



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Escuela de Postgrado
Programa de Magister en Artes Visuales

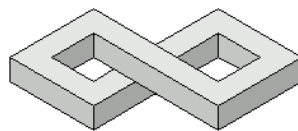
SEIS INTENTOS DE APROPIACIÓN

por demarcación, recorrido, recolección y clasificación

*TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGISTER EN ARTES
CON MENCIÓN EN ARTES VISUALES*

Profesor Guía: Gonzalo Díaz
Alumna: Muriel Gallardo Weinstein

SANTIAGO DE CHILE
Octubre, 2014



ÍNDICE

RESUMEN.....	2
INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO I	
CONDICIONES PARA ENCUENTROS POSIBLES	
1) Bases.....	6
2) Formar desde lo informe.....	13
3) El hacer.....	20
CAPÍTULO II	
PROCESO	
1) Método.....	28
2) Contexto.....	35
3) Materialidad, técnicas y construcción de la obra.....	43
CAPÍTULO III	
DIMENSIONES REFERENCIALES	
1) La presencia de lo público y lo privado.....	45
2) Conceptos principales y referentes.....	52
3) Advenimiento del sentido.....	57
CONCLUSIÓN.....	60
BIBLIOGRAFÍA (Biblioteca).....	63

RESUMEN

Este trabajo de escritura se propone reflexionar sobre una partida de mi obra para lo que seleccioné seis proyectos realizados en los últimos cinco años, mediando la realización del Programa de Magister en Artes Visuales de la Universidad de Chile.

En la producción de todas estas obras, y en general de toda mi obra, y en un intento de apropiación de los diversos tipos de espacios que existen en el mundo, empleo como método y procedimiento el recorrer, demarcar, recolectar y clasificar, procesos con los cuales y en los cuales cifro el despliegue material de toda mi obra. Como si con esos movimientos –a la vez errantes y superlativamente planificados– quisiera reconocer, redefinir e interpretar el mundo.

Es mediante la descontextualización de los materiales sobrevivientes –objetuales, narrativos, estéticos, históricos, sociales, geográficos, psicológicos, culturales, etcétera–, y su entremezclamiento de acuerdo a una cierta “regla de juego”, que pretendo que ese reordenamiento regulado produzca una narración inesperada –literaria y objetual–, distinta e incluso contradictoria con la lectura cotidiana que acostumbramos a hacer de las cosas.

Utilizo entonces la vinculación de dichos materiales, de manera de construir con ellos formas que aludan a lo real, tanto en su totalidad como en sus componentes, así como también en la evocación de las impresiones que esta realidad puede generarnos. A su vez, las obras ya producidas dejan ver una combinación de técnicas y una relación, a veces inesperada e impropia, de la materialidad que la conforma, en coherencia con “el texto” que suponemos que toda obra significa.

INTRODUCCIÓN

El dibujo, la pintura, la fotografía y el objeto se conjugan en mi trabajo artístico, como una serie de actividades y procesamientos que, en conjunto, dan vida a mi obra. Todas ellas con una misma base conceptual: el recorrer los espacios en un apropiamiento simbólico de sus elementos, lugares y personas, para crear nuevas realidades. Este trabajo académico es el resultado de la investigación que he desarrollado a lo largo de los últimos años, la que se sustenta en las re-invenciones del mundo que me rodea, y sus distintos contextos, creados a través de las artes visuales.

La producción de los trabajos expuestos en el presente texto, se dividió en etapas en las que se indagó sobre el transitar por los espacios públicos –tanto físicos como virtuales– hasta la creación misma del objeto artístico. Entre medio, se realizó un trabajo analítico, conceptual y físico, que consistió en desligar los elementos escogidos con su realidad para crear nuevas realidades con dichos elementos. Esto, como modo de resaltar que el arte es en sí mismo un nuevo espacio. Todos estos ejercicios son cruzados por fijaciones, las que inciden en la obra mediante acciones obsesivas y complejas que le aportan sentido, justamente desde la reiteración y la insistencia.

Para comenzar, en el primer capítulo “Condiciones Para Encuentros Posibles”, se explicitan los antecedentes sobre los cuales se construye mi obra, en relación a los factores más relevantes que llevan a su creación. Este apartado se divide en tres subcapítulos: “Bases”, “Formar desde lo informe” y “El hacer”.

Esta tríada constituye la esencia de todas las obras presentadas, y se apoya en teorías de pensadores y artistas contemporáneos del siglo XX cuyos postulados pienso son similares a los míos, dónde los más relevantes son los modos de pensar y producir que se advierten en las obras de Simon Starling y Mark Dion.

El primer subcapítulo, “Bases”, corresponde a los antecedentes, a las reflexiones anteriores a la obra, a los ideales a los que la obra aspira, a las relaciones y estrategias utilizadas. Y

también a algunas experiencias personales que permiten vincular y conectar con más verosimilitud la diversidad de sus contenidos.

Luego, en el segundo subcapítulo, “Formar desde lo informe”, se plantea la obra como la convergencia entre experiencia, conocimientos, contexto y sensibilidad. Se presenta también el concepto de lo ominoso, y la idea de la sombra en la obra, como elementos reiterativos de mi obra. Y finalmente, en el tercer subcapítulo “El hacer”, se presenta la obsesión por el hacer, y la manera en que aparecen ciertas fijaciones que empujan y conjugan la producción en una serie de actos obsesivos, que dictan la ejecución como obra, en la dimensión que Nelly Richard llama “voluntad de obra”.

A continuación, el segundo capítulo “Proceso”, se enfoca en los procesos de producción concretos de las obras mismas. En este segmento se descompone la construcción de mis trabajos, describiendo en detalle tanto los pasos conceptuales como los físicos que llevaron a los materiales urbanos empleados a transformarse en obras artísticas. De esta forma, se expone en tres subcapítulos, “Método”, “Contexto” y “Materialidad, técnicas y construcción de la obra”, el itinerario de estas operaciones y construcciones.

En el primer subcapítulo “Método”, se plantean las metodologías con que se desarrolla cada proyecto. En el segundo subcapítulo, “Contexto”, se evidencia la influencia del contexto como base de los proyectos. Y en el tercer subcapítulo, “Materialidad, técnicas y construcción de la obra”, se plantean las estrategias con que se escogen y luego utilizan los materiales, para el mejor “aportamiento” a la economía de las obras.

Por último, en el capítulo final, “Dimensiones Referenciales”, se abordan los contenidos fundamentales que encierran las distintas obras artísticas que he producido. En su primer subcapítulo “La presencia de lo privado y lo público”, se formula la interacción entre lo privado y lo público a partir del trabajo “in situ”, de dónde se recogen evidencias para después llevarlas a una manera propia de hacer. En el segundo subcapítulo “Los conceptos principales”, se reflexiona sobre la nociones de espacio, acontecimiento y cuerpo, y la forma en que estas dimensiones actúan y se entrelazan en los procesos de construcción.

Y por último, en el tercer subcapítulo “El sentido”, se prefiguran las temporalidades simultáneas que contiene la obra —el tiempo presente de su contemplación y el pasado de su producción— simultaneidad en la que se estructura un lenguaje que da cuenta de lo frágil e inestable del mundo.

CAPÍTULO I CONDICIONES PARA ENCUENTROS POSIBLES

Bases

Para hablar de mi obra, creo pertinente primero hacer una reflexión sobre el lugar desde donde surge. Todo mi trabajo artístico ha sido y es realizado bajo la convicción de que la obra de arte puede entregar sentido desde la imagen. Lo que puede acontecer debido a que, aun siendo originada como respuesta a lo real, parece excederlo, presentándose como otra realidad donde forma y sentido quedan entrelazados.

Pese a la autonomía que adquiere la obra una vez realizada, sus presupuestos y enunciados se logran comprender a partir de las referencias a lo real que se advierten en ella. Sin embargo, lo que le permite ser obra es la intencionalidad con la que ha sido realizada, de manera que los sentidos que abre provienen de la conjunción entre dichas referencias y la poética del autor, dejando a la vista –en la materialidad de la obra– los criterios y relaciones que provienen de su propio imaginario.

Para profundizar en estas ideas, me parece pertinente referirme a algunos planteamientos presentados por Heidegger en su ensayo “El origen de la obra de arte”¹. Plantea allí que con la obra de arte acontece lo esencial de las cosas que configuran el mundo, en la correspondencia que hacen con su imagen mental (la que siempre está en constante corrección), como a lo que no conocemos de dichas cosas. De modo que lo real se presenta, según su planteamiento, bajo estos criterios, como presencia de lo que es simultáneamente abierto y oculto. A esta dualidad contradictoria le llama el “desocultamiento”, ya que lo que queda en la claridad, no permanece en ella, sino que queda bajo cierta incertidumbre de lo que realmente es, pudiendo ser siempre descubierto.

Para explicar esto, plantea lo real como un espacio compuesto por la tierra, la que define como el espacio donde los hombres habitan, acogidos pero a la vez manteniéndose en

¹ Heidegger, Martin. El origen de la obra de arte. Madrid: Alianza, 1996.

su lejanía, cerrándose en sí misma. Y el mundo, noción con la que se refiere a la subjetividad con la que se define la tierra, a su apropiación por medio de la cual se vuelve mundo, el que se presenta en su cercanía. Ambas cualidades de lo real se manifiestan en conjunto, de manera que mientras la tierra se oculta, el mundo se abre.

Afirma con esto que en la obra de arte, la tierra y el mundo convergen y conviven, surgiendo un espacio abierto, donde se mantiene la obra, lo que llama la “apertura de la verdad”. Debido a que con la obra, el artista se ha apropiado de algo tomado de la realidad, y le ha otorgado una forma, en la cual la obra se alza como verdadera, es decir, con una autenticidad que la asemeja a la realidad. La obra es entonces acontecimiento, por no corresponder a un estado dado, sino que provocado, ya que emerge de manera única, siempre fuera de lo habitual.

Estas ideas sirven para explicar la importancia que le doy, con y en mi trabajo, a la observación de lo real, al orden, a la manera y a la forma en que las cosas acontecen, para configurar desde la mirada, lo que se manifiesta como realidad. Realidad que busco desplazar a la obra, intentando imitar la manera en que se manifiesta. Es así como con la obra pretendo abrir mi mirada, desde mi propia experiencia, en búsqueda de ir más allá de lo aparente, buscando el sentido que hay detrás de la forma. Es así como, por medio de la obra, juego y apuesto a redescubrir lo habitual, reflexionado en torno a lo acostumbrado de manera de hacerlo entrar en el pensamiento y en el lenguaje.

En los proyectos que desarrollo, reúno cosas, lugares, historias y acontecimientos, indistintamente. Sin embargo, al ser llevados a la obra se desvinculan de su procedencia original, por lo que se modifica tanto su sentido, como su significado. Esto ocurre al ser combinados en lo que imagino un nuevo tejido de relaciones, tanto de formas y procedimientos como de contenidos, mixtura que queda ensamblada en la visualidad de la obra. De esta manera trabajo con la realidad como materia viva, siendo el recorrer, recolectar, explorar, investigar y construir lo que constituyen la motivación así como el conector entre todas mis obras, implicándose en ello la experiencia directa en mis procesos de producción.

Estas ideas las vinculo con la definición de “Arte Contextual” presentada por el teórico de arte Paul Ardenne, quién lo define como el arte de la experiencia, lo que explicita en la siguiente cita:

“Un arte llamado “contextual” agrupa todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas de “tejer con” la realidad. Una realidad que el artista quiere hacer, más que representar, lo que lleva a abandonar las formas clásicas de representación (pintura, escultura, fotografía o video, cuando están utilizadas como únicas fórmulas de exposición) y preferir la relación directa y sin intermediarios de la obra y de lo real. Para el artista se trata de “tejer con” el mundo que lo rodea, al igual que los contextos tejen y vuelven a tejer con la realidad.(...)” (p.15)²

En relación con mi obra, recojo de su planteamiento varios puntos que considero relevantes. En primer lugar, la idea de que se trata de un tipo de arte que da cuenta de un encuadre material de la existencia, sobrepasando la representación mediante dicha materialidad. En segundo lugar, que es un arte de la acción, donde el cuerpo cumple con un deseo de relacionarse directamente con el mundo, sacrificando la representación por fórmulas gestuales y exploración física, por lo que el proceso y la experiencia son indispensables, lo que plantea como la generación de un texto que da cuenta del estado de las cosas, que interactúa con el texto establecido que toda sociedad construye, de modo que afecta críticamente su orden. Y por último, que es un arte del acontecimiento.

Considero en relación a las estrategias utilizadas en el desarrollo de la obra, que los artistas, Simon Starling³ y Mark Dion⁴, son referentes fundamentales. Ambos catalogados por Ardenne como artistas contextuales. Pese a divergir entre ellos, así como con mi trabajo en el aspecto formal, ambos hacen uso de un sistema de producción que, pienso, persigue propósitos e ideales similares a los que busco. En común con mi obra estaría la noción de recorrer y redefinir el mundo mediante su examen directo, así como la manera de construir un lenguaje visual a partir de la reorganización de elementos escogidos, en su mayoría encontrados. A su vez, otros puntos en común serían el dar cuenta de distintos aspectos de

² Ardenne, Paul. Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: Cendeac. 2002.

³ Roelstraete, Dieter. Manacorda, Francesco. Harbord, Janet. Simon Starling. Nueva York: Phaidon Press limited, 2012.

⁴ Graziose Corrin, Lisa. Kwon, Miwon. Bryson, Norman. Mark Dion. London: Phaidon Press limited, 1997.

lo real, y el hacer constante referencia a la naturaleza como problemática a abordar con la obra.

La dimensión temática de la naturaleza se manifiesta constantemente en mi trabajo, ya sea como forma, como materialidad, como factura o finalmente como contenido. Esto proviene de una fijación con el paisaje natural, que supera toda lógica y que se corresponde a un deleite sensorial de la experiencia que implica estar en la naturaleza, y que quiero llevar a la obra manteniendo el misterio que envuelve. Es debido a esto que en mi trabajo siempre existirá la intención –aquellas certezas de las que no tenemos noción ni de su origen ni de su construcción racional– de hacer presente esta experiencia de algún modo, incluyendo eso que llamamos “intuición” como parte importante de mis procesos de producción.

La fijación antes mencionada ha estado presente, como casi todas las fijaciones, desde temprana edad, filtrándose siempre desde el inconsciente en todos mis proyectos. Es posiblemente herencia de mis adorados abuelos, con quienes pasé gran parte de mi infancia. Vivían ellos en una gran casa en medio de un inmenso jardín, donde siendo niña permanecía la mayor parte del tiempo. Ese lugar, pese a estar sumamente cuidado, mantenía zonas olvidadas, las que casi siempre correspondían a recovecos y rincones carentes de luz. En esas reconditeces encontraba distintos tipos de elementos, los que en su mayoría me parecían fascinantes, encontrando también, sin embargo, otras cosas extrañas de las cuales desconocía su procedencia, por lo que me asustaban tanto como me atraían. Un recuerdo de infancia que pienso ilustra esto, corresponde a la época en que tenía unos cinco años, y veía a menudo las miles de hojas que botaba en el suelo un gran magnolio. Estas hojas tenían una textura muy suave, similar al pelaje de un animal, cuestión que ahora entiendo que cuadraba en mi ánimo con la actitud animista de los niños. Pese a haberlas visto reiteradamente, sucedió que una tarde el patio se encontraba lleno de ellas, por lo que me parecieron totalmente desconocidas y por lo mismo, aterradoras.

Esta experiencia remite al modo en que lo inconmensurable de la naturaleza se mantiene como tal debido a ser inaprensible, pudiendo esos fenómenos ser contemplados, pero presentando siempre una cualidad impenetrable, fuera de toda denominación, hasta el

momento en que esos objetos o fenómenos se pueden relacionar con un lugar o parámetro conocido, seguro. Es decir, cuando pueden ser significados y se les puede nombrar.

En relación a esto, quiero mencionar una cita de la Biblia, aquel conocido pasaje en el que Adán da nombre a las cosas, pasando de lo terrible de la lejanía, a lo controlado.

“Y el SEÑOR Dios formó de la tierra todo animal del campo y toda ave del cielo, y *los* trajo al hombre para ver cómo los llamaría; y como el hombre llamó a cada ser viviente, ése fue su nombre.⁵

Y el hombre puso nombre a todo ganado y a las aves del cielo y a toda bestia del campo, más para Adán no se encontró una ayuda que fuera idónea para él.”⁶

Las lecturas de la Biblia parecen dar tranquilidad a inquietudes básicas, les dan un lugar. Debido al ateísmo de mis padres, carecía de esta cultura literaria, encontrando refugio en otro tipo de textos más ambiguos y perversos como lo son los cuentos de hadas. Según las teorías de Bruno Bettelheim⁷, estos cuentos le otorgan herramientas a los niños para su crecimiento emocional e intelectual, debido a la identificación y proyección que pueden efectuar con sus personajes, desde sus propias experiencias. De manera que las polaridades que presentan estos personajes los ayudan a dar explicación, y contención, a sus vivencias. Plantea por esto que estos cuentos deben ser leídos en sus versiones originales, las que pese a la crudeza que suponen, reflejan según el autor, procesos arquetípicos de la vida.

Es así como éstos eran mis referentes, y mi distancia con la cultura católica me alejaba en cierto grado de mis pares. A diferencia de ellos, sentía la libertad de explicarme el mundo a mi manera, sin embargo, esto llevaba en ocasiones a estados de ansiedad e incertidumbre. Mis únicos acercamientos a la Biblia ocurrieron en casas de amigos y familiares, siendo la que recuerdo más claramente un “encuentro” con este libro monumental que se encontraba en una casa de playa del Litoral Central, también perteneciente a mis abuelos. Esta Biblia, era de gran tamaño, blanca e ilustrada, con sus cantos dorados. Leía páginas al azar, sin ninguna referencia, ni diferencia del resto de los libros, relacionando las imágenes que me provocaban dichas lecturas con el mar, con su sonido acompasado y con las decoraciones

⁵ Génesis 1:19

⁶ Génesis 1:20

⁷ Bettelheim, Bruno. Psicoanálisis de los cuentos de hadas, Biblioteca de bolsillo. Barcelona, España. 2007.

singulares de ese lugar, siendo la que mejor recuerdo, una imagen con marco dorado: una reproducción de “La alegoría de la primavera”, de Botticelli⁸, en la que sólo aparecía un acercamiento de una mujer a quién le brotaban flores por la boca. La figura sonora rítmica del mar acompañaba esta imagen, como un elemento hipnótico y atrayente, de manera que las relaciones que se me presentaban eran de este tipo: Biblia, cuadro, mar. Este tipo de relaciones se me presentaban comúnmente en este proceso de construcción temprana de mundo.

Esta casa perteneció anteriormente a mis bisabuelos, de manera que aún se encontraban en ella sus pertenencias, mezcladas con las de dos generaciones posteriores, conviviendo en esos abandonos y restos distintas temporalidades. Al ser una casa de veraneo y tener habitaciones en exceso, muchas de ellas se mantenían siempre clausuradas. Era en esos cuartos donde se encontraban los objetos más extraños, de distintas épocas y procedencias, lo que enfatizaba la sensación de extrañeza vertiginosa del mar que se colaba por la ventana. Esta sensación la comenzaba a sentir ya en el camino hacia allá, larguísimo viaje en el que nos deteníamos siempre en el mismo lugar, un restaurante relativamente elegante, donde había muchos animales, entre los cuales se encontraba al final del pasillo uno falso; la figura de un oso negro macizo de un metro de alto. Este objeto me parecía espeluznante y el miedo no me permitía acercarme, por tener la certera y viva sensación de que podía atacarme. Esta escena ominosa se repetía en cada viaje a la costa, con la misma necesidad con que pedimos, cuando pequeños, que nos repitan el cuento que precede al sueño profundo de la noche. El personaje del oso gigante y negro se esfumó al mismo tiempo que, siendo un poco mayor, pude ver su tamaño disminuido y entender que el peligro de su fuerza bestial quedaba anulado en su evidente taxidermia.

Estas referencias a mi vida privada tienen relación con los momentos traumáticos en los que lo normal se vuelve extraño, o lo extraño, normal, trasvasije que en plena conciencia hacemos habitualmente los artistas. Así como ante las amenazas –reales o imaginarias– me refugiaba siendo niña en el juego y en el dibujo, así hoy como artista, me siento

impelida a la recolección y clasificación de todo lo que encuentro a mano, como si fuera ésta una forma de denominar las cosas y “tranquilizar” al mundo que me rodea.

Esta sensación de que hay algo que no corresponde a lo habitual aparece continuamente en mi trabajo, de manera inconsciente o consciente, y no se desliga de él.

De aquí mi interés en el concepto de “lo ominoso” planteado por Freud en su famoso ensayo homónimo de 1919 donde lo define como una noción estética, que pese a ser poco usual, se vincula al psicoanálisis, y corresponde a un estado emocional de incomodidad manifestado ante el encuentro con determinadas cosas que desorientan, porque no se pueden vincular con nada conocido. Las nociones de *Heimlich/Unheimlich*, (lo hogareño/lo no hogareño) se presentan como opuestas en la lengua alemana; sin embargo, *Heimlich* es también, en otra de sus acepciones, lo clandestino, lo que se mantiene oculto, siendo *Unheimlich* sólo opuesto de su primera acepción. En cita al filósofo Alemán Friedrich Schelling, el psicoanalista expone:

“(…) *Unheimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz.” (P. 219)⁹

Plantea, también, que lo ominoso de lo real responde a un comportamiento inesperado de las apariencias de las cosas, por lo que es aún más aterrador que lo ominoso de lo ficticio.

Una de las maneras más conscientes y notorias con la que este concepto se presenta en mi obra, es con la desvinculación de los objetos de su contexto original, por medio de su recolección y posterior transformación en insumos significantes, siendo utilizados en la construcción de las obras; acarreado a ellas esta cualidad ominosa que en la lengua francesa se traduce como *inquietante extrañeza*.

⁹ Freud, Sigmund. Lo ominoso (*Das Unheimliche*), Obras Completas, Tomo XVII, Editorial Amorrortu. 1978.

Formar desde lo informe

Veo la obra como la convergencia entre la experiencia, los conocimientos, el contexto y la sensibilidad, articulando con esto un lenguaje. Sin embargo, este lenguaje no responde a la convención típica de la palabra, sino que consiste en un lenguaje poético y visual que, en el caso de mi obra, viene de la vinculación entre distintos aspectos del mundo, los que en su reorganización dan nacimiento a una poética con el nuevo sentido que en su conjunto parecen adquirir. Este conjunto pretende evocar la subjetividad de dichas relaciones, adquiriendo su forma a partir de ideas o imágenes que se le asocian. Sin embargo, se filtran en ella aspectos ocultos, incontrolados.

Por esta razón, desarrollo cada proyecto dando la misma importancia a lo racional y a lo intuitivo, a la práctica y al ensueño, a lo reflexivo y a lo emocional. Los temas, los asuntos, surgen previamente desde la sombra, insistiendo como fijaciones hasta hacerse presentes de manera consciente y voluntaria como obra. Con ella, se busca dar cuerpo a la experiencia, en una imagen sugerente en la que se tensionan distintos aspectos del mundo, los que al ser reordenados, dejan apenas unos pocos rasgos reconocibles, que fuera de su contexto habitual, se vuelven extraños. La poética de mi obra consiste en la manera en cómo convergen actos y materiales, y cómo con esta interacción adquieren un nuevo sentido por medio de la forma.

Para aclarar la concepción que utilizo de la forma, me referiré a algunas ideas del neurobiólogo Francisco Varela, quien en su libro “De cuerpo presente”¹⁰ plantea que el cerebro/mente del observador, más que hacer representaciones (internas) del mundo (externo), construye el mundo activamente al percibirlo. Es decir, el proceso de la percepción del mundo no sería otro que el proceso de construir el mundo que se percibe. Al descomponer o analizar este proceso y sus componentes, este plantea que no hay una sustancia última, una esencia constitutiva del mundo y los fenómenos en sí, es decir, las

¹⁰ Varela, Francisco. De cuerpo presente, Editorial Gedisa, Barcelona, 1997.

apariencias sobre el mundo son vacías o informes. Las apariencias surgen, por tanto, como parte del proceso emergente de la percepción del mundo, desde un sujeto en un contexto.

Varela plantea también que la *existencia de las cosas* se despliega en un cierto orden, en el que primero se manifiestan los cuerpos o formas, luego las sensaciones emocionales que éstos provocan, las que son reconocidas por medio de la percepción y el pensamiento, logrando concebirse sus características principales. A partir de estas características, se posibilitan y desencadenan actos en correspondencia a sus funciones posibles. Finalmente, surge la capacidad de reconocer y tomar conciencia de la existencia; de que se forma parte de una “figura” mayor, es decir, de un contexto o mundo en co-determinación constante.

Según el enfoque de Varela, para poder conocer el mundo en profundidad, se requiere realizar una verdadera exploración fenomenológica que permita, de cierta forma, profundizar y conocer la naturaleza de este proceso de despliegue o emergencia de la existencia. Esta exploración fenomenológica ocurre gracias a la capacidad de la mente de estar plenamente presente y consciente de la experiencia y del momento tal como es. De esta forma, Varela se fundamenta en la tradición budista, planteando que el mundo es “codificado” en apariencias, afirmando que lo real es “pura ilusión” o construcción de la percepción. Así, las cosas existen en cuanto imputaciones conceptuales del lenguaje a partir de un observador o ego particular.

La forma corresponde, entonces, a la suma de sus partes (Varela), pudiendo ser así reconocida. Sin embargo, en su eventual descomposición, estas concepciones se desestabilizan. Un ejemplo para entender este planteamiento es la imagen de una playa: esta se conforma de granos de arena, pero, al separar estos granos y aislarlos, la playa se desvanece. Cabe destacar que estamos ante un ejercicio solamente: no se trata, en la realidad, de descomponer las cosas, sin embargo, los procesos del arte dan lugar para poder llevar esto a la práctica.

Las concepciones de Varela son de particular relevancia para mis proyectos artísticos, tanto en su dimensión práctica como teórica. Esto debido a que trabajo en base al

cuestionamiento de las apariencias y al sentido que estas adquieren en distintos contextos. En cuanto a la ejecución y construcción de mi trabajo, utilizo la descontextualización de los materiales, los que se recogen de su lugar de origen y son desplazados a nuevos contextos, adquiriendo un nuevo sentido y significado.

También desde la perspectiva de Varela, el proceso de construcción de mi obra recoge la forma análoga en que la conciencia construye la percepción del mundo.

Es por esto que la representación queda opacada por lo particular de los materiales que utilizo y la manera en cómo se organizan como obra. De manera que las preguntas que más frecuentemente surgen frente a ella se relacionan con los procesos de producción.

Esto último lo relaciono a un planteamiento del filósofo Jaques Rancière: el “carácter pensativo de la imagen”, definido como la autonomía de la imagen, en donde el observador reflexiona a partir de ella por las condiciones que la hicieron posible. La imagen pensativa es la presencia de un régimen de representación dentro de otro, un estado indeterminado entre lo activo y lo pasivo. Esto lo explica en la obra de arte, en donde la imagen actúa simultáneamente como el doble de una cosa y como operación artística. De manera que se filtran en ella factores tanto voluntarios como involuntarios, aspectos no pensados como una serie de indeterminaciones.

Citando a Rancière : “El problema no es oponer la realidad a sus apariencias. Es construir otras realidades, otras formas de sentido común, es decir, otros dispositivos espacio-temporales, otras comunidades de las palabras y las cosas, de las formas y de las significaciones”¹¹ (p.102). De este modo aparece “la pensatividad” como algo que no tiene lugar en el lenguaje, sacando al espectador de su comodidad y acostumbramiento, llevándolo a preguntarse por el sentido de la obra.

Es a partir de estas nociones, que quiero complementar una manera de desarrollar la obra dónde quedan presentes referencias tanto evidentes como sombrías.

¹¹ Rancière, Jacques. El espectador emancipado. Traducción: Eduardo Ruíz. Buenos Aires: Manantial, 2010.

La construcción de mis obras, pese a tomar sus modelos desde lo real –los que se reorganizan en función de hacerlos entrar en una narración–, significan un examen de distintos aspectos del mundo, de distintos contextos en los cuales me vaya encontrando y una apropiación de las impresiones que en todos estos casos me van quedando. Este es el ejercicio que realizo, aunque la obra no necesariamente lo evidencie, sino que lo que queda en su superficie significativa es una representación poco usual del mundo, que resulta inquietante. La obra es creada a partir de una intención, que pese a todos los esfuerzos es contradictoriamente inmanejable, es decir, se terminan por infiltrar en ella indeterminaciones en su construcción, a pesar de su extremada planificación.

Otra noción que considero importante para seguir profundizando en este aspecto impensado e indeterminado de mi trabajo, es la noción de “cosa” de Heidegger. El filósofo, en su ensayo “La cosa”, se refiere a lo que queda fuera del lenguaje. Plantea que tanto los objetos como los elementos son cosas, y que lo son incluso antes de ser fabricados; de modo que en su fabricación sólo se les hace entrar en lo que son. Sin embargo, la “cosidad” de las cosas está en que se mantenga lo indefinido que hay en ellas. Al llevarlas a su función se vuelven objetos, pero esta cualidad se encuentra en algo que queda fuera del pensamiento, más bien, fuera de la significación: es la experiencia manifestada como pura sensación. Sin embargo, esta sensación concierne a una distancia, lo que no es algo cómodo, sino que asusta. Pese a la incomodidad que pueda producir lo incierto de esta indeterminación, la obra de arte aliviana lo terrible: la imagen estética con su poética lo vuelve soportable. Lo que explicita en el siguiente pasaje: “Hacer cosa es acercarse al mundo. Acercarse es la esencia de la cercanía. En la medida en que cuidemos de la cosa como cosa, habitamos la cercanía.” (P.11) ¹².

Esto se reitera en mi trabajo desde sus orígenes: son aspectos que aparecen de manera involuntaria y que tienden a una “sombra” que queda presente. Sin embargo, al no tener mucha comprensión ni manejo sobre ellos, son acogidos sin más en la obra.

¹² Heidegger, Martin. La cosa. Traducción de Eustaquio Barjau en Conferencias y artículos, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.

La presencia de lo que llamo “sombra” se manifiesta con cierta claridad en la obra “Cuarto oscuro”, díptico realizado el año 2011. Consiste en dos piezas de cuero de cerdo teñidas de negro de 1,20 m aproximado. Las piezas fueron empleadas manteniendo las irregularidades naturales de la anatomía del animal. Se calaron en ellas con bisturí el trazado de dos dibujos de distinta naturaleza. Ambas piezas deben ser montadas, una junto a otra, sobre el muro de manera que los cueros mantengan su plegadura natural. Mientras en la primera pieza el calado deja ver el plano arquitectónico de una casa, en la segunda se advierte la forma de un árbol: un castaño que se podría ver desde la ventana del ático de la casa mencionada. En ambos casos, las formas caladas toman el color contrastante del muro.



“Cuarto oscuro”, díptico en cuero negro de cerdo calado con bisturí. 120 cm cada pieza. 2011.

El dibujo de los planos de la casa corresponde a una reinterpretación hecha a partir del estudio de distintas versiones de los planos del edificio en donde estuvo escondida Ana Frank, según ella refiere en su diario. El plano arquitectónico fue realizado sobre papel milimetrado y construido como maqueta, de modo que al traspasar el trazado al soporte de cuero, mantuve los bordes de papel que cumplían la función de unir las partes de la

maqueta. Quería aludir con ello a los objetos de papel para armar, juguetes precarios que remiten a la infancia, pero que al ser dibujados mediante el calado del material, queda revelada su imposibilidad de uso. En cambio el árbol, fue calado a partir de un dibujo a mano alzada, logrando una filigrana que denota un trazo más orgánico. En la esquina superior derecha, aparecen dos rostros que recuerdan los dibujos orientales de espíritus, con referencia a Hokusai, así como a otros pintores clásicos japoneses.

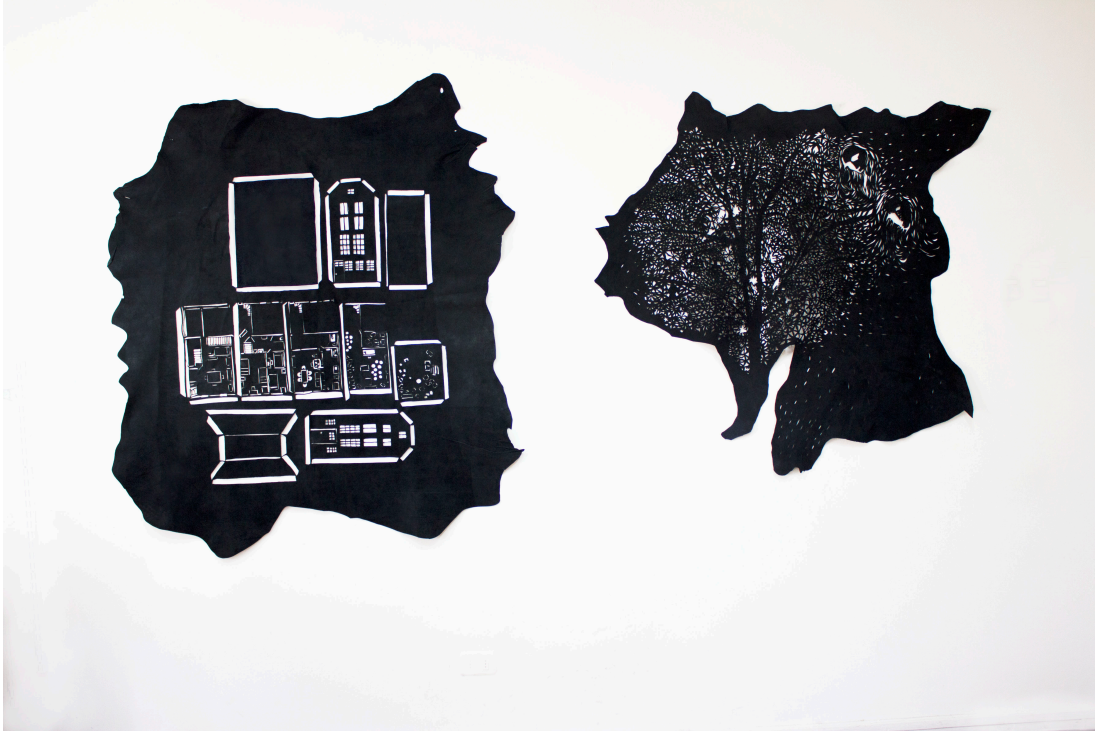
Esta obra remite a distintas dualidades, manifestadas en el recurso visual y narrativo del díptico, así como en el uso del blanco y negro vinculado al significante lleno/vacío. En relación a los conceptos que envuelve, la obra tensiona el espacio real, desde donde se toman los referentes concretos de la casa y el árbol, y al espacio privado e íntimo que está cargado por la atmósfera emocional, psicológica e histórica del relato a que apelan.

Estas dos espacialidades –adentro-afuera, oscuridad-luminosidad, etcétera– remiten a la experiencia concreta del cuerpo, simbolizando con la alusión esquemática de “la casa”, sus cualidades de contención y protección –pero que también despiertan la sensación de encierro–, así como mediante la “graficación” del árbol de castaño se busca –en sentido contrario, cuestión que además fundamenta ese recurso al díptico– simbolizar una libertad ideal, un espacio abierto y aireado que también esconde la exposición del peligro.

En el plano literal del relato de referencia, la elección del material corresponde al de un cuerpo estigmatizado, considerado como impuro, marcas sociales que acarrea la piel de cerdo, animal rechazado y repudiado tanto por la cultura judía de la víctima como por la de la Alemania nazi de los victimarios. La forma irregular de los bordes de las piezas de cuero y las contra formas que producen emplazadas en el muro recuerdan la configuración de mapas, como si los límites y fronteras impuestos por el ejercicio de un poder coercitivo incontrarrestable tuviera una relación visual con lo descarnado, lo que se reitera y reafirma con el procedimiento de corte del material.

De esta manera, se vinculan en una temática histórica, elementos interculturales y tipos de espacialidades; para ser llevados a una experiencia de proyección del cuerpo en la piel.

Todos estas relaciones simbólicas dan como resultado esta obra que, pese a originarse desde un acontecimiento concreto, no lo evidencia. Al contrario: termina por desligarse de él autonomizándose en la pura superficie de sus significantes.



“Cuarto oscuro”, diptico en cuero negro de cerdo calado con bisturí. 120 cm cada pieza. 2011.

El hacer

Mis proyectos artísticos implican la ejecución de un oficio lento y obstinado que se reitera con el fin de lograr un dominio técnico, actividad que involucra un movimiento continuo, repetitivo, constante y minucioso –también carcelario– que requiere de largos períodos de tiempo, así como dedicación y concentración absolutas; logrando de esta forma un involucramiento total a esta experiencia específica.

Debido a mi formación en diferentes áreas y técnicas, tanto manuales como digitales, he desarrollado el dominio de distintos dispositivos a través de los cuales llevo a cabo mis ideas en cada proyecto. Estos dispositivos son empleados de manera de aportar un contrasentido a la obra. En algunos trabajos los voy adicionando y, en otros, definitivamente los combino; generándose la obra como híbrido entre ellos.

Es así como en cada trabajo se manifiesta una tendencia a la superación técnica, determinada por una relación directa con los materiales, de modo de poder percibir sus características de textura, brillo, tamaño, temperatura, peso, rigidez o flexibilidad, etcétera. Ello para establecer sus posibilidades concretas desde la práctica, de manera de poder tensionarlas mediante técnicas que, por lo general, les son ajenas. Las técnicas también deben poder ser desaprendidas, en virtud de las nuevas posibilidades que pueden adquirir sobre los materiales. La elección de ambos, tanto de materiales como del uso de técnicas, tienen por fin dar cuenta de particularidades de un espacio concreto, para reorganizarlas en base a un sentido específico.

En la materialización de la obra se reitera la toma de una actitud que relaciono al acto del dibujo, mi formación original. De modo que las distintas técnicas que uso, las imagino siempre involucradas con esta disciplina, por implicar una actividad que consiste en un estado analítico de aislamiento y dedicación, lento y obstinado, adecuado a la planificación. Todas las obras son realizadas en base a bocetos o esquemas gráficos, los que desaparecen en el desarrollo de cada proyecto al darle una forma para ser exhibida. El boceto nunca se

exhibe, pues lo considero propio del espacio íntimo y es ahí donde ha permanecido hasta ahora.

Sin embargo, pienso que mis obras traen también consigo características “dibujísticas” en otro sentido, por la presencia de lo lineal, lo estructural, lo proporcional, etcétera. Esto lo veo tanto en el desarrollo de formas que se elaboran materialmente, como mediante otros dispositivos aún menos convencionales para este efecto, como lo es el desplazamiento en el espacio.

El uso de la acción y movimiento del cuerpo en el espacio contiene un elemento sutilmente performático, el que pretende quedar inscrito en las materialidades y construcciones que realizo, que aunque muchas veces permanece oculto, da pie para ser descubierto. Es así como considero que por medio del movimiento del cuerpo se puede delimitar simbólica y a la vez físicamente el espacio. Demarcando con el desplazamiento un dibujo imaginario en el territorio, el cual le otorga al espacio un sentido particular al ser redefinido desde su reconocimiento. La obra “*A line made by walking*” del artista Británico Richard Long, es una manera de ejemplificar esta idea.



Richard Long “*A Line made by walking*”. Fotografía de la obra, 37,5 x 32 cm. 1967.

Esta obra consiste en un recorrido reiterado en línea recta en un terreno de Somerset donde el artista solía transitar, de manera que reitera intencionalmente este movimiento hasta formar una huella con el pisar, una especie de sendero, con lo que se estructura el terreno en dos partes. Lo que me interesa de este trabajo es cómo el dibujo imaginario del caminar se hace real, así como la presencia de lo lineal, como estrategias de dibujar en el espacio, de manera de incorporar también aspectos tales como lo efímero y frágil. En otras obras, Long agrupa elementos en líneas rectas, tales como piedras o palos, los que documenta por medio del registro fotográfico. Citando al artista:

“Mi obra es real, no ilusoria ni conceptual. En ella hay piedras reales, tiempo real, acciones reales. (p.116)¹³

Se presentan en mi trabajo, estrategias similares con las que pretendo dibujar en el espacio. Como en la producción de mi obra “Mapocho transversal”, dónde realicé un recorrido del río con el sentido de recalcar con mi experiencia corporal su linealidad, esperando también que ese reconocimiento físico y perceptual se trasladara a la economía de la obra. Esto como manera de establecer puntos de unión de esta supuesta línea, de manera que establecí lugares de detención en el río, en los que recogí de sus laderas materiales que fueran susceptibles de ser usados como pigmentos (no discriminando que fueran naturales o artificiales), para pintar con ellos con tela y caballete.

Pero esta no es la única obra en que utilizo el recorrido como estrategia de delimitación del territorio. En el caso de “Covacha” establezco una ruta por el perímetro de la ciudad; así como también en “Refugio”, donde el recorrido corresponde a los bordes de la Comuna de Santiago Centro. En estos tres casos, hago uso tanto del territorio físico, es decir de lo concreto del lugar geográfico, como de su representación a partir del mapa. De esta manera, vinculo el recorrido con esta noción lineal que luego queda proyectada en la obra.

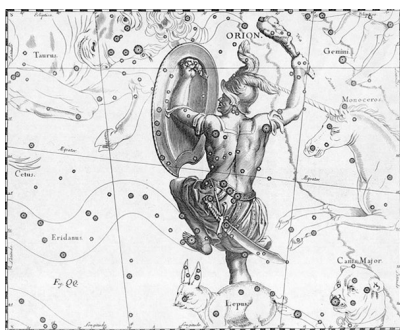
Otro punto importante del recurso del recorrido es que éste tensiona lo antes definido como carcelario, en relación al ejercicio constructivo que realizo con los materiales recolectados.

¹³ Jones, Amelia. El cuerpo del artista. Phaidon Press limited, Inglaterra. 2006.

Manifestándose como la actividad opuesta, es decir, en un recorrido exploratorio, que pese a seguir una planificación redescubre el espacio. Forma con la que en estas obras obtengo los materiales, siendo éstos impredecibles y siendo forzados luego a entrar en una forma, es decir, a componer una forma, que representa en su cruce un sentido específico.

En algunos casos hago uso de documentación fotográfica de los procesos, aunque hasta el momento esta documentación nunca ha sido exhibida.

Establezco en las obras, relaciones espaciales que demarcan imaginariamente el territorio. Un referente tomado de la naturaleza que creo ejemplifica estas ideas, es la noción de las constelaciones, en dónde las uniones entre las estrellas son universalmente reconocidas, y los dibujos que presentan son analogías culturalmente aceptadas desde la cultura Griega, utilizados hasta hoy. Sin embargo, estos dibujos, pese a su reconocimiento, corresponden a uniones lineales imaginarias que los sostienen como tales. Esta idea se relaciona también con los dibujos de libros infantiles con puntos numerados, en los cuales se deben unir ordenadamente dichos puntos para generar un trazo, apareciendo finalmente una forma reconocible. Considero que estas ideas tienen resonancia en mi trabajo y en su ejecución.



En dos obras recientes, decidí utilizar el dibujo como técnica. Esto, como forma de hacerme cargo, es decir, traer adelante, el intimismo que cruza todo mi trabajo. Realicé dos series: “Introducción a un cotidiano” y “Diamante”, basadas en la idea de trama, en dos de sus acepciones:

Constelación de Orión

Trama: (Del lat. *trama*). 1.f. Conjunto de hilos que, cruzados y enlazados con los de la urdimbre, forman una tela. 2.f. Disposición interna, contextura, ligazón entre las partes de un asunto u otra cosa, y en especial el enredo de una obra dramática o novelesca.¹⁴

¹⁴ Definición RAE.

Para la obra “Introducción al cotidiano” seleccioné siete pequeñas figuritas como modelos, de esas que se ponen en los estantes como adorno delante de los libros. Las hay desde 1,5 cm hasta 9 cm de altura, hechas de distintos materiales, como vidrio, bronce, lana, madera y plástico. A pesar de que este tipo de objetos siempre tienen una historia personal detrás, éstas son todas ajenas y tanto el origen de ellas como el motivo de su recolección los desconozco por completo. Cada una de estas pequeñas figuras fungirá como modelo para un dibujo que será realizado, invariablemente, en un formato de cuarto de pliego, quedando sus diferentes alturas igualadas en la representación gráfica a 40 cm. El montaje de la obra contempla que cada dibujo esté emplazado junto a una caja cúbica de acrílico de 10 cm de lado que contendrá en su interior la respectiva figura. La uniformidad de las cajas de acrílico realzarán la diferencia de tamaño de las figuras modélicas en su interior, a la vez que la representación “dibujística” de las mismas implicará una diferencia radical de escalamiento de cada una de ellas.



“Introducción al cotidiano”, cinco dibujos con lápiz grafito de 52 x 37 cm y cinco objetos en cajas de acrílico de 10 x 10 cm. 2014.

Dibujos y objetos (modelos) se han vuelto inseparables, ya que dan cuenta de su nuevo estado que los saca de lo habitual y los introduce en una monstruosidad que viene del hecho de haber equiparado sus tamaños, así como de haberlos hecho crecer desmesuradamente; la conjunción de estas simples operaciones le da sentido al conjunto. Los objetos remiten a una temporalidad anacrónica; una atemporalidad en relación a elementos sin referencia que pueden ser encontrados al interior de una casa, abordando un cotidiano ficticio en el conjunto de elementos concretos que pueden ser encontrados en las repisas o cajones de una casa.

En su montaje, los elementos generan relaciones imaginarias entre sí: pese a tener orígenes distintos, en muchos casos desconocidos, el texto que producen los enlaza, los familiariza, “ficcionalando” distintos aspectos de un cotidiano imaginario. Lo particular de cada objeto, y por tanto su representación, produce cierto interés e inquietud, cierta extrañeza y por tanto cuestionamiento.

Para los dibujos de la segunda serie “Diamante” utilicé referencias de Facebook, desplazando fotografías típicas de esta red social, –fotografías tanto casuales como sumamente *posadas*, con encuadres y composiciones improvisados– a la tradición del dibujo clásico a mano alzada. Seleccioné a dos jóvenes mujeres, amigas entre ellas, una rubia y una morena. Desde sus “perfiles” de Facebook, escogí fotografías donde ambas estuvieran realizando acciones similares, como mirar sus teléfonos celulares, peinarse o tomarse *selfies*. Además, seleccioné una fotografía donde ambas protagonistas se encontraran juntas. Todo esto manteniendo el encuadre original de los documentos digitales, pero traducidos a un dibujo canónico, monocromo, esta vez y a diferencia de la obra antes mencionada, hechos con lápiz de color negro.

Las ocho imágenes generan una narración, una “trama”, la que, pese a lo figurativo y explícito de las representaciones, dejan de serlo en su conjunto y se vuelven una pura sugerencia narrativa; como si quisiera contar algo que no se termina de entender. Los dibujos se disponen con el ordenamiento de un triángulo isósceles invertido, el que configura el esquema de un diamante, como una manera de dar forma a una figura

narrativa, similar a un mapa conceptual. Así, los tamaños de cada dibujo son definidos por la configuración de este esquema. La imagen decreciente de su estructura proviene de una ficción narrativa en la que dos personajes van interactuando –desde lo propio y diverso de sus vidas– hasta coincidir en un espacio biográfico común, en el vértice inferior del triángulo mencionado.

Vale la pena recalcar que esta última imagen –la del vértice inferior del diamante– es la única que no escogí, sino que fueron las propias protagonistas las que me la proporcionaron. Esto me parece interesante, ya que la narración que se hace tiene componentes que se siguen manteniendo como parte de sus vidas privadas y sus particulares preferencias.

Para la realización de este trabajo, realicé una exhaustiva revisión y edición de sus fotografías, lo que me convirtió en una “voyeurista”, una especie de espía de internet. Mi conocimiento de las modelos utilizadas para los dibujos fue únicamente formado de acuerdo a sus apariencias desde la imagen digital y no a sus respectivas imágenes reales. Siendo las soluciones formales del dibujo las que les otorgaba cuerpo material. De modo que la única vez que nos reunimos experimenté una sensación muy particular por el hecho de que esos personajes fueran personas “de verdad”. Al escucharlas en sus modos particulares de expresarse y presenciar sus respectivas gestualidades, hubo una sorpresa en que fueran reales (de “carne y hueso”), impresionándome por otro lado, que al estar con ellas sólo pensaba en los errores y posibilidades del dibujo, de manera que la relación que establecimos se mantuvo en estos parámetros, es decir, mediada por la realidad subjetiva y a la vez objetiva de la obra.

Este proyecto hace referencia a las relaciones humanas vistas como vínculos intangibles, invisibles, que no existen sino dentro de figuras totalmente subjetivas y transitorias. El proyecto alude también a la trama de Internet como una gran red donde todos los diversos tipos de información están supuestamente vinculados, (“linkeados”) pero de manera invisible.



“Diamante”, ocho dibujos con lápiz negro. Dos de 47 x 28 cm, dos de 23 x 26 cm, dos de 33 x 25 cm, uno de 43 x 40 cm y uno de 59 x 37 cm. 2014.

Se hacen presente con esta obra también, elementos como la exhibición descontrolada de la vida privada en las redes sociales. Lo que se evidencia en la obra con la representación de fotografías *selfie* de las dos jóvenes, retratos de autorretratos, en un estado supuestamente ideal. Esta serie aprovecha las condiciones de una supuesta transparencia democratizadora de las redes, las que se basan en el “voyeurismo”, presente también en la metodología necesaria para realizar esta obra.

CAPÍTULO II PROCESO

Método

El recorte de obras seleccionadas tratadas en el presente escrito, remiten a particularidades recogidas desde el mundo como espacio concreto. Estas condiciones de la realidad son escogidas desde la experiencia directa para luego ser llevadas a una visualidad regida por parámetros estéticos. La selección de estos datos de la realidad, ordenados de acuerdo a una conveniencia formal de producción, procuran conservar las impresiones experimentadas desde lo físico, emocional y psicológico, de modo de poder evocarlas de manera verosímil en la imagen artística. Estas impresiones sólo pueden ser recogidas al ser percibidas, habiendo detrás de la percepción del mundo un observador que da cuenta de él, quien define el espacio que, a su vez, lo contiene. Esta percepción está afectada tanto por la experiencia del presente como por su historia previa, lo que aporta al entendimiento del momento actual, que se constituye como acontecimiento.

En referencia al momento presente, el filósofo Gilles Deleuze, en su libro “Lógica del sentido”, expone;

“En todo acontecimiento, sin duda, hay el momento presente de la efectuación, aquel en el que el acontecimiento se encarna en un estado de cosas, un individuo, una persona, aquel que se designa diciendo: ha llegado el momento; y el futuro y el pasado del acontecimiento no se juzgan sino en función de este presente definitivo, desde el punto de vista de aquel que lo encarna.”¹⁵ (p.110)

Deleuze afirma que los cuerpos sólo existen en el presente y sólo se manifiestan en el espacio. Al encontrarse en él con otros cuerpos, determinan el estado de las cosas, siendo causantes de efectos. Estos efectos, son los acontecimientos. Este planteamiento tiene como base la idea de que el acontecimiento se define desde lo concreto del cuerpo en el mundo, pero se vuelve incorporeal al entrar en el lenguaje, y es de este modo que logra perdurar en el tiempo. Siendo el lenguaje el único modo de darles permanencia.

¹⁵ Deleuze, Gilles, Lógica del sentido. Traducción de Miguel Morey. Santiago: Edición electrónica de www.philosophia.cl/Escuela de filosofía Universidad Arcis.

En relación a Deleuze, el filósofo Leonardo Ordóñez Díaz explica lo siguiente en un artículo de la “Revista Latinoamericana de la Filosofía”:

"(...) Un acontecimiento puede ocurrir en ausencia de seres humanos (la destrucción de una galaxia, el surgimiento de una especie), pero la posibilidad de su expresión verbal como parte de la historia del universo o de la historia de la vida se juega en el encuentro de los seres humanos con la realidad." (p.130)¹⁶

Así, si algo acontece y no entra en el lenguaje, se desvanece. Por lo tanto, para que una experiencia se vuelva acontecimiento, dependerá de la importancia que este hecho adquiera a partir de la sensibilidad particular de cada persona, ya que, pese a que todo puede ser definido como acontecimiento, sólo se establece como tal si es capaz de ser recordado y configurado mediante una cierta “discursividad”.

Pienso que la obra de arte se vuelve acontecimiento, cuando, al irrumpir en el cotidiano de sus observadores, los afecta al grado de generar en ellos una detención que les permita un instante de reflexión.

El proceso constructivo de un lenguaje poético visual involucra un planteamiento que no es espontáneo, sino que se desarrolla a partir de una metodología de trabajo. Es con este proceso que se logra llevar lo real a la imagen, de manera de establecer relaciones simbólicas para generar una poética. Defino entonces condiciones, limitaciones, que restringen la producción de la obra, a favor de enfocar su intención y aportar al sentido que con ella persigo.

En el origen de mis proyectos, defino un tema o un ámbito temático como problemática, el que desarrollo asociando distintos tipos de nociones: sociales, históricas, físicas, conceptuales, etcétera, generando una narración subjetiva. A partir de esta narración, defino una imagen que encuadre dicho ámbito, así como un proceder para desarrollarla, como metodología singular y acorde a cada proyecto. Así se determinan las condiciones bajo las

¹⁶ Ordóñez Díaz, Leonardo. Arte y acontecimiento, una aproximación de la estética Deleuziana. Revista Latinoamericana de Filosofía, Vol XXXVII nº1. Buenos Aires: Pablo Lorenzano, Universidad de Quilmes. 2010.

cuales actuar; las autolimitaciones definidas como pie forzado no sólo apoyan el sentido que busco abrir, sino también lo construyen.

Es por esto que cada decisión, acción, movimiento o construcción es cuidadosamente planificada y ejecutada a partir de las posibilidades reales del cuerpo en el espacio –que se mueve o toma decisiones. Se busca llevar la experiencia desde lo real a lo estético, siendo fundamental el ensayo en la experiencia. De manera que cada obra se organiza en función de dar forma material a un sentido, instalando condiciones que se plantean como necesarias para encauzarlo y volverlo tangible.

Estas condiciones, por lo general, corresponden a una serie de operaciones efectuadas en etapas, las que se van sumando para dar forma de manera activa a la obra en actos simbólicos y físicos como el recorrer, recolectar, explorar, investigar y construir. Con cada acción se busca romper la estructura convencional del contexto al que apunta y evoca, en una reconfiguración de sus propios elementos. La forma resultante siempre tendrá componentes inesperados, pese a que se construye en base a una imagen destinada y esbozada previamente. Sin embargo, la “experiencialidad” de cada proyecto es acogida, retroalimentándolo.

Cada material y técnica apuntan a un fragmento de lo real, que vinculado con otro de manera inesperada, modifica su significado en su nueva combinación. Sin embargo, éstos siguen remitiendo al mundo. Es de esta manera vinculante que quiero acercar estos fragmentos al espectador en la obra, para dar cuenta de espacios reales desde una mirada personal, crítica y reflexiva, presentando el mundo como un lugar inexplorado.

Esta forma de trabajar tiene relación con una noción fragmentada del mundo, que viene de las limitaciones del cuerpo en el espacio: la forma en que el cuerpo puede abordar el mundo es sólo fragmentaria y nunca es posible un “abordamiento” en su totalidad. La totalidad es construida por la mente, en base al conocimiento, la superación de las restricciones del punto de vista y la idealización.

Desde la literatura, el escritor George Perec lo presenta de un modo que, considero, puede ser de gran aporte para aclarar la noción de fragmento a la que me refiero. En su libro “Especies de espacios” propone una idea del mundo articulada como la suma y complemento de distintos tipos de espacios, los que son descritos detalladamente pero que, sin embargo, no tienen unidad entre sí más que por la temática a la que apuntan. Ello, debido a que plantea el espacio como un lugar inestable que se construye desde la mirada de su observador, la que también es inestable, siendo imposible aprehenderlos:

“El espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo.”¹⁷ (P.139)

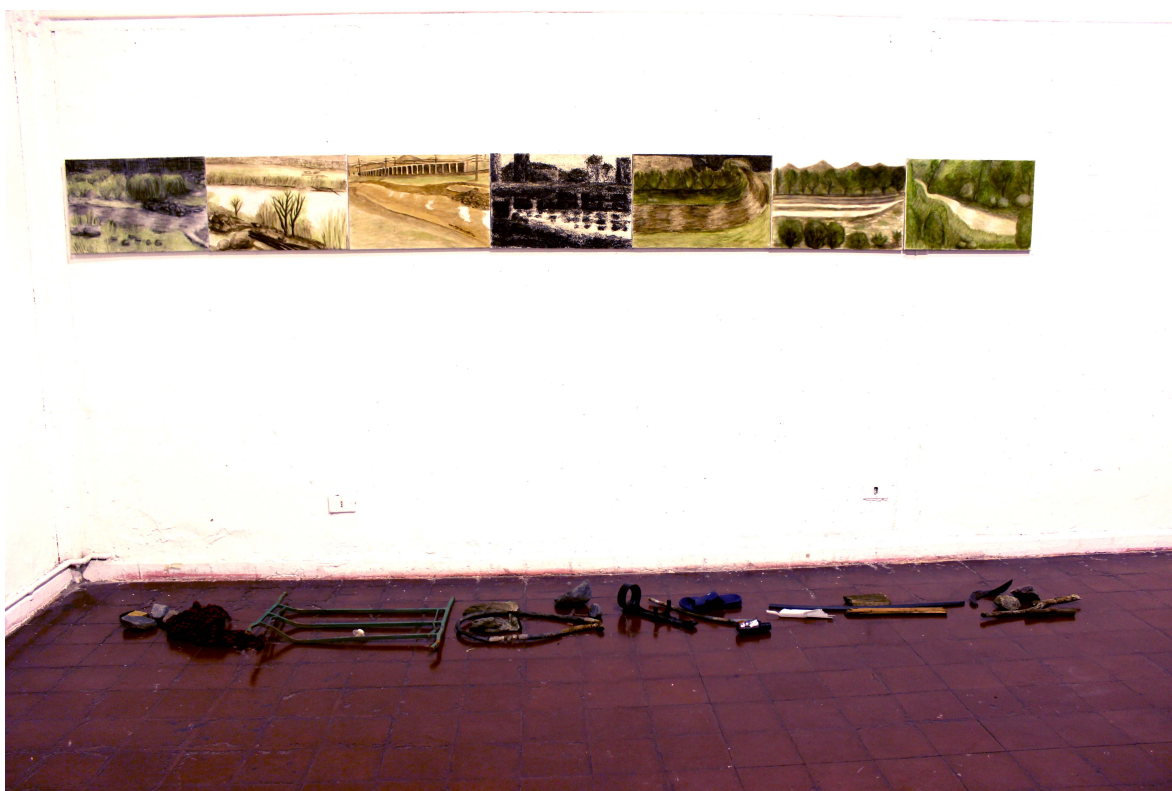
Perec plantea que el escribir sería la única manera de retener lo caótico, el vacío que se excava continuamente, una mínima parte del espacio, y dejar en él de este modo una marca como signo. Estas ideas me resuenan en el sentido de que la creación es una manera no sólo de referirse al modo de percibir del artista, sino también una forma de retener esas percepciones en el tiempo y en el espacio: volverlas forma.

Para referirme a esta noción de fragmentación, me referiré más extensamente a la obra “Mapocho Transversal”, que realicé el año 2013 en el contexto del Magister de Artes Visuales de la Universidad de Chile, en el taller de Pablo Rivera. Esta obra surge a partir del pie forzado de trabajar con la noción de espacio público. Consideré que el río Mapocho atravesaba –como su caudal de Oriente a Occidente– toda esa noción resbaladiza. Quise usar el río Mapocho como referente, por ser parte de la estructura natural, original, de la ciudad de Santiago. El hecho de que el río cruzara la ciudad de este a oeste, lo vinculé con dos imágenes anatómicas a partir de las cuales elaboré el proyecto; la de ser la arteria de Santiago, así como su columna vertebral.

Ambas dimensiones evocativas en referencia al cuerpo y al cauce fluvial reiterado por la gravitación de su recorrido, me sugirieron demarcar su cauce en puntos equidistantes, logrando acceder, finalmente, sólo en siete de esos lugares demarcados. Estos puntos planificados fueron los lugares destinados para hacer *in situ*, siete pinturas en caballete.

¹⁷ Perec, George. *Especies de espacios*. Barcelona: Éditions Galilé. París. 2001.

La elección de la tradición paisajística como disciplina se vincula a que el río fue, en muchas ocasiones, usado como modelo en los orígenes de la academia de la pintura chilena. Sin embargo, para darle una nueva perspectiva tanto a la técnica como a la temática, utilicé para pintar los mismos materiales que se encontraban en esos puntos seleccionados. En cada uno de ellos recolecté también una serie de cosas –piedras, palos, deshechos, guantes, restos de cañería, envases vacíos, etcétera– objetos que en el montaje dispuse en el suelo, bajo las pinturas.



Montaje “Mapocho transversal”, siete pinturas de 70 x 45 cm
realizadas con pigmentos encontrados *in situ* y elementos encontrados en su cauce. 2013.

Una vez efectuada una rápida exploración y recolección de materiales con los cuales pintar, realicé las pinturas en caballete, bajo la ideología del pintor frente al natural.



Pintura realizada con carbón y savia de árbol. 70 x 45 cm



Pintura realizada con tierra, agua y arena del río. 70 x 45 cm.

Los materiales transformados en pigmentos mediante su molienda y la adición de un aglutinante fueron administrados tanto con pincel como directamente sobre la tela. En la experimentación hubo muchos materiales que no funcionaron como colorantes; siendo los que se utilizaron efectivamente tierra, barro, cemento, arena, agua del río, pasto, plantas diversas, flores, musgo, restos de bebidas (café y Coca Cola), carbón, cenizas y restos de cloro. Con este último elemento logré desteñir algunas de las zonas pigmentadas con los demás materiales.

El intento de representar el río con estos materiales, sumado a un tiempo de ejecución rápido pero efectivo, dieron como resultado pinturas de un aspecto atípico, las que pese a la variedad de materialidades utilizadas, mantienen una paleta cromática restringida. Sin embargo, la aplicación de la pintura es totalmente distinta en todas ellas, y debido a la dificultad de utilizar estos pigmentos, sumado al tiempo necesario para ejecutar cada pintura, es que las obras tienen una apariencia bastante lejana a las pinturas clásicas de paisaje. Estas dificultades –la marginalidad del río y la dificultad de acceder a él– tuvieron incidencia directa en el trabajo, limitando y modificando el plan original.

El proyecto implicó el redescubrimiento de muchos aspectos de la ciudad, así como también el llegar a lugares que de otro modo quizás jamás hubiese conocido. De modo que, al recorrer la ciudad bajo estas condiciones planteo una redefinición simbólica tanto de la ciudad como del río, desde la necesidad de realizar la obra.



Proceso “Mapocho Transversal”

El sentido principal de este trabajo fue rescatar parte del paisaje natural de la ciudad. Siendo las pinturas una presentación del estado actual del río, una especie de muestrario de los elementos que constituyen este espacio urbano.

Pese a lo particular de este proyecto, el artista norteamericano Mark Dion, plantea en su obra “Tate Thames Dig”, un proceso que considero similar. El artista estadounidense, en el proceso de realización de esta obra, recorrió el río Támesis con un equipo con el cual recolectó, en la marea baja, todos los elementos que encontró en sus orillas. Éstos fueron clasificados también con la ayuda de expertos. Al exhibirlos, los dispuso en el orden en el que fueron encontrados, cruzando con este gesto lo arqueológico y lo artístico, desde una lectura subjetiva. Rompe con este hecho la linealidad histórica, de modo que los espectadores podrán asociar libremente los objetos creando con ellos su propia narración. Este artista es uno de mis referentes por su manera procesual de trabajo así como por sus temas, siempre vinculados a la naturaleza, cuestionando su representación.



Mark Dion, “Tate Thames Dig”.
Proceso e instalación. 1999.¹⁸

¹⁸ Graziuse Corrin, Lisa. Kwon, Miwon. Bryson, Norman. Mark Dion. London: Phaidon Press limited, 1997.

Contexto

Lo contextual es el punto de partida de todos mis proyectos. Contexto, según la definición de la Real Academia Española, es:

"Entorno físico o de situación, ya sea político, histórico, cultural o de cualquier otra índole, en el cual se considera un hecho".¹⁹

En complemento con la definición anterior, Paul Ardenne lo define como: "El contexto –hablemos de él– designa el *conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho*, circunstancias que están ellas mismas en situación de interacción (el "contexto" etimológicamente es "la fusión", del latín vulgar *contextus*, de *contextere*, "tejer con"). (p.14)²⁰

Para comenzar a referirme a su importancia en mi trabajo, lo haré desde mi obra "Covacha", realizada en enero del 2014, para la exposición de cierre del programa de Magister, en Galería D21, en el marco del Taller de Análisis Visual con Gonzalo Díaz. La obra consiste en un volumen ovoide de 190 de alto x 160 cm de ancho y 170 cm de profundidad, construido con ramas y desechos industriales encontrados y recolectados en la periferia de Santiago –palos, restos de cañerías y plásticos, mangueras, pedazos de madera, alambre, etcétera–, siendo posteriormente unidos mediante una especie de tejido o enjambre realizado en orden creciente y luego decreciente, de manera circular dejando un espacio interior vacío.

La referencia procesual de este trabajo proviene de la naturaleza, de la observación de las diferentes formas en que las aves construyen sus nidos, combinando diferentes tipos de palos, hojas, plumas, plantas y otros elementos eficientes para lograr su objetivo, logrando

¹⁹ Definición RAE.

²⁰ Ardenne, Paul. Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: Cendeac. 2002.

generar, a pesar de la diversidad, una textura constructiva uniforme; una piel blanda pero resistente que proporciona calor y protección a pesar de su extrema fragilidad.



“Covacha”, 180 cm x 160 cm x 140 cm.
Volumen realizado con materiales recolectados por la ciudad de Santiago. 2013.

Como se sabe, las distintas especies de aves desarrollan diversas técnicas para estas milagrosas construcciones y usan muy diversos materiales, pero todas ellas logran el objetivo instintivo de proporcionar un lugar que hace posible la empolladura y dar protección a sus huevos.

Esta idea proviene de dos hechos biográficos transcurridos durante el año 2013. En el sur en el verano de ese año, un familiar amante de las aves encontró un par de nidos de muy distinta apariencia abandonados en el bosque. En uno de esos nidos el tejido era tan cerrado

que se fundían en él todos los materiales, constituyéndose como un nuevo material, homogéneo, similar al fieltro; su forma era alargada y con un agujero en la parte superior. En el otro nido se podían distinguir los materiales con que fue construido, ramitas muy delgadas de distintos tipos, ordenadas en una construcción más común; en forma de copa, con una depresión en el medio.

El segundo hecho aconteció a mediados de ese mismo año, donde junto a mi familia, nos mudamos a vivir a una casa en la Comuna de La Reina. Al no tener mascotas, los pájaros anidaron en todos los lugares posibles; en los pocos árboles que había, sobre el latón de una rejilla de ventilación, sobre una bodega, etcétera. Algunos con más éxito que otros. Esta experiencia me permitió ver otros tipos de construcciones, menos frondosas que las sureñas, pero en las cuales las aves incorporaban elementos artificiales provenientes del entorno urbano, como trozos de cordel plástico, restos de papel y trozos de algodón que cumplían con las características de los elementos naturales.

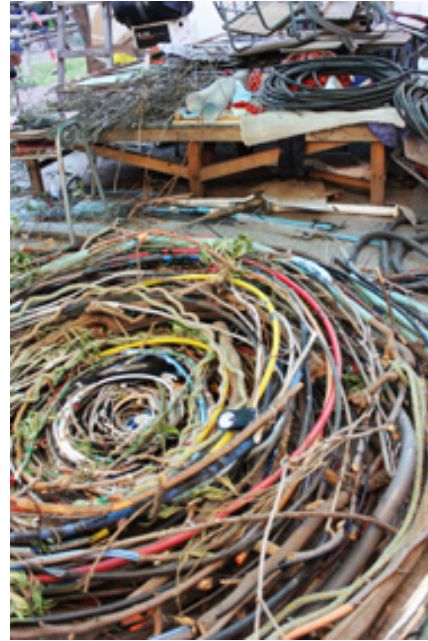
Fue a partir de estas observaciones que quise construir una versión de nido a escala de un cuerpo humano, bajo la condición de que sus materiales fueran recolectados por el perímetro de la ciudad, definido en base a mapas como guías, y ejecutando un recorrido que activaba el territorio como espacio.

La recolección fue lo que dio las pautas de su posterior construcción, en base a las características y posibilidades que los materiales encontrados otorgaban. Éstos fueron acumulados en el patio de mi taller, donde los iba engarzando para formar módulos elípticos, estableciendo criterios de unión prácticos, intentando que fueran lo más funcionales posibles a la estructura que quería lograr. En alguna medida eran indicios urbanos, o al menos funcionaban como referencia y evidencia de las condiciones en que se vive en la ciudad.

Los asuntos constructivos que quedaron pendientes en este trabajo, me permitieron desarrollar un segundo proyecto similar, en el que pretendí resolverlos.



Recorrido y recolección en la comuna de Pudahuel.



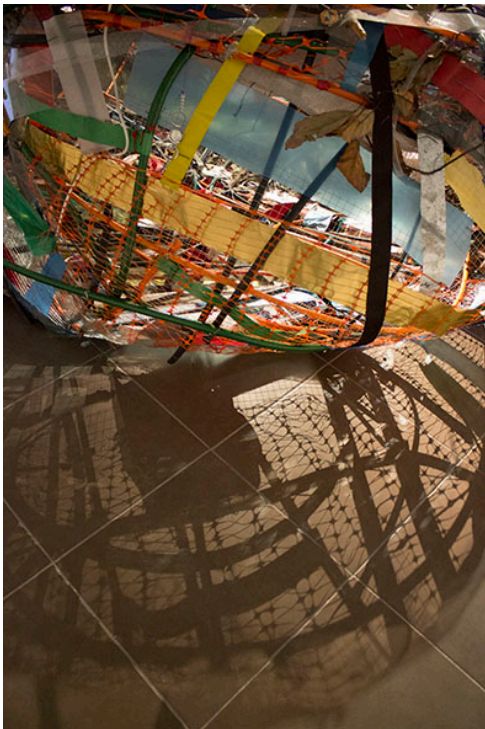
Acumulación de materiales y construcción.

Estos eran básicamente, que la estructura no dependiera de un apoyo externo, para lo que su peso debía disminuir, y generar un entramado de materiales de diversas medidas y formas, a diferencia de “Covacha”, donde el diámetro de cada objeto recolectado tenía un límite de 5 cm, así como también debían tener forma lineal y curva. En “Refugio” los materiales no fueron sometidos a esas condiciones, a excepción de su peso.

Este proyecto fue presentado en la Galería Balmaceda 1215 y logró los objetivos perseguidos, pero también aparecieron elementos inesperados que aportaron a la obra, tales como transparencias producidas por el entretrejido de los materiales, lo que llevó a un trabajo de iluminación, como elemento “exhibitivo” nunca antes utilizado, y que en esta instalación fue decisivo: la proyección de las sombras en los muros produjo una atmósfera evocadora de ensoñación. Este hecho fortuito se complementó también con las otras dos obras que se encontraban en la sala, una de las cuales era del artista Rodrigo Goenaga quien trabaja con instalación e iluminación, y la otra que correspondía a un trabajo realizado en conjunto, y que trataba temas residuales de ambas obras.

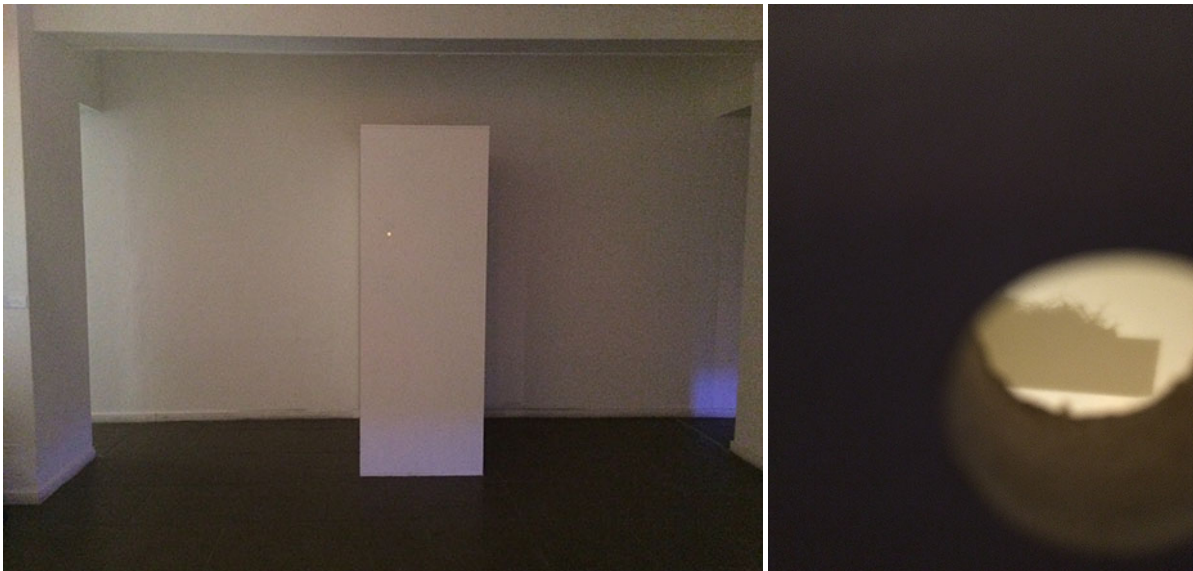


“Refugio”, estructura en base a desechos de la Comuna de Santiago Centro
180 x 200 x 180 cm. Galería Balmaceda 1215. 2014.



“Refugio”, 180 x 200 x 180 cm. Galería Balmaceda 1215, 2014. Detalle de los efectos de la iluminación.

Esta tercera obra, llamada “Buscando memoria”, consistía en un volumen rectangular blanco, cerrado por todas sus caras, de 220 cm de alto por 120 cm profundidad y 80 cm de ancho, con un agujero practicado a la altura del rostro por donde se podía mirar hacia adentro. Al ver en su interior, en primera instancia no se ve nada, excepto una luz; sin embargo al buscar con el ojo, se encuentra una sombra proyectada principalmente en la pared del fondo, la que corresponde a la sombra de un recorte de tierra, un fragmento rectangular en su base, la que se recorta con la luz, pero que en su parte superior insinúa una isla. El ojo intenta encontrar la causa de esta proyección, pero esta permanece oculta, de manera que solo encuentra pistas en las caras de este prisma geométrico que se tensiona con lo orgánico de dicho recorte.



“Buscando Memoria”. Obra en conjunto con Rodrigo Goenaga.
Estructura de trupán de 220 x 120 x 80 cm, con agujero y elemento orgánico en su interior. 2014.

De manera que esta obra y su sombra, dialoga con “Refugio”, en su proyección en los muros de la galería. Esta sombra le devuelve lo orgánico, lo natural, que la estructura casi no presenta.

Sus materiales fueron recolectados por el contorno de la Comuna de Santiago Centro, en los alrededores de la galería. Con esta obra pretendía evocar la idea de la casa, con los elementos que las personas utilizan y desechan. De manera que se pueden encontrar trozos de acrílico, “pvc”, tuberías, propaganda política, trozos de alfombra, collares, relojes,

etcétera. Los materiales escogidos y entrelazados, fueron dispuestos en especies de planchas, las que unidas dan estructura a la obra. La muestra se llamó “Buscando memoria”, en relación a la búsqueda de una memoria de la ciudad a partir de sus elementos residuales.

Con estas obras, tomo como referente en las artes visuales al artista Inglés Simon Starling²¹, quien recoge elementos que, en primera instancia no tienen ninguna relación, y los reestructura de manera que en su conjunto adquieran una nueva significación. Esto, haciendo distintas relaciones tanto en una organización “instalativa” como en una reingeniería de ellos mismos, generando nuevos elementos. Para esto, recurre a meticulosas investigaciones y recorridos, los que forman parte activa de la obra, escribiendo un relato en que utiliza como material “el mundo”, imponiendo una lectura distinta a la convencional, contra la alienación de la vida actual. Sus obras son la manifestación física de su discurso, en las que se hacen evidentes las historias y relaciones teóricas que lo sustentan.

Uno de sus más trabajos más conocidos, y con el que relaciono las bases de este proyecto, es “*Shedboatshed*”. En respuesta a la invitación a exponer en Basilea, Suiza, encontró una choza en ruinas a las orillas del río Rhin, en *Schweizerhalle*, localidad ubicada también en Suiza, la que desarmó para construir con ella una especie de bote; con esa balsa precaria navegó el río por siete kilómetros hasta llegar a la galería. Una vez ahí, la reconstruyó como choza otra vez. Esta obra resistente es una crítica a la producción en serie, a la globalización capitalista, a las redes internacionales de arte contemporáneo y a la mercantilización del arte.

Simon Starling es mi referente principal debido a la manera en que desarrolla sus proyectos, encadenando distintos aspectos de la realidad, usando la gestualidad física, la exploración, el experimento, utilizando el fragmento como expresión de una totalidad, así como también renunciando a la noción clásica de belleza en virtud del sentido de la obra vinculado a la formulación de un pensamiento crítico.

²¹ Roelstraete, Dieter. Manacorda, Francesco. Harbord, Janet. Simon Starling. Nueva York: Phaidon Press limited, 2012.



“Shedboatshed”, Simon Starling. Proceso y exhibición. 2005.

Materialidad, Técnicas y Construcción de la obra

Los elementos que escojo en la construcción de mis obras, tienen como fin ser un aporte al sentido que persigo con ellas. Al ser en su mayoría encontrados, traen consigo una carga significacional de la cual debo hacerme cargo al utilizarlos. Sin embargo, esta carga se ve alterada por la descontextualización que sufren estos elementos al ser recolectados, así como por su intervención y manipulación ulterior. Considero esto como una manera de enfatizar la capacidad transformadora de la obra, cambiando el estado de las cosas que se encuentran en el mundo, y con esto su sentido. Esta capacidad transformadora consiste también en el hecho de que, al irrumpir en el cotidiano, da cuenta de aspectos muchas veces inadvertidos, o muestran puntos de vista que pueden llegar a afectar al común espectador. Esto ocurre debido a que se altera y reorganiza lo habitual, produciéndose una narración a partir de las nuevas disposiciones y relaciones establecidas.

La elección de los materiales, los defino a partir de una fijación particular, desde la que desarrollo los proyectos. De estas fijaciones derivan ideas, reflexiones, miradas, que me permiten establecer vínculos y acciones necesarias, así como condiciones, de manera que la obra vaya cobrando forma. Esta idea original, va desapareciendo en el transcurso del desarrollo del proyecto así como en la obra finalizada. Sin embargo, su forma responde a un largo proceso, que pretende ser descubierto tanto en sus materiales, como en la configuración que estos adquieren en su conjunto. De manera que los materiales no desaparecen en la obra, sino que mantienen sus cualidades significantes en ella.

Pienso que estas nociones encuentran cierta resonancia en el ensayo de Martin Heidegger “El origen de la obra de arte”, en el que recalca la importancia de los materiales en la obra:

“A la hora de fabricar un utensilio, por ejemplo, un hacha, se usa y se gasta piedra. La piedra desaparece en la utilidad. El material se considera tanto mejor y más adecuado cuanto menos resistencia opone a sumirse en el ser-utensilio del utensilio. Por el contrario, desde el momento en que levanta un mundo, la obra-templo no permite que desaparezca el material, sino que por el contrario hace que destaque en lo abierto del mundo de la obra: la

roca se pone a soportar y a reposar y así es como se torna roca; los metales se ponen a brillar y destellar, los colores a relucir, el sonido a sonar, la palabra a decir. Todo empieza a destacar desde el momento en que la obra se refugia en la masa y peso de la piedra, en la firmeza y flexibilidad de la madera, en la dureza y brillo del metal, en la luminosidad y oscuridad del color, en el timbre del sonido, en el poder nominal de la palabra.”²² (P.25)

En relación a estas reflexiones, Heidegger sostiene que la obra se vuelve real desde su presencia material. Por lo que el acto de creación implica el dejar entrar a los materiales en su esencia; es decir, en la verdad que la obra abre consigo. Lo que ejemplifica con la imagen del Templo griego como obra, lugar donde se ha dejado entrar al dios, por medio de su construcción, y del nombre que se le ha dado, volviéndose con esto sagrado.

Pienso que estas reflexiones son muy relevantes en relación con mi trabajo, debido a que al observarlos, es necesario un acercamiento, un detenimiento para descubrir las cualidades de dichas materialidades. Como lo que ocurre con “Covacha”, donde su materialidad remite tanto al nido como al organismo de la ciudad. De manera que al ser observada, se decodifica; pudiendo adquirir las características de ambos elementos, sin embargo, en su nueva relación entre elementos lineales, artificiales y naturales, se ha forjado un vínculo que construye el sentido de la obra. Este desplazamiento deja espacio para ser interpretada, de manera que se ve vinculada a otro tipo de referentes, como concavidades humanas u órganos. Ahora, al sumársele la dimensión de la escala humana, se relaciona también con cavidades donde los cuerpos puedan ser contenidos. La obra se entrega, quedando a merced de la libre interpretación del observador, habiendo siempre aspectos impensados; abriendo un sentido que se amplía, como un prisma, ante la mirada de otros.

Se manifiesta en capas temporales, las que involucran tanto el tiempo de ejecución, como el momento presente, quedando latentes las distintas temporalidades que en ella coexisten y que se manifiestan en el tiempo presente del espectador.

²² Heidegger, Martin. El origen de la obra de arte. Madrid: Alianza, 1996.

CAPÍTULO III DIMENSIONES REFERENCIALES

La presencia de lo público y lo privado

Considero que mis trabajos, pese a su diversidad, mantienen ciertos rasgos comunes, de los cuales los principales son su carácter procesual y las estrategias utilizadas en su producción y construcción, encuadrando los proyectos en un rango limitado de acción, que en cada decisión así como operación, le va otorgando capas narrativas a la obra.

El ejercicio de desplazarse en el espacio consiste en dar espacio en la realidad a la insistencia de ciertas fijaciones, las que dan lugar a planes, que aunque puedan ser poco estratégicos cargan los procesos de sentido y significado. Estas condiciones implican cierta resistencia en su ejecución, las que son resueltas de la forma más cercana posible a su plan original, dentro de las posibilidades reales que se presentan al realizarlos. Es quizás por esto que en variadas ocasiones hago uso de mapas –esquemas, planes–, que evidencian las diferencias de la idea o lo ideal con la realidad concreta de la obra como resto. De manera que esta delimitación del espacio como territorio, parece contenida con la idea que otorga la representación cartográfica. La obra parece mediar lo que atemoriza del mundo, apaciguándolo.

El mapa, los esquemas o el plan, hacen soportable la desorientación o las aparentemente inabarcables distancias o condiciones que con la obra se quieren sostener y conjugar. Es así como la exploración física viene a delimitar, a apropiarse de la idea que se ha trazado del mundo. Sin embargo el movimiento físico como tal, no es condición para mis trabajos, sino que solamente viene a desplazar su idea como acto concreto. Pero este puede ser de otro tipo, como lo que sucede en el caso de la exploración de espacios digitales, o de instancias históricas, literarias, incluso geográficas. Lo que importa realmente es apropiarse de dichos espacios e instancias más que su recorrido concreto, sin embargo, al efectuarse en variadas ocasiones, lo tomo como un elemento del cual debo hacerme cargo. Ya que esos desplazamientos –corporales o intelectuales– permiten la inscripción de una mirada intimista en la obra, a partir de lo público.

De manera que la reiteración de estos movimientos, son una forma de simbolizar que dichos espacios son ahora reconocidos y delimitados a partir de las necesidades que la obra ha impuesto. En las obras donde esto no ocurre, como en “Cuarto oscuro”, donde no se explicita ningún recorrido ni delimitación, se definen actividades que implican otro tipo de vinculaciones procesuales, que parecen también involucrar cuerpo y espacio. Esta obra en particular es producto de una visita al Museo del Holocausto en Berlín, ubicado bajo la famosa intervención de monolitos de concreto de Peter Eisenmande, en el barrio de Friedrichstadt. Al acceder ahí, ya viniendo desde el sombrío monumento, experimenté una sensación física de incomodidad, una intensa claustrofobia, probablemente debido a la atmósfera de encierro, a la oscuridad y posiblemente a las imágenes e información explícita que entrega la exposición. A raíz de esta experiencia decidí realizar esta obra en base a este acontecimiento, pero de manera *subterránea*, es decir, no directa. Desde la figura de la casa, como signo ambivalente de protección y encierro.

Para realizar la obra fui a recopilar material de un pequeño museo en Berlín en honor a Ana Frank. Era muy difícil encontrar la información necesaria para llegar a ese lugar, siendo mayor la fijación por llegar a él, por lo que finalmente di con la dirección, pese a la inexistencia de carteles o señales de su ubicación. Obtuve ahí material relevante que utilicé posteriormente, como copias de distintos planos, folletos informativos e imágenes de Ana Frank y su familia. Pude también ver parte de sus objetos personales, pertenencias de distinto grado de relevancia, tanto de ella como de su familia, tales como tiaras, cuchillos, cartas, fotografías, así como su supuesto y preciado diario. Le doy importancia a este tipo de indagaciones y acciones un tanto obsesivas, debido a que considero que estas experiencias le aportan coherencia y espesor a mi obra.

Para intentar aclarar este punto, quiero referirme a una experiencia particular, del ámbito de lo privado. Siendo estudiante universitaria, y debido a una escoliosis severa, se me recomendó hacer ejercicios para dar flexibilidad a la columna. Por lo que comencé a realizar distintos tipos de danzas y a practicarlas cada vez más disciplinadamente. En el baile que más profundicé fue en la danza árabe. La práctica de esta danza sigue una teoría que se estudia formalmente, que consiste en darle realidad a la connotación conceptual o

ideica que tendrían los materiales musicales, de manera que su interpretación mediante los movimientos del cuerpo producirían la representación visual de esos conceptos o ideas. Es decir, nada menos que *hacer la música visible*. Por lo que se le otorga a cada instrumento, así como a cada ritmo y armonía, un movimiento correspondiente, un desplazamiento preciso y una velocidad específica. En relación con mi trabajo rescato de esta experiencia la intención de “materializar los espacios”, es decir, hacer visibles aspectos invisibles.

Los movimientos realizados conscientemente, incluso muchas veces planificados, se han vuelto cada vez más evidentes, llegando a considerarlos, en muchas ocasiones, necesarios, de manera que, para poder examinar y hacerme cargo de esto, elaboré este último proyecto, con el cual me presento a la residencia Glogauair 2014, en Berlín. Éste proyecto lleva como nombre “Caminar y Dibujar” (Drawing and Walking), y consiste en un trabajo multidisciplinario, que se irá desarrollando de manera paralela en distintos soportes.

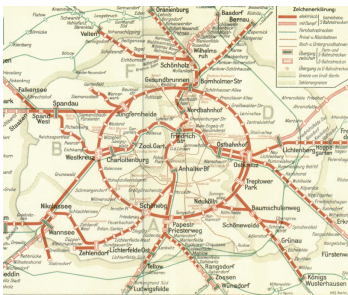
Esta es la primera vez que planteo el registro del proceso como parte esencial del proyecto, utilizando, como así también el video como medio. En este proyecto tomo la noción de habitar, la que involucra también espacio, cuerpo y sentido. Conceptos a partir de los cuales trabajaré desde el espacio público, utilizando sus propios elementos, para explorar la ciudad.

Al encontrarse la residencia en la ciudad de Berlín –ciudad que, como ya he relatado más arriba, me ha tocado conocer en años anteriores– la utilizaré en mi proyecto, como manera de reconocerla y a la vez, interpretarla. De manera que será definida desde la re-organización de sus elementos, los que la constituyen, tanto física, como conceptualmente, de manera de trabajar desde su composición urbanística, así como otros elementos que vaya encontrando. De este modo, utilizaré tanto el recorrer como la recolección de elementos que les sean característicos y la construcción de objetos como acto de apropiación.

El proyecto se desarrollará vinculando distintas disciplinas de las artes visuales, tales como el video, como antes mencioné, la objetualidad, el dibujo, la pintura y técnicas mixtas. Esto sumado al acto de incursionar, lo que vinculo a la peregrinación y a la penitencia. Toma su

nombre, “Caminar y dibujar”, tanto de este movimiento como del dibujo imaginario que queda como trazo simbólico con el acto de recorrer caminando.

En su desarrollo, se definirán siete zonas relevantes, por los alrededores de lo que se denomina Ringbahn²³, que corresponde a una línea del tren que delimita circunvalando el centro de la ciudad. Este recorrido es, como expresa su nombre en alemán, circular; de modo que no presenta ni principio ni fin. Pese a tener un relativo conocimiento de la ciudad, será en esta estadía donde defina cuáles serán efectivamente esos siete sitios. El número siete es una cifra que, sin considerar su prestigio formal, permite abordar una cantidad manejable pero lo suficientemente diversa de lugares, y la segmentación que estructura hace posible el dibujo de un círculo aproximado mediante la unión de sus puntos. Se relaciona también con la división temporal con la cual se efectuarán dichos recorridos, correspondiendo a siete semanas para la exploración de las zonas, es decir, una semana por zona, y siete semanas para el desarrollo formal del proyecto, antes de su exhibición.



Mapa actual de la línea del tren en Berlín²⁴



Mapa del tren de Berlín en 1885²⁵



Calles de Berlín²⁶

Cada zona será abordada caminando por una ruta lo más ceñida a la línea del tren. Recorrido que planifiqué con el fin de recoger evidencias que den cuenta de las particularidades de cada una de ellas. El registro mediante el uso de video es un acto de toma de conciencia de la importancia de los recorridos efectuados, pretendiendo documentar tanto los caminos efectuados, como los elementos que se encuentran en dichos

²³ Línea circular (o anillo) del tren S-Bahn, que demarca las zonas más características de la ciudad de Berlín.

²⁴ Imagen tomada del sitio <http://www.slowtravelberlin.com/mapping-berlins-transit-system/>

²⁵ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berliner_Ringbahn1885.jpg

²⁶ <http://vis4.net/blog/posts/berlin-streets/>

caminos, algunos de los cuales serán recogidos, pudiendo posteriormente observarse tanto directamente como en el video, en su estado original.

Los recorridos serán planificados y definidos; sin embargo, en la práctica deberán ser reajustados de acuerdo a las condiciones reales que manifieste la ciudad. Otro desplazamiento de estos recorridos en la obra, serán efectuados tanto en la intervención de mapas –impresos en papel así como digitales (GPS)– llevándolos a técnicas propias de las artes visuales, como el dibujo, la pintura y la imagen digital.

Los elementos recolectados, serán clasificados y rotulados como si fuesen hallazgos arqueológicos. Sin embargo, se nombrarán en relación a criterios arbitrarios, propios del momento de recolección. Posteriormente serán llevados al estudio, para ser almacenados y organizados dentro de contenedores. En el estudio los objetos se irán interviniendo, cuidando mantener sus lugares de hallazgo, llegando a vincularlos en algunos casos. Se establecerán relaciones entre ellos, tanto en su dimensión conceptual, como material, llegando incluso a modificar totalmente su apariencia en la generación de pequeños tejidos. En el conjunto de todas las obras y dispositivos utilizados se genera una narración. Esta última en concordancia con una visión de *extranjera* frente a la configuración de la ciudad.

Los objetos serán inmersos en contenedores transparentes; pequeñas cajas de dimensiones decrecientes, en tres distintos tamaños, 20 x 20 cms, 15 x 15 cms y 10 x 10 cms. (remitiendo a la figura de las *matrushkas*). Los elementos quedarán en pequeñas vitrinas, de manera de dar cuenta tanto de sus tamaños como cualidades. De cada serie escogeré el objeto que considere se acerque más a definir su zona, para desplazarlo a la técnica del dibujo, aumentándolo a la mayor escala posible, de acuerdo a los soportes que pueda encontrar.

Esta *lupa* puesta en elementos comunes, sumado al recurso de aumentar desmesuradamente su escala, inserta un elemento inquietante, volviendo elementos normales y cotidianos en algo totalmente extraño, lo que vinculo a mi condición de extranjera. Con la noción de extranjera, me refiero a una manera de ver lo real bajo un constante deslumbramiento,

como respuesta ante el extrañamiento que produce todo destierro. Debido a que en el cotidiano, se pierde fácilmente la capacidad de sorprenderse, viendo la existencia como algo habitual, la que sólo se replantea al ocurrir acontecimientos relevantes, siendo los más comunes el nacimiento, las relaciones humanas y la muerte. Sin embargo, todo cambio puede otorgar *un nuevo sentido a la vida*. Los viajes son un ejemplo menos radical, pero que igualmente modifica los parámetros habituales, de manera que, al entrar en otra cultura, todos los códigos que manejamos difieren, y quedamos en un estado de reconocimiento del mundo. Es así como simbolizo la apropiación de los espacios, aplicando criterios propios en ellos, recogiendo de ellos sus particularidades para llevarlas a la cercanía de lo propio.

A partir de estas ideas, he pensado que el resultado de este trabajo se muestre tanto en Berlín como en Chile, en ambos lugares bajo el contexto de la residencia, es decir, en conjunto con los demás artistas residentes. De manera que se exhibirá tanto en el formato *Open Studio* de la residencia Glogauair en Berlín, como en la Galería Concreta de Matucana 100, donde invitaré a los demás artistas residentes a exponer en mi país, mostrando el resultado de sus proyectos en este espacio.

De mi proyecto se exhibirán las siete series de cajas cerradas, como pequeñas vitrinas contenedoras, junto con el material bidimensional y la proyección en *loop* correspondiente a la edición de los recorridos. En estos videos quedarán registrados los objetos en su estado original, así como la acción del cuerpo, tanto desde dentro como siendo espectador.

En este proyecto particular, establezco una referencia a dos artistas visuales radicalmente distintos, que sin embargo se encuentran en países que no son los propios, enfatizando en sus obras, a partir de sus experiencias, tensiones entre lo privado y lo público. Ana Mendieta y Kristoff Wodiczko. Ambos trabajan tensionando el espacio privado y el espacio público a partir de la experiencialidad del cuerpo. Ana Mendieta genera directamente huellas en el espacio, mientras que Kristoff Wodiczko diseña objetos que de forma casi ortopédica dan cuenta de este vínculo. En modos quizás opuestos, ambos artistas plantean su trabajo en función de una apropiación del espacio público desde parámetros subjetivos. Mientras Ana Mendieta lo hace desde una emocionalidad descarnada, Kristoff Wodiczko

reflexiona en torno a temáticas sociales, dando cuenta de ellas mediante el uso de aparatos desde distintos medios, intentando afectar en ellos directamente.

Ana Mendieta es consecuencia de su biografía de manera bastante literal, hace constante cita a su condición de latinoamericana residente en EEUU, insistiendo con la tierra como material de trabajo, con *el devolver el cuerpo a la tierra* como búsqueda de identidad, desde su condición femenina. Con sus imágenes y acciones radicales, traslada al espectador a un mundo interior. Por otro lado, Wodiczko diseña objetos que abordan distintas problemáticas sociales. Una obra que pienso se vincula con mi trabajo es su proyecto “Homeless vehicles”, carritos concebidos para dar refugio a los *sin casa* de la ciudad, así como para transportar sus bienes escasos, pero valiosos. Sus desplazamientos dibujan el tejido urbano de EE.UU. mediante GPS. Otro trabajo con el mismo sentido es su obra “Polisscar”, unidad móvil habitable para los *sin casa* con distintos medios de comunicación. En Ambos proyectos, Wodiczko trabaja con la contención y desplazamiento del cuerpo, así como con la rearticulación y redefinición de elementos sacados de la realidad, para otorgarles un carácter simbólico, pero además social.

Conceptos principales y referentes

Los conceptos que se reiteran en mi trabajo se presentan de manera entremezclada, resultando muy difíciles de analizar por separado. Se apoyan, necesitan y sostienen unos a otros, siendo todos igualmente importantes. Al tratar de buscar referencias, las definiciones también se citan entre sí: ¿estarán realmente entrelazados o esta visión responde sólo a una manera particular de ver las cosas?

En mi obra, cuerpo, espacio y acontecimiento parecen cuestionar un mundo conformado por apariencias; haciendo una crítica a la insensibilización ante la existencia, por estar inmersos en la era de lo desechable donde la vida no se detiene, de manera que no hay espacio para cuestionar dónde estamos o para dónde vamos. El arte aparece como este espacio de resistencia, como verdad que viene a devolver sentido al mundo, dando la posibilidad de replantear una existencia con significado.

Pienso que el recoger y elaborar imágenes tanto de la experiencia directa como de la información que circula, para formular nuevas imágenes que vienen a completar la percepción de lo real, es una manera de darle algún sentido a la multiplicidad de fenómenos que se dan allá, afuera. Creo que solo después de ese ordenamiento o jerarquización, esos materiales se pueden formular para la mirada de otros. Es quizás por esto que con mi trabajo quiero abrir preguntas por el estado de las cosas en el tiempo presente, por sus apariencias frágiles, y por la manera de poder ver más allá de estas apariencias.

Recurro a distintas estrategias para poder dar forma a las distintas miradas que pongo en las cosas, quedando abierta y dispuesta para que otros puedan ver a través de ella. Para que se desplieguen nuevos significados, aportados desde sus propias experiencias, conocimientos y sensibilidades. La reinterpretación del mundo que se pretende con la obra, busca mostrar que hay una dimensión estética en el cotidiano, no como su representación, sino como una apropiación desde la materialidad y la acción manifestadas como operaciones visuales. Tomo en esto el pensamiento de Ardenne: “Cualquier posición en un contexto dado deriva

de un conocimiento y es este conocimiento, esta petrificación de la posición mantenida, lo que la experiencia que funda el arte contextual quiere trastocar, recalificar, imponiendo confrontarse con un devenir con el que, por naturaleza, no se ha enfrentado todavía.” (p.32)²⁷

La exploración del mundo me permite tomar la riqueza de las relaciones que involucra, para replantearlas, al re-vincularlas en la obra. El artista alemán Joseph Beuys –quien utiliza elementos comunes pero les otorga una connotación simbólica que se valida en su interacción– en su performance “*How to explain pictures to a dead hare*” (“Cómo explicarle una pintura a una liebre muerta”), se encierra en una galería con el rostro recubierto con harina y miel, y se pasea acunando a una liebre muerta a la que le explica las obras que hay en los muros. Este acto lo realiza como crítica de la rigidez del espectador y sus concepciones de lo real.

—“Le dije (a la liebre) que bastaba con examinar la pintura para comprender lo que realmente importaba en ella.”²⁸

Involucra con sus actos performáticos el cuerpo directamente como parte de la obra, implicándolo como sujeto y objeto. La simbolización de los elementos comunes no queda necesariamente en evidencia, pero parece constituir un soporte firme, un punto desde donde poder hacer nuevas relaciones desde las cuales se abre la capacidad de su re-interpretación. Es decir, sus materialidades, al pertenecer al orden de lo real, remiten consigo al mundo, pese a ser utilizadas de una manera que las saca de su naturaleza original.

Una cita del catálogo de la exposición de fotografía japonesa del Museo Tamayo de México “Espacio, tiempo y memoria: Más allá de la fotografía en Japón” reitera el poder que el artista le otorga a sus materiales. “Es tradicional que un artista honre, mediante un ritual, a sus materiales, a fin de conocer la fuerza vital o el espíritu que los anima y, así, obtener su consentimiento antes de transformarlos.”²⁹ (p.12)

²⁷ Ardenne, Paul. “Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación”. Murcia: Cendeac. 2002.

²⁸ Jones, Amelia, “El cuerpo del artista”. Inglaterra: Phaidon Press limited, 2006.

²⁹ Sterns, Robert. “Espacio, tiempo y memoria: Más allá de la fotografía en Japón.” Traducción Carlos Betancourt Cid. Ciudad de México: Edición Museo Rufino Tamayo, 1994-1995.

Otro artista que involucra su corporalidad en el desarrollo de su obra es Robert Smithson, uno de mis referentes más antiguos. Se apropia del espacio utilizando una metodología que se relaciona con mi obra, en la resignificación de los espacios por medio de su recorrido. En su obra “Yucatán Mirrors displacements” utiliza el viaje como dispositivo, el desplazamiento físico, atravesando la península de Yucatán con 12 espejos de 30 x 30 cm cada uno, con los que monta 9 instalaciones en lugares distintos. Sobre este desplazamiento, el teórico Juan José Gómez Molina aporta en su libro *Estrategias del dibujo: (Sobre Robert Smithson.)* “El sitio se multiplica en el espejo que es un desplazamiento, una abstracción que absorbe y refleja el lugar de una manera muy física. Mientras el *desplazamiento* es una noción crucial en esta constelación estética, una suerte de *differance* producida por la estructura misma del reflejo, el espejo es no-lugar y lugar a un tiempo: reflexión y forma dialéctica”³⁰. (p.558)

El recurso del recorrido así como el del reflejo, utilizados en esta obra, los relaciono con el origen de mi proyecto artístico, un trabajo que comencé a realizar el año 2008, y que desarrollé durante tres años, sin ningún conocimiento de la referencia mencionada. Consistía en una serie de fotografías de paisajes naturales inmersos en la ciudad, intervenidos *in situ* con un espejo cuadrado de 40 x 40 cm. La intención inicial era que la ciudad desapareciera en un intento por acercar el paisaje natural al cuerpo, como supuesta prueba de que la naturaleza era capaz de contener en ella todas las formas. De modo que, con el uso del reflejo especular, quería alterar su forma para demostrar en las nuevas formas resultantes su cercanía con el cuerpo humano. Sin embargo, las imágenes resultantes iban más allá de mi idea inicial. Hacían desaparecer lugares y espacios conocidos en un nuevo punto de vista, que los fragmentaba. Y por otro lado, la experiencia de definirlos, encontrarlos y explorarlos, se presentaba como forma, se reiteraba enfáticamente como fórmula para realizar la obra, comenzando a aparecer en estos actos, más cercanía entre el espacio y el cuerpo que con las imágenes obtenidas.

³⁰ Gómez Molina, Juan José. *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Cátedra. 2002.



Selección de la serie de fotografías de áreas verdes en la ciudad, intervenidas con espejos.
Camino a Farellones, Parque Araucano, Parque Mahuida y Cerro San Cristóbal. 2008-2010.

De esta manera, fui re-conociendo la ciudad, asumiendo lentamente que eran tan importantes las cualidades de las imágenes como los procesos para llegar a obtenerlas, llegando al convencimiento por experiencia que ambas dimensiones aportan por igual a la riqueza y complejidad de la obra.

El proyecto se fue ampliando paulatinamente, al encontrarme en otros espacios donde la naturaleza estaba igualmente cuidada y presente, tales como jardines y paisajes naturales fuera de la ciudad, como bosques y playas. De modo que hasta finalizar este proyecto, estaba inmersa todo el tiempo en él, viendo cuáles eran los mejores elementos para desfigurarlos mediante estos procedimientos. Cuando comenzaron a aparecer fórmulas que se repetían, lo abandoné. El proyecto completo nunca fue expuesto, sino solamente utilicé imágenes que fueron desplazadas a distintos soportes. En un segundo proyecto fui variando los soportes, probando impresiones y distintos tipos de intervenciones y montajes, para potenciar esta cercanía. Utilizando la suma de operaciones y desplazamientos como recurso. De esta segunda etapa exploré con soportes blandos, así como materiales adhesivos y acrílicos, y técnicas como corte con bisturí, laser y plotter. Siendo las formas orgánicas lo pregnante, en contraposición con lo artificial de la técnica y el soporte.

Advenimiento del sentido

Pienso que para abrir sentido desde la imagen, hay que poder generar las condiciones de articulación de las instancias materiales y procedimentales que la conforman. El sentido de la obra, visto como la construcción de una dimensión pensable entre imaginación y realidad, se termina de construir con el encuentro con el espectador. De manera que lo que se comunica como imagen estética –el arte no es comunicación dice Deleuze–, lo hace desde la proyección, desde “el reflejo” que hace de lo real, desde donde se han tomado singularidades.

El filósofo Sergio Rojas, en su libro “Pensar el acontecimiento, variaciones sobre la emergencia”, plantea un agotamiento del mundo; debido al cual, el arte tiene un rol fundamental en el poder devolverle sentido, poniendo en él lo que le falta.

“La necesidad de la recreación del mundo viene dada por el hecho de que algo en este se ha detenido, la fuerza que lo mueve se ha agotado y es necesario regenerarla.”³¹ (p.30).

Es por esto que creo que una forma de construir sentido es por medio de la transformación simbólica de lo real. Ya que el mundo, al ser pura simbolización, parece agotado, parece estar perdiendo su sentido más profundo, volviéndose plano. De manera que depositar en él imágenes nuevas, puede ser una forma de renovarlo, logrando expandir la conciencia del espectador común.

Tomando otra cita de Sergio Rojas:

“cuando la producción artística, se propone colaborar con el proyecto de transformación de la existencia, se asume que la única posibilidad de acontecer en el espacio tiempo cotidiano consiste en transgredir las retóricas del orden social, en cuanto que es precisamente el orden

³¹ Rojas, Sergio. Pensar el acontecimiento, variaciones sobre la emergencia. Santiago: Lom ediciones. Colección Teoría. 2005.

que cotidianiza y, en eso, aliena, la existencia de los individuos en la ciudad moderna.”³².
(P.224)

Es quizás por esto que el sentido que pretende abrir mi trabajo apunta a lo frágil de lo aparente, a lo inestable del mundo, que se desvanece y redefine a cada instante. De manera que al construir refugios, covachas, nidos o contenedores, no hay en verdad protección, sino una muestra de que al estar vivos nos encontramos inmersos en el movimiento continuo que implica estar en el mundo, donde no hay suelo firme, lo que produce tanto atracción como rechazo.

Es por esto que veo la obra como una manera de proyectar la mirada, de proyectar la experiencia del cuerpo en el mundo como espacio, y de apropiarse del mundo en esta experiencia, en la que se han variado los significados acostumbrados. De tomar de lo real cosas particulares, a veces sin importancia, otras universalmente relevantes, y entremezclarlas sin discriminar, para volver a mirarlas, para poder descubrirlas. Trabajar entonces con lo real como referente, acoge la interpretación, debido a que, pese a estar el mundo normado, regulado y además globalizado –de modo que lo establecido es de algún modo universal– es siempre concebido a partir de la interpretación.

Es la capacidad interpretativa que en la actualidad queda opacada por un mundo construido en imágenes que no dan lugar para desarrollar la creatividad, sino que se presentan como un mandato, de una forma directa e invasiva, pero además básica, sin profundidad interpretativa, lo que busco activar con mi obra. Es por esto que creo importante que la obra pueda generar reflexión, que genere las condiciones para ello mediante mecanismos de extrañamiento, que dé espacio para ser descubierta, y al mismo tiempo deje pistas para que no sea totalmente hermética en su necesaria multisemia. Para volverse una experiencia más, la que intenta compartir parte del camino de ser artista. Es por esto que veo la formulación de un lenguaje poético visual, como la manera de poder enunciar, de abrir la mirada, de dejar semillas en las mentes de los espectadores, de dejar preguntas abiertas y no respuestas

³² Sergio Rojas, *Pensar el acontecimiento, variaciones sobre la emergencia*. Santiago: Lom ediciones. Colección Teoría. 2005.

concluyentes. El lenguaje del arte hace mediación, permite abordar lo insoportable, y hacerlo visible, pero también sensible, desde un lugar donde queda contenido.

Quiero terminar así, con el poema de Robert Graves, “La fría malla”³³, en el cual se explicita la forma en que la experiencia es mediada por el lenguaje. De manera de poder apropiarse de lo real, volviendo presente lo ausente, volviendo imagen lo incorpóreo, dándole forma mental a las sensaciones. Sin lo cual, la obra de arte no podría existir.

El niño es mudo para decir cuán frío es el día,
cuán cálido el perfume de la rosa en verano,
cuán terribles los cielos oscuros del crepúsculo
y temibles los altos soldados que redoblan tambores.

Pero nosotros tenemos el lenguaje, que mengua al hiriente calor
y que amortigua al cruel perfume de la rosa.
Deletreándola, atenuamos la noche que se cierne
y así también el miedo y los tambores.

El lenguaje, como una fría malla nos ciñe,
protegiéndonos del exceso de júbilo o de espanto. (P.240)

³³ Poesía Universal, traducida por poetas Chilenos, Traducción de Jorge Teillier. Editorial Universitaria, Santiago de Chile 1998.

CONCLUSIÓN

Resulta muy complejo escribir una conclusión sin repetir las reflexiones anteriormente expuestas en el trabajo precedente. Es por esto que he decidido complementar dichas reflexiones con aquéllas que se desprenden de mis últimos trabajos, realizados para la muestra “*Twin infinitives*”, en la Galería Madhouse de Santiago. Por cuanto las obras aquí expuestas, siguen un curso en mis últimas producciones, que vienen a exponer y poner en evidencia muchas de las inquietudes que surgieron en el proceso de construcción y redacción de este texto.

Para estas obras definí dos áreas que pueden ser entendidas bajo una cierta noción de espacio público, las que a pesar de ser muy distintas comparten por igual una accesibilidad abierta para cualquier persona: las ferias de antigüedades y el universo virtual de Facebook. De ambos circuitos tomo materiales que hacen referencia a la intimidad, al interior de la vida de las personas, intentando a pesar de ello, presentar aspectos universales, tanto atemporales como actuales que produzcan una vinculación formal entre ambos espacios.

La idea de exponer este tipo de lugares abiertos a cualquier persona, Facebook de forma virtual y las ferias de forma física, se sustenta sobre la pretensión de hacer referencia al espacio íntimo que involucra a los objetos utilizados (incluyo en el concepto de objeto a personas, dos mujeres adolescentes, en este caso). Escogí para estas obras trabajar con la tradición y el oficio del dibujo como sustento técnico en la manufactura, debido a que la acción de dibujar remite, en su condición analítica y “estructurante”, a espacios interiores, como la cabeza, el taller o el hogar. Intenté mantener los rasgos originales de los objetos en su desplazamiento a esta técnica gráfica, monocroma y bidimensional.

Una de las conclusiones que se desprendió de la realización de estos trabajos fue la presencia de una dimensión fetichista de la cual no estaba plenamente consciente y que se evidenció en el afán por representar estos elementos que configuran una privacidad, lo que viene de una necesidad de tenerlos, de quedarme con ellos. Esto se puede advertir en la obra “Introducción a un cotidiano”, en la forma en que se escogieron los elementos, bajo

limitaciones auto impuestas en las que estos no tuvieran correspondencia ni con una época determinada, ni dieran indicios de un lugar de origen, es decir, que su procedencia y contexto fuera desconocida. Otra condición relevante, era que el objeto apelara a elementos que pudieran encontrarse en una casa cualquiera pero que, a la vez, fueran singulares.

De este modo, pese a recolectar diversos objetos, la serie realizada para “*Twin infinitives*” contiene solamente un cartucho de escopeta, una botella en miniatura de Coca Cola, un perro de plástico negro, un personaje mínimo que corresponde a una niña y una pequeña muñeca de trapo. Con lo que se hizo presente el goce que implica interactuar con este tipo de elementos, lo que relaciono con el juego infantil pero también con un secreto afán de coleccionismo. Ambos aspectos están presentes en el acto de apropiación de juntar y recolectar.

En el caso de “Diamante”, el otro trabajo que compone la muestra antes nombrada, los ocho dibujos se realizan a partir de la minuciosa búsqueda de imágenes que se correspondan para simular un diálogo narrativo de dos perfiles de Facebook de mujeres en edades similares y que comparten un mismo “estilo de vida”. Pese a la autorización de las implicadas que debí conseguir para desarrollar este proyecto, su proceso presentaba un encanto ante la imagen idealizada de estas dos adolescentes. Esto se vincula de igual manera, a la noción de fetiche. Debido a que esta idealización de la adolescencia, que poco tiene de cierto, la veo relacionada también con la imagen estereotipada de las muñecas, de manera que en esta idealización de la imagen, el cuerpo se vuelve un objeto de uso, vinculado otra vez, a la noción de juego.

La adolescencia es un tópico que se presenta también en otras obras ya expuestas en este trabajo, como “Cuarto oscuro”, donde la figura preadolescente de Ana Frank responde a la pureza e inocencia con que enfrenta la situación que le tocó vivir. Así como en ocasiones anteriores, de las que no hago referencia aquí, en las que pedía a adolescentes que actuaran mitos griegos con elementos contemporáneos, para hacer un registro fotográfico de esas actuaciones, lo que provocaba una suerte de posesión del personaje, presentándose en esta performance, rasgos propios de dichos mitos y dioses, que muchas veces las jóvenes e

improvisadas actrices desconocían por completo. En estos ejercicios recurrí a una de las modelos de “Diamante”, la que mantiene aún las últimas características de esta etapa adolescente. El interés no tiene ninguna relación ni con un deseo de volver simbólicamente a esta etapa del desarrollo, ni con un deseo físico. Lo que me interesa es el vestigio en los rasgos infantiles, es decir, la capacidad de jugar, así como la inocencia y desconocimiento del mundo que pese a sus no tan cortas experiencias, aún se puede divisar. Es así como dichos elementos se vuelven juguetes, muñecos, y les doy lugar en mi trabajo, construyendo con ellos una fantasía, elaborando relaciones, a veces falsas y a veces reales, que implican la intención de volverlas verdaderas por medio de actos, acciones, significativas, tanto como de formas que persiguen el mismo fin.

El resultado y montaje de la muestra “*Twin infinitives*” involucra también la presencia del juego antes mencionado. De este modo, en “Introducción a un cotidiano”, cada objeto elegido es inserto en una caja cúbica transparente, que actúa como vitrina y relación de medida, puestas sobre una escuadra que se vuelve invisible en su función soportante, una pequeña repisa especialmente confeccionada que produce el efecto de levitación de las pequeñas cajas, sobre las cuales van enmarcados dibujos de un cuarto de pliego, en los que se ha ampliado la representación de esas figuritas al mismo tamaño –independiente del tamaño original de los objetos que sirvieron de modelo–, dibujos que en algunos casos, pese a ser figurativos, los abstrae.

BIBLIOGRAFÍA (Biblioteca)

Heiddeger, Martin. *El origen de la obra de arte*. Madrid: Alianza, 1996.

Heiddeger, Martin. *La cosa*. Traducción de Eustaquio Barjau en “Conferencias y artículos”, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.

Ardenne, Paul. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac. 2002.

Roelstraete, Dieter; Manacorda, Francesco; Harbord, Janet. *Simon Starling*. Nueva York: Phaidon Press limited, 2012.

Graziose Corrin, Lisa; Kwon, Miwon; Bryson, Norman. *Mark Dion*. Londres. Phaidon Press limited, 1997.

Varela, Francisco. *De cuerpo presente*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1997.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducción: Eduardo Ruíz. Buenos Aires: Manantial, 2010.

Jones, Amelia. *El cuerpo del artista*. Phaidon Press Limited, Inglaterra. 2006.

Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Traducción de Miguel Morey. Santiago: Edición electrónica de www.philosophia.cl/Escuela de filosofia Universidad Arcis.

Ordóñez Díaz, Leonardo. *Arte y acontecimiento, una aproximación de la estética Deleuziana*. Revista Latinoamericana de Filosofía, Vol XXXVII nº1. Buenos Aires: Pablo Lorenzano, Universidad de Quilmes. 2010.

Perec, George. *Especies de espacios*. Barcelona: Éditions Galilé. París. 2001.

Sterns, Robert. *Espacio, tiempo y memoria: Más allá de la fotografía en Japón*. Traducción Carlos Betancourt Cid. Ciudad de México: Edición Museo Rufino Tamayo, 1994-1995.

Gómez Molina, Juan José. *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Cátedra. 2002.

Génesis 1:19, 1:20.

Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Biblioteca de Bolsillo. Barcelona, España. 2007,

Freud, Sigmund. *Lo ominoso (Das Unheimliche)*, Obras Completas, Tomo XVII, Editorial Amorrortu. 1978.

Poesía Universal, traducida por poetas Chilenos, Traducción de Jorge Teillier. Editorial Universitaria, Santiago de Chile 1998.

RAE, <http://www.rae.es/>.