



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Magíster en Artes Visuales

**GRANDES RELATOS SIN ACTUALIDAD**

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, con mención en Artes  
Visuales

CAMILA RAMÍREZ GAJARDO

Profesor guía: Rodrigo Zúñiga

Santiago, Chile

2014

A Lía, para que sus ojos nunca dejen de soñar.  
A Rubén, Magaly, Alejandra, Diego y Zarko, por enseñarme a mirar y sentir.  
A Magdalena, por la magia, la fe y la justicia.

## ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	1
<b>CAPÍTULO I</b>	
LA ESCULTURA SOCIAL	3
1.1. Alegorías de un cuerpo social	3
1.2. Cuerpo de obra	9
1.2.1. Objetos comunitarios (2009-2013)	9
1.2.2. La narrativa socialista	21
<b>CAPÍTULO II</b>	
TÉCNICA E IMAGEN: EL TRABAJO DEL ARTE	31
2.1. Diálogos y acoplamientos de lo material	31
2.2. Un trabajo que se convirtió en juego	39
<b>CAPÍTULO III</b>	
COMUNIDAD Y UTOPIA	44
CONCLUSIÓN	54
BIBLIOGRAFÍA	56
ÍNDICE DE IMÁGENES	57

## **RESUMEN**

El siguiente planteamiento de tesis tiene por objetivo esquematizar las distintas interpretaciones y análisis frente a mi práctica como artista. De esta forma, el escrito comienza planteando el concepto de “escultura social” como territorio específico dentro de las artes visuales, donde se adscribe la importancia de acontecer materialmente desde lo político-social. Desde este contexto y luego de un acucioso análisis del corpus artístico que envuelve este escrito, se desarrollará la estrecha relación entre arte, trabajo y juego, para finalmente abordar la noción de comunidad y utopía que envuelve mi producción artística, discutiendo sobre distintos contextos políticos y sociales que ayudan a establecer ciertas lógicas de lectura a las obras.

## INTRODUCCIÓN

El siguiente escrito tiene como principal objetivo acoplar bajo distintas directrices materiales y simbólicas, los intereses que mueven mi práctica como artista.

*Grandes relatos sin actualidad* es un título que envuelve el imaginario y la poética presentes en un cuerpo de obra que se articula bajo las lógicas de aquellas ideologías de lo social, relacionando los conceptos de arte, juego y trabajo para materializarlos en distintos formatos que varían desde una propuesta objetual hasta performativa.

Para comenzar dicho análisis es necesario adscribir estas obras en un territorio en común. Este será el de “escultura social”, término acuñado por Joseph Beuys para ampliar el modo en que se define o categoriza el arte. Aquí podremos incorporar distintas propuestas de artistas contemporáneos, que bajo mi propia mirada, se convierten en referentes importantes para ejemplificar este campo de acción.

Luego de este posicionamiento en un contexto particular que logra aclarar el ámbito de intereses, se procederá de manera descriptiva, a presentar mi propio cuerpo de obra, para luego comenzar a estructurar las distintas implicancias de la propuesta visual que nos llevarán a formular la hipótesis de este escrito.

En un segundo capítulo se desarrollará la relación de mi obra con el concepto de trabajo y juego, esto visto desde la particularidad de ciertas imágenes y procedimientos materiales, como también desde una visión más amplia que sitúa al artista y su profesión en un constante enfrentamiento con las lógicas de la mano de obra y el trabajo remunerado, poniendo en crisis los conceptos de productividad y utilidad presentes en su trabajo.

En la última etapa de este escrito se abordará la noción de comunidad y utopía que envuelve mi producción artística, discutiendo sobre distintos contextos políticos y sociales que ayudan a establecer ciertas lógicas de lectura a las obras.

Aquellas formulaciones conceptuales serán acompañadas de un cuerpo teórico que ayuden a complementar ciertos discursos de la propuesta visual, como lo son algunos textos de Marx, Bataille, Baudrillard, entre otros.

# CAPÍTULO I

## LA ESCULTURA SOCIAL

### 1.1) Alegorías de un cuerpo social

*Mis objetos deben ser vistos como instigadores de la transformación de la idea de escultura... o del arte en general. Deberían provocar ideas sobre lo que la escultura puede llegar a ser y la manera en la que el concepto de esculpir puede extenderse a los materiales invisibles que utiliza todo el mundo.*

*Formas pensantes - cómo moldeamos nuestros pensamientos- o*

*Formas habladas - cómo damos forma a nuestros pensamientos a través de las palabras- o*

*ESCULTURA SOCIAL - cómo moldeamos y damos forma al mundo en el que vivimos:-*

*La escultura como un proceso evolutivo; Todo el mundo (es) artista.*

Joseph Beuys, 1979

La obra de un artista es el sustrato de una ideología que condensa experiencias, biografías, verdades y acontecimientos. Para describirla, repensarla y estructurarla en una cierta lógica, es necesario delimitar un territorio específico en donde se inscribe. El nombre para mi territorio es el de *escultura social*, un concepto que estructura Joseph Beuys (1921-1986) para ampliar el modo en que se define o categoriza el arte.

Algo esencial en la propuesta de Beuys es la idea de que: “Cada hombre es un artista. En cada hombre existe una facultad creadora virtual. Esto no quiere decir que cada hombre sea un pintor o un escultor, sino que

existe una creatividad latente en todas las esferas del trabajo humano”<sup>1</sup>. Estas afirmaciones demuestran la magnitud de la propuesta, que busca no solo considerar el arte como un agente activo socialmente, sino también posiciona a la práctica artística como una nueva forma de promover la idea democrática de la creación y la observación, utilizando relaciones entre naturaleza y cultura para impulsar un estudio existencial que se desplaza fácilmente desde la crítica al festejo.

Ampliar las ideas y las formas que sustentan la cultura visual es solo el primer paso en la concepción del mundo como escultura, mientras que la frase “Todo el mundo (es) artista” se conforma como un desafío de imaginar cómo se puede y se debe dar forma, moldear y tallar las estructuras globales y sociales de la vida actual.

Cierto origen de la *escultura social*, su naturaleza abierta y la amplitud de métodos artísticos que pueden utilizarse para alcanzar sus propósitos, me permiten reunir e interpretar la producción de artistas referenciales para mi práctica artística, considerando el universo disímil de los quehaceres contemporáneos y asumiendo también el filtro inevitable que otorga el contexto. Son artistas que demuestran estrategias que van más allá de la creación de objetos, relacionándose con la noción de escultura social de Beuys como algo que amplía el campo del arte; principalmente, y bajo mi propia selección, lo hacen de forma tal que compromete un diálogo importante con el cuerpo social, cuestionando las funciones del arte y emergiendo así, trabajos que son a la vez profundos y accesibles.

A lo largo de la historia del arte, el objeto se sitúa como la revelación de la vida cotidiana, como la insuficiencia de la representación pictórica que

---

<sup>1</sup> Extracto de una entrevista a Joseph Beuys realizada por Peter Holffreter, Susanne Ebert, Manfred König y Eberhard Schweigert. *Konununication*, nº 1, Düsseldorf, 1973.

da paso al *collage*. Esto Duchamp lo lleva a su extremo, planteando una suspensión de sentido y apelando al *shock* que podría provocar en el espectador, el develar estos objetos utilitarios en la dualidad de lo estético. Ya en los 60s, nuevos artistas como Allan Kaprow incluyen en el repertorio artístico, manifestaciones como el *happening* y la *performance*, acciones hechas por los mismos autores, incluyendo o no a su público, que operaban en las leyes de su propio cuerpo para hacerlo acontecer como un nuevo objeto de arte. Entonces, la interrogante comienza a alumbrarse, cuando en el transcurso de la historia del arte, se aventura la presencia de los cuerpos vivos. Materialidades que, por esencia, comienzan a disolver la delimitación rígida entre la materia viva y muerta; es el sujeto y el objeto entramados en un diálogo directo.

El argentino Oscar Bony y su obra *La familia obrera* (1968), es un referente principal para ejemplificar esto. En ella exhibe sobre un plinto (montaje tradicional para una escultura) a una madre, un padre y un hijo, que actúan cotidianamente frente a la mirada de los espectadores. No es solo una obra viva por su condición material, sino que el efecto se produce en la espera de un sentido que nunca llega, la figura absurda de sujetos que no actúan para un público, sino que mantienen su cotidiano intervenido por el espacio en el que acontece la acción. El pequeño, pero alegórico gesto que Bony realiza, abre innumerables reflexiones e interrogantes frente a las operaciones del arte y su comportamiento político; el cuerpo como nueva materialidad posible y la penetración del arte a esferas sociales y públicas.

Dentro de este marco y ya en la actualidad, es trascendente destacar la obra de Santiago Sierra, quien ocupa la presencia de cuerpos significativos por su condición social, para someterlos a acciones inútiles con el fin de ser remunerados. La propuesta de Sierra termina por extremar la condición exhibitiva de estos cuerpos y plantea la duda sobre los juicios del propio artista, quien ordena, compone y dirige con la autoridad que la

institución-arte le otorga. Una apuesta irónica, provocadora y radical frente a las prácticas tradicionales del arte.

Si bien los *happenings* tuvieron un leve acercamiento al objeto, este último siempre fue clasificado dentro de la misma acción, sin tomar real protagonismo o terminando por ser la huella de lo que sucedió. La propuesta que se desprende en las siguientes obras que mencionaré, es la de situar en un mismo espacio, bajo la misma jerarquía, dos materias opuestas en una batalla igualada, de forma tal que objeto y sujeto dialoguen confundiendo sus categorías hasta alcanzar una materialidad híbrida. Es por esto que cuando hablo de escultura social no solo me refiero a la inclusión de cuerpos en la obra, sino también cómo acontece el objeto desde su cualidad subjetiva en alegorías sociales más amplias. Artistas como Pedro Reyes o el colectivo cubano *Los Carpinteros*, dedican su obra a la construcción de objetos cotidianos, que en apariencia parecen superficiales, pero que se resignifican en la intervención del artista. Es el caso de *Mucho Caliente* (2010) de *Los Carpinteros*, una serie de esculturas que muestran variados instrumentos caribeños aparentemente derretidos y que bajo su título hacen alusión a la deformación del idioma latino en el habla de un extranjero. Otro ejemplo particular es *Sombrero Colectivo* (2004) de Pedro Reyes, en el que une más de 20 sombreros mexicanos para ser usados expresamente por un colectivo.

Me detengo en Pedro Reyes por la estrategia visual del artista, el desarrollo de un interés por la función del arte dentro del ámbito social, una disposición que requiere cuestionamientos sobre su propósito y su utilidad. Tanto *Los Carpinteros* como Reyes, integran al observador de manera efectiva, pero para triunfar sobre la falta de atractivo visual del arte relacional, han conseguido crear al mismo tiempo objetos estéticos de una perfecta factura. Probablemente para estos artistas, la experiencia visual es más importante de lo que fue para Beuys, quien por lo general, daba más importancia al proceso que al producto final.



FIG 1: Los Carpinteros "Mucho Caliente" 213 x 128 x 28 cm, 2010.  
Fundación Helga de Alvear, Cáceres, España.

Esta delimitación del campo en donde acontece mi obra, me permite articular el concepto *escultura social* desde un imaginario que da lugar a toda práctica artística definida como el soporte de un discurso ideológico y estético referido a lo social. Esta relación resulta imperante al delimitar el orden procesual de mi obra, basado en un interés por el uso del objeto desde un rango escultural, concebido desde una definición de escultura que excede los límites de la forma inerte y que radica también en un especial énfasis en retomar este género en función de la escultura social. Es así como los objetos que fabrico, de alguna u otra forma, recaen en la dependencia o en la memoria de un cuerpo, ligándose esencialmente a la resignificación de estos elementos a condiciones subjetivas, de manera que logren estallar en el imaginario de un colectivo o una comunidad.

El rol del concepto *escultura social* desde mi producción artística, es retomado en la instancia material donde el objeto dialoga directamente con un cuerpo social, definido como un conjunto de individuos que logran movilizarse organizados en sus diferentes funciones. En consecuencia, un territorio que canaliza las prácticas contemporáneas en torno a la *escultura social*; un cuerpo necesario para solventar mi producción artística en el contexto de hoy, entendiendo las convergencias y divergencias de cada obra referencial de estos artistas con mi propia obra y sobre todo, apropiándome, consciente de una temporalidad distante, el concepto con el que Joseph Beuys denomina la ampliación técnica y simbólica del arte a una esfera social.



FIG 2: Pedro Reyes "Sombrero Colectivo", sombreros mexicanos de paja cocidos entre ellos 35,2 x 241,3 x 251,5 cm, 2004.

## 1.2) Cuerpo de obra

### 1.2.1) *Objetos comunitarios* (2009 - 2013)

Un cuerpo de obra es la articulación de una poética personal en torno a las concepciones materiales y simbólicas de una producción artística. Mi cuerpo de obra, en primera instancia, habla de cuerpos que ejercen dinámicas particulares a una escultura social; cuerpos que acontecen como una masa funcional que comienza a objetivarse olvidando la vida que posee. Una provocación a las concepciones escultóricas que se someten a la materia inerte y a su técnica, porque la connotación de este desplazamiento material radica en el posicionamiento del cuerpo a partir de las prácticas del objeto, poniendo en crisis su cualidad subjetiva y acercándonos a la interrogante sobre su clasificación.

Lo que mi producción de obra realiza es establecer, en consecuencia, la dualidad sistemática que el arte propone en respuesta a las últimas vanguardias: por un lado, la obra se *corporaliza*, extremando la materia de visibilización, y por otra parte, en sus conceptos escultóricos, la obra diluye sus propios límites plásticos, incluso en su definición. No existe la ambición de situarme en una técnica en particular para operar según sus códigos, sino que me encuentro siempre en el margen de cada una de ellas: indago en la escultura bajo intervenciones mínimas a un objeto; objetos que, a su vez dependen de la presencia de cuerpos; cuerpos en acción, sin ser una acción de arte, vistos en video como mero registro. Un cruce que toma prestadas diversas cualidades de distintos géneros, sin pretender comprometerse con ninguno.

En obras como *Un millón de empleos* (2009) y *Los Olvidados* (2010), vemos como se desarrolla la idea de objetos que dependen de la fuerza humana, y por ende, de la presencia de cuerpos para su funcionamiento real o para la conclusión conceptual de los mismos.



FIG 3, 4, 5: Camila Ramírez "Un millón de empleos", Video instalación a 3 canales, 2012.

*Un Millón de Empleos*, recrea en forma de tríptico (videos monocanal), tres juegos infantiles de plaza pública: un resbalín, un columpio y un balancín, intervenidos de tal forma que sin la fuerza humana que los sujeta y los mantiene de pie, resultaría imposible que los objetos mantengan su valor funcional. Se construye una relación de goce y trabajo, a partir de un imaginario infantil que manifiesta irónicamente las relaciones de poder y jerarquías referidas a la mano de obra. El título que encabeza esta obra, se vincula a las promesas presidenciales de generar empleos urgentes y forzados por la cesantía.

En este mismo nivel de operaciones, la obra *Los Olvidados* nos muestra un video *loop*, donde un caballo de carrusel sostenido bajo una estructura de fierro, gira gracias a la fuerza de cuatro hombres que lo hacen mover. Un carrusel adaptado para una sola persona que absurdamente gira sin parar sobre su mismo eje. La obra nace, a partir de la cita a una escena de la película de Luis Buñuel, "Los Olvidados", donde un viejo carrusel de una feria de diversiones se activa al ser empujado por niños, que a su vez, hacen disfrutar a otros niños de su misma edad.

Son obras que instalan una visualidad del objeto desde su anomalía material, construyen el cruce de un cuerpo social organizado, dispuesto y desplazado para ser visto, para hacerse visible literalmente como lo que son: un cuerpo social. Así la operación se convierte en la disposición armónica de estos cuerpos para que comiencen a funcionar.

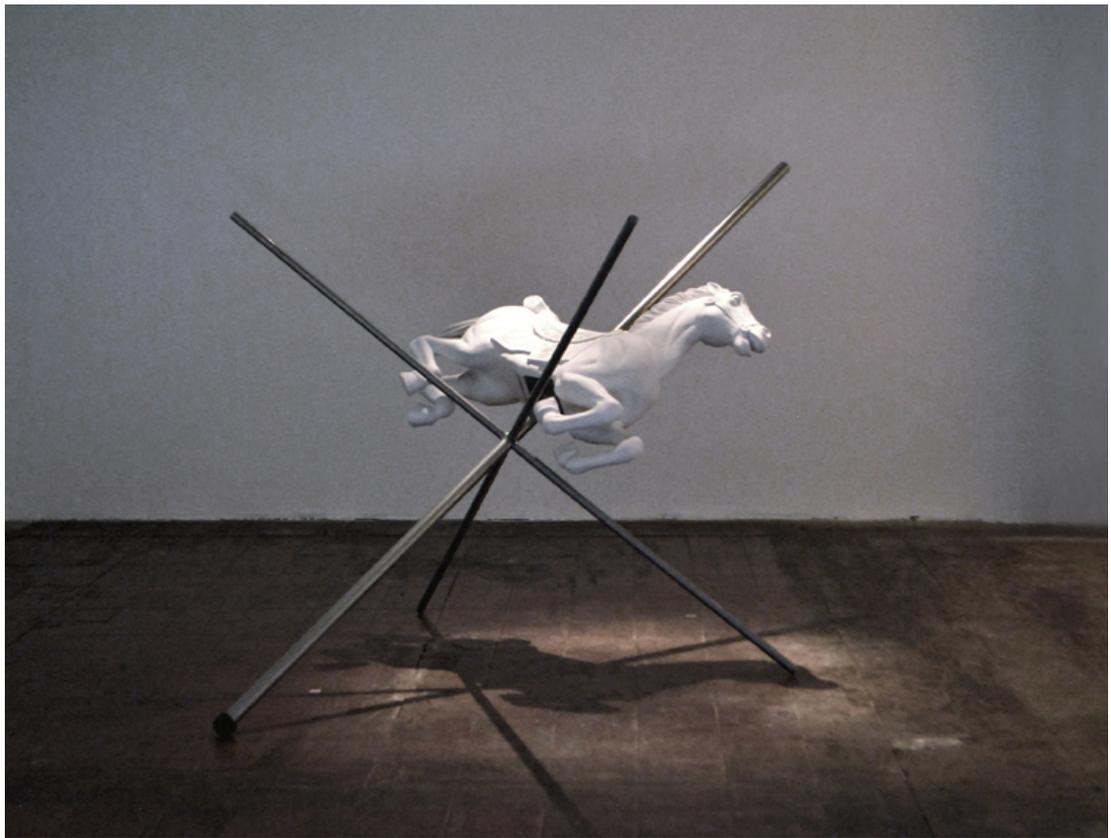


FIG 6, 7: Camila Ramirez "Los Olvidados", estructura de fierro y caballo de carrusel, video loop monocanal, medidas variables, 2010.

Este acoplamiento de la materia viva y muerta, es la que articula el desafío de repensar una nueva estrategia desde lo objetual; de esta forma, nace la instancia de intervenir objetos que logren materializar un cuerpo social. La serie *Objetos Comunitarios* (2009-2012) posee como principal característica la intervención de objetos comúnmente usados por un solo individuo para ser utilizados a favor de una comunidad: “Son herramientas y muebles pertenecientes a los universos del trabajo y la educación, pensados para ser utilizados por múltiples personas de manera simultánea, pero que en su diseño excluyen esa posibilidad. La dificultad de su uso colectivo sugiere que, en definitiva, es más fácil –y, por lo general, indispensable- recurrir a los utensilios individuales.”<sup>2</sup>

Por un lado, *Silla Comunitaria* (2009) utiliza la estructura formal y simbólica de una silla universitaria personal para desplazarla a la simbiosis de sus dos iguales. La memoria de cuerpos sincronizados que intentan hacer uso de esta silla y un objeto que podría, en su real función, ser fragmentado en tres partes, recogen la idea de una masa uniforme compuesta por cierta cantidad de personas que se someten a un mismo fin o a un mismo deber.

Esta obra en particular da paso al resto de objetos, todos pertenecientes al mundo del trabajo, donde los cuerpos se instalan coreográficamente en las obras, creando un diálogo de definiciones que la misma palabra concede; entendiendo obra como producto de goce conferido desde el arte y obra como la labor remunerada de un grupo de personas coordinadas por el deber. En estos objetos se activa la dependencia del cuerpo físico y simbólico del usuario para generar, así, el imaginario de una comunidad.

---

<sup>2</sup> Alonso, Rodrigo *Arqueologías a destiempo, catálogo Galería Gabriela Mistral*. Chile: 2013. p. 14



FIG 8: Camila Ramirez "Silla Comunitaria", madera, melamina y fierro 120 x 80 x 35 cm, 2009.

En el caso de *Palas Comunitarias* (2010), son diez palas unidas en su asa superior, de la misma forma *Carretilla Comunitaria* (2012) y *Picota Comunitaria* (2012) plantean distintas soluciones formales para llegar a un mismo objetivo. Son objetos que instalan la ficción de una utilidad, fabricados originalmente a escala de un cuerpo entero; son reconocibles, pero contienen la anomalía de una colectividad.

Al encontrarme con la fantasía de lo que podría generar el uso de estos objetos, decidí fabricar una nueva serie que respondiera a una manipulación manual. Ellos son *Martillo Comunitario* (2012), *Espátula Comunitaria* (2012), *Llana Comunitaria* (2012), *Hacha Comunitaria* (2012) y *Plana Comunitaria* (2012), los cuales, además de materializarse escultóricamente, fueron registrados en la serie fotográfica *Coreografía de obra* (2012), la cual hacía visible la administración y organización de los

cuerpos al hacer uso de ellos. Aquella serie de fotografías reflejaba la dualidad del objeto posible-imposible, en analogía a la estructura simbólica que poseen; objetos que desafían la utilidad que los caracteriza poniendo en cuestión al usuario, quien decide o no, abandonar sus comodidades para someterse a la acción en conjunto, a ser parte de esa comunidad. La serie fotográfica retrata con humor la odisea de su manipulación o la inutilidad de sus efectos: posiciones improbables o varias manos que confluyen en una tarea única que no mejora por el accionar grupal, contrastan con la simplicidad funcional que esa herramientas deberían proveer.



FIG 9: Camila Ramirez “Espátula Comunitaria”, madera y metal 35x20x02 cm, 2012.



FIG. 10: Camila Ramirez "Coreografía de Obra", 3 fotografías, impresión ink jet sobre papel fotográfico 100 x 100 cm cada una, 2012.

Y es en este desafío donde radica mi interés de la siguiente obra. *Vencer o Morir* (2012) es un tríptico de videos en *loop*. En ellos participan tres objetos comunitarios, esta vez corresponden a una taza, un sartén y una olla intervenidos en la cantidad de sus mangos, estos contienen agua y alimento respectivamente. El formato video permite retratar la dinámica generada para el uso de cada objeto propuesto; los movimientos registrados ocurren de manera coreográfica, donde el ritmo propio de cada video es complementario a los demás. De igual forma, la toma cenital en la que han sido filmados, permite armar una gráfica específica y consecuente de los objetos dispuestos.



FIG. 11: Camila Ramirez "Vencer o Morir", videostill, 2012.

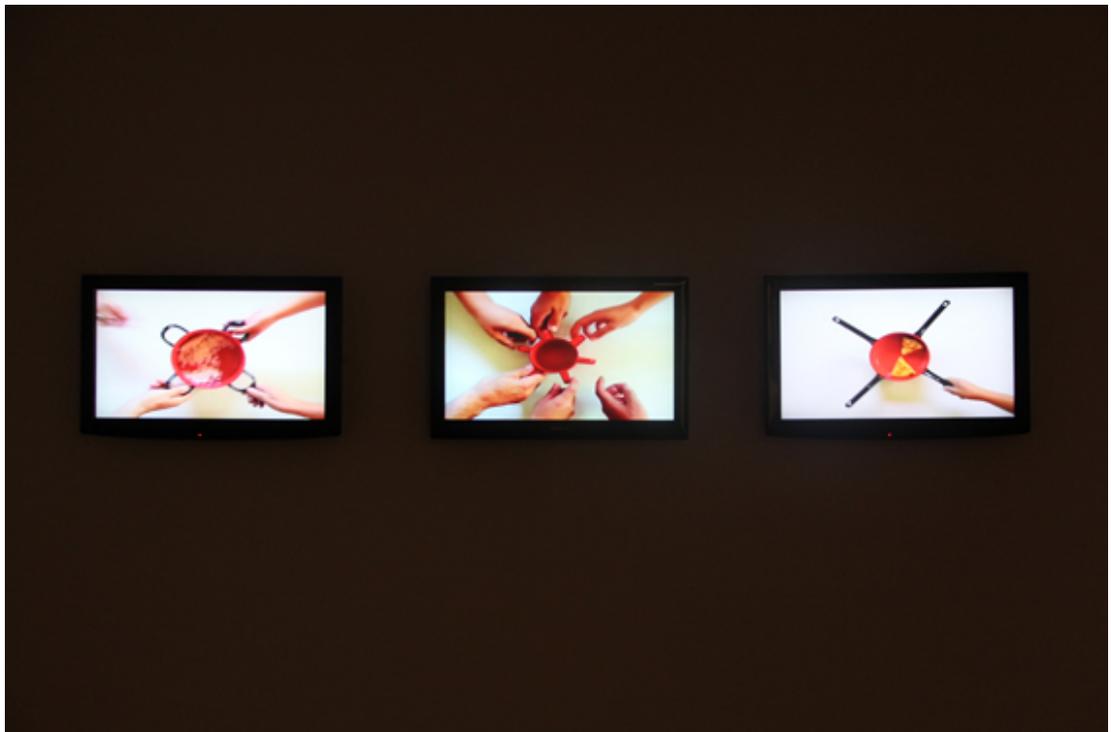


FIG 11: Camila Ramirez "Vencer o Morir", video instalación, 2012.

*Vencer o Morir* es el registro de las dinámicas de una comunidad, donde a pesar de su condición colectiva, los objetos se posicionan desde la imposibilidad de usarlos simultáneamente por más de una persona. Y si esto ocurre: ¿Quién los usa?. Es indispensable para esta obra la particularidad del formato video, ya que es así como se registran las dinámicas del poder, de la lucha constante del individuo por conseguir primero lo que se ofrece, y de igual forma, los videos son descriptivos de una comunidad desigual, donde en esa competencia por arrebatarse lo que se quiere, son los más capacitados en destreza los que lo logran. Cabe señalar que aquel valor de lo ofrecido, es lo elemental para la sobrevivencia. En esta comunidad se compite por necesidades básicas, como el alimento y el agua.

Resulta inevitable mencionar en este apartado de obras al artista chileno Patrick Hamilton, su producción de obra se basa en el consumo, la violencia y el espectáculo en el contexto del Chile post dictadura, para esto utiliza diversos recursos visuales, que van desde la pintura, fotografía hasta el objeto y la instalación. Uno de los puntos que mueve su trabajo es la relación entre trabajo y ocio, esto se refleja en sus fotografías y objetos que intervienen diversas herramientas de trabajo a partir de ciertos procesos de “cosmetización”, como el revestimiento con materiales de decoración y postales turísticas. Cabe destacar que a pesar de la coincidencia objetual y del tratamiento improductivo que se les otorga a estas herramientas de trabajo, existen distintas operaciones que separan dichas propuestas. Por un lado la serie de *Objetos Comunitarios* rescata la ficción de una experiencia, son herramientas que buscan al usuario y su corporalidad, que congregan irónicamente a partir de su funcionalidad, en contraste a la propuesta de Hamilton, quien se interesa por la desafectación del sujeto en relación a la utilidad de estos objetos, manteniéndolos en una frialdad estética.



FIG 12: Patrick Hamilton "Perfect tools" Impresión gliclée sobre papel fotográfico, 60x48 cm, 2006.

En definitiva, la serie *Objetos Comunitarios* es la noción de una ideología colectivista que comienza a desarticularse, algo que me llevó a pensar en cómo esto acontecía en diversos espacios, en cómo la utopía se desplaza, se desarma y se vuelve a armar cuando ingresa al contexto actual. A su vez, esta cadena de asociaciones trajo consigo una seguidilla de obras con algo en común; íconos de un modelo comunista tergiversados y desvanecidos por su distancia temporal.



FIG. 13: Camila Ramírez "Carretilla Comunitaria", metal y ruedas 210x150x100 cm, 2012.



FIG. 14: Camila Ramírez "Martillo Comunitario", madera y fierro 66x66x02 cm, 2012.

### 1.2.2) La narrativa socialista

El siguiente grupo de obras tienen en común la utilización de una iconografía ligada al socialismo. Si bien en las obras anteriormente mencionadas existían ciertos guiños formales, como el uso del color rojo, estas obras trabajan directamente con la deconstrucción, con la puesta en duda de aquellas ideas revolucionarias a lo largo de la historia.

*Comunista Declaro* (2012) es un proyecto compuesto de tres piezas o acciones: un afiche de distribución gratuita, un video y una performance, estas últimas consistían en dos actores utilizando una camiseta especialmente diseñada, además del registro en video de sus cuerpos sin expresión mirando a la cámara. Las tres piezas toman como base un fragmento del Manifiesto Comunista que ha sido traducido de manera automática por las herramientas ofrecidas por el sitio de Internet Google. El texto, incomprensible, transitó por la galería donde fue exhibida la obra, mezclándose con la gente a la que supuestamente está dirigido, sin generar ningún tipo de respuesta. “Su tono, apelativo e impulsivo, se expande indiferente en un medio donde se han desactivado todas sus implicancias sociales, políticas e históricas; un medio que puede referir tanto al Chile contemporáneo, a las redes tecnológicas públicas o a la propia galería de arte, ámbitos que, cada uno a su modo, transforman en letra muerta sus ideas y sentido. Su procedencia induce una reflexión particular sobre la Internet en tanto medio público de información, conocimiento y difusión 'ideológica'. La capacidad de ésta para 'popularizar' ideas y programas políticos parecería correr en paralelo con su facilidad para la desarticulación ideológica, el sinsentido y la confusión. Esas palabras, que fueron capaces de movilizar el destino de los pueblos, hoy conforman una suerte de reliquia discursiva sumergida en el océano comunicacional de un capitalismo no menos desorientado.”<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Alonso, Rodrigo *Arqueologías a destiempo, catálogo Galería Gabriela Mistral*. Chile: 2013. p. 15



FIG 15: Camila Ramirez "Comunista Declaro", 100 afiches impresos 70x50 cm, 2012.



FIG 16: Camila Ramirez "Comunista Declaro", vista de la exposición "Arqueologías a destiempo", Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 2012.

La elección de los soportes no es casual: la traducción del escrito se concreta en el estampado de una camiseta, como militancia de un discurso vacío, en semejanza a lo que sucede cuando el estampado del Che Guevara ingresa a un centro comercial. De esta forma, este discurso fragmentado visibiliza la desactivación de las ideologías insertas en el mercado actual, recoge la idea de un cuerpo social inevitablemente fracturado, un Manifiesto Comunista inserto en el flujo de lo masivo, de la traducción imperante que lo vacía totalmente de significado.

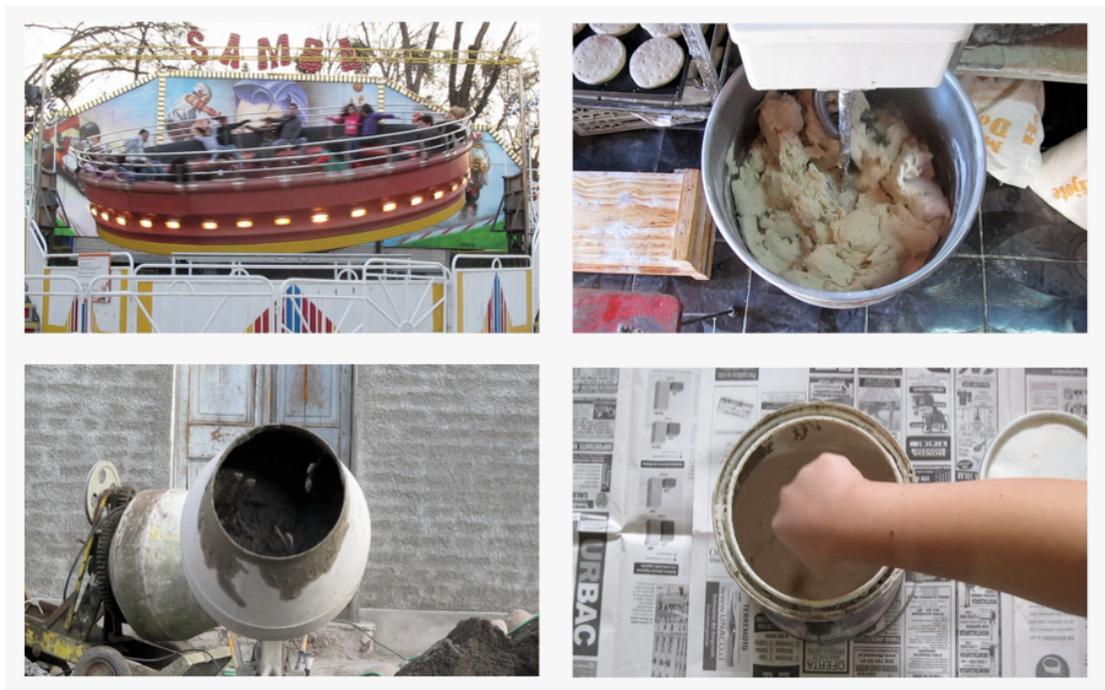


FIG 17: Camila Ramirez "Revoluciones por minuto", video, 00:02:10 min, 2011.

Por otro lado, *Revoluciones por minuto* (2011), es un video que registra diversas situaciones cotidianas y de trabajo que tienen en común el acto de revolver. Se usa el concepto de revolución enfrentando dos de sus significados literales y que junto con la imagen se entrecruzan para proponer dos sentidos: el de vaciar el significado original de un discurso cargado por percepciones políticas y el de otorgar justamente ese valor a

aquellas acciones despreocupadas de tenerlo. Se construye un imaginario donde cada sujeto que ejerce la acción de revolver, se convierte por esencia en un “revolucionario”.

En este caso, es una palabra asociada a cambios sociales y políticos producidos radicalmente la que se desvirtúa y se ablanda, en la siguiente obra corresponde a una canción adoptada por los partidos comunista, socialista e incluso los movimiento anarquistas, la que es trabajada a través de la performance como material de la misma operación.



FIG 18: Camila Ramirez “La narrativa socialista”, performance, 2012.

La *narrativa socialista* fue una performance realizada el día 12 de octubre del 2012 en un cubículo ubicado al interior de la Librería Metales Pesados. La acción consistía en una persona que, con el rostro sumergido en el agua y el torso desnudo, cantaba *La Internacional*, ampliamente conocido como el himno heroico de los trabajadores.



FIG 19: Camila Ramirez "La narrativa socialista", performance, 2012.

Es importante destacar también que aquel himno, al ser cantado sumergido en el agua, perdía todo el reconocimiento de su letra; el espectador podía reconocer de vez en cuando su característica entonación y melodía, es decir, el receptor solo podía resguardar en él la mitad del contenido de su letra a través del recuerdo, porque en la práctica era un murmullo carente de todo significado legible.

La sala se modificó para transmitir una intensa sobriedad; las paredes pintadas de rojo, una mesa también de rojo con una pecera con agua en su superficie, fueron el total de los elementos. Con esta acción se pone énfasis en el cuerpo vivo que, ensimismado, busca comunicar las letras de la histórica canción. Es esa imposibilidad con la que se encuentra el espectador la que indica una suerte de absurdo, de nefasto y de inverosímil, se trata de un cuerpo obligado al perpetuo castigo de repetir incesantemente uno de los signos más relevantes de un gran relato de emancipación política.

Para concluir este apartado de obras, he querido incluir el proyecto más recientemente realizado, que se considera como el inicio de una investigación y de una serie de obras que se encuentran en proceso. El proyecto lleva por nombre *Alzada y Caída*. La materia prima de esta investigación se constituye de una serie de monumentos conmemorativos realizados en la desaparecida República Socialista de Yugoslavia, por encargo de Josip Broz Tito, en las décadas de 1960 y 1970. Sus singulares formas y estructuras se instalaron en sitios en donde sucedieron importantes batallas durante la Segunda Guerra Mundial o en aquellos lugares que entonces albergaron campos de concentración. Tras la desintegración de Yugoslavia en 1991, la posterior Guerra de los Balcanes y el colapso general del bloque socialista liderado por la Unión Soviética, la mayoría de estos monumentos fueron olvidados y abandonados, y hoy muestran signos evidentes de desgaste material.

El proyecto *Alzada y Caída* se propone reconstruir en figuras inflables dichos monumentos, alimentados por el aire de una turbina, la cual, programada mediante un relé de pausa y trabajo, inflará la figura hasta su tope máximo para que después, gracias a pequeños orificios del inflable, éste se vaya desinflando poco a poco.

La realización de estos monumentos en inflables les otorga cierto carácter lúdico, vaciándolos de todo esqueleto que los mantenga de pie y sostenidos solamente por el aire que los forma. Se trata de una síntesis histórica del alzamiento y la caída de un bloque contenido de sus propias utopías, materializado en formas que se ponen de pie a pesar de un eventual derrumbe, en figuras sin armazón que contienen la fragilidad de una ideología.

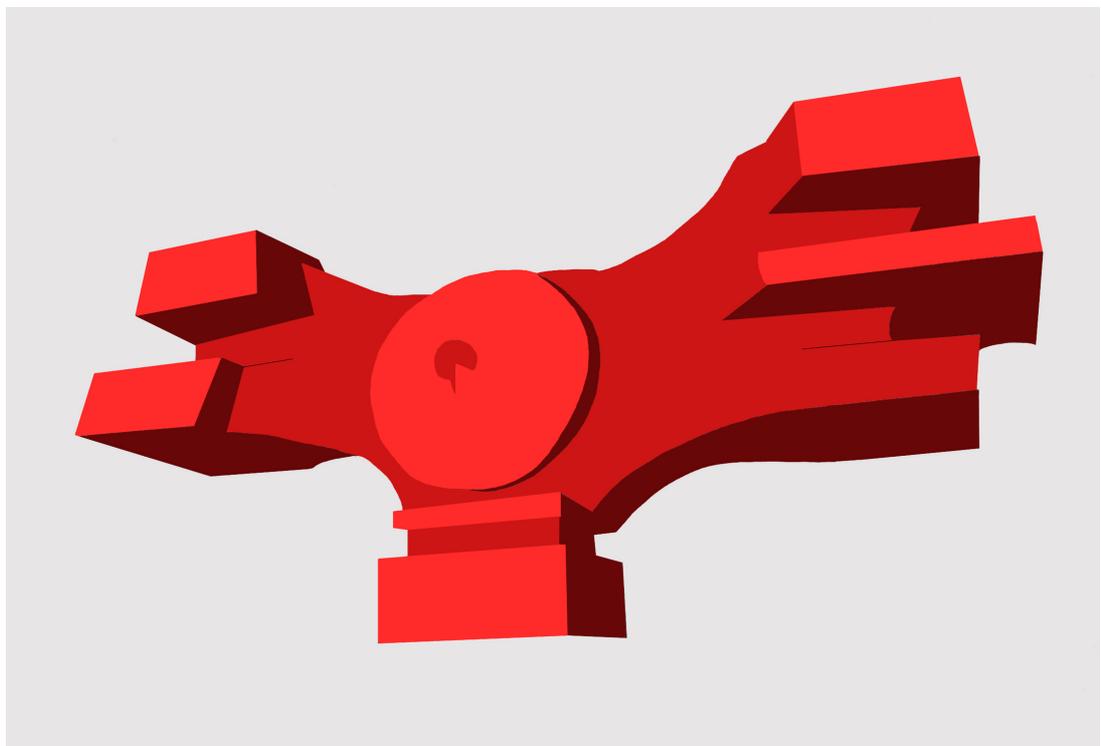


FIG 20: Camila Ramirez, Proyecto “Alzada y Caída”, 2013.

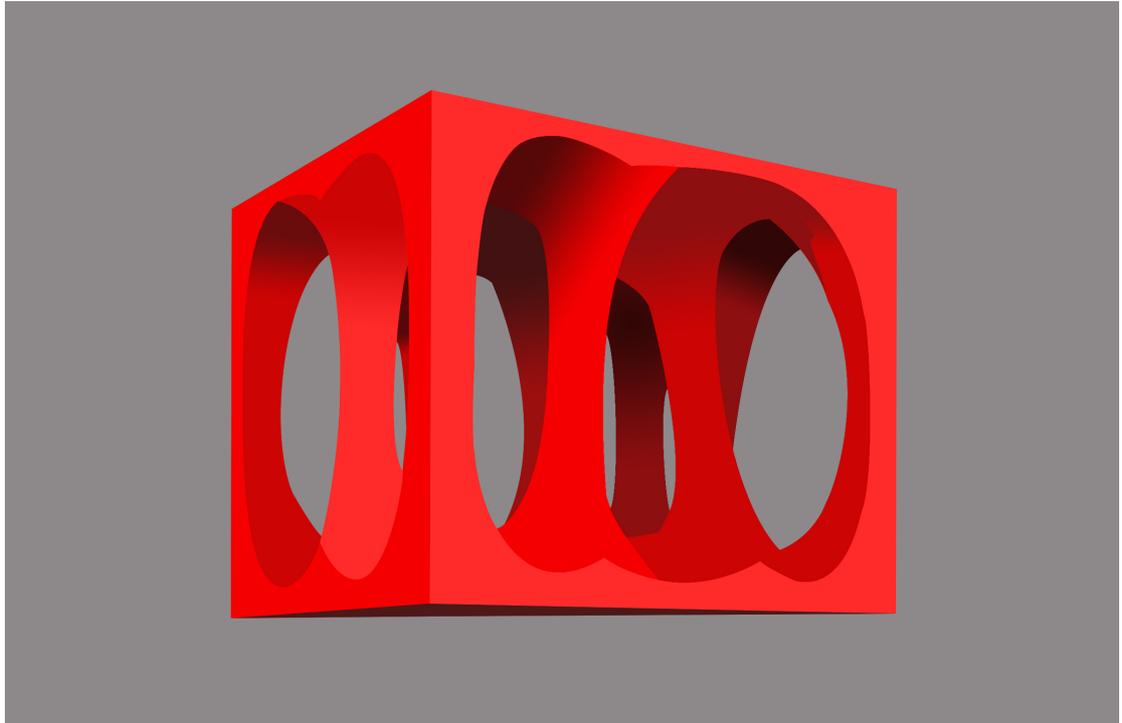


FIG 21: Camila Ramirez, Proyecto "Alzada y Caída", 2013.

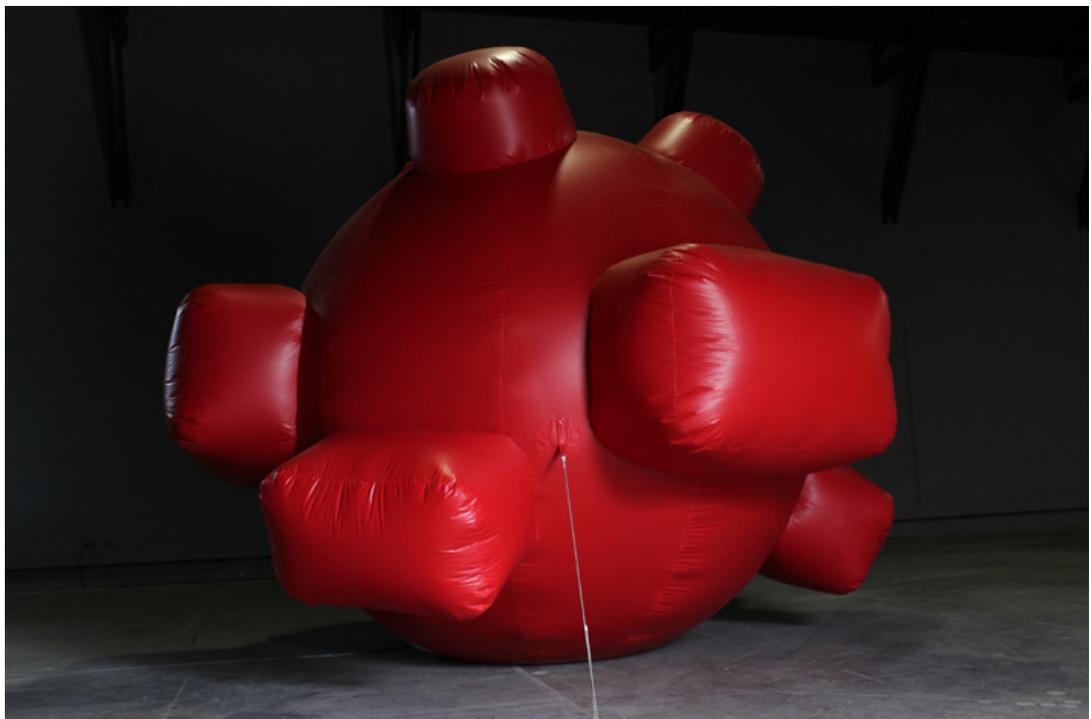


FIG 22: Camila Ramirez "Alzada y Caída (monumento a la sublevación de Illinden)", tela PVC termo sellada y turbina de aire 400x400x400 cm, 2013.



FIG 23: Claes Oldenburg "Soft Viola", resina, cuerdas y metal pintado con látex, 2002.  
Museo Whitney de Arte Americano.

Desde esta estrategia, me interesa hacer mención al escultor sueco Claes Oldenburg, pionero del pop art y conocido sobre todo por sus instalaciones que replican objetos cotidianos a gran escala dispuestos en el espacio público. En una primera etapa de su trayectoria, Oldenburg desarrollo versiones en escultura blanda de objetos normalmente sólidos,

en apariencia eran objetos de distinta índole que parecían derretirse o desinflarse lentamente. Con este tratamiento, el artista negaba una de las premisas de la escultura convencional, que tiende al empleo de materiales duraderos que simbolizan lo trascendente de sus formas. Como un efecto contrario, Oldenburg propone esculturas en las cuales su forma inicial va siendo modificada ya sea con el paso del tiempo o tan solo con que el espectador ejerza una pequeña presión sobre ellas.

En su totalidad, son obras que responden a sistemas formales, simbólicos y conceptuales que radican en una nueva concepción de la escultura, ampliando su campo material. Por un lado, sus consecuencias formales activan una estrecha relación del sujeto con el objeto e inversamente, convierten al objeto en una nueva experiencia de humanización, las formas inertes se funden en la memoria de los cuerpos, mientras los sujetos participantes en las obras son cosificados a tal punto de reemplazar estructuras rígidas con un deber funcional. Por otra parte, todo esto envuelto en una fuerte influencia de una iconografía históricamente de izquierda, retomando formas básicas como el color rojo o involucrando íconos típicos de esta índole, un recurso formal que busca instaurar ideas sobre las utopías políticas en el contexto actual, increpando también la relación entre arte, juego y trabajo.

## CAPÍTULO II

### TÉCNICA E IMAGEN: EL TRABAJO DEL ARTE

#### 2.1) Diálogos y acoplamientos de lo material

Cuando hablamos de un acoplamiento material nos referimos a la estrategia formal de mi obra. No es solo un encuentro o el choque de dos clasificaciones opuestas, sino más bien se trata de la articulación simbólica y formal del sujeto y el objeto dentro de una producción.

Por un lado, nos enfrentamos a obras como *Un millón de empleos* o *Los olvidados*, donde los cuerpos insertos en la producción, funcionan ejerciendo una labor mecánica; cuerpos anónimos, sin gestos, sin emoción manifestada, sin rasgos físicos alterados y de vestimentas monocromáticas que los uniforman como una sola gran masa que soporta y que mantiene de pie la estructura inerte de objetos intervenidos para generar esa dependencia.

Los cuerpos abandonan sus subjetividades, se enfrían, dejan de poseer la identidad que tuvieron, ya no resguardan nombres propios, ni espacio íntimo, ni biografía. Esta cosificación es la alegoría del trabajo, de la labor remunerada de un grupo de sujetos coordinados por el deber. En esta instancia, es donde quisiera mencionar la serie fotográfica *Coreografía de Obra*, donde son justamente esas manos las que utilizando “herramientas comunitarias” construyen una composición gráfica de cuerpos. Podría mencionar que dichas fotografías son el resultado de un proceso particular, de un *making off* que deja en evidencia dichas poses y estremecimientos corporales a los que tuvieron que someterse los retratados. Y es éste el punto clave al que quiero referirme: el trabajo humano es la coreografía de masas anónimas que no logran conectar con el sentido de su empeño. Existe una inercia en el movimiento de su labor que obedece a las lógicas del trabajo remunerado, cuerpos que deben

coordinarse por un objetivo que les impone la producción, pero dicho resultado, dicho producto nunca será de su pertenencia, pues la fuerza de su trabajo suma un valor agregado que será apropiado gratuitamente por el capitalista.

Cito a Marx: “Todo trabajo es, por una parte, gasto de la fuerza humana en el sentido fisiológico, y como tal, como trabajo humano igual o como trabajo abstracto, forma el valor de la mercancía”<sup>4</sup>. Es aquí donde surge mi siguiente aseveración; el trabajo del obrero tiene como resultado dicho valor mercantil; no obstante, cuando aquellos cuerpos ingresan a la esfera de la producción artística abandonados de su subjetividad, pasan a ser esos cuerpos el objeto externo que satisface las necesidades de exhibición, es decir, se conforma la misma jerarquía desde un nuevo sistema, donde existe un soberano, en este caso un artista, que utiliza el trabajo de otros para la producción de un goce.

La mercancía, según Marx, es una cosa apta para nuestra satisfacción, sin importar el carácter de las necesidades que han de proveer, sin interesar tampoco “cómo ese objeto satisface las necesidades humanas; si directamente, como medio de vida, es decir, como objeto de disfrute, o indirectamente, como medio de producción.”<sup>5</sup> Situemos entonces, por esencia, al artista como el productor de un goce, dispongamos su necesidad artística como la necesidad exenta de un soberano. “La acción en cuestión siempre se ejecuta en nombre de ese estado de necesidad: en nombre del 'arte', cualquier cosa puede (debe)

---

<sup>4</sup> Marx, Karl *Capital, trabajo, plusvalía*. Argentina: Longseller, 2010. p. 29

<sup>5</sup> Marx, Karl *Capital, trabajo, plusvalía*. Argentina: Longseller, 2010. p. 26

sucedir. Y la imaginación soberana del artista debe velar por la puesta en escena de esa sobredosis de acontecimiento.”<sup>6</sup>

Aquel universo de ideas que encajan en la relación trabajo y goce dentro de la producción de mi obra, serán dispuestas en el siguiente punto de este escrito. Por ahora insisto en las reflexiones provenientes de una forma material, que hasta esta parte se adentran en la relación entre cuerpo y mercancía, pero el enunciado “acoplamiento material” también deviene de otro elemento, que es el acontecimiento del objeto como alegoría social.

Tal como lo mencioné antes con respecto al cuerpo, el tratamiento dado al objeto en mi obra radica en el interés por su proveniencia u origen simbólico. La elección de ellos no es casual: en su mayoría responden al universo del trabajo, al juego o a cualquiera que disponga la memoria de una comunidad. Si un cuerpo social es definido como un conjunto de individuos que organizados en sus diferentes funciones logran movilizarse, los objetos que construyo entonces no son más que materializaciones de aquella concepción definitoria.

En este punto es donde quisiera mencionar la obra del cubano Félix González Torres, a quien considero un artista referencial en esta materia. A pesar de que su obra encierra muy en particular las problemáticas de género, existe un tratamiento humanizador de los objetos que utiliza. Un claro ejemplo de esto es su obra *Perfect Lovers* (1990), en la cual se disponen dos relojes de pared idénticos y sincronizados a la misma hora. La obra materialmente caduca en el momento en que las pilas de los relojes van gastándose lentamente, hasta descoordinarse cierta equidad, en metáfora de los amantes perfectos invadidos de una simbiosis de

---

<sup>6</sup> Zuñiga, Rodrigo *La demarcación de los cuerpos*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2008. p. 98

cuerpos que sin querer y con el paso del tiempo comienzan a separarse. Esta separación, sin duda, alude a la relación de pareja que González Torres se encarga de recordar en cada uno de sus trabajos, una relación homosexual de dos enfermos de sida que se separan tras la muerte. Son dos recursos que nacen de esta propuesta y que logro vincular con mi obra: por un lado, esa afectación subjetiva del objeto, donde dos relojes son cargados de biografía, de enfermedad, de homosexualidad, de amor, etc; y en otro punto, cómo estas lecturas provienen de un objeto sin intervención ni manipulación alguna, simplemente es su disposición en el espacio la que le otorga esa poética.



FIG. 24: Félix González Torres "Untitled (Perfect Lovers)". Relojes comerciales 35,6x71,2x7 cm, 1991. Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford CT Estados Unidos.



FIG. 25: Camila Ramirez "Palas Comunitarias", 10 palas y estructura de fierro 360x100x10 cm, 2010.

Esto es lo que hace definitorio la elección de los objetos a usar y su posterior tratamiento, que en el caso de mi obra, se basa en la búsqueda de estrategias de una intervención mínima, que logren articular el imaginario colectivo de un objeto que por naturaleza ha sido usado por un solo individuo. Y todo objeto posee un usuario catalogado por el origen del primero. Mi insistencia sobre el cuerpo social se basa en la memoria de esos cuerpos usuarios, es decir, en el caso de *Palas Comunitarias*, no son solo diez palas unidas por su asa, sino también son diez obreros en fila atrás de ellas, en el intento de la coordinación simultánea de su uso. En esta operación se reconstruye una comunidad perversamente mediada desde el trabajo, en metáfora de lo que sucede con la colectividad del obrero: "Como personas independientes, los obreros son individuos que entran en relaciones con el mismo capital, pero no entre sí. Su cooperación

comienza en el proceso de trabajo, es decir, cuando ya han dejado de pertenecerse a sí mismos.”<sup>7</sup>

Al hablar del intento, se habla también de un posible fallo, ya que estos objetos corresponden a una propuesta en el sentido completo de la palabra; son propuestas para una comunidad, útiles para una utopía pero disfuncionales y absurdas para el cotidiano. Continuando con el ejemplo, aquellas diez palas unidas responden ventajosamente para materializar una ideología colectivista, pero, en su función real, carecen de la productividad necesaria para remover un montón de tierra.



FIG. 26: Camila Ramirez “Plana Comunitaria”, madera y metal 60x31x12 cm, 2012.

---

<sup>7</sup> Marx, Karl *Capital, trabajo, plusvalía*. Argentina: Longseller, 2010. p. 61

Existe también un antecedente importante para mi producción artística, que me interesa destacar por la estrategia objetual que se complementa de una ideología. Es el caso del “objeto socialista”, una instancia originada en plena vanguardia rusa donde un grupo de artistas constructivistas como Vladimir Tatlin, Kari Loganson, Liubov Popova, Ródchenko, entre otros, deciden adentrarse en la producción en masa soviética después de la Revolución rusa, como una forma de salida hacia el mundo real, llevando el talento organizativo que poseían a la producción: “La mayor parte del trabajo productivista acabó teniendo que ver menos con la tecnología y la fábrica que con la invención y teorización de nuevos tipos de objetos materiales útiles que transformarían la vida cotidiana bajo el socialismo.”<sup>8</sup>

Quisiera mencionar aquí la concepción de un objeto imposible, desde la imposibilidad cotidiana de encontrarnos una carretilla triple en alguna ferretería y desde la aparente imposibilidad de su uso; digo aparente en consecuencia con la disposición del usuario, quien finalmente decide otorgarle el carácter de imposible a un objeto que a pesar de su naturaleza, propone sortear la individualidad de su origen a favor de una ideología.

El impedimento funcional que poseen estos objetos los convierte en objetos lúdicos, los cuerpos usuarios dudosos de su funcionalidad recaen en la experiencia de un juego. Y no es casual aquella idea; herramientas de trabajo comunitarias de un uso limitado regalando la diversión que en su naturaleza no poseen.

En conclusión, es factible diagramar las distintas cualidades que se extraen del objeto cuando operan en mi obra. Por un lado, hablamos de objetos disfuncionales y absurdos, que operan desde la ironía de su origen

---

<sup>8</sup> Klaer, Christina «¿A la producción!»: los objetos socialistas del constructivismo ruso. <http://eipcp.net>

desvirtuando su posibilidad productiva, pero al mismo tiempo se les exige la funcionalidad necesaria para un proyecto colectivo, se transforman en objetos socialistas desde un punto de vista transformador. Estas dos características traen consigo nuevas consecuencias, el objeto inútil se convierte en un objeto lúdico y el objeto socialista en un objeto aparentemente utópico e imposible

## 2.2) Un trabajo que se convirtió en juego.

*El arte es un juego entre los hombres de todas las épocas*

Marcel Duchamp

La historia del hombre es la historia de la técnica; un complejo proceso de exteriorización donde los dispositivos técnicos no implican solo un recurso ortopédico para el humano como suplemento, sino que dichas prótesis se componen como una prolongación del cuerpo y lo constituyen como humano. El cuerpo y la técnica se complementan mutuamente, pues el desarrollo de la capacidad técnica arrastra al desarrollo cerebral del hombre, y con esto podemos afirmar que con el apareamiento de la herramienta adaptada a su uso, el hombre y el conocimiento se conforman como tal: “El trabajo es, en primer término, un proceso entre la naturaleza y el hombre; proceso en el que se realiza, regula y controla, mediante su propia acción, el intercambio de materias con la naturaleza”<sup>9</sup>.

Es así como el hombre produce el trabajo y simultáneamente el trabajo produce al hombre, ninguno antecede, ni compone, ni dirige al otro. En este punto es donde quisiera mencionar el papel del juego; por un lado es la técnica la que instala al trabajo como tal, pero paradójicamente, es el juego el que da inicio a la técnica, y como un gran ciclo de contradicciones, en palabras de Bataille: el nacimiento del arte es justamente un trabajo convertido en juego: “En el momento en que apareció la obra de arte, el

---

<sup>9</sup> Marx, Karl *Capital, trabajo, plusvalía*. Argentina: Longseller, 2010. p. 36

trabajo era, desde hacía cientos de miles de años, la obra principal de la especie humana. Al fin y al cabo, no es el trabajo, sino el juego, el que tuvo un papel decisivo en la realización de la obra de arte y en el hecho de que el trabajo se convirtiera en algo más que una respuesta a la preocupación por la utilidad. Sin duda alguna, el hombre es, esencialmente, el animal que trabaja. Pero también sabe transformar el trabajo en juego. Insisto en ello con respecto al arte (el nacimiento del arte): el juego (o diversión) humano, verdaderamente humano, fue primeramente un trabajo, un trabajo que se convirtió en juego.”<sup>10</sup>

Como dijimos anteriormente, el artista es por esencia el productor de un goce, tomando en cuenta que dicho goce es el punto de origen para su disciplina artística. Me interesa armar esta tríada de conceptos (juego-trabajo-arte) para profundizar un poco más en la obra *Un millón de empleos*, ya que tal como su título lo dice, la obra instala una mirada sobre los sistemas de dominación referidos a la mano de obra, tomando como punto de partida aquellos trabajos, que por más asalariados que sean no cumplen con la norma de productividad que acostumbramos.

Esto último trae consigo ciertos recuerdos históricos locales, pues ya en la dictadura militar, el ministro José Piñera Echeñique crea el Programa de Empleo Mínimo (PEM) que consistía en un subempleo institucionalizado mediante programas especiales de absorción de mano de obra, donde el sueldo percibido por los trabajadores era aproximadamente un tercio del salario mínimo de ese entonces. Los trabajadores adscritos a este programa eran desde jornaleros hasta profesionales universitarios inscritos en municipios, pues se trataba de obreros municipales, pero ni siquiera eran considerados como tales, sino como personas pobres beneficiadas con un subsidio estatal contra el desempleo. Lo particular de este programa era la aparente baja productividad de los empleos obtenidos, pues muchos

---

<sup>10</sup> Bataille, Georges *Las lágrimas de Eros*. España: Ensayo Tusquets Editores, 2010. p. 65

de estos trabajos implicaban labores calificadas como absurdas e inútiles, las que variaban en la construcción de plazas y jardines, la instalación de redes de alcantarillado, la construcción de calles y caminos, las labores de aseo y alimentación de jardines infantiles y escuelas, la atención de enfermos en hospitales y consultorios, trabajos administrativos en oficinas públicas, etc.

La crisis de los 80 implicaría la creación de un plan más grande, llamado Programa de Ocupación para Jefes de Hogar (POJH), creado en 1982 para generar empleos en un país cuyas tasas de desempleo subían a más de un 30% de la fuerza laboral. El programa se caracterizaba por los bajísimos sueldos y por la ineficiencia y pérdida de tiempo durante las faenas, lo que implicó un objeto de burlas y chistes de la época.

Cuando me contaron de estas iniciativas en dictadura, me hablaban de lo que era concurrir a una plaza, donde más de la mitad de sus visitantes eran obreros inscritos en este plan, cuidando un pasto que de seguro ya había sido limpiado hace minutos antes por otro obrero. Esta imagen trajo consigo el imaginarme dichas plazas con sus juegos típicos para niños construido a base de esos mismos obreros asalariados por ese mismo plan, insertos en un sinfín de inutilidad, fácilmente reemplazados por alguna estructura rígida, con niños disfrutando del juego sobre sus hombros, consientes o no del absurdo, sometidos a la emergencia de una solución parche.

*Un millón de empleos* es la concentración de estas ideas, tres juegos de plaza pública intervenidos por la ficción de una utilidad; ocho individuos que trabajan y uno que disfruta del juego; uno que depende de la fuerza de los ocho que soportan. Y si ampliamos la imagen, podemos ver que no solo es una cadena de jerarquía en la intimidad de la obra, sino que además se suma la labor del artista. En la ficción, son obreros remunerados y dirigidos por mí. El goce de aquel que juega es también el goce de aquel que compone el juego.

Lo que me resulta interesante de aquellas afirmaciones, es cómo en el amplio campo que podríamos definir como técnica y estética, con un producto nombrado como mercancía y obra respectivamente, existe la relación entre un trabajador y un artista. Relación paradójica si ya antes mencionamos el origen del arte proveniente del trabajo, y si bien esto no es cuestionable, me interesa reflexionar sobre lo que sucede cuando la esfera humana y social del trabajo ingresa a la esfera artística, pues muchas veces me encontré con la interrogante sobre el trabajo del arte y su posible utilidad.

A partir de esto, menciono el ejemplo del escultor constructivista Karl Loganson, quien decide abandonar su trabajo como artista para empezar su trabajo como inventor en una fábrica de metal laminado en Moscú. En ella se desempeñaba como diseñador jefe de objetos, es decir, su labor artística le permitía entonces no alienarse al resto de los trabajadores.

Por otra parte, en la serie de “herramientas comunitarias” ronda una temática similar, pues al ver estos objetos intervenidos para su uso colectivo, su nueva naturaleza hace crisis en su funcionalidad. Aquella fractura implica una resta productiva en estos objetos exigidos de aquella productividad y esto no solo implica una anomalía del cotidiano, pues no son objetos originados para la entretención, sino también es subvertir la función de trabajo por un carácter lúdico, despreocupado de esa utilidad que debiera tener cualquier herramienta de trabajo. En la ficción de su uso no tienen otra posibilidad que la diversión, sus usuarios están optando también por el juego.

El arte es un producto de goce, por ende, resulta sospechoso el intento de suscribir al artista como un trabajador, pero la respuesta se encuentra en la compleja estrategia del artista con respecto al sistema de la mano de obra. El artista es un trabajador que pone toda su labor en busca de no alienarse, pues su constante marginación e inestabilidad es en

beneficio de aquella premisa, como la única oportunidad posible de no pertenecer a la estructura social, económica y política del poder.



FIG. 27: Camila Ramirez "Unión Popular", 6 herramientas sobre mesas de madera, medidas variables, 2012.

## **CAPÍTULO III**

### **COMUNIDAD Y UTOPIA**

Para introducir este capítulo resulta necesario desprender las distintas ideas que se relacionan a una definición posible del concepto de comunidad, algo que nos llevará inevitablemente a hablar de la utopía como una noción constitutiva de aquella definición, por lo menos en sus orígenes o en su teoría.

Una comunidad suele definirse como un grupo o conjunto de individuos que comparten elementos en común, que pueden ser relacionados a un idioma, costumbres, valores, ubicación geográfica, roles, etc., esto implica la creación de una identidad, que al ser compartida y socializada por sus integrantes le permite diferenciarse de otro grupo o comunidad específica. Aquello resulta importante, si pensamos la comunidad como un posible átomo de lo social, podríamos decir que la idea de colectivo funciona como un eje constituyente de cualquier sujeto socializado, esté o no esté en conciencia de esto, pues bastaría una identidad en común para conformar una comunidad sin la necesidad de un objetivo específico.

Aquel objetivo se vincula con la idea del bien común y con relaciones de tipo igualitarias. Al contextualizar aquellos fines en la actualidad, resulta inevitable pensarlos desde sus dificultades, sometidos a políticas económicas y modelos de producción interesados en la ganancia, desde el éxito comercial de una empresa hasta la comodidad de aquel sujeto que desea optar a libre elección, cuando puede hacerlo, por el mejor servicio o por el objeto que más desea, subrayando así su identidad de individuo que posee sus propias oportunidades obtenidas desde su propio capital.

No resulta extraño relacionar estos aspectos con las políticas históricas del socialismo en sus incontables aciertos y fracasos. Por extensión se define como socialista a toda doctrina o movimiento que permanece vinculado con el establecimiento de un orden socioeconómico construido por, para, o en función de una clase trabajadora organizada originariamente sin un orden económico propio y para el cual debe crearse uno público (por vía del Estado o no), con el propósito de construir una sociedad sin clases estratificadas o subordinadas unas a otras. Esto último es ideario del comunismo, cuya asociación es deudora del marxismo-leninismo, de todas maneras, la radicalidad del pensamiento socialista no se refiere tanto a los métodos para lograrlo sino más bien a los principios que se persiguen. Frecuentemente coexisten diferentes movimientos políticos que adoptan el título de socialismo, desde aquellos con vagas ideas de búsqueda del bien común e igualdad social, hasta los proyectos reformistas de construcción progresiva de un Estado socialista en términos marxistas.

Sin duda, el socialismo es un tema amplio, inundado de múltiples aristas, por lo que considero necesario, por el bien de este escrito, acotarlo a una experiencia local y otra extranjera, para así llegar a los términos que más me interesan en relación a mi obra, que más que nada busca dialogar con aquellas sensaciones que dejó el paso del socialismo en Chile para hablar de un sentimiento universal: la utopía.

En Chile, luego de las elecciones presidenciales de 1970, Salvador Allende se convirtió en el primer presidente socialista que llegaba a ese cargo tras una votación popular en la historia del mundo occidental. Respaldo por la Unidad Popular, su propuesta buscaba ser una etapa de transición al socialismo. En lo económico existió la división en tres áreas: la Social, donde las empresas de interés clase para el país pasaban a ser del Estado; la Mixta, en que el Estado sería el principal accionista; y la Privada, formada por pequeñas empresas con bajos capitales. Un aspecto importante de la política económica de este gobierno era tomar el control

de la gran minería del cobre, lo que llevó a mediados de 1971, realizar una reforma constitucional que permitiera nacionalizar el cobre, cuyos grandes yacimientos eran, en su gran mayoría, propiedad de empresas estadounidenses.

Durante el primer año de Allende, el plan económico arrojó cifras positivas, pero la emisión desmedida de dinero sin el respaldo del Banco Central causó una importante inflación. Este panorama causó la aparición del mercado negro, donde se vendían productos básicos a precios mucho mayores que en el mercado normal. Junto con esto, muchas mercancías “desaparecieron” de los almacenes y supermercados, lo que produjo finalmente que los consumidores debieran acostumbrarse a hacer largas filas o “colas” frente a los establecimientos comerciales, para poder obtener algunos productos.

En 1973 los conflictos se acentuaron, el Congreso vetaba los proyectos del Ejecutivo y este optaba por los decretos de insistencia, sumado a esto, existían gran presión internacional de Estados Unidos y de la prensa oficial chilena, lo que llevaba a un intenso clima de terror en el país. El 11 de septiembre de 1973, las Fuerzas Armadas efectuaron un golpe de Estado contra la administración de Allende. Esa fecha también asumió una Junta de Gobierno, compuesta por el general Augusto Pinochet, el general Gustavo Leigh, el almirante José Toribio Merino y el general de Carabineros César Mendoza Durán. En La Moneda, Allende se suicida y las fuerzas golpistas toman el control total del poder.

Probablemente el gobierno de Salvador Allende es la experiencia más certera, en término políticos, para hablar de utopía en Chile, en términos prácticos significó un proyecto, un ideal por conseguir y un fracaso. Resulta innecesario discutir aquí las posibles causas que llevaron al derrumbe de un proyecto de país arraigado en el socialismo, pues lo que resulta interesante son aquellas consecuencias, que hasta el día de hoy, tienen eco como una amarga sensación de fracaso.

Un proyecto socialista en Chile no trajo consigo solo repercusiones netamente políticas, sino que hasta el día de hoy existe un culto, por militantes y simpatizantes de la izquierda chilena a aquellos emblemas que sirvieron para ilustrar y representar los ideales socialistas: música, personajes, colores, murales, afiches, etc., todo un lenguaje visual se apoderó como propaganda cultural de aquellos años gobernados por Allende. Hoy se viven y utilizan para dar paso a un sentimiento social romántico, como recuerdo y quizás como uno de los cimientos inevitables para los nuevos grupos de izquierda en Chile, que todavía creen y confían en cambios importantes a la nuevas políticas públicas del país. Caracterizar eso como imposible o no es tarea de cada uno, lo que mi trabajo quiere es permanecer en esa suspensión de juicio, extraer simplemente ese sentimiento utópico que inevitablemente rodea el tema.

Definir la utopía puede resultar un poco más difícil. Según la RAE es un plan, proyecto, doctrina o sistema optimista que aparece como irrealizable en el momento de su formulación. Es sabido que el término fue concebido por Tomás Moro, en su obra *Libro del estado ideal de una república en la nueva isla de Utopía* (1516), donde Utopía es el nombre dado a una isla y a la comunidad ficticia que la habita, cuya organización política, económica y cultural contrasta en numerosos aspectos con las sociedades humanas de su época. Cabe destacar, que aunque el término es creado por Tomás Moro, existe una fuerte influencia e incluso una referencia directa a La República de Platón, donde se describe por primera vez lo que es una sociedad idealizada.

Sin obviar estas definiciones, personalmente he querido pensar que el estado utópico de las cosas se mantiene en esa ambigüedad de lo posible y lo imposible. Probablemente definir la utopía como algo realizable o irrealizable le restaría justamente ese carácter ideal que la constituye. La utopía incluye un posible fracaso o una posible victoria, es inherente su relación cercana a la comunidad, pues ya en sus orígenes y durante muchos procesos históricos la utopía ha servido para describir una

sociedad ideal, generalmente vinculada a los principios de igualdad de derechos, donde todos sus integrantes contribuyan de alguna forma para un bien común.



FIG. 28: Camila Ramirez "Hacha Comunitaria", madera y fierro 68x20x03 cm, 2012.

La serie de *Objetos Comunitarios* recibe esta idea, son herramientas o muebles que proponen aquel sentido romántico de la utopía, en ellos se concentra un proyecto de comunidad. Los nuevos paradigmas en el arte contemporáneo han sabido absorber y retomar ese diálogo con lo social de distintas formas. Es sabido que una de ellas es el llamado arte relacional, que Nicolás Bourriaud describe como un "conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y

privativo”<sup>11</sup>. Estas producciones traen consigo la importancia de la experiencia, donde el artista interviene en las lógicas comunitarias celebrando aquella participación. Es el caso de Lygia Clark y sus serie *Bichos*, donde invita al espectador a recomponer según sea su ánimo las distintas estructuras de metal que ella fabrica a través de bisagras, por lo que permiten aquella maleabilidad.



FIG. 29: Lygia Clark “Bicho”, aluminio anodizado 53x88x53 cm, 1962.

Si bien son prácticas que retoman la idea de comunidad, es importante desmarcarse de aquella estética que usa el registro experiencial y participativo, pues si bien los *objetos comunitarios* pueden invitar al espectador a manipularlos en una ficción, no son piezas que juegan con la

---

<sup>11</sup> Bourriaud, Nicolás *Estética Relacional*. Argentina: 2006. p. 142.

intervención directa del que observa, sino que permanecen enmarcados en un contexto de exhibición, resguardando nada más que la memoria de un usuario. La condición ficticia de aquello resulta importante, pues la carencia interactiva que poseen estos objetos responde a aquella funcionalidad puesta en duda que a la vez, pone en cuestión la realización del proyecto que se propone, basado en la colectividad de los usuarios.

Siguiendo las concepciones de la utopía y sus posibilidades, pienso en una situación característica y ejemplificadora para este tipo de operaciones. Pienso en Cuba, en las políticas de gobierno conocidas mundialmente, en una isla que intenta sobrevivir a su manera al imperialismo furioso que ha conquistado casi todo el mundo. Son planes de gobierno que implican una canasta familiar, una casa, un sueldo mensual igualitario a todo cubano. En la práctica, hablamos de una canasta que comprende arroz, jabón, pasta de dientes y frijoles, una casa que es compartida por varias generaciones de la familia, probablemente sufriendo del hacinamiento obvio, un sueldo de 10 dólares mensuales, lo que provoca que la mayoría de los cubanos deba, además de ejercer su trabajo, conseguir un beneficio secundario de aquel empleo, prácticamente como un sistema de trueque.

En Cuba el uso de Internet es restringido, la prensa se encuentra absolutamente controlada, posee una de las tarifas más altas de todo el mundo para la comunicación telefónica desde el extranjero y es que pareciera que todas estas medidas están buscando filtrar la información, controlarla a tal punto que ningún cubano pueda desear lo bueno y lo malo que tiene el resto del mundo.

La educación y la salud es totalmente pública para todo cubano y así mismo se cuida y fiscaliza con gran cautela que un cubano “merezca” su nacionalidad para optar a estos beneficios, incluyendo la canasta familiar, vivienda y el sueldo igualitario anteriormente descrito. Debido a esto, en la isla existe una fuerte regla que impide viajar al extranjero por más de 11

meses, el incumplimiento de este plazo implica abandonar la nacionalidad, solo pudiendo volver a Cuba como turista un mes por año.

El pueblo cubano es un pueblo dividido, no solo en los desertores del régimen castrita y los que apoyan y apoyaron la histórica revolución en la isla, sino también existe una fuerte contradicción entre el deseo de mayores privilegios personales y el amor a un país que se resiste a las políticas neoliberales. Por un lado, la Cuba de hoy se construye desde una revolución, con importantes ideas socialistas, con el anhelo de una sociedad más justa, donde si bien nadie tenía mucho, por lo menos todos tenían poco, pero por otra parte, existe aquella visión, provocada por el desconocimiento del mundo externo, de que el vecino, el turista, siempre vive con más y mejor.

Aquello es materializado en las políticas económicas del país, los cubanos residentes viven con el peso cubano, mientras que los turistas hacen su visita cancelando en dólares, por lo tanto, si el cubano quiere optar por un shampoo que no proporciona la canasta familiar del gobierno, debe hacerlo a través del dólar, algo prácticamente imposible si no se tiene un familiar en el extranjero que proporcione esa moneda. Y es que pareciera que en la isla todo está pensando para que nadie tenga más que el otro, para que la distribución de la riqueza sea repartida en partes iguales, pero el sistema neoliberal dominante hoy en el mundo, hace desear más. Debido a esto, hay un grupo de cubanos que se dedica a seducir turistas, para conseguir rápidamente una nacionalidad extranjera y así vivir a su modo, así cumplir el sueño dorado de conocer lo desconocido y pertenecer a las normas exitistas ya totalmente adquiridas casi por todo el mundo.

Planteo este ejemplo, quizás lejano, porque ilustra de la mejor forma la problemática que pone sobre la mesa mi obra, no se trata de hacer un juicio, se trata de intuir ese sentimiento de los defensores de las políticas cubanas. Probablemente son sentimientos anacrónicos, sometidos a vivir

en un tiempo congelado, sin ningún tipo de evolución a lo que era la isla en su primera época, una excesiva añoranza del pasado, pero por otro lado, son sentimientos de protección a aquellas ideas que aún quieren ver el mundo de una manera más justa, sin importar casos específicos, libertades individuales, sino priorizando las ideas colectivistas clásicas, velando por el bien común.

Y hay una ceguera en todo esto, la ceguera que provoca la fe. Toda persona que cree en algo difícil o imposible de concretar hay algo que no está viendo o que no quiere ver. Cuando en una comunidad existe la fe, como sentimiento puro, existe un objetivo en común, pero también existe una ceguera implícita; podríamos comparar fácilmente la práctica de un cristiano que cree en Dios sin ver, o la de un católico que confía en las doctrinas de su iglesia, que la ejerce sin cuestión, la hinchada de un equipo de fútbol que siempre tendrá la esperanza de ser campeón, el encapuchado que aparece en todas las marchas ciudadanas porque cree bajo su lógica que una barricada cambiará el mundo. Es que en el creer hay un pequeño eslabón que aleja al implicado de la racionalidad, de la efectividad de su pensamiento, ya no interesa si aquello es concreto y posible, interesa la confianza ciega en el máximo objetivo y la pasión de esa confianza.

Y es que quizás estas micro comunidades que engloba la política, la religión, la estética, la geografía, etc., demuestran la necesidad del individuo por pertenecer a algo y el costo de aquello es esa fe, es la creencia en algo que muchas veces puede resultar en vista de otros ojos, imposible.

Cuando hablo de mi obra estoy hablando de esto, de aquel romanticismo, de aquella fe, de esa ceguera y hay algo importante en esto, es la sensación de un proyecto que se encuentra a medio derrumbe o a medio realizar, esta ambigüedad es una pregunta que debiera responder cada espectador desde su experiencia, algunos pueden resultar más fieles

a la esperanza de su realización, otros más negativos y pesimistas. Y no es solo un asunto de racionalidad frente al deseo, sino también, estas obras están dialogando con problemáticas históricas que hoy se ven más pregnadas de un pesimismo anacrónico, es decir, hoy denominamos utopía a lo que ayer parecía posible, o por lo menos resultaba factible el intento de su realización.

Es por lo mismo que un grupo de obras importante en mi producción artística se aferra a esa idea de lo que quizás hoy podemos llamar obsoleto, en como esos fenómenos sociales que antes podían cobrar una fuerza emancipadora, hoy pierden la fuerza en un contexto particularmente marcado por la falta de utopías. Obras como *La narrativa socialista o Comunista Declaro* reflejan estas preocupaciones, se constituyen de íconos históricos ligados al socialismo, donde la fuerza de sus convecciones se ven fracturadas, fundiéndose en un contexto blando que las despoja totalmente de su potencia.

En definitiva, “Los objetos no se caracterizan solo por sus propiedades físicas, sino también encarnan ideas, valores y vínculos que determinan sus espacios, usos, circulación y distribución social. Un objeto habla sobre la sociedad que lo produce; la describe en sus estructuras y jerarquías, en su funcionamiento y relaciones de poder, pero igualmente, en sus sueños y anhelos, sus certezas y temores”<sup>12</sup>. Y es que la utopía es un asunto que atraviesa a cada individuo y a cada comunidad, se trata de un valor cuestionable pero no menos necesario y aunque mi obra insiste en la evasión de un juicio, hay un cierto optimismo aparentemente inútil que juega a mantener sus propias convicciones.

---

<sup>12</sup> Alonso, Rodrigo *Arqueologías a destiempo, catálogo Galería Gabriela Mistral*. Chile: 2013. p. 15

## CONCLUSIÓN

*Grandes relatos sin actualidad* es un escrito que reúne una serie de lecturas e interpretaciones en torno a mi práctica como artista, estableciendo diversas conexiones materiales y simbólicas de las obras mencionadas, y sobre todo, evocando una serie de situaciones y contextos políticos y sociales que profundizan en mis intenciones como artista.

La hipótesis de este escrito consta de instaurar la relación arte, juego y trabajo como una tríada de conceptos que nos llevan a evaluar mi producción artística como un claro posicionamiento material y discursivo que reflexiona sobre cierta iconografía política, para dar paso a nuevas lecturas y posibilidades entorno a un proyecto social en específico.

Mis obras se concentran principalmente en la reconstrucción de imaginarios sociales, éstos se materializan en objetos imposibles, objetos que proponen y a la vez cuestionan la noción utópica que soportan ciertas ideologías. Aquel grado de imposibilidad instala lo lúdico como un elemento importante que remueve la relación arte, juego y trabajo, buscando desarticular a modo de reflexión aquellos proyectos sociales, que se vacían, se desplazan y se restituyen de potencia cuando parecen posibles.

Por un lado, las implicancias materiales producen la tensión entre la dualidad sujeto y objeto, acentuando el enfriamiento práctico del primero y la paralela subjetivación del objeto con el que dialoga: dos partes que se encuentran y se disocian de su origen, desvaneciendo el límite entre el material vivo y el inerte.

Por otra parte, al ingresar el concepto de mano de obra a la esfera del arte, esta última se ve afectada desde la falta de productividad que la caracteriza, desvirtuando toda posibilidad utópica de lo que sería en sí un discurso cargado de analogías políticas.

Desde este punto es importante mencionar lo que estas obras quieren decir o quieren poner en cuestión, se trata de un proyecto político históricamente fracturado pero utópicamente presente a la hora de pensar en una mejor estructura social, un proyecto aparentemente imposible pero jamás abandonado en el ideal.

## BIBLIOGRAFÍA

1. BATAILLER GEORGE. Las lágrimas de Eros. España. Tusquets Editores.
2. BODENMANN-RITTER CLARA. Joseph Beuys: Cada hombre, un artista. Madrid. A. Machado Libros.
3. BOURRIAUD NICOLAS. Estética relacional. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora.
4. DE MICHELI MARIO. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid. Alianza Editorial.
5. GALENDE FEDERICO. Modos de producción, notas sobre arte y trabajo. Santiago de Chile. Editorial Palinodia.
6. MARX KARL. Capital, trabajo, plusvalía. Buenos Aires. Longseller.
7. NANCY JEAN-LUC. La comunidad inoperante. Santiago de Chile. LOM Ediciones.
8. TONNIES FERDINAND. Comunidad y asociación: el comunismo y el socialismo como formas de vida social. Madrid. Biblioteca Nueva.
9. WINNICOTT DONALD WOODS. Realidad y juego. Buenos Aires. Gedisa Editorial.
10. ZUÑIGA RODRIGO. La demarcación de los cuerpos. Ediciones Metales Pesados.

## INDICE DE IMÁGENES

FIG 1: Los Carpinteros “Mucho Caliente” 213 x 128 x 28 cm, 2010. Fundación Helga de Alvear, Cáceres, España. (p. 7)

FIG 2: Pedro Reyes “Sombrero Colectivo”, sombreros mexicanos de paja cocidos entre ellos 35,2 x 241,3 x 251,5 cm, 2004. (p.8)

FIG 3, 4, 5: Camila Ramírez “Un millón de empleos”, Video instalación a 3 canales, 2012. Obra exhibida en las muestras colectivas “Nuevos Contenidos/Distintas velocidades”, Sala A.M., Universidad Mayor (2010); Selección de videos Sala Cero, Galería Animal (2010); y en la exposición individual “Cuerpos de Obra”, Museo de Arte Contemporáneo MAC (2012), Santiago de Chile. (p.10)

FIG 6, 7: Camila Ramirez “Los Olvidados”, estructura de fierro y caballo de carrusel, video loop monocanal, medidas variables, 2010. Obra exhibida en la muestra colectiva “Spoilers”, Galería AFA (2013), Santiago de Chile. (p.12)

FIG 8: Camila Ramirez “Silla Comunitaria”, madera, melamina y fierro 120 x 80 x 35 cm, 2009. Obra exhibida en las muestras colectivas V Concurso Cabeza de ratón, MAVI (2010) y “Arqueologías a destiempo”, Galería Gabriela Mistral (2012), Santiago de Chile. (p.14)

FIG 9: Camila Ramirez “Espátula Comunitaria”, madera y metal 35x20x02 cm, 2012. Obra exhibida en las muestras colectivas “Arqueologías a destiempo”, Galería Gabriela Mistral (2012), Santiago de Chile y “El deseo o la emergencia de lo privado en lo público”, Centro Cultural España, Lima, Perú. (p.15)

FIG. 10: Camila Ramirez “Coreografía de Obra”, 3 fotografías, impresión ink jet sobre papel fotográfico 100 x 100 cm cada una, 2012. Obra exhibida en la muestra colectiva “Arqueologías a destiempo”, Galería Gabriela Mistral (2012) y en la exposición individual “Cuerpos de Obra”, Museo de Arte Contemporáneo MAC (2012), Santiago de Chile. (p.16)

FIG. 11: Camila Ramirez “Vencer o Morir”, videostill, 2012. Obra exhibida en la exposición individual “Vencer o Morir”, Museo de la Solidaridad Salvador Allende (2012), Santiago de Chile. (p.17)

FIG 11: Camila Ramirez “Vencer o Morir”, video instalación, 2012. Obra exhibida en la exposición individual “Vencer o Morir”, Museo de la Solidaridad Salvador Allende (2012), Santiago de Chile. (p.17)

FIG 12: Patrick Hamilton “Perfect tools” Impresión gliclée sobre papel fotográfico, 60x48 cm, 2006. (p.19)

FIG. 13: Camila Ramírez “Carretilla Comunitaria”, metal y ruedas 210x150x100 cm, 2012. Obra exhibida en la exposición individual “Cuerpos de Obra”, Museo de Arte Contemporáneo MAC (2012), Santiago de Chile. (p.20)

FIG. 14: Camila Ramírez “Martillo Comunitario”, madera y fierro 66x66x02 cm, 2012. Obra exhibida en las muestras colectivas “Arqueologías a destiempo”, Galería Gabriela Mistral (2012), Santiago de Chile y “El deseo o la emergencia de lo privado en lo público”, Centro Cultural España, Lima, Perú. (p.20)

FIG 15: Camila Ramirez “Comunista Declaro”, 100 afiches impresos 70x50 cm, 2012. Obra exhibida en la muestras colectiva “Arqueologías a destiempo”, Galería Gabriela Mistral (2012), Santiago de Chile. (p.22)

FIG 16: Camila Ramirez “Comunista Declaro”, vista de la exposición “Arqueologías a destiempo”, Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 2012. (p.22)

FIG 17: Camila Ramirez “Revoluciones por minuto”, video, 00:02:10 min, 2011. Obra exhibida en la muestra colectiva “Puntociego, la política en el ojo”, MAVI (2011), Santiago de Chile. (p.23)

FIG 18: Camila Ramirez “La narrativa socialista”, performance, 2012. Obra exhibida en la exposición individual “La narrativa socialista”, Metales Pesados Visual (2012). (p.24)

FIG 19: Camila Ramirez “La narrativa socialista”, performance, 2012. Obra exhibida en la exposición individual “La narrativa socialista”, Metales Pesados Visual (2012). (p.25)

FIG 20 y 21: Camila Ramirez, Proyecto “La batalla de la utopía o el fin de lo imposible”, 2013. (pp.27, 28)

FIG 22: Camila Ramirez “La batalla de la utopía o el fin de lo imposible”, tela PVC termo sellada y turbina de aire 300x130x110 cm, 2013. Obra exhibida en la muestra colectiva “Realismo Compulsivo”, Sala de Arte CCU (2013), Santiago de Chile. (p.28)

FIG 23: Claes Oldenburg “Soft Viola”, resina, cuerdas y metal pintado con látex, 2002. Museo Whitney de Arte Americano. (p.29)

FIG. 24: Félix González Torres “Untitled (Perfect Lovers)”. Relojes comerciales 35,6x71,2x7 cm, 1991. Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford CT Estados Unidos. (p.34)

FIG. 25: Camila Ramirez “Palas Comunitarias”, 10 palas y estructura de fierro 360x100x10 cm, 2010. Obra exhibida en la muestra colectiva “Malajunta”, Galería Concreta Matucana 100 (2011) y en la exposición

individual “Cuerpos de Obra”, Museo de Arte Contemporáneo MAC (2012), Santiago de Chile. (p.35)

FIG. 26: Camila Ramirez “Plana Comunitaria”, madera y metal 60x31x12 cm, 2012. Obra exhibida en las muestras colectivas “Arqueologías a destiempo”, Galería Gabriela Mistral (2012), Santiago de Chile y “El deseo o la emergencia de lo privado en lo público”, Centro Cultural España, Lima, Perú. (p.36)

FIG. 27: Camila Ramirez “Unión Popular”, 6 herramientas sobre mesas de madera, medidas variables, 2012. Obra exhibida en las muestras colectivas “Arqueologías a destiempo”, Galería Gabriela Mistral (2012), Santiago de Chile y “El deseo o la emergencia de lo privado en lo público”, Centro Cultural España, Lima, Perú. (p.43)

FIG. 28: Camila Ramirez “Hacha Comunitaria”, madera y fierro 68x20x03 cm, 2012. Obra exhibida en las muestras colectivas “Arqueologías a destiempo”, Galería Gabriela Mistral (2012), Santiago de Chile y “El deseo o la emergencia de lo privado en lo público”, Centro Cultural España, Lima, Perú. (p.48)

FIG. 29: Lygia Clark “Bicho”, aluminio anodizado 53x88x53 cm, 1962. (p.49)