadores) estuviéramos parados sobre una de las murallas del dormitorio. Entonces la dislocación se da primeramente por una sensación de cambio en la percepción del espacio y, por otro lado, también ocurre en un sentido más simbólico al exponer abiertamente un espacio considerado como íntimo y privado. Además la disposición espacial genera una especie de vista en picada (utilizando un lenguaje fotográfico y cinematográfico), punto de vista generalmente relacionado con una mirada ubicua y poderosa, que puede situarse por encima de todo y cualquier cosa que se situó por debajo de ésta se torna vulnerable al no tener posibilidad alguna de esconderse, al no tener privacidad.



IMAGEN 7. *PUNTO DE VISTA*. Instalación. Detalles

usual que los primeros días siempre me despertara en la mañana completamente desorientada, no reconocía mi cuarto (que ahora era más bien mi pieza). Fue como dormir en la pieza de alojados (o el cuarto de invitados) por lo menos durante todo un mes y quizás un año.

Otro ejemplo de dislocación es lo que sucede con el proyecto “Colonización simbólica: cultivos de subsistencia” (Imágenes 8, 9 y 10). Este proyecto consistió, a grandes rasgos, en cultivar alimentos en espacios que pudieran ser considerados como residuos o residuales, tanto por ser el resultado del desgaste de la urbanización (grietas, hoyos, errores de cálculo, intersticios) o por ser objetos desechables.



IMAGEN 8. *COLONIZACIÓN SIMBÓLICA: CULTIVOS DE SUBSISTENCIA.*
Intervención. Taller de Proyecto. Magíster en Artes Visuales, Universidad de Chile.
Santiago de Chile, 2008.

Esta idea originalmente surgió a partir de la observación directa de mi entorno, en el que me llamaba mucho la atención el ínfimo espacio que existía entre o dentro de estos intersticios que veía en la calle, las veredas y los muros. Me preguntaba primero si eso podía ser considerado un espacio, cuál era el límite para decir si había espacio o no. Dentro de las maneras de poder aproximarme estos micro-algo (pues no pueden ser llamados ni espacio, ni lugar, ni objeto) y tratar de

entenderlos o tan sólo familiarizarme con éstos; pensé que una de las maneras de medir su capacidad (espacial-física y la vez significativa-evocadora) era poniéndolos a prueba en relación a su capacidad de albergar o ser un nicho de vida. Entonces comencé a rellenar estos micro-algos con tierra, aserrín y semillas para ver si algo lograba crecer ahí.



IMAGEN 9. *COLONIZACIÓN SIMBÓLICA: CULTIVOS DE SUBSISTENCIA.*

Intervención. Taller de Proyecto. Magister en Artes Visuales, Universidad de Chile.

Santiago de Chile, 2008.

En un inicio sembré sólo pasto y después pensé que sería más interesante sembrar plantas comestibles (vegetales, frutas o condimentos). Sucedió que en las grietas sólo se dio el pasto y sobrevivió bastante poco. Las otras plantas que requerían de un mayor cuidado no sobrevivían, sobre todo por el constante tránsito de automóviles y peatones. Finalmente decidí utilizar como huerto el basurero de afuera de mi casa. Adapté este canasto metálico cubriéndolo con plástico y rellenando su contenido con tierra y aserrín. Ahí sembré cebollines, ciboulette, perejil crespo y brócoli (Imagen 10). Todas estas plantas crecieron y se mantuvieron por más de cuatro meses. A pesar de no tener protección y estar a la vista y disposición pública nunca nadie sacó ni siquiera una hoja de este huerto.



IMAGEN 10. *COLONIZACIÓN SIMBÓLICA: CULTIVOS DE SUBSISTENCIA.*
Intervención. Taller de Proyecto. Magister en Artes Visuales, Universidad de Chile.
Santiago de Chile, 2008.

Cuando pensé por primera vez en este proyecto me parecía interesante el descalce que se podría producir por el hecho de encontrar verduras creciendo en un lugar donde no correspondía ni era esperable. Pero era una idea que se sustentaba más en el resultado, en la fantasía de hallarse de pronto con un racimo de tomates saliendo de una grieta en la vereda. Hubiera sido un descalce más bien visual, para lo que incluso habría podido comprar la mata de tomates lista y haberla trasplantado a alguna grieta que diera el ancho. Sin embargo, ahora comprendo que hubo varias sutilezas mucho más interesantes que se dieron en el proceso, menos literales e ilustrativas (menos pintorescas). Me refiero específicamente a todas las acciones y pasos que se debieron realizar en búsqueda del resultado que nunca llegó (por lo menos no como se había planificado), como fueron el período de siembra y preparativos del terreno; y después el período de crecimiento, acompañado de una rutina necesaria para la preservación y desarrollo de estos cultivos. Toda esta serie de acciones eran en sí lo descalzado, pues me imagino que no era normal para mi vecina verme salir todas las tardes a regar el basurero, la vereda y la calle. El descalce en este proyecto actuaba como un conglomerado de acciones y disposiciones que operaban tácticamente e incidían de manera directa sobre varios niveles de la realidad cotidiana para sugerir una reflexión, una relectura del espacio, de lo privado

en relación a lo público, de lo poético v/s lo ridículo que podía resultar cada actividad relacionada con esta intervención.

En la obra “Colonización Simbólica” hay también una cierta relación con la idea de habitar que se encuentra trastocada, descentrada. Cultivar la propia tierra tiene que ver con ese acto de identificación con el lugar en el que uno vive y del cual subsiste. Pero en este caso la acción de cultivar y de habitar parecieran no tener lugar o haberse quedado sin lugar. Al apropiarse de esta manera peculiar de la calle y específicamente de los resquicios de espacio en los que a penas cabe la posibilidad de reconocerlos y el intento (más bien inútil) de nombrarlos, hay notoriamente un descalce, un desajuste, que se podría emparentar con la locura en tanto esta condición psíquica del ser humano se desajusta del modo correcto de actuar en sociedad: el habitar en este caso se torna más bien en un impulso descontrolado, una necesidad más que un derecho, una manía por transformar lo exterior en interior: la calle en casa (hogar). Intención de habitar lo inhabitable, en el sentido que habitar es apropiarse de un espacio y transformarlo en algo familiar, grato, lleno⁶. Esta manera de habitar es fragmentaria e incompleta, el espacio se asume como retazo sin conjunto, sin prenda. Un habitar de manera dislocada. Lo que sucede al salir al mundo circundante e intervenirlo es radicalizar la sensación de dislocación, apelando a la realidad circundante como un gran encuadre, cuyos límites se vuelven cada vez menos perceptibles (sobre este tema se profundizará hacia el final del capítulo).

La dislocación como desplazamiento de la noción de encuadre, entendida no tanto ya en función de una imagen sino en relación a una experiencia, se vincula con la dialéctica propiamente fotográfica de la relación entre campo y fuera-de-campo, que se analizará a continuación.

⁶ Con respecto a la relación entre el habitar y el llenar o apropiarse me parece interesante el siguiente fragmento del libro “La poética del Espacio” de Gaston Bachelard: “Para los grandes soñadores de rincones, de ángulos, de agujeros, nada está vacío, la dialéctica de lo lleno y de lo vacío solo corresponde a dos irrealidades geométricas. La función de habitar comunica lo lleno y lo vacío. Un ser vivo llena un refugio vacío. Y las imágenes habitan. Todos los rincones están encantados, si no habitados.” BACHELARD, Gastón. “La poética del espacio”. México, Fondo de Cultura Económica. 1975. p. 175)

I.3. El juego dialéctico del campo y el fuera de campo en mi obra

Como consecuencia de la presencia, más o menos constante, de la noción de encuadre (corte-dislocación) que organiza la mayoría de las obras que he realizado hasta el momento, es que se da en éstas una dinámica relacionada a la dialéctica del campo y el fuera-de-campo propios de la fotografía.

El encuadre constituye un margen o marco que delimita el dentro de la imagen o campo (visual) y el fuera de la imagen o fuera-de-campo. En fotografía el encuadre es tanto un aspecto técnico y formal como conceptual; uno de los elementos claves que distingue a este lenguaje de otros que también operan desde la imagen bidimensional, como la pintura o el dibujo, ya que la fotografía es siempre un fragmento de un total más vasto (el mundo)⁷. Nunca logra desprenderse de aquello que queda fuera de la imagen, aunque ésta no sea visible en la imagen fotográfica: “(...) lo que una fotografía no muestra es tan importante como lo que muestra.”⁸.

La relación campo y fuera-de-campo es siempre dialéctica debido a que no existe la posibilidad de aislar por completo aquello que queda dentro de la imagen fotográfica de su prolongación existencial, de su contexto originario; y, contradictoriamente, nunca es posible estar en presencia del fragmento fotográfico y su total referencial al mismo tiempo. Una imagen fotográfica es siempre un fragmento exiliado que remite incesantemente al contexto del cual fue extraído. Sin embargo, este contexto referencial, la continuidad del mundo que queda fuera del campo de la imagen, es igualmente una constelación de encuadres, de fragmentos virtualmente unidos por la mente, dada la necesidad de conformar una historia lineal, una vida, un sendero. Existen fotografías macro a muy corta distancia y fotografías satelitales a gran distancia, pero fotografías y encuadres al fin y al cabo cuyo total es siempre excedente y sólo virtualmente accesible.

⁷En relación a este punto es clave el análisis realizado por Rosalind Krauss en torno a la serie fotográfica “Equivalentes” (1923-1931) de Alfred Stieglitz: “En efecto, se trata de obras que dependen de forma radical y evidente del efecto de corte, de la impresión que tenemos -se podría decir- de estar ante imágenes arrancadas netamente del tejido continuo de la extensión del cielo.”. KRAUSS, Rosalind. “Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos”. Ed. Gustavo Gili, Barcelona. 2002. p.141

⁸ DUBOIS, Philippe. “El acto fotográfico. De la representación a la recepción”. Ediciones Paidós, Barcelona. 1986. p.160

Esa dinámica dialéctica inherente a la imagen fotográfica, es lo que me ha interesado trabajar en algunas de mis obras: la posibilidad de que parte importante de la propuesta artística sea precisamente lo que no está evidentemente presente, lo que queda oculto estratégicamente, en una latencia y permanente evocación. La obra puede ser entendida más bien como un dispositivo que activa la dinámica dialéctica del campo-fuera de campo, afectando y condicionando todo su entorno o contexto. En este punto me interesa reflexionar acerca de un término específico, proveniente de la retórica clásica: el *Pathos*. Este concepto, en contraposición al de patología que remite a dolencias o padecimientos físicos y corporales en el ser humano, se refiere a un padecimiento anímico, existencial. Este tipo de padecimiento o afectación tiene que ver con cómo una cosa que vemos o una situación que experimentamos puede determinar su alcance según cuánto nos toca emocional y existencialmente. Un ejemplo de este tipo de afectación o padecimiento es lo que Roland Barthes explica con respecto de la idea de *punctum* en la fotografía: “El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza) (...) Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto con mi conciencia soberana el campo del *studium*), es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme”⁹. De esta manera la noción de campo y fuera de campo puede ampliarse más allá de lo técnico y formal del borde de una imagen bidimensional: el campo puede corresponder al ser (lo que uno “es”) y el fuera de campo puede ser todo aquello que me excede y en lo cual, sin embargo, me reconozco. Desde la propia investigación artística lo que me parece más potente es el hecho de que los desajustes (descalces, cortes) que son posibles de realizarse mediante experimentación visual y plástica no son en sí mismos el fin último de la obra, sino el hecho de que al producir un desajuste específico, todo su contexto pueda tornarse potencialmente dudoso y des-ajustable. Presentir que sólo vemos la punta del iceberg, la cual evoca inevitablemente un fuera de campo que nunca se resuelve, dando lugar a todas las suposiciones posibles.

La dialéctica entre aquello que se presenta y aquello que se sustrae es parte importante en una obra realizada en la etapa de estudios de pre-grado, titulada

⁹ BARTHES, Roland. “La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.” Barcelona, Editorial Paidós. 1989. p. 64 -65.

“Lonja” (Imagen 11). En ésta la operación de corte está también presente, pero en este caso tiende otros puentes significativos, alejándose un poco de la noción de límite o borde y acercándose a la idea de tajo, herida, sustracción y despellejamiento. En “Lonja” el corte no es sólo margen de una imagen o de un espacio (como en el caso de las instalaciones en torno al Lenguaje fotográfico), no está en función de otra cosa sino en función de sí mismo. Lo que prima no es la imagen contenida por un borde, sino el corte como tal: incisión y tajo abierto que deja a la vista su carne al haber sido sustraída toda la primera capa de una lonja que recorre las cuatro caras de un espacio cerrado, formando un perímetro visible. Este margen se situaba en la mitad de la sala, dividiendo virtualmente el espacio pero sin interponer ninguna cortina entre ambas partes. Su manera de hacerse visible no era por añadidura sino por sustracción: al espacio no se le agregaba nada -a diferencia de la pintura, por ejemplo, que es pura materia que se suma, que se agrega sobre la superficie. En este caso la imagen del borde se lograba arrancando la piel, la superficie de una porción del espacio.



IMAGEN 11. *LONJA* / Intervención sobre muros, techo, suelo, pupitre y silla.

Extracción de la capa superficial del espacio y objetos. Escala 1:1

Escuela de Arte UC / 2004

Esta sustracción se vincula directamente con lo fotográfico, en tanto la imagen fotográfica es siempre un fragmento extraído de un contexto más general. De este ejercicio me parece relevante cómo el corte en sí mismo se transforma en imagen, es un espacio operante tanto como borde pero también como visualidad, de igual manera como sucedía con los objetos cortados en la instalación “Como si el mundo se hubiera desplazado de golpe” (Imágenes 5, 6 y 7). De esta visualidad del corte me interesa la posibilidad de notar las capas, de leer aquello que normalmente está contenido, subyacente, tapado. Esto debido a que podría ser que aquello que está por dejado de toda superficie, de la superficie del mundo específicamente, es lo que podríamos llamar el fuera de campo de la realidad, el fuera de campo del mundo, del mundo oficial, del mundo imagen, del mundo nombrable, del mundo lenguaje. Aquello que aflora en “Lonja” son texturas, manchas, suciedad, grietas, errores; un conjunto de cosas inclasificables, una imagen indeterminable, un algo sin nombre, un otro espacio que nos mira desde ahí atrás-abajo-adentro.

Así como la fotografía desmantela el dinamismo del movimiento y nos permite verlo en cada paso, así el corte desmantela la solidez material de la realidad y nos muestra sus finas capas, su vulnerabilidad.

I.4. El lenguaje como encuadre de la realidad

Para generar algunas de mis obras me interesa partir de la posibilidad de que el mundo es una sucesión infinita de encuadres. Esta postura me permite aproximarme a la realidad tangible como campo de operaciones, la asumo (aunque sea por un momento) como flexible, poco estable, re-armable.

Cuando camino, en una actividad meramente cotidiana, miro alrededor y todo parece al comienzo normal: hay calles (cada una tiene su nombre y dirección), hay pavimento, automóviles, personas, cielo y nubes, tiendas, paraderos, pasto, entre otras cosas. A medida que continuo mirando y decido quedarme aquí y ahora, en vez de alejarme en el pensamiento, vuelvo a mirar y la normalidad se va tornando extraña, como si de pronto todo estuviera construido artificialmente. Miro hacia el suelo y descubro unas grietas en el pavimento que fácilmente relaciono con un mapa fluvial; veo desde el gran ventanal de la micro la realidad plana y sin audio directo,

como si fuera todo un gran *travelling* de cámara de una película cualquiera. Voy comprendiendo en cada intercambio simbólico, en cada ilusión ficticia que me armo, que todo lo que me rodea es susceptible de ser mutado, de ser raptado de su normalidad y convertido por la mente en otro algo. Esto es posible ya que todo lo que nos rodea ha sido insertado en esta esfera en que vivimos que se llama lenguaje.

Debido a la dificultad de comenzar por definir qué es y cómo se percibe el lenguaje prefiero comenzar por nombrar lo que, según la psicología y la psiquiatría, está fuera de la esfera del lenguaje: la esquizofrenia. Esta condición, conocida como una enfermedad mental que se manifiesta en algunas personas, consiste principalmente en la incapacidad de inserción del individuo dentro de la esfera del lenguaje. La esquizofrenia, cuyo origen etimológico proviene de las raíces griegas *schizo* (σχίζειν): "división" o "escisión" y *phrenos* (φρήν, φρεν-): "mente", en términos estrictamente científicos constituye un trastorno mental crónico cuyo centro problemático es la alteración en la percepción o la expresión de la realidad. Es decir que el individuo esquizofrénico presenta una desorganización neuropsicológica que le impide ser realmente conciente y lúcido en la diferenciación entre la fantasía y la realidad, ya que en su psiquis el lenguaje no se establece firmemente como parámetro regulador y organizador del caos circundante, que constituye lo que Lacan denomina como Lo real. La esquizofrenia se presenta como exclusión del enfermo del mundo apacible y domesticado del lenguaje, por tanto podría decirse que es la relación más directa entre Lo real lacaniano y el hombre¹⁰.

La definición de esta patología neuropsicológica me es esclarecedora ya que al determinar que la esquizofrenia es la enfermedad que deja al individuo fuera del lenguaje, hace visibles los límites de este gran encuadre. Sólo mediante el

¹⁰ “Todo esto nos lleva a una interpretación de la esquizofrenia como la quiebra de la relación entre significantes. Para Lacan, la experiencia de la temporalidad, el tiempo humano, el pasado, el presente, la memoria, la persistencia de la identidad personal a lo largo de meses y años, esta sensación existencial o experiencial del tiempo mismo es también un efecto del lenguaje (...) dado que el esquizofrénico no conoce la articulación del lenguaje de ese modo, carece de nuestra experiencia de la continuidad temporal y está condenado a vivir en un presente perpetuo (...)” “Por otro lado, el esquizofrénico tendrá sin duda una experiencia mucho más intensa que nosotros de cualquier presente dado del mundo, ya que nuestro propio presente siempre forma parte de una serie más amplia de proyectos (...)” JAMESON, Frederic. “Posmodernismo y sociedad de consumo” en “La posmodernidad”. Jean Baudrillard.[et al.]; selección y prólogo por Hal Foster. México, Editorial Kairos. 1988. p 177

reconocimiento de que existe un afuera podemos concientizar lo que hay dentro y también percibir la presencia de ciertas fronteras.

El hombre aprovechó su intelecto como escudo y piedra angular, y así edificó su mundo. Comenzó a nombrar las cosas para poder ordenarlas y delimitar su territorio. Foucault plantea que en un comienzo el lenguaje y la realidad, las palabras y las cosas, coexistían más cercanamente, unas eran reflejo de las otras, compartían cierto grado de semejanza, permitiendo que las fronteras de éste naciente encuadre intelectual fueran diáfanos y se asumieran como naturales. El lenguaje no era esencialmente arbitrario, estaba genéticamente ligado a la naturaleza¹¹. Los nombres de las cosas provenían de ciertos atributos propios de la cosa, eran en cierta medida descripciones y mantenían cierto grado de relación analógica y representativa con su referente¹². Sin embargo el lenguaje fue cambiando paulatinamente, tornándose cada vez más independiente, abstracto y arbitrario, perdiendo su familiaridad analógica con la realidad tangible, pero ganando agilidad y flexibilidad. Hoy en día es normal percibir una especie de distancia irreductible entre el campo del lenguaje y la realidad tangible, y asumir de ambos propiedades intrínsecas como la arbitrariedad y maleabilidad del lenguaje y la estabilidad y consistencia de la realidad. Olvidamos a ratos que las rocas fueron líquidas, que los continentes navegan y se desplazan, que el ángulo recto es ficción y que la ciencia también depende de un acto de fe. Estando ya muy lejos del origen del imperio del lenguaje todo parece natural, como si siempre todo hubiera funcionado igual. La ficción se convirtió en realidad, la realidad se asumió estable: “(...) las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que han sido desgastadas por el uso y que han perdido su fuerza sensible (...)”¹³.

¹¹ “(...) la naturaleza misma es un tejido ininterrumpido de palabras y de marcas, de relatos y de caracteres, de discursos y de formas.” FOUCAULT, Michel. “Las palabras y las cosas” capítulo II: “La prosa del mundo”. Siglo XXI Editores. Argentina, 1968. p.47

¹² “En el amanecer de la ciencia encontramos idiomas basados en las observaciones y creencias del pueblo. Se reconocen los fenómenos de la naturaleza interpretándolos de acuerdo con una variedad de criterios. Cada cosa tiene su nombre y muchas veces varios, derivados de las distintas cualidades que se le atribuyen (...) Los títulos de los dioses y los nombres que sedan a los animales y a los objetos, por regla general, no son arbitrarios, sino que cada uno lleva un sentido. Por ejemplo, el viento se llama soplo, cantante, vago, frío o cálido, fuerte. El vocabulario es rico y lleno de poesía.” SWADESH, Mauricio. “El lenguaje y la vida humana”. Fondo de Cultura Económica. México, 1966. p 25-26

¹³ NIETZSCHE, Friedrich. Op.Cit. p 4-5

CAPÍTULO II:

Encuadres cercanos: la posibilidad de una experiencia personal del lenguaje y la realidad

Asumiendo la complejidad de los términos lenguaje y realidad, quisiera sin embargo en el presente capítulo realizar una aproximación reflexiva en torno a ambos temas, específicamente en lo que he experimentado acerca de éstos a través de inquietudes y vivencias personales que han dado origen a algunos de mis trabajos. A pesar de la importancia de la reflexión empírica ha sido de gran ayuda poder acceder a textos y autores provenientes de la lingüística, la semiótica y la filosofía cuyos estudios y análisis me han permitido organizar las ideas para comunicarlas con mayor claridad. Para el caso del lenguaje se utilizarán algunos conceptos y definiciones propios de la lingüística y la semiótica, así como de las teorías recientes del científico Noam Chomsky. El asunto de la realidad será abordado desde dos ángulos: uno que tiene que ver con la noción de realidad como problema categórico de reflexión intelectual de la cual hay muchas versiones verosímiles y ninguna verdad excluyente; y el segundo ángulo será la realidad utilizada como contraparte del lenguaje, en tanto un algo material, objetual y fáctico, que ha servido en algunas ocasiones como soporte y material para mis trabajos. El objetivo central de esta reflexión tiene que ver con enfrentar ambas categorías (lenguaje y realidad) aparentemente opuestas para reconsiderar sus límites pero sobre todo aprovechar el potencial artístico y poético de los cruces entre ambas.

II.1 Bordes difusos: lenguaje pragmático, realidad posible

El principal postulado del científico Noam Chomsky consiste en la hipótesis de que el lenguaje es una facultad biológica del ser humano situada en el cerebro, y no una estructura puramente cultural y artificial. Chomsky se refiere no “al lenguaje” sino a “la facultad del lenguaje”, poniendo el acento en la causa y no tanto en el efecto, en la facultad mental y sus procesos dinámicos, y no tanto en las lenguas, los idiomas y los sistemas de signos que han sido generados a partir de esta propiedad: “La facultad del lenguaje puede ser considerada razonablemente como un *órgano del*

lenguaje en el mismo sentido en que los científicos hablan del sistema visual, o del sistema inmunológico, o del sistema circulatorio como órganos del cuerpo.”¹⁴ “La adquisición del lenguaje se parece mucho al crecimiento de los órganos en general; es algo que le ocurre a un niño, no algo que hace el niño.”¹⁵ Esta perspectiva me ha parecido particularmente interesante debido a que comprende y aborda el lenguaje como una capacidad mental que nos permite relacionarnos de manera particular con nuestro entorno, al poder administrar el mundo y sus alrededores mediante este ágil sistema de categorización de la experiencia. Si se considera el lenguaje como un proceso dinámico del pensamiento y no como un sistema de signos establecido que tan sólo se va completando con el tiempo y que debe ser transmitido de generación en generación, existe la posibilidad de que cada persona pueda experimentar de distinta manera este dinamismo y combinar de distinta manera todos los factores (experiencias, ideas, estímulos, estrategias para recordar u olvidar, etc.). Bajo este prisma la noción de lenguaje como herramienta adquiere una gran flexibilidad y con esto la realidad tangible, que sería el escenario proyectivo del lenguaje y a la vez una fuente inagotable de estímulos y experiencia, también.

Dado que el ser humano está inserto en una realidad tangible y material, la facultad del lenguaje, en tanto herramienta intelectual, ha mantenido siempre una cierta relación con ésta. La realidad no sería la misma si la enfrentáramos directamente, sin el lenguaje, como veíamos en el capítulo anterior con respecto a la esquizofrenia. Es inevitable que la manera en que percibimos la realidad esté determinada por el pensamiento y su facultad de lenguaje, que organiza y jerarquiza nuestra experiencia del mundo¹⁶. Dado lo anterior podríamos decir que la realidad

¹⁴ CHOMSKY, Noam. “Una aproximación naturalista a la mente y al lenguaje”. Barcelona, Editorial Prensa Ibérica, 1998. p 68.

¹⁵ Ibid. p 71.

¹⁶ En el cuento de Borges “Funes el memorioso” se puede establecer un análogo especulativo de lo que sería quizás la vida y la experiencia de una persona incapaz de categorizar y, por ende, incapaz de olvidar, ya que todo estaría presente en todo momento con la misma intensidad. Una especie de presente absoluto hiper-conciente, análogo a la experiencia descrita acerca de la esquizofrenia, en la que la realidad se percibe como una materia amorfa sin el lenguaje como herramienta de categorización: “Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho”. BORGES Jorge Luis. “Funes el memorioso” en “Ficciones”. Madrid: Ed. Alianza. 1999. p 131)

puede ser percibida de muchas maneras distintas, lo cual flexibiliza la noción de realidad, comúnmente entendida como algo más estable y concreto que el pensamiento. Para la semiótica lo más cercano a la realidad es el concepto de referente, objeto al cual remiten y representan, en su ausencia, los signos. El referente sin embargo no necesariamente se define como existente, material y fácticamente hablando; sino que debe ser tan solo posible o verosímil. Este estatuto específico de la realidad vista desde el lenguaje y desde la teoría de los signos, me ha parecido particularmente productiva para la propia experimentación artística, en tanto la flexibilidad propia del lenguaje se proyecta sobre la realidad tangible, al asumirla tan sólo como algo posible y no necesariamente existente.

Al observar y analizar la producción artística realizada recientemente, he podido distinguir como eje transversal un interés particular por la flexibilidad que presenta el lenguaje al ser un sistema abstracto de pensamiento y que, si bien usualmente se aplica para términos prácticos en la vida cotidiana, es potencialmente maleable por su falta de conexión física con la realidad inmediata y tangible: podemos decir o pensar “muérete” sin matar a nadie. En el caso específico de las instalaciones entorno al lenguaje fotográfico y la obra “Como si el mundo se hubiera desplazado de golpe” (Imágenes 1 a 7), analizados en el capítulo anterior, hay un desplazamiento desde el campo abstracto del lenguaje hacia el plano empírico y material de la realidad tangible, lo cual genera como se había visto una desolidificación de la realidad, en tanto ésta se ve afectada por los cortes que la exponen en su fragilidad interna, o destituyen su eje gravitacional al colocar una habitación en el muro, o cambian la lógica espacial al sugerir mediante unas ramas que lo único que está fuera de lugar ahí es el muro que nos impide ver el resto del árbol. De cierta manera en estas obras y mediante las estrategias de dislocación y corte, se da una transgresión mutua entre lenguaje y realidad. El lenguaje normalmente relacionado a lo abstracto y de acuerdo convencional toma cuerpo, se pragmatiza al incidir físicamente sobre la realidad tangible; entonces, como consecuencia, la realidad tangible se flexibiliza. Ambos estatutos retroceden hacia un punto de confluencia, hacia una menor distancia, quizás la distancia que alguna vez tuvieron en la prehistoria del mundo y del lenguaje, donde, como menciona Foucault, las palabras y las cosas conformaban una sola continuidad propiciada por la

semejanza entre los signos y sus objetos designados. Sin embargo, en mis trabajos este encuentro es más hostil, ya que la manera en que el lenguaje se pragmatiza y la realidad se utiliza, es asumiendo la literalidad del acto. Las palabras no se interpretan según el contexto sino que se asumen como órdenes irrevocables (“la lente corta, extrae”. Dubois) y la realidad se aborda como soporte y materia disponible, como algo cercano que está al alcance de la mano. La literalidad del corte cobra su mayor potencia sobre aquello que se creía incorruptible y sólido o aquello que siempre evita romperse y perder su aparente parsimonia. El lenguaje se resuelve no en una interpretación convencional en la que un signo convoca otros signos para ser comprendido (*modus operandi* del diccionario) sino en un acto, yendo más allá de su función representativa a distancia. Esto tiene relación con el estudio en lingüística de las frases imperativas cuyo fin último es la concreción del lenguaje en un acto. Cualquier orden imperativa pone en juego un proceso de significación cuyo sentido únicamente puede ser completado con la acción. Si el intérprete o receptor desobedece la orden, el signo lingüístico queda inconcluso, pues su significado depende crucialmente de la concreción del acto: “La lingüística actual confía en una disciplina llamada **pragmática** (del griego *pragma* = acción) el estudio de los actos del lenguaje. (...) en los enunciados en los que en lugar de intentar describir la realidad se pretende el éxito, es decir, modificar la realidad (tales como “cierra la puerta”, “!chito!”), casi siempre hay un aspecto referencial. En cierto modo son proyectivos: evocan un futuro que favorecen y en el que instituyen la realización del mismo hecho que emiten.”¹⁷ El lenguaje tiene ciertas posibilidades de ser pragmatizado, concretado, acercándose al plano material de la realidad tangible. Entonces, en el sentido inversamente proporcional: ¿Es posible entender la realidad material como un campo flexible?

La pregunta indómita acerca de qué es la realidad arrastrar consigo misma una inercia inabarcable de tesis y posturas antagónicas (constelaciones de encuadres). Ha sido una problemática estudiada desde todas las distintas aristas del conocimiento humano que van desde la teología hasta la ciencia, y cada una posee una vasta literatura con luminarias propias. Sin embargo, y a pesar de todo, lo que existe

¹⁷BAYLON, Christian; FABRE, Paul. “La semántica: (con ejercicios prácticos y sus soluciones).” Barcelona, Paidós, 1994. p 24-25.

realmente son versiones verosímiles de lecturas posibles sobre la realidad y no una verdad absoluta ni una realidad resuelta¹⁸. Es en este contexto donde pretende insertarse la propia reflexión, como un encuadre más, basado en la propia experiencia e indagación sobre aquello que me concierne y me involucra, y que por tanto pudiera mencionar como realidad para mi (o desde mi). Dadas las complicaciones ya mencionadas y la imposibilidad real de abarcar todos los conocimientos y reflexiones anteriores acerca del tema, he optado por acotarme principalmente a la posibilidad de determinar personalmente, y según la propia experiencia, una versión propia o tan sólo una aproximación (un encuadre cercano). En mis trabajos, la realidad finalmente ha sido abordada como una realidad inmediata: lo más cercano, lo fácilmente accesible que posee una mínima condición tangible que me asegura la posibilidad de tocarla y por ello intervenirla. Con cercano me refiero concretamente a las ollas de mi alacena, los envases plásticos de mi baño, los adornos de mi habitación, las grietas del pavimento de mi calle, el color de mi casa, el pasto. Una de las definiciones de realidad, desde una perspectiva filosófica, dice que puede ser aquello que persiste ocupando un tiempo y un espacio, aquello que es, está y se mantiene: en definitiva que existe¹⁹. Sin embargo, me parece fundamental el hecho de que aquello que es lo sea para alguien, alguien que constate esa particular existencia. Una analogía de la importancia que tiene la atestiguación de la realidad se da en la definición de signo dada por Peirce: “Un signo, o Representamen, es algo que está para alguien en lugar de algo en algún respecto o

¹⁸ En el libro “Lo verosímil” varios autores reflexionan en torno a la potencia del relato literario en tanto permite crear realidades aparentemente posibles aunque realmente no tengan un referente existente. La facultad de verosimilitud pone el acento en la habilidad del relato de construir su propia realidad aparentemente existente y no en copiar la realidad extra-lingüística o verdadera. Este concepto de verosimilitud es pertinente no sólo para el estudio literario de la construcción de relatos sino también para poder plantear a estas alturas una reflexión en torno a la realidad y el lenguaje desde las artes plásticas, ya que en gran medida todos los textos filosóficos, científicos y teológicos que existen en torno a ambos temas son también versiones verosímiles y no verdades absolutas. En la introducción del libro Tzvetan Todorov plantea que lo verosímil es casi ineludible y que no se encuentra sólo en la retórica del lenguaje sino incluso en la propia percepción que cada uno de los seres humanos tiene de sí mismo: “Al describir lo verosímil, que es una ley de nuestra sociedad, no hemos dejado de participar en la vida de ésta sociedad y los únicos aspectos de lo verosímil que no percibimos son, sin duda, los nuestros (sí no, nosotros seríamos otros). Al lector corresponde, pues, la responsabilidad de no caer víctima de esta ilusión.” TODOROV, Tzvetan. “Lo verosímil”. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo. 1970. p.15

¹⁹ Definición de REAL Y REALIDAD: “(...) se afirma que “es real” equivale a “es” o a “es actual” o a “existe” (y “realidad” equivale a “ser”, a “actualidad” a “existencia”). FERRATER MORA, José. “Diccionario de Filosofía abreviado”. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. P.307

capacidad (C.P.2.228)”²⁰. En esta definición se plantea como una de las condiciones básicas para la existencia de un signo, el hecho de que exista para alguien. Si no hay un receptor que constate dicha existencia y que interprete el sentido del signo, éste no se completa y desaparece como tal. La realidad como presencia absoluta y constante es relevante, adquiere presencia y se actualiza, en la medida en que es tomada en cuenta por alguien. Desde este punto de vista la realidad depende de un interlocutor y de una confianza mutua para ella mostrarse y para yo notarla. Todos tenemos realidades predilectas, aquellas que nos interesa que estén, aquellas que decidimos tomar en cuenta: “Resolví, pues, tomar como punto de partida para mi investigación a penas algunas fotos, aquellas de las que estaba seguro que existían *para mí*.”²¹ En la cita anterior Barthes acota sutil pero eficazmente el campo de estudio de la fotografía a aquellas fotografías que realmente existen para él, aquellas que finalmente lo comprometen como ser, lo eligen más que él elegir las a ellas. La realidad podría ser aquello que uno como sujeto no puede evadir, pero que no necesariamente es lo inevitable universalmente.

Entonces, la realidad puede ser concebida como una opción, una posibilidad que varía según el interlocutor. Esta concepción de la realidad como algo posible corresponde a la manera en que se define la relación entre un signo icónico y su referente en la semiótica de Pierce: “Un objeto se define como (...) la presunta realidad existente o de carácter extra semiótico a la que se refiere el signo cuyo carácter puede ser de “posibilidad, existencia o necesidad”²². En la cita anterior Pierce define el objeto o realidad a la cual el signo representa, como un objeto cuyo carácter puede ser de existencia pero también de posibilidad, lo cual amplía considerablemente el estatuto de realidad en el proceso semiótico y de significación. Si la realidad puede ser considerada como algo tan sólo posible y no necesariamente existente sus límites se amplían y se difuminan, por lo menos en la manera de concebirla.

²⁰ PEREZ CARREÑO, Francisca. “Los placeres del parecido. Icono y representación.” Madrid, Editorial La Balsa de la Medusa, 1988. p.38

²¹ BARTHES, Roland. “La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía”. Barcelona, Editorial Paidós, 1989. p.37

²² PEREZ CARREÑO, Francisca. Op. Cit. p. 49

¿Cuál es la posibilidad real de una obra como Colonización Simbólica II (Imágenes 12), en la que el color de mi casa se expande sobre superficies del espacio público, incitando a quien sabe qué o quién? A mi parecer lo más importante en esta obra y también en Colonización Simbólica I (Imágenes 8, 9 y 10) es tan sólo que exista la posibilidad, que la realidad tangible y aparentemente normalizada se vea interpelada por la posibilidad de ser distinta, la posibilidad de ser transformada, la posibilidad de ser comestible (obras “Pastelón”. Imagen 15), la posibilidad de ser pintada sin seguir las líneas del dibujo (o las leyes de urbanística), la posibilidad de ser posible.



IMAGEN 12. *COLONIZACIÓN SIMBÓLICA II*.
Intervención del espacio público con pintura látex rojo colonial.
Taller de Análisis Visual III. Magíster en Artes Visuales, Universidad de Chile.
Santiago de Chile, 2008.

Esta flexibilidad que ha adquirido con el tiempo la realidad en mi mente, en los procesos intelectuales dinámicos mediante los cuales se generan ideas, es lo que me interesa trasladar al campo fáctico de la construcción de obra. Intentar poner en escena esta flexibilidad conceptual e intelectual que cobra la realidad dentro de la teoría semiótica y lingüística, apostando por la posibilidad de que la realidad material y tangible tampoco es tan estable e infranqueable como parece. Una de las maneras más directas de enfrentamiento con la realidad, en pos de recalcar esta flexibilidad, fue la de cortar objetos, como se vio en algunas obras analizadas en el capítulo anterior. Sin embargo, existen también otras maneras de indagar en torno a esta flexibilidad y el potencial reflexivo que esto genera simplemente desordenando un poco los objetos, haciendo evidente que el flujo de aparente naturalidad de las cosas es tan sólo un tipo de flujo posible.

En algunas de las intervenciones realizadas en supermercados por Gabriel Orozco (Imágenes 13 y 14), registradas con su cámara fotográfica, el desordenamiento generado es sutil pero logra hacer visible dos situaciones: por un lado, el ordenamiento de las cosas adoptado como natural en la realidad cotidiana; y por otro, la potencia y flexibilidad que subyace en esta realidad aparentemente normalizada, neutralidad que puede ser aprovechada puesto que cualquier mínimo gesto se magnifica en tal contexto.



IMAGEN 13. *OWL*. Gabriel Orozco. Fotografía de intervención en supermercado. 1993.



IMAGEN 14. *CAT IN THE JUNGLE*. Gabriel Orozco. Fotografía de intervención en supermercado. 1992.

Estas obras que desordenan o reordenan con un humor infantilón algunos productos de las tiendas, ponen en relieve el gesto, la travesura, un mínimo desorden que no se agota como si fuera un caos (lo cual sería analogable a cuando ha pasado un huracán por la ciudad y todo queda revuelto pero de tal manera que se opone por completo al orden y por tan extrema oposición e incomodidad producida por el caos se asume tácitamente que lo mejor es volver al orden anterior), sino que brilla e incita a la duda y al antojo por las travesuras. Es importante señalar la diferencia entre una travesura y el terrorismo, ya que en la primera hay una manera de actuar que se vuelve atractiva en tanto coquetea con el mal pero desde el lado del bien, manteniéndose estratégicamente en el límite, donde no puede ser fácilmente juzgada; el terrorismo es menos estratégico, más directo, evidentemente trasgresor, que si bien alcanza su objetivo es fulminado al conseguir su utopía. De un acto terrorista sólo quedan ruinas, de una travesura la posibilidad de hacer muchas más. Estas travesuras ponen de manifiesto la posibilidad de acceder de manera personal y particular al mundo normalizado, acomodando las condiciones para hacer más grata la estadía.

II.2 Chuquicamata/ Chuqui-que-mata: el más acá del lenguaje

El estudio del lenguaje como un objeto científico o filosófico plantea una distancia necesaria para poder observar los fenómenos sin verse inmerso en éstos, método científico mediante el cual supuestamente es posible sacar conclusiones que ayuden a entender mejor aquello que en un inicio desconocemos. Sin embargo a mi parecer existe también un más acá del lenguaje, una experiencia cotidiana y cercana en la cual nos desenvolvemos día a día. Podría decirse que esta dimensión experiencial y vivencial del lenguaje es una manera de habitar el lenguaje, en el sentido de que habitar es apropiarse de algo, hacerlo conocido, cercano, propio.

Si bien todos habitamos a nuestra manera el lenguaje, ésta habitabilidad se da tan naturalmente que es casi imperceptible. Esa naturalidad del lenguaje y su sistema de organización de la vida cotidiana normalmente pasa desapercibida en la medida en que pertenezcamos a un contexto semántico o una “comunidad idiomática”. Si por algún motivo nos vemos desplazados o exiliados de este contexto natural del lenguaje en el que hemos estado siempre, comienzan a ser evidentes los códigos y el sistema lingüístico (es decir los bordes del encuadre) en el que habitamos²³. Esta es la situación particular que experimenté cuando tuve que cambiar de domicilio y de país de residencia por motivos familiares, en dos oportunidades. A los seis años me traslade a vivir de México a Ecuador, país natal de mi padre; y a los dieciséis años cambié nuevamente de domicilio de Ecuador a Chile, nueva residencia asignada a mi madre por ser funcionaria de una embajada. En ambas ocasiones el cambio de contexto generó en mi forma de percibir las cosas una estrategia muy particular de adaptación relacionada con el lenguaje. Los nuevos modismos y maneras de referirse en cada lugar a objetos, situaciones o lugares generaban en mi cabeza imágenes extrañas. Al no conocer exactamente el significado de éstos la forma más inmediata que tenía de relacionarme con el nuevo entorno semántico era a través de traducciones mentales visuales, imágenes mentales literales que me hacía en base a frases, nombres o situaciones narradas que percibía. Esta estrategia de visualización

²³ “El lenguaje, visto como lenguaje hablado, sólo tiene realidad en una comunidad idiomática. Cuando se le abstrae de ella, pierde su realidad.” URBAN MARSHALL, Wilbur. “Lenguaje y realidad: la filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo”. México, Fondo de Cultura Económica. 1952. p51

del lenguaje se transformó en una costumbre: en la época colegial acomodaba la realidad a algo que me fuera familiar para memorizar mejor nombres que, debido al cambio de contexto geográfico, me eran ajenos y difíciles de aprender. En el colegio en Ecuador tenía que memorizar nombres de la geografía del país, como fue el caso del nevado Chimborazo. Para facilitar el aprendizaje acomodé este nombre a algo más familiar para mi como lo era la frase “Chin¡ golazo¡”, expresión muy común en México que en Chile podría traducirse como “Chuta! que golazo!”. En México “Chin” es la abreviación de una expresión popular de múltiples usos y niveles expresivos como lo es chingar. Otro ejemplo de acomodación del lenguaje para familiarizarme con el nombre que necesitaba aprender, fue el de Chuquicamata, esta vez estando ya en el colegio en Chile. Para recordar este nombre lo transforme en “Chuqui-que-mata”, relacionándolo con Chucky el muñeco diabólico que era asesino, película de terror clásica de fines de los años ochenta que yo veía de niña en Ecuador.

Fueron los cambios de contextos los que me permitieron volver el proceso lingüístico mental una actividad dinámica y lúdica, en tanto fui haciéndome consciente de la flexibilidad que el lenguaje presentaba. Otra manera de hacer los intercambios no era la de unas palabras por otras que me fueran familiares, sino literalmente transformar en imágenes aquello que se manifestaba originalmente como una frase o una oración. Era particularmente atractiva en este sentido la poesía, puesto que en ausencia de una función explícita, directa y efectiva de comunicación, juega con la forma y materialidad misma del lenguaje que son las palabras y los conceptos. En el libro de poemas titulado “Cotidianas”, Mario Benedetti escribe que “no existe esponja para lavar el cielo”²⁴. Esta frase particularmente acapara mi atención no tanto por el sentido de inconmensurabilidad y divinidad que se le otorga al cielo, sino porque enseguida visualizo la conjunción posible de una gran esponja con poros del tamaño de cráteres volcánicos frotándose contra un fondo azul. Es una especie de visualización del lenguaje, pero no del contenido sino de la forma,

²⁴ “No existe esponja para lavar el cielo/ pero aunque pudieras enjabonarlo/ y luego hecharle baldes y baldes de mar/ y colgarlo al sol para que se seque/ siempre te faltaría un pájaro en silencio” BENEDETTI, Mario. “Otro cielo” en libro “Cotidianas”. Siglo XXI Editores S.A. México, 1980. p. 13

proyectando sobre la realidad literalmente lo dicho, sin aminorar la escala ni interpretar la metáfora.

En base a esta estrategia de apropiación del lenguaje, como una facultad mental plástica y no tan sólo comunicativa, es que surge el interés por materializar u objetualizar de alguna manera esta dinámica mental del lenguaje, en donde no hay nada fijo sino conexiones y articulaciones cambiantes. La obra “Pastelón” (Imagen 15), que consistió en una intervención del espacio público, contiene varias directrices significativas que me parecen ejemplificadoras de lo planteado anteriormente.

Esta intervención consistió en traducir literalmente la palabra pastelón de la idiosincrasia chilena al objeto al que designaría dicha palabra en la idiosincrasia mexicana. Pastel en México significa torta, por lo tanto pastelón sería equivalente a una torta grande. Este ejercicio unió literalmente dos significados de un mismo signo en una traducción objetual que era a la vez el pastelón de la calle (por su apariencia, forma y ubicación) y el pastelón comestible (por su composición material). En este ejercicio se materializan en un solo objeto dos designaciones o definiciones que existen paralela y diferenciadamente sin haber problema con ello mientras se mantengan en la esfera del lenguaje; pero que al ser representadas simultáneamente en la esfera material de la realidad tangible generan una interesante paradoja: un objeto doblemente inútil y doblemente aparente, que no puede ser digerido tan linealmente como sucedería si esta doble designación de la palabra pastelón se quedara sin cuerpo flotando en la virtualidad del lenguaje y las palabras. Es puesto en escena y en objeto la dinámica propia de la facultad mental del lenguaje y su agilidad significativa.



IMAGEN 15. *PASTELÓN*. Registro fotográfico de intervención en el espacio público. Bizcocho de chocolate y cubierta de chocolate blanco, semillas de amapola y colorantes vegetales.

Ñuñoa, Santiago. 2008.

Este interés por experimentar más cercanamente el lenguaje se dio de manera espontánea en mi caso, debido a las experiencias vividas en relación a los cambios de país de residencia. Y así como en mi caso se dio un acercamiento particular con el lenguaje, puede haber muchas otras maneras de habitarlo más allá de sólo utilizarlo como medio comunicativo. Como veíamos al inicio del capítulo, el lenguaje es tan potente que puede incluso determinar nuestra manera de percibir y relacionarnos con la realidad tangible. Quisiera aquí mencionar un hallazgo que me pareció excepcionalmente atractivo debido a la cercanía con esta investigación desde la creación artística hacia el lenguaje y la realidad. Un día andando en bicicleta por la calle Dublé Almeida me encontré con un almacén que vende todo tipo de abarrotes, que ocupa la fachada del local como hoja en blanco sobre la cual están escritos los nombres de todos los productos (Imagen 16).



IMAGEN 16. ALMACEN DON JULIO S.A.. Ñuñoa, Santiago. 2009.

Podría inferirse que para poder escribir sobre la fachada ésta fue previamente pintada de blanco (como una hoja en blanco) y al escribir los nombres, el escribiente se guió por los renglones que naturalmente le presentaba la pared, que eran una líneas horizontales propias de la decoración externa del inmueble. Al mirar este almacén no puedo dejar de imaginarme el cuaderno con renglones horizontales que se usa en el colegio para enseñar a los niños a escribir, en el cual las líneas ordenan la escritura para lograr una coherencia no sólo visual sino significativa. A mi parecer la persona que tomó todas las decisiones en torno a cómo poder ocupar esta fachada como hoja y, para esto, cómo conseguir un equilibrio entre el campo propio del lenguaje escrito y la realidad material, de cierta forma puso en escena también una manera particular de conjugar ambas esferas, que seguramente tiene algo que ver con su propia experiencia del lenguaje.

II.3 Estratigrafía objetual: el más acá de la realidad

Así como existe una manera cercana de experimentar el lenguaje, en mi obra puedo distinguir el uso de objetos como la materialización más cercana de la realidad en tanto existencia tangible. Cada vez que me he propuesto trabajar con la realidad he terminado interviniendo objetos, lo cual no es menor, pues pareciera ser entonces que sólo en los objetos se materializan y se vuelven concretas las relaciones simbólicas y abstractas en las que nos desenvolvemos los seres humanos. De esta manera podría determinar que, de cierta forma, en varias de mis obras los objetos son abordados como la materia de la realidad. En la mayoría de los casos he utilizado en mis trabajos objetos de carácter reconocible (conglomerados de familiaridad y habitualidad) debido al interés de que la obra se establezca como dispositivo para generar una experiencia distinta a partir de lo mismo.

Los objetos con los que convivimos son, a mi parecer, una especie de hitos que materializan de manera particular la trayectoria temporal y virtual que es la vida: varios tiempos, varios procesos, varios recuerdos. Generalmente he trabajado con objetos con los que convivo, que ya son parte de mi entorno cotidiano y no tanto con objetos recién adquiridos. Si bien cada objeto plantea distintos desafíos en cuanto a cómo intervenirlos y qué hacer con éstos debido a sus distintas materialidades,

formas y funciones, me ha interesado particularmente su capacidad de atracción, el hecho de que sean materializaciones de una cercanía que nos acoge: cosas que cosifican lo abstracto y que al acceder a éstas cosas, al decidir allegarnos en ellas a la vez las conocemos y nos conocemos²⁵. Esta cercanía es lo que notoriamente se pierde cuando cambiamos drásticamente de domicilio o entorno material. Al escudriñar las cosas cortándolas y re-conociéndolas de cierta forma hay un intento por restablecer un nuevo tipo de cercanía. Pero al cortar una taza, un jarro o un refrigerador, lo que más se encuentran son espacios vacíos y quizás alguna huella antes no divisada, como las manchas de achiote²⁶ al fondo de una olla. Sin embargo, a pesar del vacío material que llena la mayoría de objetos, lo lleno, lo satisfactorio es el hecho de poder asirse de algo para seguir intentando acercarse, ese algo son los objetos. En éstos se materializan muchas de nuestras actividades mentales y emocionales esencialmente intangibles, son vehículos de nuestras emociones (los regalos), materializaciones del deseo (tesoros o fetiches), huellas de nuestra permanencia (las cosas en su lugar). Los objetos marcan hitos en el continuo espacial y temporal, así como en el plano de la representación bidimensional son necesarias las formas y su tamaño para diferenciar los planos y generar profundidad, los objetos se quedan ahí para permitirnos volver a acercarnos, volver a nosotros mismos cada día: “El regreso a sí mismo (...) está simbolizado por este recogimiento cotidiano en un domicilio personal conformado por espacios, tiempos y cosas familiares que me *son disponibles*.”²⁷. Mi interacción con los objetos ha sido siempre la de un constante acercamiento, donde lo que me interesa es la acción misma de estar acercándose, buscar acercarse, hurgar más que llegar a algún puerto. En esta actividad han ido

²⁵ “Somos –en el sentido estricto de la palabra- los condicionados (los concernidos por la cosa)” “(...) Hacer cosa es acercar del mundo. Acercar es la esencia de la cercanía. En la medida en que cuidamos de la cosa como cosa, habitamos la cercanía. El acercar de la cercanía es la dimensión auténtica y única del juego de espejos del mundo.” HEIDEGGER, Martin. “La cosa” en “Conferencias y Artículos”. Barcelona, Ediciones del Serbal. 1994. p.133

²⁶ El achiote es un pigmento y condimento obtenido de las semillas del achiote o bixa orellana, arbusto que crece en la regiones tropicales de mezo América y América del sur. Este pigmento es comúnmente utilizado en México, Perú y Ecuador para condimentar y decorar ciertos platos gastronómicos. La intensidad de dicho pigmento mancha fácilmente las superficies porosas, dejándolas impregnadas de color rojo. Además este pigmento es utilizado por ciertas etnias originarias para la decoración corporal estética o ritual, como bloqueador solar o repelente y también como remedio natural para el estómago y la digestión.

²⁷ GIANNINI, Humberto. “La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia.” Santiago de Chile, Editorial Universitaria. 1993. p.24

apareciendo cosas interesantes en las que he podido quedarme temporalmente a investigar. Uno de esos hallazgos fue cortar objetos.

Estratigrafía objetual

El corte sobre los objetos en mis trabajos es a la vez una estrategia de aproximación a la realidad y una especie de impulso por conocer hecho acción. Un acercamiento táctil y no sólo intelectual a eso que a diario vemos pero que tiene una forma y una apariencia a la cual nos hemos acostumbrado, que es estable, externa, cerrada. Ante esta apariencia auto-contenida y normalizada es que desde hace mucho tiempo comenzó a llamarme la atención la posibilidad -la fantasía- de poder ver más allá de la superficie, de eliminar la primera capa y ver cómo todo era por dentro. Pero no sólo verlo por dentro sino que poder ver todas las capas al mismo tiempo. En el colegio me parecía increíble imaginar que los gráficos e ilustraciones que mostraban cortes estratigráficos podían ser realizados. La fantástica posibilidad de ver todos los niveles que constituyen esa superficie en la que a diario nos posamos, aparentemente homogénea y estable, que es más bien la sumatoria de finísimas y múltiples lonjas de materia y de tiempo. Esas capas de roca, tierra, fósiles, minerales, fauna y flora extinta, se resumen en estos gráficos como sutiles líneas de color, que son visibles gracias a un corte que expone simultáneamente todos los tiempos y toda la materia aglutinada: una simultaneidad absoluta (Imágenes 17 y 18) .

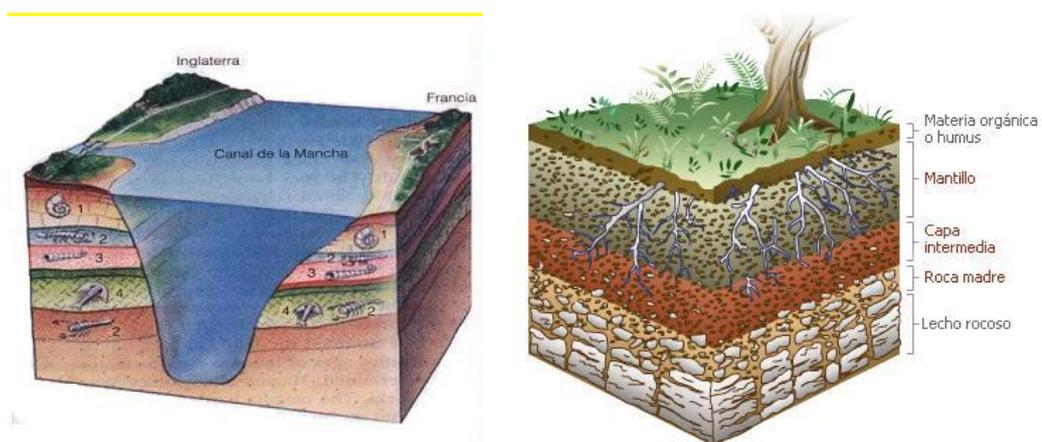


IMAGEN 17. Ilustraciones geológicas

No menos atractivo me resulta hoy mirar fotografías e ilustraciones estratigráficas que, a pesar de su aparente simpleza en tanto capas de texturas, colores y finas formas; son verdaderos conglomerados de información, una especie de chips geológicos. Me cautiva pensar que esas mismas capas que frente a mis ojos son simplemente un sándwich visual para un paleontólogo o un geólogo pueden ser casi un libro abierto: un texto nítido, directo y transparente en el que cada pliegue ha preservado intacta la decantación matérica del tiempo y el espacio, con una precisión imposible de traducir.

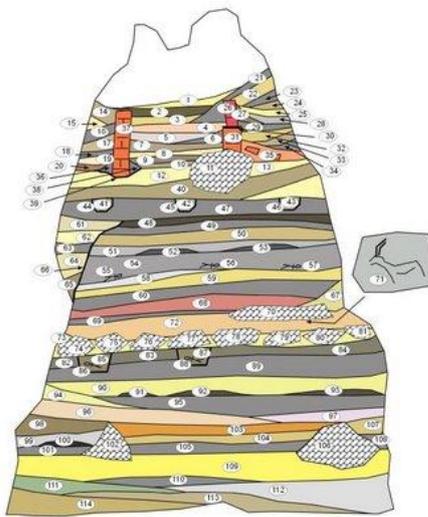


IMAGEN 18. Estratigrafía hipotética de un yacimiento.

En el caso de los objetos cortados, también parecieran convivir por fin todos los procesos que fueron necesarios para la consumación de esa materia con identidad y forma específica que es un objeto. Una de las personas que observó algunos electrodomésticos cortados de la instalación “Como si el mundo se hubiera desplazado de golpe”, me comentó que le parecía increíble que sólo entonces, teniendo el objeto abierto forzosamente por un corte, podíamos valorar todo el ingenio del diseño industrial que siempre se mantiene oculto. El corte devela no sólo materiales, formas y colores, sino tiempos, procesos e ideas que forman parte de su constitución.



IMAGEN 19. *COMO SI ELMUNDO SE HUBIERA DESPLAZADO DE GOLPE.*
Detalles de objetos cortados. Galería Animal. Santiago de Chile. 2008.

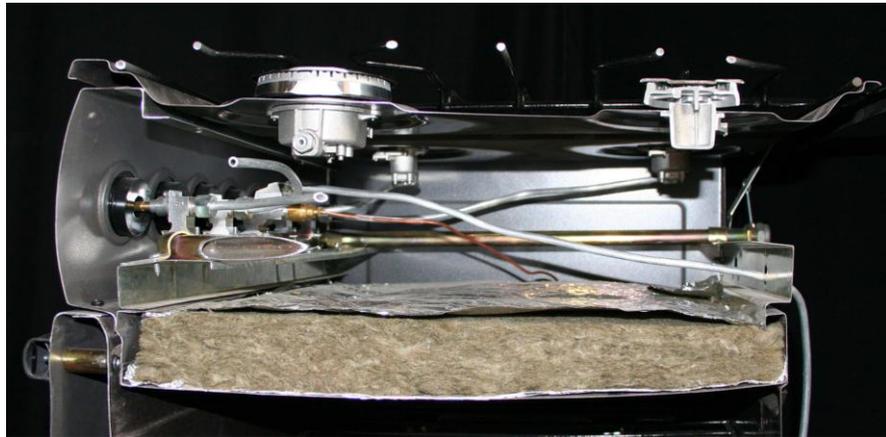


IMAGEN 20.
COMO SI ELMUNDO SE HUBIERA DESPLAZADO DE GOLPE.
Detalle cocina y refrigerador cortados
Pruebas de montaje en el taller
Santiago de Chile. 2008.

A raíz de la estrategia de cortar objetos surgió hace poco un nuevo interés, que tiene que ver con los objetos rotos. Un día mientras secaba la losa accidentalmente se me cayó al suelo una taza, la cual se rompió en dos partes. El tipo de fisura producida casualmente también me permitía mirar por dentro este objeto pero el corte en sí mismo se tornó interesante al haber sido generado espontánea y naturalmente, siguiendo la lógica del propio objeto y su materialidad. Con la intención de que toda la fisura quedara expuesta al mismo tiempo que el objeto siguiera manteniendo una cohesión física, aunque su forma variara, pegué las dos partes de la taza rota de manera que sólo dos puntos de la fisura coincidían, haciendo una especie de bisagra que articula las partes, el exterior y el interior, el pasado estable y el presente accidentado (Imagen 21).



IMAGEN 21. Taza rota y reintegrada. Fotografía de registro. 2009

Normalmente cuando un objeto se rompe o se hecha a perder significa el final de su vida útil y es desechado. Si bien las fisuras y la desarticulación de este total equilibrado que era el objeto lo hacen desaparecer de la esfera funcional, es posible aprovechar esa desarticulación casualmente dada para conocer y aproximarse de una nueva manera a este objeto antes cerrado y hermético, y ahora abierto y frágil, disponible. Este nuevo potencial de los objetos rotos es lo que me interesa de la obra *Objetos Rotos II* de la artista chilena Livia Marín. En esta obra los objetos están rotos y desparramados, como si su esencia se diluyera y se esparciera debido al accidente de su desintegración. Es interesante como el objeto pareciera diluirse, ablandarse y desparramarse, planteándose como una metáfora táctil de la sensación de desasosiego frente a una realidad cercana que se rompe. Esta investigación a penas está vislumbrándose pero puede ser la proyección del interés por la estrategia de corte como aproximación a los objetos y su manera de vehicular la cercanía del mundo y la realidad tangible.



IMAGEN 22. *COSAS ROTAS II* (detalle)

Livia Marín

Objetos de cerámica, yeso, papel

Sala Gasco. Santiago, Chile. 2009.

Ensayos sobre continuidad: experimentación en torno a los bordes

Siendo éste el último capítulo, quisiera dedicarlo a los temas que conciernen a la investigación más recientemente iniciada. Si bien no fue la intención primordial de éste texto hacer una revisión cronológica de la propia creación artística, me parece productivo que éste capítulo final aborde la experimentación más reciente en cuanto a obra.

Como se analizó anteriormente, gran parte de la propia producción ha estado cruzada por la estrategia de corte e incisiones directas sobre la realidad tangible, operación originalmente ligada a la noción de encuadre fotográfico. En la medida en que dicha operación técnica del corte se fue desligando de su antecedente fotográfico, fue cobrando importancia no sólo materialmente sino también conceptualmente, entendiéndose como corte también la estrategia de dislocación, mediante la cual se ponía en jaque la continuidad y regularidad de la realidad cotidiana. Estas dislocaciones decantaron en un interés por investigar sobre la manera personal de entender el mundo, la realidad, sus límites y reglas, las cuales tendrían un nexo directo con la manera en que organizamos y percibimos todo mediante la herramienta del pensamiento conocida como lenguaje. Tanto lenguaje como realidad se interpelan a la distancia, éste desde su conceptual inmaterialidad y ésta desde su fisicidad matérica. Justamente esta aparente distancia es la que se ha intentado investigar y poner a prueba en algunas de las obras analizadas en el capítulo anterior, intentando dar una percepción personal de ambas esferas (la lingüística y la real) dejando en claro que no existen verdades absolutas sino sólo versiones verosímiles.

De la investigación y experimentación en torno al corte surge actualmente un interés por centrarme específicamente en los bordes que se dan como consecuencia natural de ésta estrategia. Al cortar o romperse un objeto sus límites cambian al igual que su forma. Siendo objetos además pierden su función original y su apariencia conocida. Las cosas cortadas, las cosas rotas se desligan de una trama (la cotidiana, la funcional, la originaria) para quedar potencialmente disponibles frente a muchas tramas más (la del arte, la de lo informe, la poética, la reciclable, etc.). Los bordes de

lo roto, lo fragmentario concentran la mayor potencia visual y conceptual, como imanes que no pueden si no estar constantemente atrayendo algo, reclamando algo. Una de las primeras respuestas a esa reclamación ha sido en mi obra la de generar nuevas continuidades pero no reintegrando un mismo objeto, a modo de sanación de la herida, sino más bien mezclando los fragmentos para investigar nuevas continuidades híbridas, abiertas, incompletas y potenciales.

El concepto de continuidad técnica y materialmente hablando se refiere a cómo una cosa o evento se encadena con otro al antecederlo o ser posterior, estableciendo nexos entre las partes y los tiempos, dando una posibilidad de hilación. Continuidad en el lenguaje filosófico es un tanto más complejo: Aristóteles habla de continuidad cuando existen magnitudes cuyas partes están unidas en un todo por límites comunes. Se habla también en filosofía del Principio de Continuidad, el cual garantiza el orden y la regularidad de la naturaleza²⁸. Por otra parte las doctrinas místicas orientales, como el budismo, hinduismo y el taoísmo, poseen en común la concepción del universo como un todo continuo, en el cual las nociones de separatividad y clasificación son abstracciones ficticias del pensamiento y el intelecto humano que le permiten organizar su existencia en tiempos, objetos y espacios²⁹. Pero, ¿existe la posibilidad de volver continuo lo opuesto, lo distinto, lo fragmentario? Quizás sólo en la medida en que se conciba la continuidad como no lineal, estable ni armónica. Incorporando lo fragmentario como parte del todo, y asumiendo el todo como un gran fragmento.

Esta reciente indagación en torno a lo continuo, sumada a la experimentación artística en torno a la maleabilidad y fragilidad de la realidad tangible, me ha llevado a interesarme por ciertas operaciones que requieren primero desintegrar lo aparentemente estable y preconcebido para luego volver difusos sus límites generando nuevas unidades, más amplias, menos definitivas. En torno a esto se darán

²⁸ FERRATER Mora, José. "Diccionario de Filosofía abreviado". Buenos Aires, Editorial Sudamericana. P.72-75.

²⁹ "El rasgo más importante del concepto oriental de mundo –casi podría decirse que constituye su esencia- es la conciencia de la unidad e interrelación mutua existente entre todas las cosas y sucesos, la experiencia de todos los fenómenos que tienen lugar en el mundo como manifestaciones de una unidad básica." "En nuestra vida cotidiana, no somos concientes de esta unidad de todas las cosas, sino que dividimos el mundo en objetos y sucesos separados. Esta división es útil y necesaria para enfrentarnos cada día al entorno que nos rodea, pero no constituye un rasgo fundamental de la realidad." CAPRA, Fritjof. "El Tao de la Física". Málaga, Editorial Sirio. 2000. p.167-168

a continuación dos miradas presentes en distintas obras y proyectos de obra. Por un lado una continuidad física, material que se definirá como el interés por una Hiperhilación objetual; y por otro una continuidad aglutinada más bien temporal, que tienen que ver con la idea de simultaneidad, donde se suspende la horizontalidad del tiempo, estableciéndose la verticalidad del instante poético, como menciona Gastón Bachelard.

III.1 Hiperhilación objetual

Dentro de la amplia sintaxis del mundo, los diferentes seres se ajustan unos a otros; la planta se comunica con la bestia, la tierra con el mar, el hombre con todo lo que lo rodea. La semejanza impone vecindades que, a su vez, aseguran semejanzas. El lugar y la similitud se enmarañan: se ve musgo sobre las conchas, plantas en la cornamenta de los ciervos, especie de hierba sobre el rostro de los hombres; y el extraño zoófito yuxtapone, mezclándolas, las propiedades que lo hacen semejante tanto a la planta como al animal.

“Las palabras y las cosas”

Michel Foucault

En el año 2006 participé en una muestra colectiva en Buenos Aires-Argentina, cuyo tema central eran las nociones de supermercado y mercancía. Las obras estaban formalmente restringidas por el hecho de que debían caber en un estante, cuya altura no superaba los 30 cm. Para esta ocasión decidí trabajar con el clásico concepto de oferta conocido como 2x1, que consiste en pagar el precio de un producto y poder llevarse dos, siendo el segundo supuestamente gratuito. La obra propuesta consistió en una hilera de objetos usados, de muy distintas categorías, que fueron cortados todos por la mitad y fueron adheridos con pegamento la mitad de un objeto con la mitad del objeto contiguo, generándose así varios objetos híbridos e incompletos, constituidos por dos mitades de objetos distintos (Imagen 23).

En ese momento la estrategia de corte y reensamblaje buscaba hacer un comentario irónico con respecto de la famosa promoción comercial, sin embargo hoy con mayor distancia surgió una nueva conciencia y un nuevo interés por el hecho de que dicha operación permitía pensar en la redistribución de los límites entre las cosas, en la posibilidad de establecer nuevas coyunturas físicas entre éstas, produciendo nuevos hilos conductores que destaquen la continuidad por sobre la diferenciación. Pensar en los objetos más bien como en una existencia objetual o una

objetualización de la existencia que tan sólo son herramientas, utensilios, que nos permiten tramar nuestra experiencia de vida en el mundo.



IMAGEN 23. 2 X 1. Instalación. Dimensiones variables. Ana Laura Galarza + Rodrigo Navarrete
PERIFÉRICA. ARTE DE BASE. Stand chileno: *CUCHUFLÍ BARQUILLO*
Centro Cultural Borges. Buenos Aires, Argentina. 2006

En la obra “Moor” de la artista visual Janine Antoni (Imagen 24) se materializa un tipo de continuidad que tiene que ver con la idea de una cronología biográfica o línea de vida. La artista construyó una gran cuerda hecha a partir de diversos tipos de objetos y materiales que encontró en su casa y su taller, y también que gente cercana le regaló. Para realizar esta obra debió aprender la técnica de fabricación de cuerdas hechas a partir de varias hebras que se entrelazan firmemente para conseguir formar una trama continua. Como ella analiza, de cierta forma esta gran cuerda representa una gran línea de vida, en la que se involucran no sólo su vida sino también la de todas las personas que entregaron estos objetos. Existe en esta obra, a mi parecer, una metáfora de la continuidad como principio regulador, tanto en un aspecto técnico y formal, como a nivel conceptual. El mecanismo de hilado permitió juntar todo tipo de materiales y, a partir de objetos aislados, desunidos y descontextualizados, se logró construir una unidad sólida, continua y proyectable en el tiempo, ya que puede seguir creciendo con la incorporación de nuevas hebras.

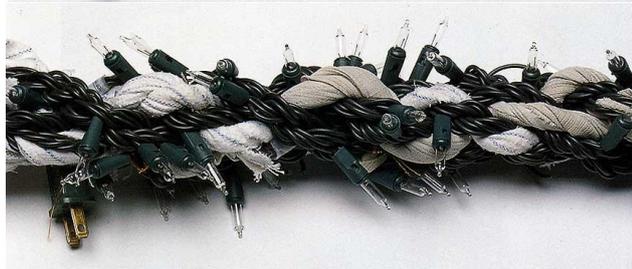


IMAGEN 24. *MOOR*. Instalación. Dimensiones variables.

Janine Antoni. 2001

Ya conciente de éste interés por pensar los objetos más bien como una trama, fue que surgió la idea de la obra “Totémicas” realizada en 2009. Esta consistió en fotografiar varios objetos domésticos, para después buscar coincidencias de escala y forma entre las imágenes. La elección de éstas y su ordenamiento se realizó en base a los calces del contorno de los objetos, ya que el objetivo central era generar una unificación visual de la forma, en donde la individualidad de cada objeto se perdía y se sumaba a esta columna total estilo tótem (Imagen 25). En una de las columnas-tótem los objetos fueron recortados en las fotografías dejando varias siluetas huecas que al unirse verticalmente unas con otras armaban una forma semi-abstracta que gracias a la parte de la imagen que aún estaba presente y daba pistas del contexto del objeto aún era posible intuir la procedencia de dichas siluetas. La segunda columna estaba formada por la unión y calce vertical de las imágenes fotográficas de varios objetos que a su vez también armaban una columna-totem. La tercera pieza de esta obra eran dos formas blancas sobre fondos de color, cada una constituida por el recorte de dos fotos de objetos, puesto por el reverso del papel fotográfico. Los fondos en los tres casos fueron pintados de colores fluorescentes para que por contraste destacaran más las formas totales, aportando así también a la unificación entre los fragmentos recortados.



IMAGEN 25. *TOTÉMICAS*. Fotografía, Técnica mixta
TEXTUALIDADES. Espacio ArteAbierto, Banco Itaú.
Santiago, Chile. 2009

“Totémicas” funcionó a modo de experimento y prueba de esta intuición por juntar objetos, hacer difusos sus límites y remitir a la plasticidad de la realidad material y tangible manifestada en alguna medida en los objetos. En este caso la hiperhilación de las formas se dio a nivel de una imagen bidimensional, sin embargo a futuro me interesa trasladar esta operación al campo material y físico en donde los objetos mismos sean intervenidos. Algunos de los proyectos actualmente en desarrollo contemplan, por ejemplo, trabajar con objetos plásticos los que una vez ya manufacturados igualmente pueden volver a su condición material original, por su capacidad de ablandarse con el calor. Esta potencialidad maleable permite hacer retroceder a los objetos a su condición indiferenciada de la materia sin forma, otra especie y categoría posible de la noción de continuidad.

III.2 Todo en uno: simultaneidad poiética

Otra dimensión de este interés por la noción de continuidad se ha dado en relación a una continuidad o total unificado no sólo a nivel material y físico sino también temporal: la simultaneidad. La posibilidad de que en un solo instante se condensen distintos tiempos, generándose una especie de suspensión temporal, donde ya no hay tiempo transcurriendo sino que todo el tiempo se da de un solo golpe ha sido una idea que me parece interesante de explorar a través de la creación artística. Me he preguntado cómo sería posible generar esta suspensión y unificación simultánea mediante una obra. Gastón Bachelard habla acerca del instante poético, como el instante que elimina la horizontalidad del tiempo y paraliza el transcurrir de la vida generando una simultaneidad absoluta donde el tiempo es vertical³⁰. Esta verticalidad permite que todos los tiempos se superpongan, que todas las experiencias remanifiesten de una sola vez, que sólo exista un presente, un instante abrupto que no tiene antecedentes y que se sitúa como el momento mismo de la creación de si mismo y de todo: no hay antes y no importa el después. Esta facultad

³⁰ “La POESÍA es una metafísica instantánea. En un breve poema, debe dar una visión del universo y el secreto de un alma, un ser y unos objetos, todo al mismo tiempo. Si sigue simplemente el tiempo de la vida, es menos que la vida; sólo puede ser más que la vida inmovilizando la vida, viviendo en el lugar de los hechos la dialéctica de las dichas y de las penas. Y entonces es principio de una simultaneidad esencial en que el ser más disperso, en que el ser más desunido conquista su unidad.” BACHELARD, Gastón. “La intuición del instante.” México, Fondo de Cultura Económica. 1999. p.93

de generar una simultaneidad absoluta que paralice la vida está concedida a la función poética del lenguaje, remitiendo no tanto a la poesía en tango género literario sino más bien a la noción de la poética como poiésis (poiética)³¹, que se relaciona con la facultad creativa y generadora.

Esta especie de aglomeración simultánea del tiempo y el espacio que normalmente está diferenciado y organizado en parcialidades (hora de desayuno, hora de almuerzo, hora de once, hora de la cena, jornada laboral, fines de semana, enero, febrero, marzo, día de la madre, día del padre, el dormitorio, el comedor, el parque, la oficina, el hospital, los moteles, etc.) se presiente, a mi parecer, en la simultaneidad de significados que se aúnan en el objeto andrógino³² de la obra “Pastelón” (Imagen 15). Objeto comestible que ocupa el lugar y la apariencia de un objeto pisable, caminable, en el que se manifiesta materialmente una confusión mental generada en la continuidad y totalidad fluida de los pensamientos, de alguien particular y subjetivo (yo). El fermento de pensamientos e ideas que fertilizan la actividad creativa del artista, como menciona Gloria Moure en su libro acerca de la obra de Gordon Matta-Clark.

Esta simultaneidad pragmática es también evidente en las obras “Umbilical” de Janine Antoni (Imagen 26) y “Hanging garden” de Mona Hatoum (Imagen 27). En ambos casos, a pesar de sus diferencias de escala, material y tema, es posible notar cómo se condensa en un solo objeto el antes y el después. En el caso de la cuchara de plata de Antoni se aglutinan la materia prima (plata) el objeto manufacturado (cuchara) y el bocado (dentadura que muerde la cuchara). En el otro, los sacos de semillas ya germinados aún sin haber sido abiertos y vaciados, condensa igualmente tres etapas: la materia prima (semilla), la industria (semilla en sacos), la productividad (semilla germinada). Frente a estas obras es difícil pensar en un antes y un después, porque está todo reunido en un solo objeto, en un solo instante, generándose una trama superpuesta con profundidad más que con linealidad.

³¹ Paul Valery fue el primero en hacer la diferenciación del término poiética en 1937, definiéndolo como: “Estudio científico y filosófico de las conductas creadoras de obras.” SOURIAU, Etienne. “Diccionario AKAL de Estética”. Madrid, Ediciones Akal. 1998.p.894

³² “(...) El instante poético es cuando menos conciencia de una ambivalencia. Pero es más, porque es una ambivalencia excitada, activa y dinámica.” “(...) El misterio poético es una androginia.” BACHELARD, Gastón. Op.Cit. p94-95.



IMAGEN 26. *UMBILICAL*. Objeto hecho con plata fundida.
Janine Antoni. 2001



IMAGEN 27. *HANGING GARDEN*. Instalación.
770sacos de yute llenos con semillas
Mona Hatoum. 2008

Conclusión

Todo comenzó con acciones de corte que optaban por la literalidad y lo directo, por asumir que la mayor flexibilidad de la realidad estaba en poder transgredir su materialidad. Del texto al cuchillo se buscaba acercarse lo más posible a la realidad, interpelarla lo más directamente posible, pero la realidad resultó ser más estratégica y huidiza de lo previsto. Actualmente las intervenciones han decantado en acciones y operaciones más estratégicas que pueden tener un mayor alcance y que asumen que los límites no necesariamente son materiales.

Si bien en un inicio la problemática se planteó de cierta manera como una búsqueda un tanto idealista de la disolución de ciertos límites, ahora puedo concluir que mientras más rígidos aparenten ser éstos más potencialmente interesante puede ser la experimentación, ya que hay un mayor desafío y basta con un pequeño giro o una intervención mínima, pero estratégica, para hacerse perceptible. En el caos total y la indiferenciación absoluta, la requerimiento táctico sería enorme para a penas poderse notar. Los límites, los bordes, terminaron siendo el campo más fértil.

En términos de la investigación teórica fue realmente complejo y quizás ingenuo haber intentado investigar temas tan complejos y vastos como la realidad y el lenguaje. Lo más fructífero de esto ha sido la posibilidad de visualizar la innumerable bibliografía que existe, ya que gracias a su inabarcabilidad fue que me vi obligada a plantear una estrategia distinta, que tenía que ver son asumir que los textos eran tan solo encuadres y que la única posibilidad real y productiva de abarcar estos temas era intentar producir una versión propia. De esta manera surgió la idea de incorporar parte de vivencias personales, ya que eran el único fundamento real para explicar el interés particular por ciertos temas.

Finalmente puedo concluir que lo más productivo de este proceso analítico no es tanto lo que se resolvió sino más bien que la trama se complejizó, al ampliarse las directrices y límites de la propia obra e investigación artística. Si bien inicialmente el interés estuvo centrado en la indagación en torno a las facultades discursivas del encuadre fotográfico y todas las proyecciones que en obra y análisis fueran posibles, durante la escritura del texto y la investigación bibliográfica fueron ampliándose las posibilidades, decantando en la más reciente experimentación acerca de la

difuminación de los límites, lo cual plantea nuevos desafíos técnicos, estratégicos y teóricos.

Resulta interesante la paradoja de que si bien el objetivo inicial de este texto era poder volver más abarcable y visible las profundidades de la obra y sus procesos, finalmente todo se amplía y ramifica aun más, y se presentan panoramas enteros por investigar. Precisamente en esta inevitable ampliación, que es consecuencia de la propia existencia y su condición temporal, radica la posibilidad de seguir investigando, y quizás la única posibilidad de permanecer. Por otra parte también se vuelve importante permitir que ciertas profundidades no sean alumbradas, sólo así sigue valiendo la pena hacer obra en vez de escribir. El verdadero desafío radica entonces en buscar que siempre haya algo en la obra que no se puede explicar ni traducir.

Bibliografía mínima

BACHELARD, Gastón. “La intuición del instante.” México, Fondo de Cultura Económica. 1999. 141p.

BACHELARD, Gastón. “La poética del espacio”. México, Fondo de Cultura Económica. 1975. 281p.

BARTHES, Roland. “La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.” Barcelona, Editorial Paidós. 1989. 188p.

BORGES Jorge Luis. “Funes el memorioso” en “Ficciones”. Madrid: Ed. Alianza. 1999. 218p.

CORTAZAR Julio. “Historias de Cronopios y Famas”. Buenos Aires, Alfaguara. 1995. 89p.

CHOMSKY, Noam. “Una aproximación naturalista a la mente y al lenguaje”. Barcelona, Editorial Prensa Ibérica, 1998. 316p.

DUBOIS, Philippe. “El acto fotográfico. De la representación a la recepción”. Ediciones Paidós, Barcelona. 1986. 187p.

FOUCAULT, Michel. “Las palabras y las cosas” capítulo II: “La prosa del mundo”. Siglo XXI Editores. Argentina, 1968. 375p.

HEIDEGGER, Martin. “La cosa” en “Conferencias y Artículos”. Barcelona, Ediciones del Serbal. 1994. 208p.

KRAUSS, Rosalind. “Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos”. Ed. Gustavo Gili, Barcelona. 2002. 237p.

NIETZSCHE Friedrich. “Sobre Verdad y Mentira en el sentido extramoral”. Manchen. Ed. Schlecta. 1966. www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. PDF.

SWADESH, Mauricio. “El lenguaje y la vida humana”. Fondo de Cultura Económica. México, 1966. 395p.

TODOROV, Tzvetan. “Lo verosímil”. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo. 1970. 178p.

Bibliografía consultada

BAYLON, Christian; FABRE, Paul. “La semántica: (con ejercicios prácticos y sus soluciones).” Barcelona, Paidós, 1994. 307 p.

BENEDETTI, Mario. “Cotidianas”. Siglo XXI Editores S.A. México, 1980. 102p.

CAPRA, Fritjof. “El Tao de la Física”. Málaga, Editorial Sirio. 2000. 455p.

FERRATER MORA, José. “Diccionario de Filosofía abreviado”. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. 410p.

GIANNINI, Humberto. “La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia.” Santiago de Chile, Editorial Universitaria. 1993. 198p.

JAMESON, Frederic. “Posmodernismo y sociedad de consumo” en “La posmodernidad”. Jean Baudrillard.[et al.]; selección y prólogo por Hal Foster. México, Editorial Kairos. 1988. 238p.

PEREZ CARREÑO, Francisca. “Los placeres del parecido. Icono y representación.” Madrid, Editorial La Balsa de la Medusa, 1988. 209p.

SOURIAU, Etienne. “Diccionario AKAL de Estética”. Madrid, Ediciones Akal. 1998. 1087p.

URBAN MARSHALL, Wilbur. “Lenguaje y realidad: la filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo”. México, Fondo de Cultura Económica. 1952. 638 p.