



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Escuela de posgrado
Programa de Magíster en Artes Visuales

LA DESEMEJANZA

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes Visuales

M. FRANCISCA SÁNCHEZ SÁNCHEZ

Profesores guías : William Thayer y Rodrigo Zúñiga

Santiago de Chile
Junio de 2013

ÍNDICE

	Página
Resumen	III
Introducción	1
1. Aplanando el mundo	4
2. Lo que se puede recortar	11
3. Lo que no se puede recortar	15
4. La solidificación del mundo	22
5. Contra las palabras	30
6. Robinson en contra de sí	41
Conclusión	46
Bibliografía	49

RESUMEN

La desemejanza es un texto escrito en primera persona argumentado en la práctica de taller, en diálogos con otros artistas, en salidas a terreno, en exposiciones, en apuntes personales y lecturas. Explica mi relación con el arte bajo la forma de una larga declaración en la que se va precipitando la voz de un autor.

Esta declaración afirma que no es posible acercarse al mundo de manera directa, que para entenderlo y apropiarnos de él inventamos mediaciones.

Bajo este principio, el arte y la práctica de la escultura son puentes que se van construyendo en la medida en que hacemos preguntas.

En el caso de esta tesis, la literalidad de las preguntas del comienzo sobre la apariencia de las cosas, fueron orgánicamente generando bifurcaciones que desembocaron en la desemejanza.

La desemejanza es lo que resulta de rehacer y de negociar los conocimientos heredados. En este camino, la práctica de la escultura nos recuerda que construimos desde la ausencia y que entender va de la mano de desaprender.

INTRODUCCIÓN

A los 30 años aprendí a hablar en inglés. Me asustaba perder el español mientras hablaba; mi cerebro andaba en un idioma y mi boca y oídos en otro. Esta burocracia cerebral, por regla general, funcionaba con reacciones a destiempo y en traducción literal.

Destiné un espacio mental para preparar frases y revisar su conjugación verbal; al lado de un sector de recepción y análisis de oraciones escuchadas para descifrarlas al español.

Me atemorizaba ser Tarzán, colgando entre las lianas, tomando una palabra y pasando a la otra, balanceando sin retorno o, peor aún, colgando de una pregunta incomprensible que me dejaba balbuceando, mientras esperaba que algo o alguien me sacara de ahí.

A la larga, pensar y hablar volvieron a integrarse a una misma cadena y dejaron de ser dos actividades paralelas.

Aprender a escuchar, hablar y escribir en otro idioma significó desaprender algo, implicó desamarrar las palabras de las cosas para aceptar la adopción de otras palabras

y conocer con estas nuevas palabras otras cosas de las cosas.

Esta comparación con el aprendizaje de otro idioma explica como entiendo la práctica artística, ligada a desaprender lo que sabemos de las cosas. Encontré esta otra metáfora:

«[...] una vez quise pelar una cebolla, quité la primera capa, luego la siguiente y así sucesivamente hasta que me di cuenta de que iba a quitar todo y que ya no quedaría cebolla alguna, ya que una cebolla sólo está hecha [...] de envolturas sucesivas que finalmente no envuelven nada en absoluto. Eso no impide que una cebolla sea algo existente.»¹

Como en este párrafo, intento averiguar con esculturas cómo se hacen las cosas. La cebolla es sus envolturas; para mí las cosas son sus preguntas, al menos de eso están construidas las cosas que me interesan y las esculturas que quiero hacer.

¹Fragmento de Carta a Gastón Chaissac de J. Debuffet. Citado como pie de página en Didi-Huberman, George. Ser cráneo, lugar, contácto, escultura. Madrid, Cuatro ediciones. 2009

La cita sigue:

«[...] lo que se busca no está allí donde se le busca. El arte tampoco está donde se lo busca, sino ahí cerca, debajo de nuestras narices.»²

Buscar es una invitación a rebuscar en lo que damos por sabido ahí en lo que quedó empañado por lo que sabemos de antemano; desaprender para ver, restituir la ingenuidad o al menos hacer evidentes nuestros prejuicios para examinar su naturaleza.

Siguiendo con el ejemplo de Tarzán, suspender los prejuicios sería algo parecido a la amenaza de perder el lenguaje, al temor de quedar suspendido entre lianas. Aprender otro idioma no sólo nos enseña otra lengua, sino a movernos entre dos lenguas, a buscar más allá de la literalidad del diccionario, nos exige comprender funciones, relaciones y sentidos.

Mi trabajo se alimenta de un movimiento constante entre algo conocido y algo que no entiendo, pero que me esmero en entender. Las preguntas provienen de ideas

² Ibid.



Fig. 1.
Pie desmontable 2002.
Pantalón, banda yeso y pintura acrílica.

preconcebidas que van debilitándose en la medida en que son sometidas y contrastadas con la experiencia, con este ejercicio busco transformar tales convenciones en autoaprendizajes.

Dicho de otro modo, hago esculturas para zafar de las esculturas que mis prejuicios me indican como esculturas. Bajo este principio desde la primera exposición a la más reciente, las obras han formado parte de un trabajo en el que hacer es sinónimo de preguntar, preguntar sinónimo de una política, de un debate entre decisiones y negociaciones en el taller para elaborar algo traducido y con sentido propio.

Esta tesis expone las reflexiones y resultados que fueron desencadenándose de la experimentación e investigación de taller y fuera de él. El hilo conductor de la cadena son las preguntas. ¿Cómo se hace una escultura?, ¿Cómo pensar la escultura desde las categorías de forma abierta y forma cerrada? ¿Cómo volver sólido las palabras que no son cosas? ¿Cómo desaprender?

Aplanando el mundo responde a la primera interrogante condicionando la comprensión del volumen a medios bidimensionales; *Lo que se puede recortar* y *Lo que no se puede recortar*, muestran las soluciones que encontré para el problema de la definición de los contornos de la

escultura; *La solidificación del mundo* retoma el asunto del contorno examinando los bordes que las palabras les dan a las cosas.

Finalmente, en *Contra las palabras* y *Robinsón en contra de sí*, trata la difícil relación de la escultura con las formas inestables y móviles.

En cada uno de estos capítulos la respuesta viene de una voluntad que se busca a sí misma, que viene a acomodar el mundo en materiales y formas para reponer una relación con las cosas escaladas a su entendimiento.

1. APLANANDO EL MUNDO

Aprendí de escultura en la sala de dibujo familiarizándome con el volumen y la profundidad por la vista.

Me entretenía ir a dibujar, mirar con detalle cada variación del modelo de turno; sube, baja, derecha, izquierda, aparece, desaparece; sin embargo mis dibujos no tenían volumen, eran dibujos de contorno que describían una figura.

Me daba cuenta que cada cambio de posición implicaba una variación de cómo se veía el modelo pese a que éste no cambiara. Reconocí en esta fragmentación al personaje de Borges, *Funes el memorioso*, que al ver un perro de perfil y luego de frente no le era posible reconocer que se trataba del mismo animal, su mirada estaba hecha de fotogramas.

Me fui convenciendo de que el volumen era el resultado de la suma de las caras de un cuerpo visto por todos lados; comenzó así, en el 2001, mi investigación sobre dibujos en cartón para construir con ellos relieves y esculturas de electrodomésticos y muebles.



Fig. 2.
Silla plegable, 2001.
Cartón, aluminio y pintura esmalte.
93 x 54 x 37 cm.

Paralelamente habían ciertos asuntos que no podían ser rearmados recortando dibujos. Los retratos de personas, quedaban tiesos, “acartonados”. De tal manera que ese tema lo terminé resolviendo tomando moldes directos con yeso.

Esto interrumpía mi convicción sobre la relación del dibujo y la escultura. Me esforcé por retomar el asunto usando fotografías para luego modelar usando las imágenes de todos los perfiles como referencia; el retrato resultaría del ensamble de estas imágenes traducidas en la arcilla como una edición de todas esas miradas.

Lo anterior resume más o menos lo que pensaba el año 2004, antes de congelar el magister de artes visuales que ahora estoy cerrando.

El 2004, gané una residencia en *de ateliers*, en Holanda. Esta institución pone su énfasis en la práctica artística, asegurando por dos años un taller individual además de apoyar y promover el encuentro con otros artistas.

Guardo de esta época las transcripciones de las sesiones



Fig. 3
Bombero, 2001.
Cartón, género y pintura
esmalte.



Fig. 4
Registro de taller, 2004. vistas fotográficas usadas como modelo para la
escultura *ciego*

de conversación con Didier Vermeiren³. En ellas aparecen las diferencias que sostuve con este escultor y sus ásperas críticas que paulatinamente me empujaban a defender una posición para validar mi práctica.

«Ámsterdam, 2 de noviembre 2004

Didier se sentó, se sacó los anteojos, se sobó los ojos, yo lo miraba esperando alguna palabra. Empezó, “estoy tratando de entender de qué se trata todo esto! Veo que has trabajado, veo que has hecho mucho, pero todo lo que has hecho está sujeto a una imagen, a una fotografía”, sí asentía yo. “No veo por qué tienes que partir de una imagen si tú eres escultora, no veo por qué tienes que amarrarte a lo plano y a la representación. Le expliqué que para mí siempre había sido muy importante que los trabajos fueran figurativos y que en ese sentido la fotografía original me ayudaba a no perderme, a dar sentido a la obra, y que si era necesario contar o narrar algo, también optaba por hacerlo sin prejuicio.

³ Didier Vermeiren, artista, escultor, tutor permanente en de ateliers. Este tutor, tenía la fama entre los residentes de ser muy severo y cerrado en su conversación, una aprobación de él era algo inusual. Visitaba los talleres sólo cuando tenía algo que decir, todo lo que decía y hacía era siempre muy en serio.

Didier estaba en nada de acuerdo, se demoró un segundo en darme el argumento de la mala relación entre arte y narración o anécdota. Le expliqué que yo no entendía cómo se podía trabajar en abstracto, cómo se sabe cuando algo está listo, cómo se mide el acabado de una escultura si ella no representa nada más que así misma. Didier se defiende diciendo que todo el arte es abstracto y ahí llegamos a punto muerto. Si a un cierto nivel todo es abstracto, estamos de acuerdo, pero si tomo un papel arrugado ¿Cómo puedo reconocer en eso una escultura? Pienso que hay algo de absurdo en todo esto, él me miró y me dijo tienes que descubrirlo, tú tienes que saber cuando algo es una escultura y cuando un papel. Me deseó suerte y se fue.»

Al día siguiente comenté por escrito esta visita en un monólogo con la intención de aclarar mi punto de vista.

«Ámsterdam, 3 de noviembre 2004

Un marciano que nunca ha visto un dado, necesita dar vueltas alrededor del pequeño bloque y desprender de lo que ha visto en su recorrido, la idea de dado.

Lo que hace el escultor, es esto mismo, hace la escultura trabajando en las distintas caras que finalmente organiza como unidad. Al igual que el marciano, el escultor nunca tiene acceso a todos los perfiles de la escultura al mismo tiempo. Lo que se ve es una parte, la escultura sólo se completaría en la memoria como un recuerdo.

Didier, no concibe la escultura como una secuencia de imágenes, para él son dos mundos diferentes. Los problemas que tenemos cuando manipulamos el volumen y el espacio no son los mismo problemas que tenemos cuando manipulamos imágenes. Una escultura es siempre una escultura y una foto de una escultura es siempre una foto. Suena lógico. Son dos mundos diferentes, el mundo tridimensional y material afectado por las leyes físicas y el mundo bidimensional sujeto a las condiciones de visibilidad.

Creo que Didier me preguntaría ¿Por qué si sólo te fijas en lo que ves de las cosas no haces un dibujo, o le tomas una foto?

Mirando la escultura con los ojos del dibujo, mi

trabajo se ha orientado a la experimentación. Varias esculturas que he hecho han comenzado con una pregunta del mundo bidimensional trasladada al mundo tridimensional.

Este revoltijo, es para Didier arbitrario e innecesario, la luz y la sombra, son para Didier algo que está y cambia con o sin esculturas, el escultor toma esto como una de las condiciones con las que trabaja, del mismo modo que lo hace con la ley de gravedad, son parte de las condiciones a las que nada ni nadie se escapa.

Su razonamiento me parece correcto, inventar un problema que no existe en escultura es absurdo, preocuparse de qué sucede con el fondo de una escultura, es un problema para el fotógrafo, en rigor el escultor debe preocuparse en componer volumen y espacio, y no , como lo hace el dibujante, figura y fondo.

Didier, intentando poner en orden y despejando de la escultura los problemas propios del mundo bidimensional, me dijo “Francisca sólo has esculturas”, le respondí que no sabía como, “tienes que descubrirlo... es más

que hacer imágenes y anécdotas, está en otro nivel...” Sé de qué me hablas, Didier, le dije, pero no sé cómo hacerlas.»

Me acuerdo de haber abandonado las imágenes por un tiempo e intentado modelar cabezas y caras de nadie en particular, sumando pedacitos de materiales, como un ciego, usando sólo las manos, sin nunca tener del todo claro el propósito de lo que estaba haciendo.

Entre todos los ensayos comencé también a recortar fotografías, para explicarme cosas o para explicárselas a otros. Lo hice como lo había hecho antes con los dibujos en los cartones, olvidándome que eran dibujos, usándolos como un material para otra cosa.

Entonces vi el reproche de Didier. Estaba haciendo un paso de más, el retrato de la cabeza ya estaba en las fotografías desplegadas en el muro ¿Por qué hacerlo nuevamente modelándolo en otro material? ¿Por qué no usar las impresiones fotográficas para hacer con ellas cabezas?

Mirando las fotografías como materiales, noté que no eran medios transparentes y neutros, que tenían un modo de representar y una realidad material concreta y recortable.



- 1-. drapeado enyesado
 - 2-. bultos para sombras
 - 3'. bulto de esponja apoyado al muro cubierto con paño, mañana lo cho-reare con yeso.
- estos trabajos tienen como fundamento el trabajo con BULTOS huecos y proyecciones.

Fig.5
Anotaciones de taller, *de ateliers*. 2004.

Partí fotografiando con una cámara análoga, usaba película blanco y negro, y revelaba y ampliaba en el cuarto oscuro del taller.

Esto me hizo consciente de lo complejo y delicado del proceso que permite que una imagen fotográfica aparezca. Si, por ejemplo, mejoraba el contraste de la figura respecto del fondo, corría el riesgo de perder las diferencias de contrastes que armaban los rasgos de la cara.

La luz comenzó a tener un rol importante en ese momento. Para fotografiar colgué cortinas de nylon negro en mi taller con el fin de administrar la cantidad de luz durante el día y además trabajar por las noches.

No sólo quería controlar la luz, sino que quería materializarla de alguna manera más allá de la imagen, quería atraparla en los objetos. Entonces hice una escultura que era un paño sostenido en una torre de ladrillos, el paño caía formando pliegues; lo bañé en yeso y lo corté por la mitad. Luego lo fotografié con la idea de entender cómo se comportaba la luz en esa superficie rugosa.

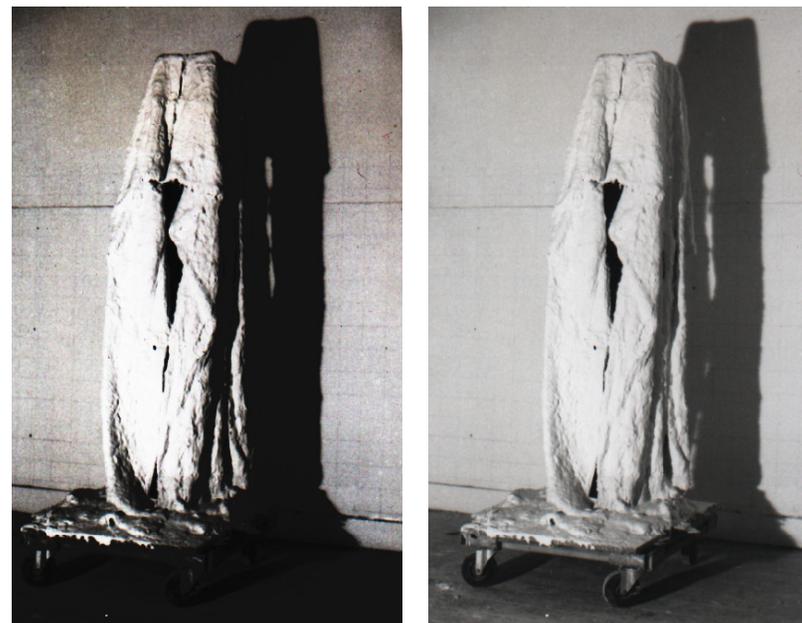


Fig. 9
Paño enyesado para estudios de luz y su comportamiento en el volumen,

Después comparaba las imágenes intentando sacar conclusiones sobre cómo la imagen fotográfica traduce en grises el volumen. Relacioné las áreas iluminadas con salientes, las zonas de negro ciego con las profundidades, las variaciones de grises con variaciones superficiales.

También fui testigo de cómo la luz componía o desarmaba -visualmente- la forma de esta torre de yeso, empujando la reflexión hacia el binomio de la pintura del pasaje / pantalla.

Según el comportamiento de la luz, las fotografías que obtenía se dividían en dos bandos: *lo que se puede recortar*, vale decir impresiones en las que vemos con claridad el contorno de una figura cerrada diferenciada del fondo y *lo que no se puede recortar*, que son todas las imágenes en las que los pasajes de luz y sombra abren la forma.

Si mi trabajo tridimensional partía de impresiones fotográficas ¿Cómo serían las esculturas arrojadas por uno y otro bando? ¿Las esculturas pueden clasificarse también como esculturas de forma cerrada y escultura de forma abierta?

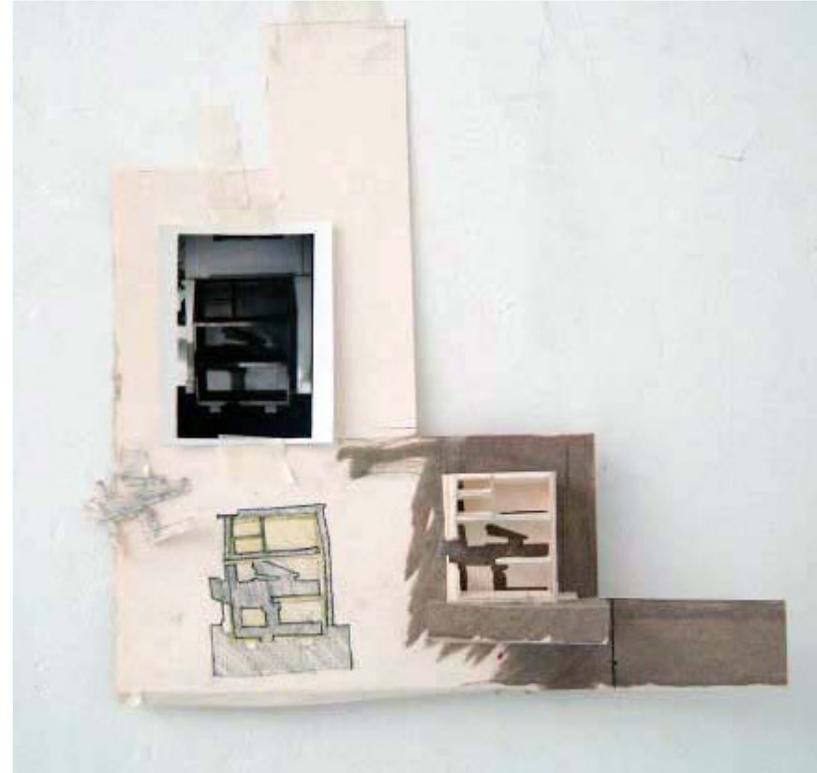


Fig.10
Estudio de traducción de luz y sombra a maqueta.

2. LO QUE SE PUEDE RECORTAR

Para esta línea de trabajo era fundamental producir fotografías en las que el fondo estuviera en contraste con la figura. Esto aseguraría la aparición clara de una silueta y un recorte preciso. Además de la cámara fotográfica con la que trabajaba, incluí el uso de un scanner de escritorio, que me permitiera recorrer topográficamente la superficie de las cosas y restringir así la aparición de información inútil como los fondos de las fotografías.

El scanner leía las diferencias de relieve con independencia de las condiciones de iluminación ambientales, aquello que estaba en contacto con la ventanilla era leído nítida y claramente, mientras que aquello que se apartaba se mostraba borroso y grisáceo. El aparato era un traductor literal de las diferencias de profundidad, pero no de la forma, porque el apoyo directo sobre la ventanilla del lector deformaba las superficies blandas.

La captura de imágenes de superficies mediante el scanner me mostró a su vez las arbitrariedades de la imagen fotográfica. Asumiendo que ambos medios eran igualmente parciales, decidí integrar al resultado las distorsiones que uno y otro proponían para llevar a dos dimensiones el mundo.



Fig. 11
Fotografía para escultura
Emile



Fig. 12
Emile 2004
Impresión ink-jet en papel
26 x 8 x 14 cm.

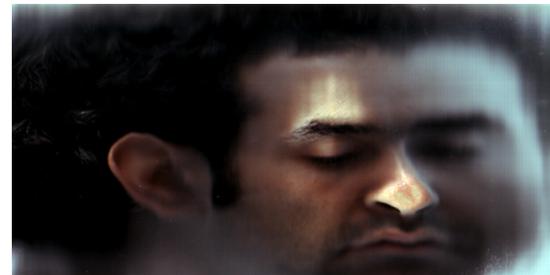


Fig.13
Imagen digital de cabeza en escaner



Fig. 14
Cabeza *Filthy heroe*
2005

Estas distorsiones acusaban el origen de la imagen enriqueciendo la memoria del nuevo objeto.

La presencia del proceso impregnada en el objeto final me preocupó tiempo después, cuando entendí lo que había hecho; en el momento de hacer, la curiosidad por saber qué pasaba si metía la cabeza al scanner estaba por sobre el control de los resultados.

Lo que guiaba la búsqueda era la misma pregunta del comienzo ¿Cómo son las cosas? A ello respondía con fotografías o con superficies escaneadas ¿Cómo rehacerlas? desaplanando literalmente el mundo recogido en dos dimensiones.

La mecánica del trabajo variaba según lo que quería entender. A cada paso le correspondía un set de alternativas a probar o elegir:

- Sistema de captura ¿Cámara análoga, digital o scanner?
- Tipos de impresión ¿Revelado fotográfico, fotocopias, impresión ink-jet o impresión toner?
- Impresión blanco y negro o color
- Tipo de papel ¿Papel fotográfico, bond o couche?

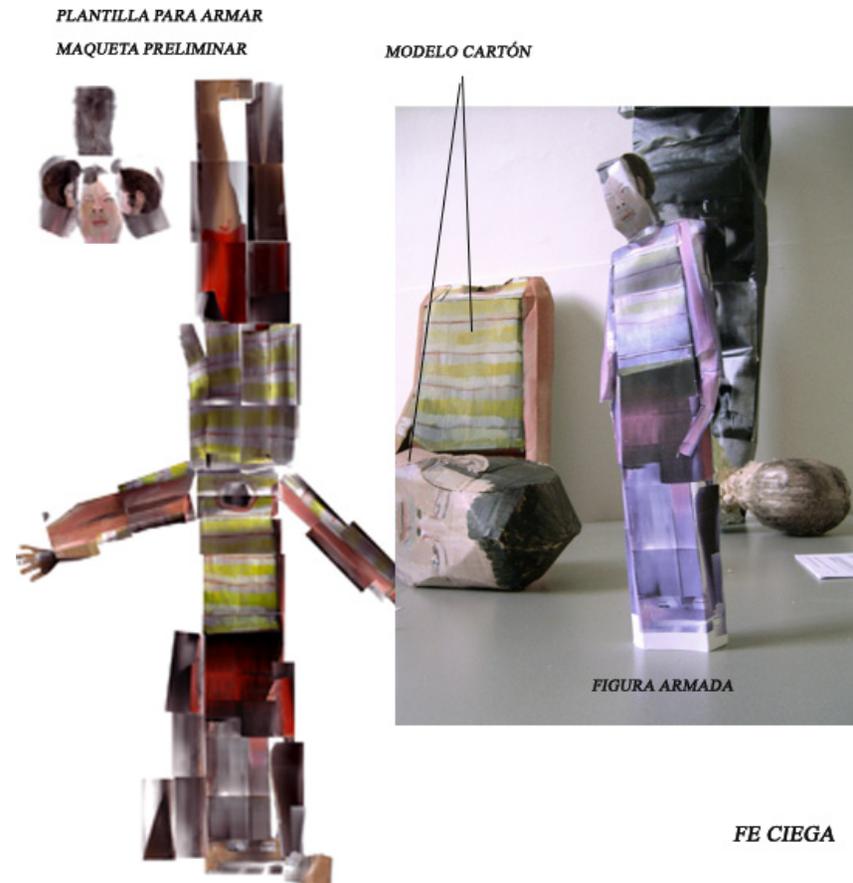


Fig. 15
Material adjunto a la postulación de la exposición *Fe ciega* a Galería Gabriela Mitral, que explica la reconstrucción de una figura a partir de la digitalización de un modelo de cartón.

- Edición ¿Imprimir cada toma por separado y después pegar o calzar en imágenes en photoshop e imprimirlas en un solo gran collage?

- Tamaño ¿Ampliar, reducir o respetar la escala?

Una vez teniendo las imágenes impresas en papel, comenzaba a recortar, pegar, doblar y pinzar con el ánimo de reponer en ese material plano la volumetría perdida.

Usando el rudimentario abecedario que había inventado para traducir volumen a partir de las observaciones que mencioné antes; manipulaba el papel negociando la relación forma / imagen impresa. Buscaba en los contrastes argumentos e instrucciones de plegado para dar forma a un objeto que con frecuencia se alejaba de la figura que en principio quería entender.

Un ejemplo emblemático de esto es *Galería romana*. Este trabajo parte con la visita a la Glyptotek de Copenhague, que cuenta con una colección de escultura antigua. Ahí compré un catálogo con la serie de retratos romanos exhibidos en el museo.

En el catálogo⁴ aparecía individualizada cada cabeza sobre

⁴ Johansen Flemming, *Catalogue Roman Portraits I*, NY Carlsberg



Fig. 17

Imágenes utilizadas para reconstruir una cabeza de la serie de cabezas presentadas bajo el título de *Galería romana*, 2007.

fondo blanco fotografiada por los cuatro costados. Con estas imágenes podría reconstruir tridimensionalmente todas las piezas de la colección.

Partía escaneando y escalando digitalmente las cuatro caras de la escultura que quería rehacer, imprimirla, luego con las cuatro vistas impresas en papel sobre la mesa,

recortaba la silueta de la cabeza y buscaba en ellas las partes que aparecían repetidas en una y otra imagen.

Al recorte de la vista frontal de la cara le superponía a ambos costados los recortes de las vistas laterales, haciendo coincidir la punta de la nariz de cada uno de los perfiles con la nariz de la primera imagen. Chequeaba que la altura de los ojos también se correspondiera en las tres láminas. En algunos casos el mejor ajuste era tapar casi completamente la cara frontal con los perfiles, y en otros lo que privilegiaba era la cara frontal y sólo conservaba de las vistas laterales el recorte de impresión que mostraba de los pómulos hasta la nuca.

Cada uno de estos collages de papel proponía un paisaje

de grises diferente del que se desprendían un conjunto de elementos dictados por la imagen: nariz, pómulos, mentón, orejas, curvatura de la frente y hendidura de ojos y boca. Teniendo armada la máscara con todos estos relieve y accidentes, agregaba la vista trasera. Con esto se cerraba la cabeza; quedaba como una especie de cilindro pinzado y abovedado.

De este modo obtenía un objeto de papel medianamente rígido, esto dependía de la estructura dada por la cantidad de cortes y pegados: era una edición tridimensional de cuatro imágenes impresas.

La diferencia con la pieza del museo era significativa, eran en papel, eran huecas e incompletas, debido a la ausencia de imagen para la parte superior e inferior. La ganancia no era tanto haber entendido cómo era esa escultura de mármol, sino haber conquistado el terreno en el diálogo entre lo bidimensional y lo tridimensional usando fotografías.



Fig. 18
Galería romana, detalle Cabeza niño. 2007
Impresión Ink-jet sobre papel
Dimensiones variables

3. LO QUE NO SE PUEDE RECORTAR

«Ámsterdam 4 de abril 2005

En el taller ahora veo un muro con fotocopias de retratos romanos, con las fotos de Mineo Kato⁵, con las fotos tomadas a la escultura retrato de Mineo Kato, con las fotocopias al libro de esculturas de Medardo Rosso⁶, los dibujos que hice sobre estas esculturas, los retratos romanos fotocopiados, además de fotocopias recortadas... Todo es blanco, gris y negro, hecho deliberadamente así, porque se me hace más fácil traducir la situación de la luz, las medias tintas y las sombras; es más eficiente el monocromo.

Lo que la fotografía o sus fotocopias me dan, es información sobre las condiciones de iluminación en las que fueron tomadas las fo-

5 Mineo Kato es el nombre de un artista japonés vecino de taller durante la residencia en de ateliers el año 2004.

6 Medardo Rosso fue un escultor italiano, radicado en Francia de fines del siglo XIX. Gran parte de sus trabajos se modelaron en cera. Lo que hoy conocemos son aquellos que fueron fundidos, sin embargo las fotografías tomadas por él dan testimonio de las piezas que ya no existen y de la importancia de la iluminación en la configuración de la imagen y en el modelado de la escultura.

tos, esto en ocasiones transforman una forma cerrada en una forma abierta, y una cabeza sin borde se puede fundir en el fondo. ¿Cómo puedo yo, que trabajo con materia, hacer esto que tiene que ver con la ilusión? ¿Cómo puedo hacer esas imágenes que se sostienen en la oscuridad, flotando, aferradas a lo que alcanzamos a ver pero que no podemos tocar?

Ver, eso es lo que atrae, es la razón por la que Medardo Rosso es un buen escultor, entrega imágenes levitando en el material, hace fotos con la escultura. Si partiera de una fotocopia sobre expuesta en la que la luz ha borrado las diferencias ¿Cómo haría una escultura de eso, haría una masa elemental, haría nada? »⁷

Con este relato tomado de las notas de taller, quiero retomar el problema que había dejado planteado páginas anteriores sobre la posibilidad de buscar un paralelo escultórico para las imágenes fotográficas de forma abierta.

¿Cómo sería hacer en volumen un claroscuro? ¿Es posible hacer esculturas de bordes abiertos o contornos

⁷ Anotaciones de taller durante la residencia en *de ateliers*. Archivo personal.

inconclusos?

Lo que se acercaba más a esto eran los bajorrelieves, como *Las puertas del infierno* de Rodin, con un fondo a medio hacer, sobre el que la luz se pasea. Hice ensayos bajorrelieves de yeso blanco y los pintaba con aguadas grises, también probé modelando cera negra sobre yeso blanco con la hipótesis que una dijera sombra y la otra luz; pero no fue hasta que topé con un libro de Medardo Rosso que pude responder la relación entre la forma abierta y su traducción a la escultura.

El problema de Rosso era precisamente ése, construir la relación de las cosas con la atmósfera tal y como él veía que sucedían.

«La impresión que ud. deja en mí no es la misma si yo lo veo sólo en el jardín, o si ud se encuentra en medio de un grupo de gente, en la sala de dibujo o en la calle. Este es todo el asunto... Es por esto que digo que no es posible ver al mismo tiempo las cuatro patas del caballo o a un hombre aislado en el espacio como si fuera una muñeca.»⁸

Volver palpable la atmósfera, hacer lo inmaterial con

⁸ Caramel, Luciano. *Medardo Rosso*. Kent fine art inc. NY. 1988. 12p. (Texto original en inglés)



Fig. 19
Paris sur la nuit

Fotografía de obra de Medardo Rosso publicada en Caramel, Luciano
Medardo Rosso. Kent fine art inc. NY. 1988.

material, eran parte de las ilusiones que Rosso lograba en sus esculturas, había además algo contradictorio, mientras más informe la pieza modelada más naturalista era su apariencia.

Los títulos eran igualmente sugerentes *París por la noche*, ¿Una escultura nocturna? ¿Cómo se cosifica la oscuridad?

Rosso coincidió con las reflexiones del impresionismo, entendía su trabajo volumétrico como el retrato de una visión. Su interés por la fotografía está documentado en toda su obra, la utilizaba como un medio para registrar y corregir sus piezas, además de usarla para fijar la imagen de lo que quería representar.

«[...] No sólo se limitaba a dirigir al fotógrafo; él también manipulaba directamente las planchas - las revestía, enmascaraba o removía - cortaba las impresiones de manera irregular para hacer más explícitas las características que quería darle a un trabajo. Las fotografías claramente reflejaban sus esfuerzos por superar la abstracta objetividad de la estatua, fusionando la figura con el fondo y fijando el punto de vista. [...] Otra cosa rara en estas



Fig. 20

Calco de sombras sobre fotocopia tomada a reproducción fotográfica de *Madame X* de Medardo Rosso.

fotografías, especialmente las de las últimas dos décadas de mil ochocientos, es el efecto de una atmósfera fluida y la percepción de la inmediatez, estaban exageradas y exigidas al extremo en su traducción al medio plástico [...]»⁹

Sus figuras de cera tienen por lo general una reflexión sobre la superficie, a veces muy lisas y otras veces accidentadas e imperfectas, según necesitara deslizar o atrapar la luz.

Hice el experimento de calcar una de las esculturas del libro que revisé para entender con qué tipo de dibujo había trabajado; me pareció que nadie podría dibujar manchas arbitrarias de la manera como aparecían en el mapeo que estaba haciendo. La escultura no venía de un dibujo, venía de una imagen fotográfica. La escultura devuelve con rebotes de luz y abismos de sombra una visión, la misma que captura la fotografía.

Por esa razón, me explicaba Marien Schouten¹⁰, cuando Rosso recibía visitas en su taller, les pedía que entraran con la luz apagada, una vez dentro, no los dejaba mirar hasta haber acomodado las lámparas y la posición de sus

⁹ Ibid.18p.

¹⁰ Artista holandés, tutor de *de ateliers*.

figuras, luego les permitía mirar pero sin moverse de su sitio. Esto porque las esculturas estaban hechas para ser vistas desde un punto de vista y conforme a una cierta iluminación, cualquier desplazamiento desajustaría la relación de contrastes en la imagen flotante. Las esculturas de Rosso estaban condenadas a la ilusión.

Entonces entendí en qué consistiría hacer una escultura de forma abierta. Frente a mí estaban las fotografías mal iluminadas de la cabeza rasurada de mi vecino de taller, Mineo. Eran fotografías grisáceas, mal contrastadas, con las que había trabajado modelando su retrato. La parte superior de su cabeza no tenía fin, estaba abierta y tenía que imaginar hasta donde llegaba.

Esta vez, usando fotocopias de estas fotografías no fingiría el borde para completar lo que no aparecía en la imagen, sino que tomaría al pie de la letra los dictados de las luces y las sombras.

Esto desarticuló la cara. A partir de los pedazos busqué restituir relieves en el papel retomando las leves diferencias de grises que alcanzaba a distinguir. De este experimento obtuve *Mineo*; que tiene el borde superior inconcluso tan

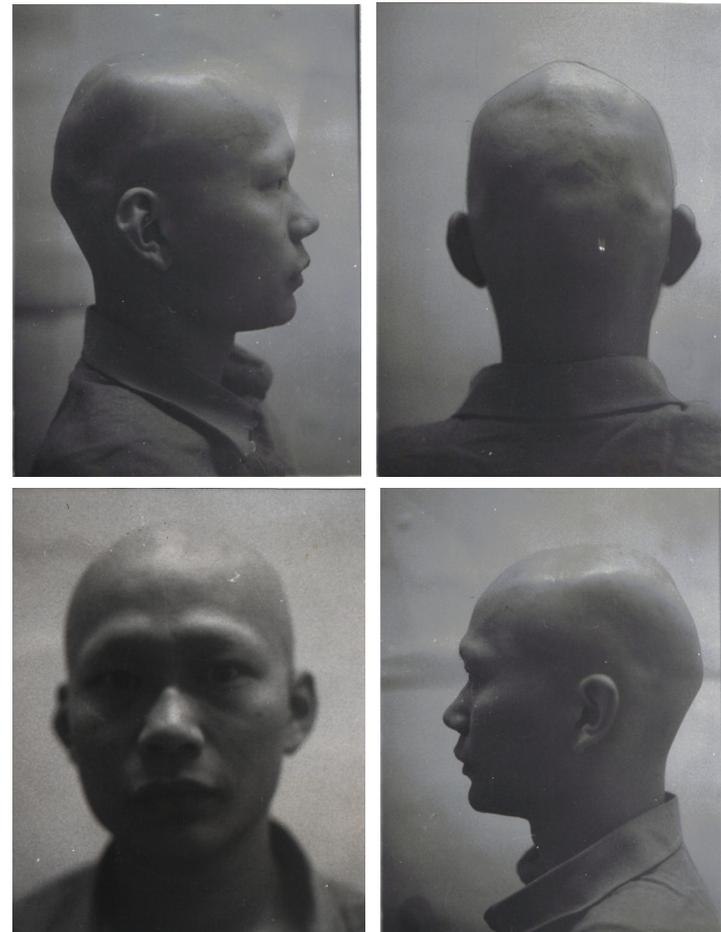


Fig. 22
Fotografías usadas para escultura *Mineo*



Fig.23
Mineo 2004
Impresión toner sobre papel bond
25 x 13 x 20 cm.



Fig. 24
Mineo, detalle

inconcluso como lo era en la fotografía, tiene la nariz y el arco de las cejas calados, dado que esas áreas de la impresión eran hoja cruda.

Esa radicalidad que descomponía la forma cerrada en algo abstracto quedó dando vueltas, no era fácil tener claridad sobre lo que me resultaba y lo que no.

En la exposición *Fe ciega*¹¹ se muestran las distintas variantes que fueron apareciendo de lo que se puede y lo que no se puede recortar. El texto introductorio del catálogo, describe con justeza el tono experimental de la investigación.

11 *Fe ciega*, Exposición en Galería Gabriela Mistral. Agosto 2007.

«Cuando decidí el nombre *Fe ciega* para esta exposición no sabía con exactitud a qué se parecería. Es una exposición sobre escultura y mi relación con ésta, en donde vuelvo a las preguntas primeras aunque suenen ingenuas.

Quiero entender cómo están hechas las cosas que veo. Poner en volumen es la manera cómo entiendo. Con una tijera en la mano puedo recortar y ver los límites de una figura, separarla del fondo, tomarla, doblarla, pegarla y devolverla. La explicación en dibujo, en esquemas o en fotografías es insuficiente, necesito un paso más para poner una idea frente a mí. Hago una cosa imagen o imágenes de papel llevadas un paso más.

Uso la escultura como una manera de conocer mejor las imágenes que no vienen de la escultura, que pertenecen a otros medios, esta traducción de medios bidimensionales al volumen en vez de restringirse hacia una solución definitiva, se ramifica y aumentan las maneras de ver y de mostrar el volumen.

Para mí la belleza tiene que ver con esto, con pasar de una idea a otra como un inevitable; la belleza es un gesto del pensamiento.

La exposición *Fe ciega* reúne piezas hechas en los últimos tres años, en los que he trabajado sistemáticamente en un taller. Un lugar físico donde trabajar y un lugar de discusiones, de dudas e impunidad. Esta exposición habla también de esto, del taller, de la producción de obra bajo su régimen y encanto.»



Fig. 25

Vista de exposición *Fe ciega*. Galería Gabriela Mistral. Santiago, 2007.



Fig. 26

Vista de exposición *Fe ciega*. Galería Gabriela Mistral. Santiago, 2007.

4. LA SOLIDIFICACIÓN DEL MUNDO

«Carus escribe en la quinta carta, por ejemplo, lo siguiente: casi de igual manera que en los seres orgánicos el desarrollo de los sentidos comienza por el del tacto, y los sentidos más finos como la vista y el oído surgen sólo al completarse su organización, también la humanidad es en un primer momento plástica; aquello a lo que dé forma ha de estar ante él como masa, espacial, tangiblemente, y tanto la pintura como las elaboraciones superiores de la música corresponden por ello a épocas posteriores. [...]. Los conceptos de lo háptico y lo óptico, lo táctil y lo visual que tan significativos se hicieron después de Riegl y Wölfflin están ciertamente prefigurados en esas reflexiones románticas. La preeminencia de lo visual y lo pictórico es el gran argumento de Carus a favor del paisaje como género específicamente *moderno*.»¹²

Carl Gustav Carus explica en esta repartición la especificidad de la escultura como la disciplina que se apega a aquello

12 Carus Carl Gustav. *Cartas y anotaciones sobre pintura de paisaje*. La balsa de la meduza, ed. Visor. 1992. 43p.



Fig. 27
Basílica San Nicolás de Praga.
Imagen de archivo personal.

que es concreto y tangible diferenciándola de la pintura que se alimenta de la apariencia visual. Para este pintor, el *arte del paisaje* es el terreno en el que la pintura mostraría su superioridad o competencia fundamental frente a la incapacidad de la escultura para dar forma concreta a asuntos que no tienen cuerpo. Carus diría que el escultor se encarga de la cosificación del mundo ¿Cómo entonces podría un escultor hacer la escultura de un atardecer? La respuesta de la escultura sería otra pregunta ¿Qué implica hacer una escultura de algo que no tiene cuerpo?

Parte de esto Medardo Rosso lo había resuelto; pero antes y después de él han habido otros ejemplos. En esta dirección van los esfuerzos de las escenas que vemos en los altares de iglesias que solidifican con yeso nubes y petrifican el viaje de rayos de luz en barras doradas, o la lluvia modelada gota a gota suspendida en el hall de la colección Pinault del artista alemán Urs Fischer; en parte, lo burdo del kitsch y de los clichés del pop tratan temas a los que los materiales sólo llegan de manera absurda y torpe.

Hacer esculturas -objetos- de algo que no tiene cuerpo ha implicado aliarse con la manera en que las cosas son descritas dentro de una narración, con su caracterización y



Fig. 28
Juguete
Objeto de archivo personal.

el sentido que asumen dentro de una historia. Los escultores no han llegado por los ojos, sino por las descripciones y alegorías de la naturaleza poblada de personajes, el viento, el bosque, el agua, etc. tienen un ser y una posición en un mundo animado.

Esto simple de hacer en pintura y en fotografía es costoso a la escultura, que es rica en lenguaje concreto y pobre en el lenguaje visual. Rosso habría sido una salida para resolver la compatibilidad entre lo háptico y lo óptico dicho en términos de Carus. Pero después de ver en vivo algunas sus piezas, cada vez me convencía menos. Parte importante del truco descansa en que muchas escultura sólo se conocen en fotografías.

Enfrenté el problema de la representación ligado a las palabras y cómo estas dictan un guión que les da una forma.

¿Sería posible plantear un paralelismo entre: palabras que nombran y delimitan, que leen el mundo en unidades discretas ordenadas en sistemas basados en diferencias... con el mundo de las cosas concretas? Después de todo ¿De dónde sino venían esas palabras sino se refieren a la experiencia del mundo? ¿Qué sería entonces hacer una escultura de un paisaje? ¿En qué material? ¿Cuál es la escala del paisaje? ¿Cómo se fija algo que no tiene perfiles? ¿Cómo se le da bordes?

Frente a la condición impuesta por el medio escultórico donde todo tiene contorno, proponerse hacer un paisaje escultórico era semejante al problema de las imágenes que no se pueden recortar, tanto en la fotografía como en el paisaje, las figuras son tan abiertas como indeterminadas. Sin embargo, las fotografías definen la mirada en un encuadre.

Mi curiosidad comienza con lo informe ¿Cómo hacer agua?

«Llegué con la cámara fotográfica a la orilla del mar; estando metida hasta la cintura buscaba recuperar imágenes que me dieran pistas sobre su forma. Las tomas en picada encuadraban planos que de borde a borde se llenaban de una imagen viva, interrumpida por el guillotinado del disparo, seguido por otros, hasta qué fotografiar y no fotografiar eran la misma cosa.

Estar rodeada por los cuatro costados me hizo consciente del paisaje a mi alrededor, las posiciones se invirtieron, yo estaba en el lugar de la escultura y el paisaje en el lugar del escultor.»¹³

13 Extracto de charla de retribución de Fondart, en M100. Santiago, Noviembre 2009. Archivo personal.

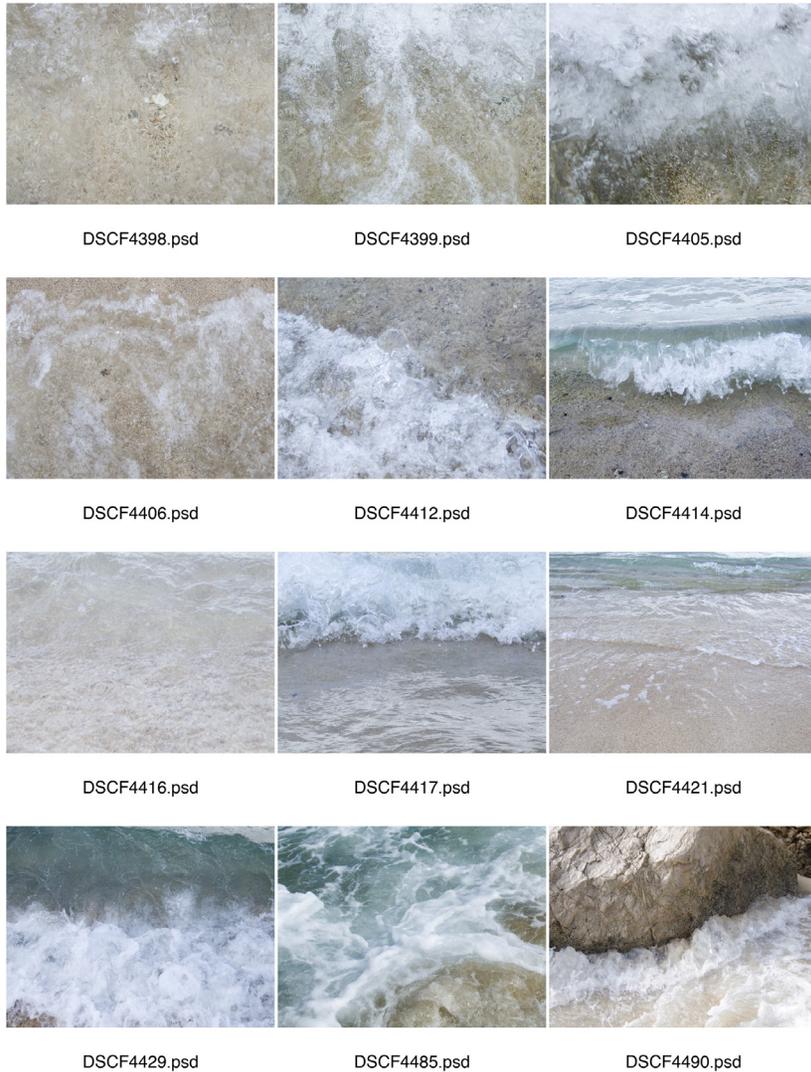


Fig. 29
Secuencia fotográfica para estudio de la forma del agua.

Hasta antes de este momento, la observación consistía en recorrer una cosa situada en el centro y con las vistas recolectadas armar una escultura. Ese gui3n no calzaba con la naturaleza de la “cosa” agua; algo con movimiento propio, era diferente a los cuerpos que se dejan pillar. Definitivamente era imposible reconstruir agua pegando fotografías.

Se hizo inevitable cambiar la mirada concéntrica por una mirada excéntrica; pensaba, si me quedo fija pivoteando en un punto entraría en un tipo de relación abierta, continua, paisajística. Lo que correspondía hacer era un barrido fotográfico, un paneo del centro en todas direcciones. Las fotografías panorámicas simplificarían el movimiento del agua fijándolo a un paisaje, poniéndolo en la relación figura y fondo, le darían contorno a ese asunto ilimitado; cumpliendo así la condición de la escultura para cosificar el mundo.

Había entonces que mirar de lejos rotando y estableciendo relaciones. Los panoramas eran eso pero a cambio de un precio, las imágenes panorámicas no entregan perfiles, no dicen nada del grosor del paisaje, son planos dentro de planos dentro de planos ¿Cómo se descomprimen los planos?.

El primer atisbo llegó con *Waterfall*¹⁴ nombre de la exposición donde se propone la escultura como un paisaje para entrar en él.

Este proyecto comenzó con la recolección de fotografías que describí antes, en paralelo bajé de internet las imágenes que aparecían bajo el nombre waterfall o cascada relacionando así la palabra con la forma. La mayoría eran caídas de agua con un fondo de cerro. Era fácil sistematizar algunas cosas, como la forma vertical que toma el agua y relación de figura y fondo.

Esta relación de forma y contraforma fue clave para planificar el paisaje que quería construir. Asumí que más allá de la forma que tomara la escultura, lo que no podía descuidar era la identidad de un elemento en función del otro, es decir, para decir agua tenía que simultáneamente decir cerro, hacer un guión en el que uno fuera la contraparte que hiciera posible la aparición del otro.

En esa época vi una retrospectiva de Gustave Courbet en París; en un corredor largo se exhibían dos series de pinturas, una dedicada a grutas y rocas, la otra a la serie de

¹⁴ *Waterfall* 2008. 2x2project. Ámsterdam, Holanda.



Fig. 30
Imágen descargada de internet para estudio de cascadas.

olas. Esto fue decisivo para entender cómo hacer dialogar mis dos elementos, tenía que generar un lugar en el que la relación de reciprocidad fuera la protagonista, *waterfall* era la traducción de una relación, quedando en un segundo lugar la relación de parecido con la naturaleza.

Trabajé en dos objetos paralelos, una gruta y la cascada. La gruta era una arquitectura geométrica, de cartón opaco, que se comunicaba por el suelo con una superficie vertical apoyada en el muro, hecha de cartón pluma cubierto de un espejo adhesivo. De ella colgaban módulos planos que se sucedían en progresiones decrecientes y terminaban descansando en el suelo donde se reunía nuevamente este lado, el de la cascada, con la gruta ubicada en frente.

El lado de la cascada contradice lo que el otro dice, mientras ella cae, el otro se eleva, mientras ella es superficial y devuelve la imagen del lugar, el otro se comporta como un cuerpo tridimensional opaco; de este modo, diciendo sin decir, quería reponer el nombre para cada cosa.



Fig. 31
Maqueta de montaje de exposición *Waterfall*.
Cartón, hojas de aluminio e impresiones sobre papel.

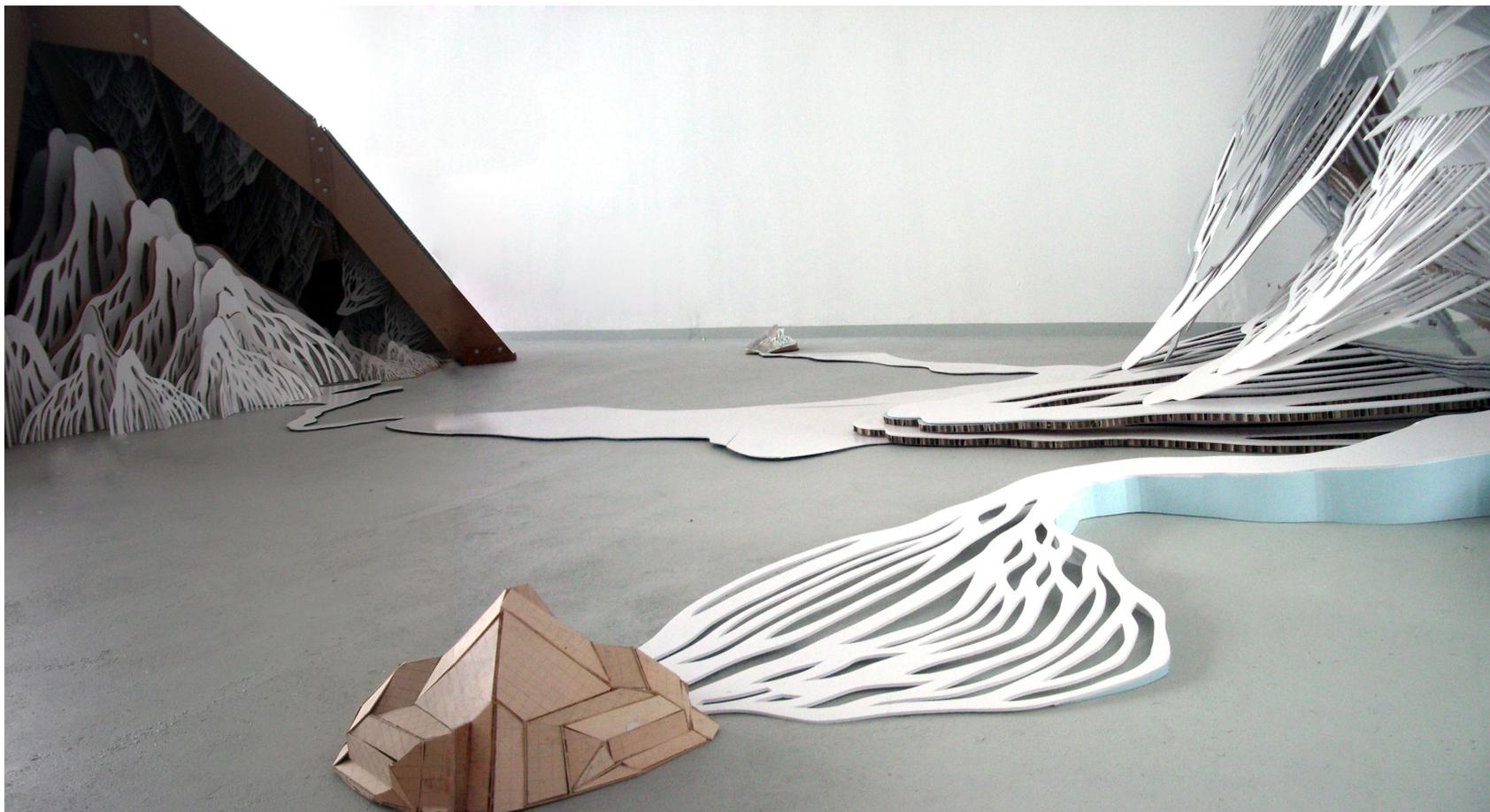


Fig. 32

Vista de exposición *Waterfall*. 2x2project. Amsterdam. 2008.



Fig. 33
Waterfall, detalle. 2008
Cartón panel y cartón pluma.
Dimensiones variables



Fig. 34
Waterfall, detalle. 2008
Cartón pluma y espejo adhesivo.
Dimensiones variables

5. CONTRA LAS PALABRAS

Hacía un tiempo que había visto una pequeña ola detenida hecha de cerámica. Esta imagen me dejó pensando. ¿Cómo era posible recortar, aislar algo de su contexto y simultáneamente reconocer en esa representación desnaturalizada una ola? ¿Cuándo comienza a serlo o cuando lo deja de ser?

Con esta idea, partí a la playa a perseguir olas, a marearme tratando de descubrir el momento en que aparece el primer abultamiento en el horizonte; a controlar el movimiento desde la cámara y aislar un pedazo de él detenido en el instante preciso en que el mar se transforma en ola.

La existencia de una palabra para atrapar este fenómeno huidizo me hizo pensar en ella como en una cosa. El razonamiento se basaba en que existiendo la distinción en la lengua tal distinción podía corresponderse con una figura concreta.

A pesar del esfuerzo, la palabra ola se desarma en el agua, desaparece en las fotografías y no vemos su borde. Entonces ¿Cómo reconocerla? ¿Cómo fijarla, frenar su



Fig. 35
Fotografía playa Las cruces. Archivo personal.

tránsito, limitar la sucesión de una en otra, alejarla del movimiento?

*Idea Fija*¹⁵ es la exposición que exhibe la investigación sobre la relación de la escultura con el movimiento y las formas inestables. Toma su nombre del texto de Paul Valéry, *La idea fija*¹⁶.

En un comienzo este título me acomodaba porque daba cuenta de la testarudez e insistencia por poner en aprietos al lenguaje escultórico; más tarde leyendo el libro, encontré un parentesco sorprendente entre la descripción de lo que el personaje entiende por idea y lo que yo estaba entendiendo por ola.

Se trata del mismo fenómeno huidizo e irreductible a una forma fija:

«-Veamos, ¡obsérvese! ... ¿Puede fijar una idea? Usted no puede pensar más que mediante modificaciones. Si una idea durase tal cual, dejaría de ser una idea

15 *Idea fija*. Galería AFA. Santiago, Septiembre 2011.

16 Valéry, Paul. *La idea fija*. Madrid, Editorial Visor. 1988.

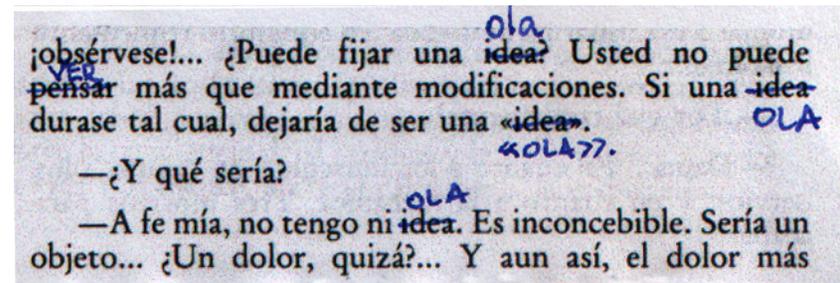


Fig. 36
Corrección de texto sobre libro *La idea fija*.

-¿Y qué sería?

-A fe mía, no tengo ni idea. Es inconcebible.
Sería un objeto...!»¹⁷

Cambiando la palabra idea por ola y pensar por ver, tenemos la definición del problema que enfrenta la escultura cuando quiere concretar una forma:

-Veamos, ¡obsérvese! ... ¿Puede fijar una ola? Usted no puede ver más que mediante modificaciones. Si una ola durase tal cual, dejaría de ser una ola

-¿Y qué sería?

-A fe mía, no tengo ni ola. Es inconcebible.
Sería un objeto...

... no tengo ni ola... la ola desaparece tan pronto se suprime el movimiento, queda condenada a estatua de sal.

La ola pasa a ser el imposible escultórico, es una figura inatrapable, está construida sobre el horizonte y más allá de nosotros; es un monstruo de mil cabezas que se desarma cada vez que se quiere agarrar.

La ola sería el mejor ejemplo para entender de qué habla Deleuze cuando nos explica la noción de movimiento en Bergson.

«[...] Tenemos siempre tendencia -y es aquí que surge el Bergson más conocido- a confundir el movimiento con el espacio recorrido, intentamos reconstituir el movimiento con el espacio recorrido. Y desde que nos lanzamos a una operación semejante, ya no comprendemos nada del movimiento. [...] ¿Por qué el movimiento es irreductible al espacio recorrido? Es bien sabido, porque el movimiento es en sí mismo el acto de recorrer. En otros términos, cuando reconstituyen el movimiento con el espacio recorrido, ya han considerado el movimiento como pasado, es decir como ya hecho. Pero el movimiento es el acto de recorrer, es el recorrer en acto, el movimiento es lo que se hace.»¹⁸

No sirven las fotografías porque detienen y desalojan el movimiento, porque la suma de ellas -quizás- pueden

17 *Ibíd.* 27p.

18 Deleuze, Gilles, *Cine I: Las Bergson y las imágenes*. 1ra edición, Editorial Cactus, Serie Clases. 2009. 22p.

reensamblar la apariencia pero en ningún caso, recuperar la acción; tal como ocurre en la traducción palabra a palabra de un idioma a otro donde lo que se trata, es conservar el sentido.

¿Qué sería esto en escultura? El modelo de Rosso se quedaba empantanado en el pragmatismo de la fotografía que identifica un dado por las tres caras que nos deja ver. Lo que yo necesitaba era el optimismo de los futuristas, ver un dado redondo, encontrar una solución a lo Boccioni.

«Ciertamente Rosso perteneciente a la cultura positivista del siglo XIX, no podía sintonizar con los conceptos de memoria y duración, que de acuerdo a Bergson, le habían permitido a Boccioni recuperar la percepción y la memoria del flujo dinámico y complejo de la experiencia. Rosso no podría haber participado del proyecto futurista que da cuenta del ritmo y las fuerzas que gobiernan los objetos, de igual modo que la energía de las emociones y la intuición actúan sobre el alma para componer una forma única que garantiza su continuidad en el espacio.»¹⁹

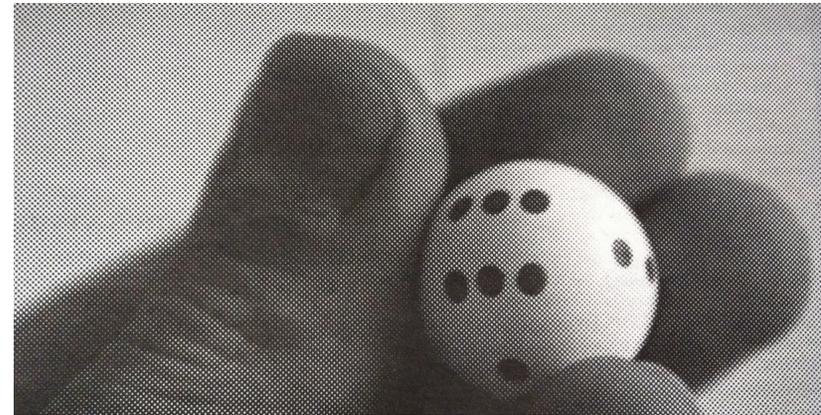


Fig. 37
Imagen encontrada en diario *Ergo Sum*, de Erick Beltrán.

19 Caramel, Luciano. 1988. Op. Cit.18p. (Texto original en inglés)

Antes de conocer el texto de Deleuze sobre Bergson; mirar a los futuristas me ayudó a pensar el problema del movimiento más allá de la forma específica e insistir en destrabar la escultura de su inactividad.

«Y en efecto, el movimiento está relacionado a formas. No a una forma, sino a formas. ¿Qué quiere decir que el movimiento esté relacionado a formas? No es que la forma esté ella misma en movimiento. Al contrario, una forma no está en movimiento [...] es lo

contrario del movimiento ¿Qué quiere decir eso? Quiere decir que una forma, estuviera o no actualizada, se actualiza en una materia. Es la operación que se llama, que los griegos llaman información. Un escultor, por ejemplo, actualiza una forma en una materia, dice Aristóteles.

Y bien ¿Qué es lo que se mueve, qué es lo que está en movimiento? Lo que se mueve es la materia. ¿Qué quiere decir moverse, entonces? Es pasar de una forma a otra. No es la forma lo que se transforma, es la materiala

que pasa de una forma a otra.»²⁰

Ubicando el problema en los materiales y en cómo éstos podrían actuar de un modo coherente con las observaciones anotadas en la playa, dejé para el final la reglamentación de la línea que marca el fuera y el adentro de lo que entendería por ola.

El sistema de trabajo que guió la investigación tiene algo del pensamiento concreto de Gaspar Hauser²¹ ilustrado en una de las escenas de la película de Werner Herzog *El enigma de Gaspar Hauser*; Gaspar está a los pies de una gran torre donde había sido llevado luego de ser encontrado. Mirando hacia arriba, a la parte alta de la torre, comienza un diálogo con su tutor:

- «Gaspar: ¿Cómo fue hecha? debe haberla construido un hombre muy grande. Me gustaría conocerle.»

20 Deleuze, Gilles. 2009. Op.Cit. 31p.

21 Un domingo de 1828 un chico harapiento fue abandonado en la ciudad de Nüremberg. Casi no podía andar ni decir nada. Después explicó que había sido encerrado en un sótano desde que nació. Nunca antes había visto a ningún otro ser humano, ni árbol, ni casa. Hasta el día de hoy nadie sabe de dónde salió o quién le liberó. (Texto inicial de *El enigma de Gaspar Hauser*, de Werner Herzog. 1974.)

- «Tutor: Un hombre no tiene que ser tan alto como la torre que construye ¡Puede usar un andamio! Te llevaré a ver un nuevo edificio.

Tu viviste en esa torre, donde está esa ventana tan pequeña.»

- «Gaspar: ¡No puede ser! Porque la habitación es muy pequeña.»
- «Tutor: No lo entiendo.»
- «Gaspar: Mirara donde mirara en la habitación... derecha o izquierda, adelante o atrás, sólo había habitación. Pero cuando miro la torre...»
- «Tutor: La torre...»
- «Gaspar: ...y me giro, ¡La torre se ha ido! ¡Así que, la habitación es más grande que la torre!»
- «Tutor: No Gaspar, no es así. Piénsalo un poco más. Aún no lo entiendes.»

Gaspar Hauser se aproxima a las cosas de un modo espontáneo, haciendo suposiciones, estableciendo relaciones entre partes, descuidando la totalidad y admitiendo variantes de sentido dispersas. Reconozco

en mi sistema de trabajo algo de este acercamiento fragmentario, basado en la experiencia concreta y que se va resolviendo sin un sistema pre-dado que ponga en advertencia o explique de antemano, cómo las cosas ocurren.

Estudiando los videos que había tomado en Las Cruces, rayando encima de fotogramas y fotografías, dibujando y haciendo maquetas, etc. me movía entre este acercamiento fragmentario de Hauser y la intuición futurista descrita por Bergson como

«[...] aquel modo de conocimiento que, en oposición al pensamiento, capta la realidad verdadera, la interioridad, la duración, la continuidad, lo que se mueve y se hace; mientras el pensamiento roza lo externo, convierte lo continuo en fragmentos separados, analiza y descompone, la intuición se dirige al devenir, se instala en el corazón de lo real. [...] La intuición bergsoniana es una intuición de realidades, o inclusive de la realidad última (o primaria). Esta se abre a la intuición cuando se desarticula y rompe las categorías especializadoras y pragmáticas del pensamiento.»²²

22 Beltrán, Erick. *Ergo Sum*, Fundació Antoni Tàpies. Barcelona. España. 2006-2007. 288p. (Extracto de diario)

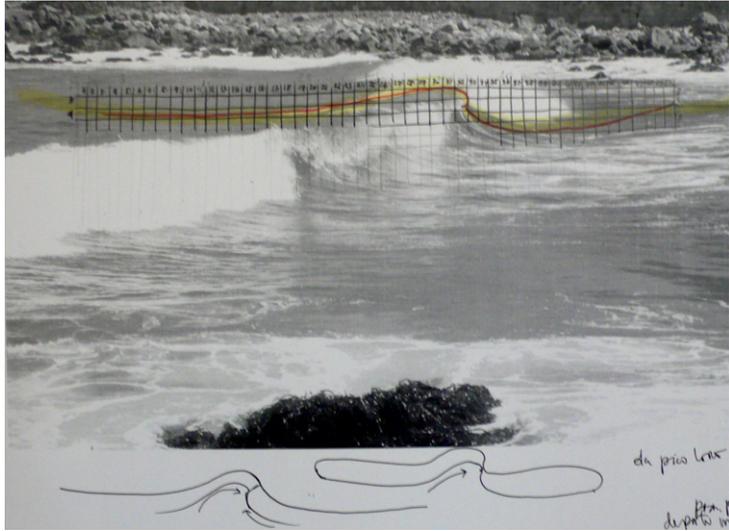


Fig. 38
Estudio de la forma de una ola. Fotografía y lápiz.

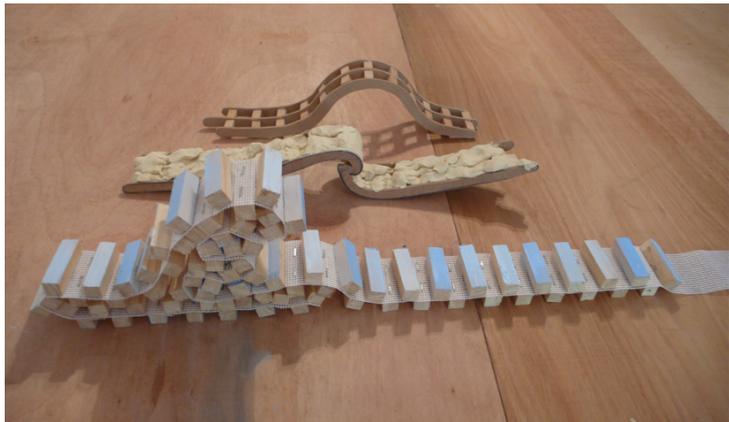


Fig. 39
Estudio de formas de olas. Maquetas estructura, maqueta superficie y maqueta de movimiento.

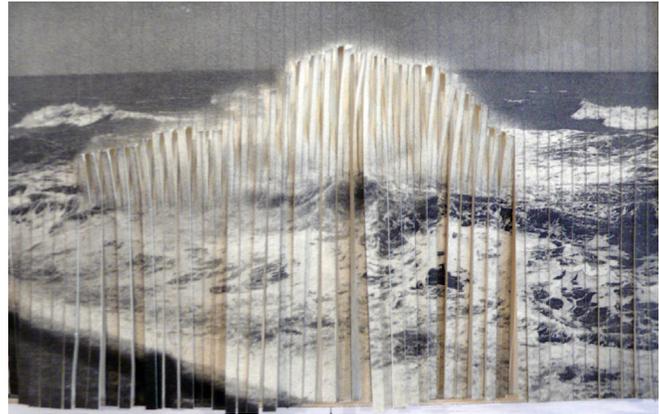


Fig. 40
Ola, 2009
Tarjeta postal



Fig. 41
Avance, 2012
Esmalte sobre trovicel
105 x 200 x 45 cm.

Un día intentando “reanimar” una ola fotografiada en una postal de playa, intervine la imagen con cortes verticales sin separar del mar la ola, marcando una relación de tolerancia y dependencia entre figura y fondo con la idea de que ambas estuvieran igualmente activas.

Este comienzo fue la base de varias de las intervenciones sobre superficies fotográficas y superficies plásticas de gran formato, que una vez cortadas, eran exhibidas en el muro de manera que los cortes o tajos se transformaran en tiras colgantes, vulnerables al movimiento. La posición de las láminas no era estirada, sino floja, dada la flexibilidad del material podía elegir a qué distancia fijar un extremo de otro y forzar una ondulación del plano, con lo que las tiras en algunos casos se curvaban por la tensión y en otros por su propio peso.

Estos cortes habían introducido en los materiales un mecanismo de transmisión del movimiento, superficies articuladas en unidades móviles, sensibles a los dedos de los curiosos, a los chiflones de aire y a la deformación que el peso le impone al material.

Cortar sin recortar! esto funcionaba bien para las superficies

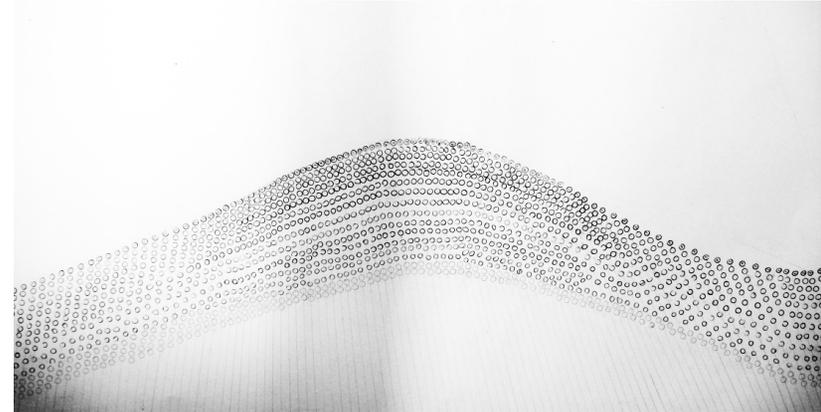


Fig. 42
Dibujo de la inestabilidad.



Fig. 43
Vaivén, 2011
Yeso, greda, pintura sintética, latex, vidrio y madera
14,5 x 34,5 x 11 cm.

planas, pero más allá de ellas, lo que había entendido era el principio de división, de atomización en unidades menores y equivalentes, administrando así la inestabilidad de una forma sin perder la homogeneidad.

En esta dirección están hechas las piezas de orden didáctico en las que se argumenta el problema de las transiciones de las formas.

Movimiento cuncuna, es una cadena de segmentos de madera unidos a una tira de género con el propósito que éstos pudieran amontonarse, abalanzarse, estirarse asumiendo diversas formas; *Salida y metida del sol*, es una estructura entrecruzada de franjas de cartón que al colgarse se curva y se achata, tirando del extremo inferior la curva crece hacia arriba, levantando la curvatura; *Vaivén*, parte de la observación del movimiento del mar como una masa homogénea, pesada e inestable; suponiendo que el mar era un mar de rodamientos, armé un bloque de yeso lleno de bolitas y lo monté al muro con un eje que permitía ladearlo. La cara frontal del bloque mostraba un bajo relieve con “un perfil de ola” y dentro de él, bajo una cubierta de vidrio, dos puñados de bolitas sueltas se movían siguiendo el principio de un nivel que, al estar derecho, las bolitas mantiene la línea horizontal y, al inclinarse, los rodamientos

avanzan llenando la ola, o, como diría Aristóteles en boca de Deleuze, actualizando su forma.

Probablemente la pieza que encabezaba la lectura de toda la exposición era *Idea fija*. Consistía en una escultura de gran formato, sostenida en varias patas con extremos de yeso pesado y un manto de tiras de goma que colgaban y guateaban. Quizás esta pieza estaba más cerca de una criatura o de un estandarte para marchar, que de una escultura. Ella subrayaba el punto de partida de la investigación, evidenciaba el absurdo escultórico de fijar algo móvil y las dificultades que acarrea el intentar superar el esquematismo y los prejuicios con los que leemos el mundo. ¿Cómo mirar con la distancia de Robinson²³ viendo el mundo fuera del mundo? ¿Cómo reponer la inocencia de Kaspar Hauser que ve lo extraordinario en lo ordinario?

«Pensar es difícil

¿Qué significa esto en realidad?

¿Por qué es difícil pensar? —es casi semejante a decir: *mirar es difícil*. Pues mirar esforzadamente es difícil.

23 Para Paul Valéry, Robinson es el arquetipo del náufrago aislado del mundo. La vida de este personaje está descrita en el cuento *Robinson, el Robinson ocioso, pensativo y provisto*.



Fig. 44
Idea fija, 2012
 Yeso, goma de empaquetadura, volcanita y madera
 240 x 380 x 320 cm



Fig. 45
 Vista de exposición *Idea fija*. Galería AFA. Santiago. 2012.



Fig. 46
 Vista de exposición *Idea fija*. Galería AFA. Santiago. 2012

Y se puede mirar esforzadamente y no ver nada, o creer siempre de nuevo que se ve algo sin embargo no poder ver claramente. Se puede uno cansar de mirar, aun cuando no se ve nada.»²⁴

Lo que buscaba la exposición era tartamudear, poder decir al mismo tiempo lo mismo muchas veces de diferentes maneras para que la ola quedara moviéndose entre las piezas y no encarcelada en cada una de ellas.

Con esa insistente repetición, la exposición busca hacer retroceder las palabras, volver las palabras ajenas; sólo entonces el encuentro con estas imágenes sería posible, ver de nuevo a partir de un nuevo pacto de sentido.

« [...] una voluntad que se busca en lo que la obstaculiza, el refuerzo de un gesto siempre precario; tal vez incluso la única figura posible de la constitución de Sí, bajo la forma de un paso a paso que autoriza todos los regresos necesarios.»²⁵

24 <http://pensaresdificil.blogspot.com>

25 Rey, Jean -Michel. *Paul Valéry. La aventura de una obra*. Jean-Michel Rey. Madrid, Siglo XXI editores. 1997. 54-55p.



Fig. 47
Vistas de taller. Imagen de archivo personal.

5. ROBINSON EN CONTRA DE SÍ

«El hombre no puede enfrentarse con la realidad de un modo inmediato; no puede verla, cara a cara. La realidad física parece retroceder en la misma proporción que avanza su actividad simbólica. En lugar de tratar con las cosas mismas, en cierto sentido conversa consigo mismo. Se ha vuelto en formas lingüísticas, imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, de tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de este medio artificial.»²⁶

Llevado este principio de relación con el mundo por mediaciones a la reflexión escultórica; ella sería un mecanismo de mediación y aprendizaje, un sistema apropiación, un conjunto de procedimientos con los cuales responder preguntas.

En simple, buscando acercarme al entendimiento de las cosas no llego a ellas, antes choco con las mediaciones que la práctica escultórica me proporciona para comprender.

²⁶ Cassirer Ernst. *Antropología filosófica*. Fondo de cultura económica, México. Décimo segunda impresión, 1987. 48p.

Entender la escultura como mediación nos deja siempre con la duda que algo se arranca, incluso en el ejemplo de mayor fidelidad y correspondencia de una traducción de las cosas hecha mediante moldes.

Resignada a esto, me pregunto entonces si la escultura no tendrá una relación privilegiada con el mundo por ser concreta; quiero decir si el molde exhibe el revés de las cosas, si la escultura reflexiona la presencia desde la ausencia ¿No sería esta una particularidad ventajosa?

Ver desde el revés, pensar la vida desde la muerte es patrimonio de la escultura que ha estado siempre unida a la historia de la desaparición mostrándonos la cara visible de lo que no está.

Por otro lado, el pragmatismo material de los medios escultóricos y su desobediencia a convertirse en traductores serviles de la representación, ha repercutido en un descentramiento de la mirada que ya no se valida por la referencia al modelo. La concreción de formas en materiales nos han advertido con su desemejanza sobre el riesgo de ver el mundo usando los ojos de la costumbre.

«La escultura es una actividad humana muy temprana. El primer uso del lenguaje fue la poesía. La prosa vino mucho más tarde. Creo que la escultura fue la primera realidad, mucho antes de que la pintura lo fuera. La pintura es una actividad más abstracta que la escultura, quizás la primera escultura sea la primera toma de conciencia de que las personas se mueren.»²⁷

Me interesas rescatar el paralelo entre poesía y escultura, como estados rudimentarios desprovistos de abstracción; en el nivel en el que el conocimiento comienza a formarse a partir de una relación práctica con el mundo.

En este sentido veo la práctica escultórica como una actividad que busca conquistar una correspondencia entre hacer y entender. Hacer y rehacer muchas veces para sacudir herencias y encontrar maneras personales de relacionarse con las cosas sin obligaciones de ningún tipo, como lo haría Hauser por falta de origen, o como lo haría Robinson por pérdida de origen.

27 André, Carl. *Cuts*. Cambridge, MIT Press. 2005. 242p. (Texto original en inglés)



Fig. 48
Imagen de la invitación a la exposición *Robinson en contra de sí*.

Veamos el ejemplo que da Valéry en el cuento *Robinson, el Robinson ocioso, pensativo y provisto*²⁸, ilustra esta tarea de recomposición luego que la relación con el mundo quedara bajo sospecha; la catástrofe para Robinson es estar condenado a escalar sus recuerdos y fantasmas a un mundo con un solo habitante.

«Robinson reconstruye sin libros, sin escritos, su vida intelectual. –Toda la música que ha escuchado vuelve a él– aún aquella cuyo recuerdo todavía no había vuelto vuelve. Su memoria se desarrolla por la exigencia y por la soledad y por el vacío. –Está inclinado sobre ella. Vuelve a encontrar los libros leídos- anota lo que vuelve. Estas notas son muy curiosas. En fin, helo aquí que prolonga y enseguida crea. [...] Este Robinson ve en la pantalla de la soledad.»²⁹

Robinson recrea las reglas que configuran situaciones en las que él debe actuar de sí y de todos... Una vez reconstruido su mundo reflejo -en la pantalla de la soledad- queda embarcado en la ociosidad que lo tortura como si volviera a naufragar por segunda vez.

²⁸ Valéry, Paul. *Historias Rotas*. Editorial Aldus. México. 2004.

²⁹ *Ibid.* 20p.

«-Ociosidad- se decía Robinson-, ociosidad hija de la sal, de la cocción y de todos los aprestos que suspenden de alguna manera el destino de los alimentos percederos, hija de los empireumas, de los humos conservadores, las hierbas aromáticas, de las especias y hasta de los logaritmos... ¿qué haré de ti? Qué harás tú de mí? He aquí que mis poderosos apetitos no dibujan ni colorean mis días. Y no imagino actos, ya no leo los fantasmas de mis presas en el asador y soy libre: ¿no es eso ser informe? Dudando creemos que nos pertenecemos, no estamos más que a la disposición de los incidentes más pequeños de nuestra mirada. La variedad, la infinidad de los objetos insignificantes, nos engaña respecto de nuestros poderes. Ya no tengo más ley que mi indiferencia. Mi movilidad me paraliza. Mi liviandad me pesa. Mi seguridad no deja de inquietarme, qué voy a hacer con este tiempo inmenso que he reservado?.»³⁰

El título de la exposición *Robinson en contra de sí*³¹ toma

30 *Ibíd.* 26-27p.

31 *Robinson en contra de sí.* Galería Armada, Santiago. Marzo 2013.



Fig. 49

Fotograma de video que acompañó la exposición *Robinson en contra sí.* Muestra el rescate de las piezas vaciadas en la arena con la subida del mar.



Fig. 50

Detalle de interior de una pieza de la obra *Robinson contra de sí.*



Fig. 51
Robinson en contra de sí, 2013
Yeso y esponja
Dimensiones variables

a este Robinson de Valéry para explicar la ironía del conocimiento, mientras mejor sobreviviente es Robinson, más le duele sobrevivir «...mi movilidad me paraliza. Mi liviandad me pesa. Mi seguridad no deja de inquietarme.» La ociosidad es el borde de las cosas conocidas, su saber es su enemigo ¿Qué hacer con ese tiempo inmenso que entregan las cosas conocidas?

En la exposición intento ir en contra de las cosas conocidas, hacer cosas contra su nombre, conocer contra mi conocimiento, deshacerme del conocimiento inútil a la luz de lo que entiendo y puedo explicar.

La revisión de mis trabajos anteriores y enseñar escultura a estudiantes de arte han empujado un examen a mi relación con esta práctica ¿Qué y cómo se enseña escultura? En la exposición he usado la escultura para desaprender, para partir de la línea del horizonte.

Las piezas surgieron durante las vacaciones, como ejercicios para reentender la palabra escultura. Los hoyos, excavaciones y torrecitas de arena hechas por los que estaban antes que nosotros, fueron inundadas de yeso para explorar ¿Cómo son por dentro esos túneles? ¿Cómo es la arquitectura primitiva de una mano que retrocede

enterrada en la arena inventando la retroexcavadora ¿Qué se guarda ahí?

La forma era antes que la imagen, tomada de un gesto anacrónico repetido y anónimo, el yeso en estado líquido comunica el mundo subterráneo con el nivel cero del mar y termina ahí donde empieza el horizonte.

El yeso en estado sólido fija la ley de vasos comunicantes. Desenterradas por el mar, las excavaciones se transforman en puentes, la torre en abismo y el yeso en piedra.

Sobre el nivel de la horizontal que divide la superficie del mundo subterráneo, el sentido se invierte, cambian los nombres y con ello cambia también lo que entendemos.

CONCLUSIÓN

Otro idioma, nos pone en presencia de dos sonidos para un mismo objeto. Aprender otro sonido requiere de nuestra flexibilidad para adoptarlo y usarlo con plena confianza, fiarse en que esa palabra sea esa palabra, aceptar que esa palabra se vuelva cada vez más transparente hasta que ya no tropecemos con ella.

De una manera similar, cuando vemos un objeto estamos en presencia de muchas imágenes para un mismo cuerpo; la escultura es un lenguaje plástico que habla en un idioma tridimensional que nunca logra ser verdaderamente transparente. Llegué a interesarme en ella porque quería entender cómo se hacen las cosas que veo.

Como los niños que repiten las palabras hasta modelar los nombres que dan vida a un idioma, partí reproduciendo los parecidos de las formas.

Desde muy temprano usé fotografías porque confiaba en que amarraban bien la forma a lo que dicen. Pero al detenerme en cómo dicen lo que dicen, detecté la ambigüedad de este idioma que valoriza según la luz que golpea la forma.

Retener la forma de las cosas tridimensionales usando un lenguaje bidimensional duplica el problema, porque este segundo idioma hereda sus vicios al primero.

Lo que cuenta la fotografía es la forma de la luz no de las cosas. La escultura que se hace con ella incorpora entonces la captura de la luz y con esto altera la lectura de la forma. De esta manera las soluciones se abrieron en dos direcciones, las llamé: *lo que se puede recortar* y *lo que no se puede recortar*.

Al mismo tiempo resultaba de sentido común preguntarse ¿Para qué aplanar lo que es tridimensional, si el mundo está hecho en un idioma tan parecido al de la escultura?.

Al hacer la lista de las cosas del mundo, hay un sin número de ellas que no tienen correspondencia con formas aislables como la vista panorámica de un paisaje, o que no tienen una forma estable como las olas.

Esta constatación divorció la búsqueda del entendimiento de las formas por su apariencia. La pregunta por cómo hacer tal o cual cosa en adelante se amarró al sentido que esas cosas adquieren en un contexto, como la sala de exposición.

En el caso del paisaje, la relación entre los elementos de la exposición *Waterfall* es recíproca: la gruta necesita la cascada y la cascada necesita a la gruta. El montaje usa la oposición como manera de nombrar lo que no se es, de la misma manera como se trama el mundo del otro lado del espejo.

La forma de la ola complicó aún más las cosas. En apariencia se trataba de lo mismo, de una forma inestable, pero a diferencia del caso anterior donde se cuenta con dos elementos opuestos –una forma y una contraforma- el fondo de la figura ola es igualmente inestable, ola y mar son dos palabras diferentes pero inseparables como dos cosas.

La forma de la ola está disuelta en el sentido de lo que entendemos por ola, esta disperso y en permanente movimiento. Para densificar su presencia sin detenerla hay que densificar el gesto del movimiento y de lo inestable. Decir varias veces y de diferentes maneras que lo que está ahí, está allá y acá en vaivén para llegar a los sonidos antes que a las palabras, como lo haría alguien sin lenguaje, que comienza a amarrar el mundo a ellas -Hausser- o, llegar desaprendiendo las palabras y desaprendiendo las cosas, como lo haría alguien a quien el lenguaje ya no le explica

el mundo para el que fue inventado -Robinson-.

Tropezar es escuchar nuevamente, oír la deformidad del idioma extranjero, oímos pero no en transparente, oímos algo que aparentemente no tiene sentido pero estamos atentos a que estamos oyendo. Es así como trabaja lo desemejante.

Los materiales encierran esa distancia, esa opacidad, enfrían la forma que se alimenta de las imágenes; muestran la incomodidad entre el mundo y las mediaciones que hacemos de él.

Así, buscando entender el mundo no llego a él, primero choco con los medios y esculturas que he fabricado con la encantadora desemejanza.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRÉ, Carl. *Cuts*. Cambridge, MIT Press. 2005.

BELTRÁN, Erick. *Ergo Sum*. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona. España. 2006-2007

CARAMEL, Luciano. *Medardo Rosso*. Kent fine art inc. NY.1988.

CARUS, Carl Gustav. *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*. Madrid, Editorial Visor. 1992.

CLARO, Andrés. *Las vasijas quebradas, cuatro variaciones sobre la tarea del traductor*. Santiago, Ediciones Diego Portales. 2012.

DELEUZE, Gilles. *Cine I: Bergson y las imágenes*. Editorial cactus. Serie clases. 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser cráneo, lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Madrid, Cuatro ediciones. 2009

FLEMMING, Johansen. *Catalogue Roman Portraits I, NY Carlsberg Glyptotek*. Ny Carlsberg Foundation. 1994.

REY, Jean Michel. *Paul Valéry, la aventura de una obra*. Madrid, Siglo XXI editores. 1997.

ROSSETE, Clément. *La elección de las palabras*. Santiago, Editorial Hueders. 2012.

RUIZ, Raúl. *Poética del cine*. Santiago, Editorial Sudamericana. 2000.

VALÉRY, Paul. *Historias rotas*. México. Ed. Aldus. 2004.
La idea fija. Madrid, Ed. Visor. 1988.