



Universidad de Chile  
Facultad de Artes

## **BAJO PRE SUPUESTO** **¿Trascendencia o Desecho?**

Tesis para Obtener el Grado de Magíster en Artes con Mención en Artes Visuales  
Escuela de Postgrado, Facultad de Artes Universidad de Chile.

Ricardo Pizarro Castro

Santiago - 2015

Profesor Guía: Cristián Silva

*A Danae, Damián y Ania  
Por amor*

# Índice

<b>Presentación</b>	<b>4</b>
<b>Cap 1 Estrategia de Producción</b>	<b>7</b>
1.1 Bajo Presupuesto	7
1.2 El problema del soporte y mano de obra	8
1.3 Estrategia de movilidad	10
1.3.1 Pintura Aeropostales	15
1.3.2 Solitaria	19
<b>Cap 2 Parodia Mínimal</b>	<b>22</b>
2.1 Presentación v/s Representación (lo que ves es lo que ves)	24
2.2 La pura resta	25
2.3 Mínimal artesanal	27
2.4 Máximo esfuerzo mínimo resultado	28
2.5 Higiene doméstica	29
2.6 Minimalismo made in Chile	30
2.7 Menos es más paradoja tercermundista	31
2.8 Nec Otium la cuestión del ocio	34
2.9 Las sublimes obras del ocio	35
<b>Cap 3 Sacro oficio</b>	<b>37</b>
3.1 La Biblia / Cómo sobrevivió el libro	37
3.1.2 Conservadas por copistas meticulosos	38
3.2 De la geometría mínima a la geometría sacra; meditación	40
3.3 Consideraciones acerca del mandala	41
3.3.1 Carl Jung; El mandala como arquetipo del inconciente colectivo	42
3.3.2 Razón e intuición en el mandala	45
3.4 Meditación y mandala	47
3.5 El azar es un orden perfecto	48
3.6 Personalísima mano de obra	50
3.7 Un Mándala muchos Mándalas	51
3.8 La implicancia del color	52
<b>Cap 4 Luis Camnitzer; Cinismo Ético</b>	<b>54</b>
4.1 Estrategias para convertir un cuchufli en el postre de la boda real	55
4.2 Negotium	58
4.3 La cosa es ser impuro y ético al mismo tiempo	60
4.3.1 ¿Cómo utilizar la corrupción sin corromperse?	60
<b>Antecedentes de obra</b>	<b>63</b>
<b>Conclusión</b>	<b>78</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>82</b>

*La cosa es ser impuro y ético al mismo tiempo.*  
*L. Camnitzer*

## Presentación

Tomando en cuenta el contexto del arte contemporáneo chileno y mi personal falta de recursos económicos al egresar de la carrera de artes, comencé desde el año dos mil a realizar operaciones de *bajo presupuesto*, que al mismo tiempo se proponían -en un principio- escapar de la producción tradicional de la pintura. Sin embargo, éstas mantenían el diálogo con ella, reflexionando acerca del propio ejercicio pictórico, a través, por ejemplo, de la utilización de los materiales que le dan soporte y movilidad (bastidor y lienzo), como también a través de una ejecución que mantenía el principio artesanal de lo hecho a mano. Desde ahí es que surgen las primeras direcciones de las obras que aborda esta investigación. Por una lado, la problematización y puesta en escena de la noción de “bajo presupuesto” como un dispositivo de producción de obra en sí mismo. Por otro, una progresiva revisión acerca del soporte de obra y su movilidad. Con una ejecución basada en la propia *mano de obra*, que fue acentuando un hacer rotundamente artesanal, a través de gestos manual-mecánicos exhaustivos y/o repetitivos.

En el fondo, lo que intenté a poner en cuestión desde esos nuevos planteamientos de obra, fue la -propia- creencia en el arte, desarrollando un cuerpo de obra que oscila entre la idea del arte como un ejercicio trascendente o incluso sacro, versus su noción *de utilería*, esto es, tomando el arte como una falsa promesa, un ejercicio cínico y desacralizador, incluso desechable.

¿Qué es lo que todavía nos mueve a crear otra obra de arte, sobre todo pensando en el contexto del arte contemporáneo (chileno), o de la producción visual global (*mucho más allá de la era de la reproductibilidad técnica*), que produce una sobrepoblación de imágenes con tal rapidez que somos incapaces de asimilarlas?

¿Cuáles son las (in)utilidades que representa hacer arte hoy en Chile, de persistir de forma comprometida en una disciplina artística, dentro del contexto de arte contemporáneo chileno y sus deficiencias, que parecieran exigir mucho y dar muy poco a cambio, esto último, tomando en cuenta el reducido o casi inexistente mercado y coleccionismo de arte contemporáneo en Chile, así como el prácticamente nulo campo laboral estrictamente para el arte?

¿Cómo sobrellevar la voluntad artística y conjugarla con las reglas del juego que se imponen en un contexto de competencias?

¿Es el arte a estas alturas un ejercicio trascendente, o una mercancía más o menos desechable de mercado?

¿Podríamos considerar la producción de arte contemporáneo como ocio o como negocio?

Sin duda cada artista responderá a estas preguntas desde sus inquietudes y obsesiones personales. Tal vez lo que subyace en el intento de contestarla, es el rol o definición que cada artista le da al arte. Justamente tratar de dar esta definición de lo que el arte es, o cuál es su rol, sugiere un campo movedizo, ambiguo, ético y estético, puro e impuro, un punto desenfocado que no puede ser alcanzado del todo, que se mueve entre las pulsiones personales y la comunicación universal, entre lo visceral y lo conceptual, entre discurso y praxis, entre la certidumbre e incertidumbres etc. y cada vez que se sugiere un posible punto de definición, al instante vuelve a desenfocarse, aludiendo a nuevas posibilidades, pues definirlo del todo sería tal vez quitarle algo de su aspiración o principio de libertad.

De esta forma, como artista me he situado en esta oscilación; entre creer por un lado en una creación genuina, comprometida y trascendente, o bien por otro, tomar el arte como un *bluff*<sup>1</sup>, es decir, como *una cínica representación para erigir una aspiracional carrera artística que me llevara a solventar de alguna forma mi condición como sujeto social*<sup>2</sup>. Al observar las deficientes condiciones del artista local (en comparación con sistemas más desarrollados), comencé a entender al arte como un acto de fe, y al mismo tiempo como una PYME o micro empresa; un negocio.

Esta oscilación conllevó inicialmente lo uno y lo otro: por un lado, invertir los capitales con que contaba: básicamente el conocimiento académico adquirido y la propia mano de obra. Pero por otro, a mantener el compromiso con la creación, lo que me llevó dentro del desarrollo de mi obra última, a un hallazgo sorprendente que volcó sin proponérmelo (al menos conscientemente) mi obra a una dimensión nueva, con un claro e imprevisto énfasis sacro. Me refiero a los mándalas.

Éstos me introdujeron, sin buscarlo, en un sacro oficio (o sacrificio), en cuanto, me entregaron un espacio de introversión y meditación que me devolvió a los centros de la existencia interior, lejos de los prejuicios y exigencias externas. Es un lugar íntimo e intocable, que me ha llevado a estar con los cinco sentidos completamente presente. No obstante, más allá de entender el proceso como una *terapia* personal, la obra mantiene al mismo tiempo las estrategias anteriores y es expuesta dentro de los circuitos del arte contemporáneo, quedando a merced del dominio público, y de la compleja trama de referencias propias del lenguaje y sus hegemonías.

En síntesis, el planteamiento de mi obra reciente toma como punto de partida *el problema de la producción de arte contemporáneo*, a través del propio ejercicio artístico,

---

<sup>1</sup> El término *bluff* proviene del póker, juego de naipes, en el que designa la capacidad de mentir o engañar al o los contrincantes sin decir una palabra, presumiendo de tener un buen juego que no necesariamente sea verdad.

<sup>2</sup> Entrevista a raíz de la muestra "Amor Vacui". Web artes visuales Universidad de Chile Junio 2014

desarrollando progresivamente una estrategia de producción de *bajo presupuesto*, basada en un contexto económico adverso y de competencia.

Dicha estrategia se basa a su vez, en tres aspectos fundamentales; el soporte, la movilidad y la mano de obra. Son estos tres aspectos lo que progresivamente van abriendo las interrogantes acerca del supuesto status o trascendencia de la obra, versus su lado más utilitario y *de baja cultura*, produciendo una progresiva oscilación su condición de ejercicio cínico o sacro, o trascendente o desechable.

Por último debo advertir al lector, que así mismo como la obra plantea estas ambigüedades (cínico-sacro, ocio-negocio, trascendente-desechable.), también la estructura de esta tesis plantea teóricamente esta oscilación o ambigüedad, esquematizando los contenidos con el fin de analizarlos, o al menos, de comprender o definir sus afluentes. El lector se encontrará entonces, de un capítulo a otro observando temas de índole completamente diferentes, que honestamente, a pesar de las estructuras tradicionales de investigación, son dos fuerzas o preocupaciones genuinas en mi trabajo, y cuya oscilación y/o ambigüedad me interesa conservar.

## 1. Estrategia de Producción

---



Bajo Pre Supuesto Ricardo Pizarro. Plumón y Servilletas desechables  
30x30cm. 2003

### 1.1 Bajo Presupuesto

Comencé a desarrollar estas obras al darme cuenta que necesitaba salir de la pintura -esta necesidad podría definirse como una intuitiva inquietud o preocupación crítica por desplazarme al problema del soporte de la pintura, o de la pintura como objeto, dicho de otra forma, salir de la representación para abordar la presentación- y al verme con un limitado presupuesto caí justamente en esta tensión; *los límites del arte contemporáneo respecto de su presupuesto.*

No es que antes no careciera de presupuesto para realizar mis pinturas, sino que el cambio de frente, me situó en un problema técnico-material de mayor índole, esto enfatizado por mis intención de ese entonces por realizar obras de gran formato, con materiales un tanto más sofisticados y con especificidades técnicas de mayor complejidad.

Desde acá se abría eventualmente otra alternativa a evaluar; la posibilidad de financiamiento externo, a través básicamente de fondos concursables, los cuales naturalmente son selectivos, por estar dentro de un marco de competencia (lo cual, dicho sea de paso, permite que solo algunos proyectos se ejecuten y la mayoría simplemente sean excluidos, manteniéndose en muchos casos por años en esa calidad, e incluso sin llegar nunca a ser concretados). Esta alternativa implica al artista, esta vez, en el plano de la gestión de proyectos, y más que en la obra, en el *proyecto de obra*. Es decir, la obra toma aquí carácter de proyecto; se trabaja en la idea y el plan de una obra que aún no existe, calculando la duración de su ejecución, el presupuesto e incluso su eventual impacto social.



Situado en este problema de la escasez de recursos económicos para la producción de arte y para mi propio sustento como sujeto social, (problema para la gran mayoría de los artistas chilenos y del mundo), mi salida consistió en tomar este marco de “bajo presupuesto” como dispositivo de creación de obra. Es decir, en vez de apuntar a la gestión de proyecto y al financiamiento a través de fondos concursables, apunté al sentido contrario, a hacer productiva la noción de bajo presupuesto.

Desde ahí comencé a replantear todos los aspectos de la producción de obras de modo de apuntar a esa economía, lo que implicó, como ya he esbozado, revisar y replantear el soporte de obra situándome en materiales precarios, leves, industriales, domésticos, económicos, livianos, desechables, etc. Así como también comencé a replantear estos soportes de modo de hacerlos fácilmente trasladables.

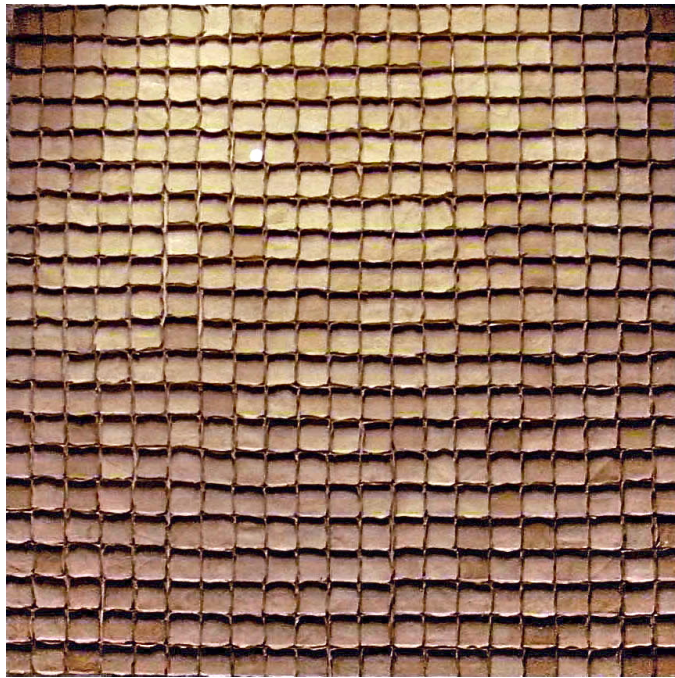
En el plano visual, comencé también a buscar una progresiva economía estética, basada en gestos mínimos que pudieran ser entendidos como módulos, patrones o unidades que después repetía incansablemente y en los que el mayor capital estaba dado por la propia explotación de mi mano de obra.

## **1.2 El problema del soporte y la mano de obra**

Al someter la obra a un plan de economía presupuestaria y escape de *la pintura*, la primera cosa en la que pensé fue modificar el soporte de obra. Esto significó en un principio, deshacerme del bastidor y concentrarme solo en la tela, con la cual construí pequeñas cajitas que después uní reticularmente, y cuya concavidad produjo luz y sombra real, lo que trasladó, en alguna medida, el problema de la representación al campo de la presentación, y en algunos casos al cuadro como objeto, abstrayendo la imagen a una estética geométrica abstracta. Y por otro lado, enfatizó la relación con el tiempo de ejecución, basado en el trabajo artesanal de ir construyendo sistemáticamente cada cajita a mano.

El resultado de este tipo de experimentaciones, comenzó a producir diversas tensiones o desplazamientos, en cuanto a la pintura como cuadro, como objeto, o como representación.

*La pintura desde siempre ha sido una práctica heterogénea, diversa; en esto no difiere de la pluralidad inherente a la sociedad y la cultura. Sin embargo, más de alguien podría espetar lo siguiente: lo que Ud. sostiene es cierto, pero no ha contemplado un aspecto crucial en la historia de la pintura, y que le otorgaría a dicha práctica una unidad por encima de su consignada diversidad: este aspecto*



“Contenedor” Ricardo Pizarro. 144 cajitas de lino hechas a mano. 150x150 cm .1999  
Obra es de carácter modular que le permite agrandarse o reducirse a voluntad.

*es el “cuadro”. En este punto, habría que responder que la historia de la pintura ha sido más amplia que la historia del cuadro. Toda la tradición de la pintura mural así lo atestigua; pero también sus extensiones contemporáneas hacia los soportes del cuerpo, la arquitectura y la escultura. (Guillermo Machuca, libro-catálogo cambio de aceite, Pág. 28, 2003)*

Siguiendo intuitivamente estos aspectos citados (queriendo *escapar del cuadro*), el año dos mil, en la exposición colectiva llamada “Laboratorio 10”, realicé una obra mural que llamé “Con-curso”, que consistió en el dibujo de innumerables espermios hechos solo con lápiz grafito puro, hasta completar la totalidad de la superficie del muro (de aproximadamente 7,5 metros de largo por 2.50 de alto). Esta obra fue realizada íntegramente por mi propia mano, ya que al tratar de incluir un asistente, este resultó tan diferente en su arremetida gestual, que tomé la decisión de completarlo solo, trabajando arduamente día y noche, utilizando hasta el último margen de tiempo (dos semanas) dado para el montaje de obra. A propósito de la ocasional necesidad de mano de obra externa para la implementación de una estrategia de producción que le permita alcanzar sus objetivos como “artista revolucionario” en su obra, el artista y teórico uruguayo Luis Camnitzer anota:

*(...)Necesito, también, mano de obra contratada que pueda trabajar en aquellas partes que no requieren mi esfuerzo creativo y que se puedan ejecutar bajo mis*

*instrucciones. Con pocos medios económicos a mi alcance para la adquisición de equipo y maquinaria, me veo forzado a utilizar mi ingenio(...)*  
*(...)La misma situación económica me impide contratar ayudantes al salario que se merecen. Tengo que pagar lo menos posible, alargar las horas de trabajo y lograr un máximo de productividad con un costo mínimo. Si en este proceso me llegara a sobrar dinero, lo debo invertir en más y mejor equipo, y en el empleo de más gente bajo las mismas condiciones.<sup>3</sup>*

Guardando las distancias con Camnitzer, quien apunta a un eventual equipo de trabajo, en mi obra naciente apuntaba a desarrollar una estrategia de autogestión que me permitiera un máximo de productividad con el costo mínimo. Sin embargo como lo mencioné anteriormente a raíz de la diferencia que produjo el gesto de un ayudante o asistente, y de no apuntar a fondos concursables como medio de financiamiento, tomé la decisión (provisoria o no necesariamente definitiva) de concentrar la ejecución en mi propia mano de obra.

Aunque me seducía el hecho de que esa concentración de trabajo hecho a mano tuviera un carácter efímero, y desapareciera al terminar la exhibición, mi interés era que la obra mantuviera en alguna medida, y en su misma materialidad, esa tensión, producida por la contradicción de una obra que concentra muchísimo trabajo artesanal, pero que está a punto de desaparecer (soporte desechable).

La obra “Con-curso” marcó un claro precedente para mis trabajos recientes, en cuanto a que pone en tensión las relaciones entre pintura, dibujo, mural, pero sobre todo al plantearse como una obra basada en un gesto manual mecánico, mínimo, repetitivo, con un material básico y económico. Es decir, una estrategia de producción de *bajo presupuesto*, que sitúa la mayor inversión de capital, en el propio tiempo y explotación de mi mano de obra.

Este tipo de estrategia, se ha convertido en la línea de trabajo hasta el día de hoy. Sin embargo, como ya he dicho, al terminar aquella muestra, la obra desapareció bajo las capas de pintura blanca para preparar la sala para la próxima muestra, lo que me llevó a pensar en un próximo paso de reflexión de obra; la movilidad.

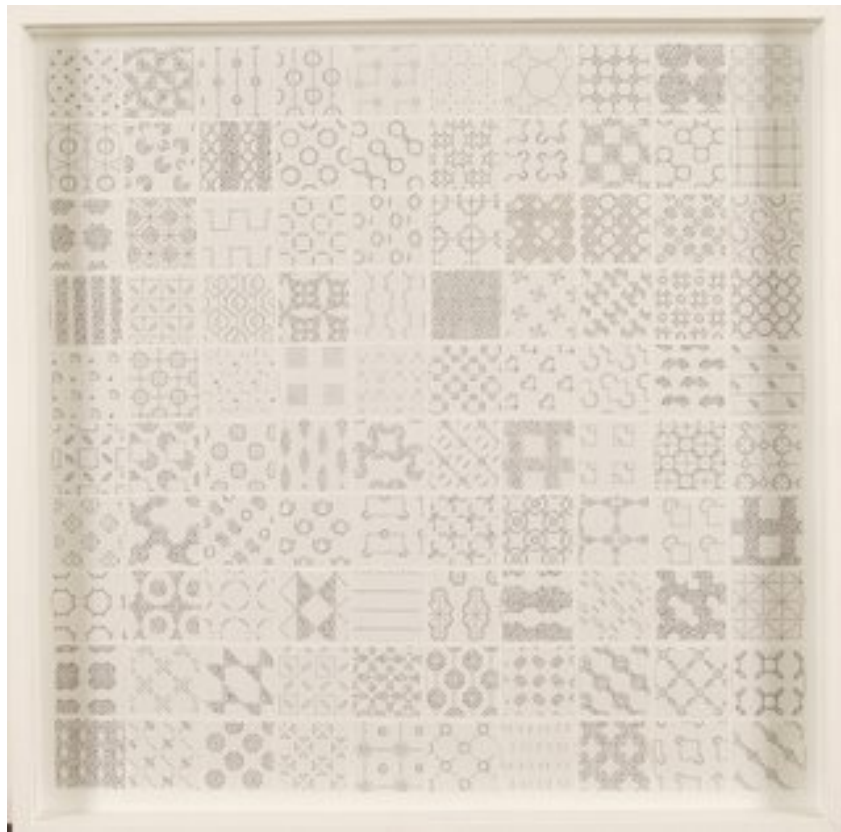
### **1.3 Estrategia de movilidad**

Siguiendo el correlato anterior, me propuse pensar en cómo hacer que mis obras fueran fácilmente movilizables, sin tener que necesitar transportes o fletes destinados a

---

<sup>3</sup> “La corrupción en el arte /El arte de la corrupción”. Ensayo publicado en 1995 en el contexto de “El síndrome de Marco Polo” Universes in Universe. marzo 2012.

trasladarlas de un lado a otro. Junto con esto, también me propuse basarme en un tipo de producción la cual no pasara necesariamente por un taller (o estudio), esto es, obras basadas en módulos pequeños que pudiera ir realizando en cualquier espacio, incluso en el transporte público. Mi objetivo era poder llevar la obra conmigo dentro de una mochila. Comenzaba así a implementar en mi trabajo artístico una naciente estrategia de movilidad. La primera salida a este problema, consistió en buscar materiales livianos y modulares, que a la vez fueran económicos y cotidianos. Lo que me llevó a descubrir por primera vez la llamada “toalla nova”<sup>4</sup> (toalla de papel gofrado de uso doméstico) como material y soporte. Este material resultó ser ideal, ya que reúne en sí mismo el conjunto de condiciones que estaba desarrollando, e incluso su conformación introdujo un aspecto muy productivo; me refiero a la trama gofrada (en bajo relieve de carácter industrial) que en ciertas marcas (Favorita, por ejemplo), corresponde a un patrón matemático que me permite un sin fin de posibilidades, en el ejercicio de ir rellenándolas, a través de puntos hechos con plumón, realizando distintos patrones o diseños, repetidos incansablemente.



“100 tramas” Ricardo Pizarro. Plumón sobre toalla “nova” 120x120 cm. 2005

---

<sup>4</sup> “Nova” es una marca de toalla de papel gofrada desechable de uso doméstico. Marca que en Chile se hizo tan popular que se usa para denotar dicho producto.

Así, en la obra titulada “200 tramas probables” expuesta en la Galería de Arte Contemporáneo Balmaceda 1215, creé, tal como lo expone su nombre, 200 tramas distintas (2 mostrarios de 100 tramas cada uno), en base a puntos hechos a mano con plumón, de las cuales procedí a elegir una trama para ser repetida hasta llenar reticularmente todo un muro de la galería (ver imagen a continuación).

La semejanza con la obra antes descrita, “Con-curso”, es la de generar un patrón o gesto mínimo de forma artesanal y repetitiva, hasta llenar la totalidad de un muro; esta vez, sin embargo, no dibujada directa al muro, sino en el soporte modular de toalla “nova” (que le otorga su carácter móvil).



“200 tramas probables” (detalle). Ricardo Pizarro. Exposición bipersonal BIPOLAR Historia y Enajenación. Galería Balmaceda 1215. 2005

Como antecedentes locales y dentro de esta perspectiva -de la estrategia de movilidad- podríamos mencionar las obras con servilletas de fuente de soda realizadas por la artista chilena Mónica Bengoa, un ejemplo “Enero, 7:25” (imagen siguiente) en la que la artista propone una retícula mural de 2.600 servilletas de papel coloreadas a mano, realizando en ellas una imagen fotográfica cotidiana pintadas con lápices de colores.



Enero, 7:25. Mónica Bengoa Mural de 2.600 servilletas de papel coloreadas a mano. Medidas totales 3,64 x 14 m. 2004.

*En el gran mural de la segunda sala, en Galería Gabriela Mistral, Mónica Bengoa presenta un mural que cubre totalmente el más grande de los muros. Visto de lejos, revela su procedencia fotográfica; más todavía, los colores de una fotografía digitalizada, vistos en la pantalla de un computador. Al acercarse, se aprecia que está hecho por innumerables cuadrículos coloreados a mano, reconocibles como servilletas de papel. Estos reproducen los colores de la pantalla lo más exactamente posible, sirviéndose de una "paleta de color" - a su vez, colores ya industrialmente determinados - que se aplican según el diseño a cada una de las servilletas ("servilleta-pixel", dice la presentación escrita del proyecto). En la primera sala, cada uno de los pequeños bordados a mano sobre objetos-juguetes fotografiados a escala natural son llamados, por extensión, "puntada-pixel". Los objetos son de producción mecánica, como la imagen fotográfica; las puntadas, hechas a mano, como las servilletas.<sup>5</sup>*

Si bien esta obra cumple con el principio de movilidad que hemos venido describiendo, en cuanto es una obra modular (cuyo traslado resultaría bastante simple), tal vez la mayor diferencia reside en que Bengoa trabaja con la imagen fotográfica, buscando cruces entre pintura, fotografía y el mural, entre otras. Bengoa trabaja a partir de un tipo de imágenes respecto de las cuales mi trabajo siempre se ha mantenido a distancia –las imágenes fotográficas-. Esto, en pos de mantener el rigor de la abstracción, recalcar una lectura no narrativa, una lectura desde un punto de vista rápido y desechable, que permita a su vez

---

<sup>5</sup> Adriana Valdés Catálogo de la muestra Enero 7:25. Mónica Bengoa. Galería Gabriela Mistral.2004



Enero, 7:25. (Detalle) Mónica Bengoa Mural de 2.600 servilletas de papel coloreadas a mano.

que el espectador se centre nuevamente en la superficie del soporte de la obra, no encontrando aparentemente más sentido que la propia acumulación de gestos repetitivos. Volviendo a mi obra “200 tramas probables”, si bien en este caso alcanza un relativo gran formato, debido a su carácter modular, es importante señalar que parte de mi estrategia de movilidad y montaje, reside en alguna medida en que la imagen final no sea figurativa sino abstracta. Puesto que la imagen figurativa, tal como en las obras de Mónica Bengoa, le otorgan un formato definido que limita sus posibilidades de montaje. En este sentido, esas obras de Bengoa, necesitan un espacio predefinido que las pueda albergar en toda su extensión, puesto que en el caso hipotético de contar con un muro más pequeño, esto incidiría en un eventual corte de la imagen.

Por el contrario, en muchas de mis obras busco una producción modular de carácter abstracto, basado en un patrón repetitivo, con el objetivo de que pueda seguir expandiéndose de acuerdo al espacio dado. Desde esa perspectiva, este tipo de obras no necesitan un espacio predefinido o no exigen una extensión preestablecida, sino que por el contrario, la estrategia reside en que la obra pueda adaptarse a las características que presente el espacio, pudiendo si así se requiere, reducirse o extenderse sin problemas, sumando o restando módulos, lo que hace que la obra no tenga un formato rígido sino flexible y adaptable. Pero en todo caso, la semejanza con las obras de Bengoa que me interesa señalar, además de su carácter modular y reticular, es que toda su extensión sea reducible al punto de caber en una mochila u otro dispositivo pequeño.

No obstante, la obra “200 tramas probables” todavía me sugirió otro aspecto que revisar, ya que este tipo de obras reticulares necesita un extenso tiempo y precisión para lograr su correcto montaje. Mi intención era sumar al objetivo de ser fácilmente trasladable, que

también fuese fácil de montar, y con esto me refiero que la obra no tome más de unos minutos en ser instalada en el muro de la sala. Esta característica me interesaba desarrollarla pensando más específicamente en exposiciones itinerantes regionales o internacionales, en las cuales naturalmente no siempre se puede estar presente a la hora de montar las obras.

Desde esta nueva preocupación se abrió un nuevo camino que dice relación con uno de mis referentes de obra más relevantes, las *Pinturas Aeropostales* del artista chileno Eugenio Dittborn.

### 1.3.1 Pintura Aeropostales;

*Las pinturas aeropostales viajan a través de la red internacional de correos como cartas y se exhiben en los destinos como pinturas. En el correo la maniobra consistió, entonces, en hacer pasar una pintura por una carta. Al desplegarse y exhibirse en el Museo esa pintura exhibe pliegues y sobres: ellos son las señales de haber sido esa pintura una carta.*  
-Eugenio Dittborn



8a Bienal do Mercosul - Mostra Euaênio Dittborn. Santander Cultural 08/09/2011 - Foto: Flávia de Quadros/indicefoto.com

*En 1974, Eugenio Dittborn decidió no dibujar más a "mano alzada" y creó una "mano ortopédica" -una expresión de Enrique Lihn- compuesta de instrumentos de dibujo técnico con el objetivo de reprimir cualquier emotividad de su gesto.*



*Nueve años después, en 1983 creó las pinturas aeropostales que rompieron con el circuito habitual de distribución del arte al ser plegadas y enviadas por correo a la Tate, de Londres, o el MoMA, de Nueva York.<sup>6</sup>*

Desde 1983 Eugenio Dittborn ponía en circulación las primeras pinturas postales, que luego recibirían el nombre por el cual se hicieron conocidas mundialmente; Pinturas aeropostales, a la pregunta de cómo nacieron estas obras el artista señala:

*Pinturas postales. Así se llamaban en aquel tiempo. Fue Diego Maquieira quien me dijo, creo que en 1985, que no podían llamarse sino pinturas aeropostales... Al poco tiempo de mis primeros experimentos con materiales flexibles y livianos e inmediatamente después del retorno de mi envío a Sydney, fui invitado a exponer al Museo de Arte Moderno de Cali, en Colombia. Las dos curadoras del museo vinieron a ver mi trabajo -estaba en plena experimentación- y mientras hablábamos les mostré mis experimentos y en ese momento preciso, recuerdo, tuve la ocurrencia de decirles que podía hacerlos entrar en sobres y enviárselos a través del correo.<sup>7</sup>*

Las Pinturas aeropostales del artista chileno Eugenio Dittborn, se convirtieron en matriz de las reflexiones acerca de la estrategia de movilidad y montaje que pudiera tener una obra, sin que esta pierda materialidad e incluso monumentalidad.

*“La fragilidad, rigidez, peso y extensa superficie de mi trabajo anterior a las aeropostales fueron poco a poco haciéndose insoportables por intransportables. Mi último trabajo importante realizado sobre una superficie tan pesada como extensa y tan rígida como frágil fue mi envío a la Bienal de Sydney en abril de 1984. Ese trabajo se encuentra expuesto en mi exposición actual en el Museo de Artes Visuales (Mavi). No está allí por un afán retrospectivo, sino para dar a saber de un cambio decisivo en mi trabajo. Las pinturas aeropostales emplean materiales livianos y flexibles que permiten plegarlas en cuatro partes, y viajan en sobres como cartas. Lo hacen a través del correo aéreo, son extremadamente livianas y, paradójicamente, muy resistentes (nunca una pintura aerpostal ha llegado a ningún destino dañada). El franqueo es muchísimo más barato que cualquier medio de transporte de arte y el tiempo de tránsito entre Santiago y cualquier ciudad del mundo no excede nunca los cinco días.”*

---

<sup>6</sup> Entrevista a Eugenio Dittborn. Por Rodrigo Miranda. Diario La Tercera publicación lunes 6 de sep 2010.

<sup>7</sup> ídem.

La estrategia de las aeropostales me proveyó de una posibilidad inédita hasta ese entonces, que la obra cumpliera en sí misma una función ambivalente, por un lado en tanto pintura, por otro lado en tanto dispositivo móvil (carta). Esta condición fue posible en la aeropostales por un elemento decisivo que reemplazaría la retícula modular; el pliegue.

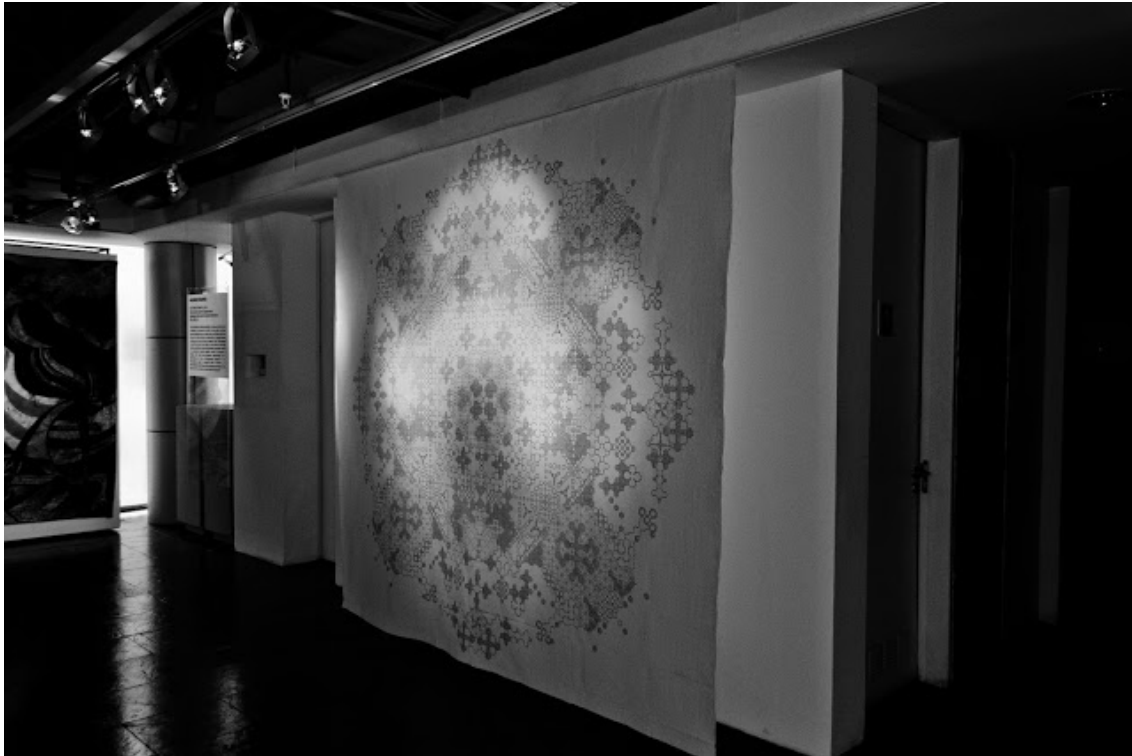
*Las aeropostales contienen, o más bien son contenidas por pliegues. Estos son la condición de posibilidad del viaje: la Pintura Aeropostal es plegada para ser convertida en carta, y luego desplegada para ser exhibida. Ésta es una particularidad de las aeropostales, ellas están constituidas por dos formas: a) una durante su desplazamiento, plegadas y en sobres, su forma epistolar y volumétrica b) y una segunda forma, llegadas a su destino, desplegadas, colgadas y exhibidas junto con sus sobres vacíos, su forma pictórica y planimétrica (Cubitt-Dittborn 1993:93). Los pliegues, entonces, son una mediación visible de las diferentes formas y estados en que la obra transita: volumen/superficie, carta/pintura, obra en tránsito (plegada)/obra expuesta (desplegada). Y en ese sentido podemos entender al pliegue como una bisagra de las Pinturas Aeropostales. En cuanto bisagra, los pliegues son los lugares de gasto de la obra, los que soportan sus mutaciones y traslados, son sus marcas de viaje<sup>8</sup>.*

Siguiendo la estrategia aerpostal basada en sus pliegues, conseguí por medio de un auspicio directo de la fábrica Toalla Nova, material en formatos industriales (de 2.70 cm de ancho por 40 metros de largo) manteniendo el prepicado cada 20 cm, lo que permite a estos grandes paños poder plegarse a modo de acordeón. El prepicado vendría en estas obras a reemplazar la idea del pliegue en las aeropostales, permitiéndole a mis obras mantener un formato monumental o gran formato, y al mismo tiempo reducirse hasta caber en una pequeña bolsa o en una mochila. El prepicado de la toalla gofrada aparece un poco menos visible que los evidentes pliegues de la aeropostales, lo que disimula su carácter plegable, y no incluye de manera evidente al prepicado como un elemento estético simbólico, que da cuenta en el caso de las aeropostales haber sido plegada hasta convertirse en una carta. Sólo al comenzar a acercarse, el espectador puede darse cuenta de que el material que sustenta la obra se trata de un elemento cotidiano dentro del espacio del baño o cocina, y eventualmente del prepicado que contienen.

---

<sup>8</sup> Claudio Guerrero Urquiza, artículo titulado; El origen de la estrategia aerpostal de Eugenio Dittborn: coyuntura y condiciones de su recepción. Publicado en la revista virtual punto de fuga en Julio del 2010

Para retratar estas reflexiones y estrategias que he ido entrelazando, inserto a continuación imágenes de la obra titulada “No tengo Templo” del año 2013, y del proceso de su montaje.



“No Tengo Templo” Ricardo Pizarro. Plumón sobre toalla “nova”. 2,6x2,6 mts. Exposición Paso de Cebra. Centro Cívico de Las Condes. 2013.



Esta obra se conforma de un solo paño de toalla “nova” de 2.6 metros cuadrados (formato industrial). Cuenta con prepicados que le permiten plegarse hasta convertirse en un pequeño bulto. Y cuyo montaje y desmontaje de obra es realizado en no más de 10 minutos.

Queriendo llevar más allá la base de la estrategia de movilidad, en el año 2013 comencé un nuevo tipo de obras que parodian, en alguna medida, las aeropostales de Dittborn. Esta serie de obras consisten en retratos en tinta china sobre pañuelos desechables, y son las únicas que presentan imágenes figurativas, tal vez, acercándose más a la estética de ciertas aeropostales que contienen retratos.



*Pintura de bolsillo n° 4, Retrato de Gene Lagos.* Ricardo Pizarro. Tinta china sobre pañuelo desechable (dividido en sus tres capas) y sachet marca Elite. 2013

La operación es simple, pinto con tinta china sobre un pañuelo desechable un retrato (generalmente de amigos artistas), luego separo las tres capas con que cuenta cada pañuelo y expongo el resultado directo al muro, sin enmarcados ni soportes, agregando por último a un costado, el sachet marca Elite en el que vienen.

Si las aeropostales viajan por correos aéreos estas obras viajan en el bolsillo, esto me permite llevar toda una exposición en mis ropas sin siquiera pasar advertidas como equipaje. Es más, la estrategia (todavía en proceso) proyecta la entrega de un retrato a cada amigo que viva fuera de Chile, y que venga de visita a nuestro país, éste se lleva su propio retrato en su bolsillo. Una vez en el extranjero, le pido que vaya al lugar más importante de exhibiciones de su localidad (museos, galerías, centros de arte) lo adhiera en sus muros o vidrios y tome fotografías. El fin de este proyecto es la implementación de una estrategia de bajo presupuesto (parasitario) que recorra y se “exponga” no oficialmente en distintos espacios del arte del mundo, como metáfora de la aspiracional carrera artística desde la condición post colonial del tercer mundo, que pese a todo persiste en apuntar a los centros hegemónicos del arte.

### **1.3.2 Solitaria**

Otro ejemplo dentro del desarrollo de esta estrategia de bajo presupuesto y de movilidad, esta vez de carácter tridimensional, es la obra llamada “Solitaria” (imagen a continuación). Expuesta -dentro del marco del taller de grado impartido por el artista Arturo Duclos, en el Magíster en Artes visuales de la Universidad de Chile- en la exposición colectiva titulada “Calibre 14” (Museo de Artes Visuales, MAVI).

Esta obra fue íntegramente pensada dentro de estas estrategias. Basada en materiales cotidianos, industriales y económicos, la obra consistió en el ensamble hecho a mano de centenares de palitos de helado, usando para su unión palitos de fósforos. La unión de las

partes construye un mecano, ensamblado de x en x, lo que permite que pueda estirarse, para ampliarse de modo de convertirse en una especie de “serpiente” o “lombriz solitaria” que recorre el espacio tridimensional colgando y asemejando una pequeña montaña rusa (y que es capaz de seguir creciendo a voluntad según el espacio dado).

Mi entrada a dicha exposición fue solo con una mochila, desde la cual extraje la obra, la estiré y monté (junto a la mochila), sin contar más de unos pocos minutos en su montaje. Luego al final de la muestra, el desmontaje repitió la acción, reduciendo la obra hasta dejarla dentro de la mochila y salir caminado con ella.



“Solitaria” Ricardo Pizarro. Palitos de helados y de fósforos ensamblados. Medidas variables. Exposición “Calibre 14” museo de artes visuales MAVI. 2009

Solitaria cumple en sí misma la estrategia de producción económica, movilidad y montaje, habiendo sido expuesta en distintos lugares, que incluyen las ciudades de Santiago, Valparaíso, Mendoza y Córdoba. En esta última, siendo *remasterizada*; me refiero a que en esta última edición el ensamblaje se realizó reemplazando los palitos de fósforo por miles

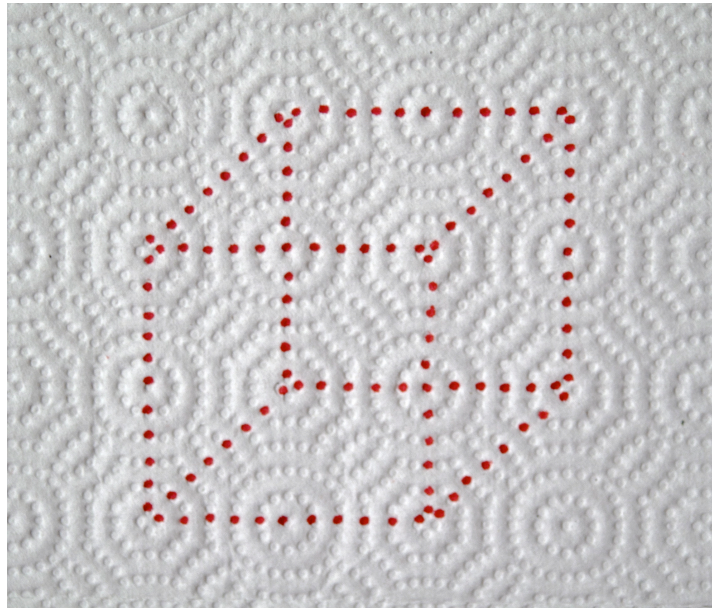
de pequeños tornillos, y sumando mucha más extensión, hasta alcanzar un largo de más de 100 metros, que recorrió la extensa sala El Subsuelo de la Universidad Nacional de Córdoba en Argentina. (imagen siguiente)



“Solitaria II” Palitos de helado ensamblados con tornillos. Más de 100 metros de extensión. Sala El Subsuelo, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. 2011

## 2. Parodia Mínilal

---



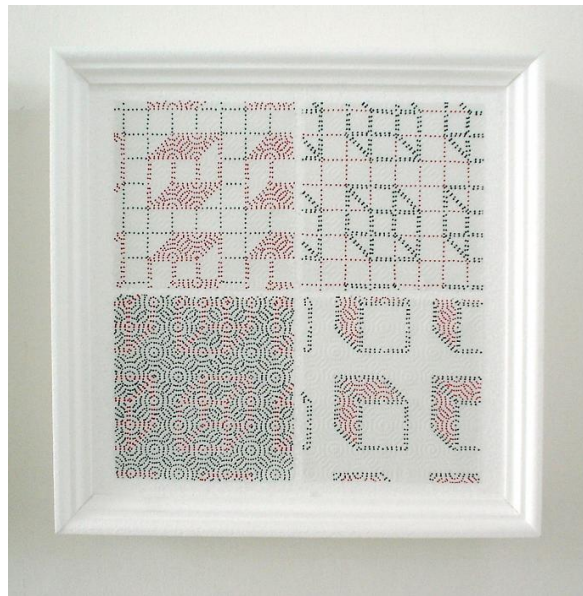
Cubo. Ricardo Pizarro. 12x10 cm 2005

Aunque nunca se ha descrito con exactitud, el término “Minimalismo” (o “arte minimalista”) denota un estilo vanguardista que emergió en Nueva York y Los Ángeles durante los años sesenta y que, sobre todo, se asocia con la obra de Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Lewitt y Robert Morris, además de con la de algunos otros nombres brevemente asociados a esta tendencia. Basado principalmente en la escultura, el arte llamado “minimalista” suele estar compuesto de formas geométricas únicas o repetidas. Producidas industrialmente o construidas por obreros cualificados siguiendo las instrucciones del artista, las piezas minimalista erradican todo vestigio de emoción o de decisión intuitiva, reaccionando claramente contra la pintura y la escultura expresionista abstracta que las precedió durante las décadas de 1940 y 1950. (pag 15 Arte Minimalista, Paidon)

Aunque sin duda mis obras mantienen evidentes relaciones formales con el mínimo art norteamericano, sobre todo en su rigor pulcro, repetitivo y monocromo, su distancia más radical es justamente esta: la ironía que provoca desde la relación con su propio contexto de exhibición, desde el soporte de obra y con el gesto corporal de lo hecho a mano, todo lo cual pudiera estar más cerca del llamado posminimalismo, pero que en mi fábula personal he llamado “mínimo criollo”.

(...) “el minimalismo incubó de inmediato su propia Némesis: el Posminimalismo; las mismas estructuras aparecían atravesadas por problemas de materialidad, y

desde luego, se mantenían y agudizaban las relaciones de las obras con sus contextos físicos y hasta institucionales (el museo, la galería). Entonces el Minimalismo navega desde unos preceptos más o menos formalistas (aunque sea la negación del tradicional sentido de forma) hasta aspectos de orden conceptual y alegórico: las veladas alusiones al cuerpo y a la muerte contenidas en obras como la de Robert Morris o Tony Smith. Sin embargo, hay un hecho irrefutable y es que, sea cual sea la lectura que compartamos, el Minimalismo es siempre una tendencia que rompe con la imagen y se concentra en el objeto.”<sup>9</sup>



“De Utilería” (detalle) Plumón, toalla desechable y plumavit.  
Exposición individual Ricardo Pizarro Galería BECH. 2006

De acuerdo con esto, me apuro a confesar que, en su momento, estas relaciones e influencias no fueron mayormente indagadas o reflexionadas, más allá de lo que las propias obras proyectaban en mi personal interpretación, sin preocuparme demasiado de los antecedentes o premisas conceptuales del movimiento. No obstante, la colonización estética propiciada por el minimalismo, fue progresivamente haciéndose parte de mis reflexiones justamente entrando desde el plano estético, lo que influyó en mayor o menor medida, ciertas etapas e intereses que se fueron desplegando a lo largo del desarrollo de mi trabajo.

---

<sup>9</sup> Minimalismo made in Chile. Artículo escrito por Cesar Gabler a raíz de la exposición del mismo nombre. Revista La Panera, Pág. 17 edición mayo 2013.



“Equivalent VIII” Carl Andre  
120 ladrillos refractarios 13 x 69 x 229 cm. 1966



## 2.1 Presentación v/s Representación

### *Lo que ves es lo que ves*

*“La obra minimalista no alude a nada más allá de su presencia literal o de su existencia en el mundo empírico. Los materiales se muestran como materiales, y el color, cuando se utiliza, no encierra referencias implícitas”<sup>10</sup>*

Cuando comencé el proceso de plantear el desarrollo de mis reflexiones a partir del problema de la producción, entendí que no quería proponer obra desde una exaltación de lo subjetivo –digamos del cuadro hacia adentro- sino lo que fue adquiriendo cada vez más importancia fue la propia cuestión de la producción del arte. En ese momento me aboqué, más que a la construcción de un imaginario propio, a preguntarme por el propio ejercicio artístico. Esto desembocó en el desarrollo de una estética de carácter pulcro y geométrico, que buscaba -como ya abordé en el paralelo con la obra de Bengoa- una lectura no narrativa o figurativa. Por el contrario, el carácter abstracto-geométrico de las obras, basado generalmente en tramas, texturas o patrones repetitivos, buscaba el objetivo de que el espectador, no encontrando mayor lectura narrativa, volviera a la superficie del soporte cotidiano sin encontrar aparentemente más sentidos que una superficie cubierta por una trama de gestos. Esto implica que la obra rompe en alguna medida, con la representación tradicional figurativa, y propiciado por su carácter abstracto-geométrico, se acerca al problema de la *Presentación*, tanto del gesto, material u objeto, como a

---

<sup>10</sup> Arte Minimalista. Edición de James Meyer Phaidon 2005 Pág. 15

aspectos significantes en sí mismos. Insisto, los procedimientos de ejecución que registra y denotan cada gesto de la obra, más el carácter desechable del soporte, comienzan a transmitir significancias por sí mismos.

Al respecto transcribo las palabras del curador Patricio Muñoz Zarate respecto de mi participación en la exposición llamada "Desvíos y Heterodoxas tentativas recientes en torno a la abstracción" realizada en la sala de arte del museo de Bellas Artes, sede Mall Plaza Vespucio en el año 2013.

*Ricardo Pizarro, en cambio, utiliza un tramado prefabricado por la industria del papel, en este caso la "toalla nova", el dibujo decorativo impreso en bajo y sobre relieve le sirve como soporte para incorporar su propio código caligráfico a través de consecutivos puntos aplicados con lápiz de tinta, al principio monocromo, pero ahora, en sus últimos trabajos, cargados de color. La falta de perdurabilidad, el carácter desechable de su obra establece un analogía con los productos de consumo, digeridos, utilizados y finalmente convertidos en residuos, está metáfora efectiva sobre el acontecimiento real se aleja de cualquier militancia dogmática con el formalismo, sólo es un subterfugio que establece similitud y equivalencia con ciertos modos y procedimientos propios del geometrismo.*

Por otro lado la acumulación desmedida o absurda de un gesto manual mecánico sobre un soporte desechable, implica una relación irónica con los preceptos del minimalismo, y a la vez, una contradicción con los flujos o demandas de producción en la industria del arte.

## **2.2 La pura resta**

Esta relación del arte con la productividad en mis obras podrían leerse como sutiles rebeldías, contradicciones o ironías, que cruzan desde los aspectos materiales, de producción y estéticos. Todo lo anterior pareciera indicar un tipo de producción a *contra pelo* de los ejes del mercado tradicional, o en alguna medida, de la institucionalidad del arte, donde en vez de sumar nuevos productos artísticos, o nuevos capitales simbólicos que permitan identificar una arremetida estética sujeta a los discursos locales, estas obras en toalla desechable parece connotar un resta, una *suma en negativo* de gestos repetitivos que parecen no significar nada.

*"Ciertamente, se trata de una "zona seca" de figuración, siguiendo la estrategia de una geometría no-sensible, afirmada en la formalización de gestos básicos que remiten a la memoria reprimida de una tecnología corporal destinada a marcar un*

*signo que parece no significar nada. Justamente, ese viene a ser el propósito de un gesto rebelde, en su negativa a cumplir con el programa implícito en la política de inserción, que busca hacer evidencia del procedimiento de ascenso social consistente.”<sup>11</sup>*

Se abre acá una dimensión patética de obra, el des-obrar, invertir un esfuerzo y tiempo desmedido en una suma absurda de gestos carentes de otro significado que su propio acumulado; producir en negativo, *la pura resta*. Esta dimensión patética, como he venido planteando, se vuelve oscilante: en un momento puede entenderse como un acto de sacrificio (sacro oficio), ingenuo si se quiere, en el que el único sentido es sostener la absoluta creencia o compromiso en el arte, en el que cuerpo y tiempo son sometidos por un fin artístico. Por otro lado, podemos leer estas operaciones en su sentido más utilitario, ligado a la mera producción de arte, basado en un extenuante y enajenante trabajo de ejecución manual-mecánico realizado, por así decirlo, por una máquina humana, un ejercicio de producción deshumanizado y cuyo cínico objetivo no es otro que la parodia de la inscripción y el éxito dentro de su marco de competencia. Un *Bluff*, en el que nunca se accede a saber con máxima certeza el juego detrás de la mano.

*Esto es lo que pone en evidencia Ricardo Pizarro al dibujar figuras geométricas, mediante punteo de lápiz con punta de fieltro, sobre alveolos de papel absorbente de uso doméstico. Sus grecas absolutamente domésticas, de escolaridad extrema, producen ornamentalidad allí donde la idea de ornamentación fracasa. Lo que domina es la superficie lisa, con cubierta de formalita, para combatir como se debe la invasión bacteriana.<sup>12</sup>*

Si bien podría decirse que en el arte siempre tiende a haber contenida una verdad y una mentira, igualmente determinantes, en mi trabajo actual tiendo conscientemente a situarme justamente en esa ambigüedad, produciendo obras que oscilan en sí mismas, que pueden ser leídas desde ambos polos. Y que siguiendo el comportamiento políticamente correcto de inserción en los circuitos de arte contemporáneo, terminan instalando la pregunta sobre el propio ejercicio de producción de arte.

Pero volvamos al Minimalismo para indagar en las relaciones de productividad industrial en serie, y la producción manual mecánica en mis obras.

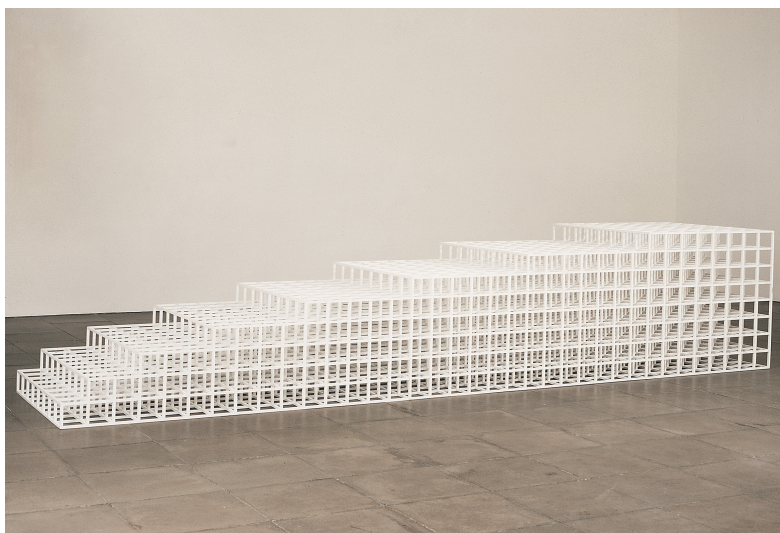
---

<sup>11</sup> Certificar, Garantizar, Legitimar. texto escrito por Justo Pastor Mellado para la muestra bipersonal BIPOLAR Historia y Enajenación. De los artistas Rodrigo Ortega y Ricardo Pizarro. Galería Balmaceda 1215 2005.

<sup>12</sup> ídem

### 2.3 Mínimal artesanal

Hay dos principios del minimal art norteamericano, que me identifican y que recojo desde el propio contexto. Uno es el principio de repetición o serialidad, y el otro es la máxima atribuida a Mies van der Rohe "Menos es más". La repetición o serialidad de este movimiento siempre me resultaron inquietantes, sobre todo la obra de Sol Lewitt (imagen a continuación). Porque al pensar en algo mínimo o en la premisa minimalista *menos es más*, lo que me sucedía o interpretaba personalmente tenía que ver con una sola cosa, con un objeto mínimo o pequeño y jamás con la repetición de un objeto, módulo o patrón de cualquier índole.



*Open Geometric Structure 3.* Sol Lewitt pintura sobre madera. 98x 98 x 483 cm. 1990

Esta deducción personal de algunas de las obras minimalistas, se transformó en una de las cuestiones estéticas que me interesaba desarrollar, más allá de sólo plantear salidas al problema de la producción visto en el capítulo anterior. Lo que era de mi especial interés era situarme en estas -para mí- contradicciones con respecto al estilo minimalista, dadas por trabajar reduciéndome a un gesto mínimo, y sin embargo repetirlo exhaustivamente de forma manual; en el entendido que esto último se opone a las aspiraciones minimalistas. Tal como se ve en la imagen anterior, en la obra de Sol Lewitt, se hace patente que la búsqueda minimalista proponía ubicarse desde la materialidad y sistemas de producción industriales, con el fin de borrar todo rasgo gestual o manual de las obras, toda expresión humana, buscando una estética implacable y neutra. Estos rasgos eran parte de las disputas que los artistas minimalistas sostenían con el Pop y con el expresionismo abstracto, tachando a este último de arte ilusionista. Así, un aclamado Donald Judd, artista

y teórico norteamericano, contribuyó a remodelar el debate crítico en torno al arte minimalista.

*Judd dejó clara su preferencia por un arte de superficies con diseños sencillos, limpios, sin modular y de colores vivos, ejemplificados en la obra de Barnett Newman y Keneth Noland. En contrapartida, atacó la pintura gestual y “relacional” de Willen de Kooning, Franz Kline y los expresionistas abstractos más jóvenes, así como la escultura multipartita influenciada por el cubismo tardío de Davis Smith y Anthony Caro. Judd alabó a los primeros por su literalidad y “especificidad” y tachó a los segundos de ilusionistas.<sup>13</sup>*

Si el minimalismo proponía borrar la mano del artista y reemplazarla por métodos de producción y materiales de carácter industriales para mantener una estética neutra, en mi trabajo, se daba un relación algo distinta: buscaba una estética aparentemente neutra, pero con una tecnología *hecha a mano*, dando paso a una sistematización de un gesto o patrón pero realizada artesanalmente, lo que muchas veces requiere un gran esfuerzo, disciplina corporal y tiempo a escala humana, produciendo lo que podríamos expresar como un *mínimal artesanal*. Esto es, proponiendo una estética mínima con un máximo de trabajo manual.

#### **2.4 Máximo esfuerzo, mínimo resultado.**

En la actualidad, el artista contemporáneo Francis Alÿs acuñó la siguiente premisa para su trabajo: *máximo esfuerzo, mínimo resultado*. En sus trabajos que siguen esta premisa, Alÿs realiza obras que le exigen muchísimo esfuerzo, de él o incluso de numerosos asistentes, para llegar a un resultado mínimo, incluso absurdo, el cual a veces tiende a desaparecer de la vista. Un ejemplo de esto es la obra “Cuando la fe mueve montañas” (imagen a continuación), en la que Alÿs dispone a centenares de personas en cadena, cada una con una pala en mano, para luego proceder todos juntos a mover una duna, que amenaza con llegar a una localidad cercana; sin embargo, luego de aquel tremendo esfuerzo, todo queda prácticamente igual.

---

<sup>13</sup> Arte Minimalista. Phaidon Pág. 17



'Cuando la fe mueve montañas " Franis Alÿs Lima 2002

A diferencia de Alÿs, y aunque comparto en alguna medida la relación del *máximo* esfuerzo sometido a la realización de la obra, para mí el resultado, en vez de ser *efímero* o no permanecer visible (más que en su registro), es recogido fácticamente sobre un soporte generalmente desechable<sup>14</sup> o precario, que extienda su permanencia en el tiempo, pero que de todos modos cargue con la tensión de un material vulnerable, material cuyo destino es convertirse en desecho.

## 2.5 Higiene doméstica

La toalla “nova” en sí misma mantiene una relación tal vez irónica con las premisas estéticas del minimalismo, en el sentido de presentarse como un material diseñado y fabricado para cubrir las tareas de higiene y limpieza doméstica. Es un material diseñado para *absorber las manchas*, lo que podría homologarse paródicamente a la estética *higiénica* del minimalismo y a su afán de alejarse del gesto y de la mancha expresionista.

*Un trapo se enjuaga, se estruja y se pone a secar. Guarda, en alguna medida, la memoria del ataque bacteriano. En cambio, la toalla de papel esponjoso va directamente a la basura. Pasa a ser un apósito absorbente rebajado a operaciones de superficie doméstica, convirtiéndolo todo en “zona seca”.<sup>15</sup>*

Justamente esta característica del minimalismo, la higiene formal, fue uno de los parámetros en los que el equipo curatorial del centro Matucana 100 se basó para diseñar la exposición “Minimalismo made in Chile”. Una exposición inédita en nuestro país, la primera que aborda

---

<sup>14</sup> Obras en toalla de papel desechable de uso doméstico

<sup>15</sup> Certificar, Garantizar, Legitimar. texto escrito por Justo Pastor Mellado para la muestra bipersonal BIPOLAR Historia y Enajenación. De los artistas Rodrigo Ortega y Ricardo Pizarro. Galería Balmaceda 1215 2005.

las referencias, influencias o simplemente similitudes de obras realizadas por artistas chilenos respecto de la estética del minimalismo.

## 2.6 Minimalismo made in Chile.

Estructuras, repeticiones e higiene formal, fueron las características en las cuales se basó la selección de trabajos de artistas chilenos desde la década de los 90 hasta la actualidad, para la muestra titulada “Minimalismo made in Chile”, llevada a cabo en el centro Matucana 100 el año 2013. Más allá de que específicamente los trabajos sobre toalla desechable, se relacionen, irónicamente o no, con los conceptos de higiene formal del Minimalismo, el mismo material comienza a tener otras connotaciones que se van entrelazando y produciendo lecturas que tienen que ver esta vez, con el ejercicio del arte visto desde la perspectiva de un lenguaje muchas veces de elite.

Al respecto de esta exposición y de las connotaciones específicamente en el contexto chileno, César Gabler en su artículo sobre esta muestra escrito en la revista de arte La Panera, el año 2011, agrega:

*(...)En este caso son los propios artistas quienes presentan sus obras. ¿Malo? No, pero tal vez ilustrativo de la actual condición del arte: una visualidad que requiere casi siempre de contexto y con la que el público, salvo el especializado, no se identifica. Tercera reflexión: frente a ese problema aparece la propia revuelta que las obras y sus artistas han venido planteando: un intento por reencausar la reflexión artística a un espacio familiar, menos condicionado por la teoría y más próxima a la experiencia del público. Es lo que ocurrió con los artistas a partir de la década de los noventa. Frente a los textos crípticos opusieron su propia reflexión. Frente a la cita, objetos y elementos plenamente reconocibles. Algunos ejemplos: las imágenes de Ricardo Pizarro sobre toalla Nova, aprovechando de manera infinita su diseño a base de puntos.(...)<sup>16</sup>*

El carácter doméstico y cotidiano de la toalla nova la hace reconocible y *más próxima a la experiencia del público*, el espectador reconoce los elementos provenientes más que del mundo del arte, del supermercado, y que tienen presencia en sus espacios domésticos, tales como la cocina y el baño. Esta condición próxima del material que sustenta la obra, sumado a su condición desechable, comienzan a poner en cuestión o tensar el supuesto status o trascendencia de la obra, versus su versión de baja cultura. La obra da cuenta de

---

<sup>16</sup> Certificar, Garantizar, Legitimar. Justo Pastor Mellado .

un tipo de material lejos de los tradicionales y nobles materiales del campo de las llamadas Bellas Artes. Al mismo tiempo, concentra una acumulación de gestos, que a pesar de estar hechos a mano, aparecen deshumanizados o no-sensibles, desplazando y reemplazando cualquier *habilidad* (por ejemplo la del dibujo) por su negación; un acumulado de gestos no sensibles que parecieran no significar nada.



“Vous n’avez pas la priorité” (detalle) Ricardo Pizarro.  
intervención museo Louvre, Paris 2006.

## 2.7 Menos es más, paradoja tercermundista

Por otro lado la premisa “menos es más” ( $- = +$ ) que ingresa del mismo modo “irresponsable” en mis concepciones artísticas, o sea, sin pensar en la convención que dio origen a dicha frase, me da la oportunidad de realizar una lectura que implique un paralelo paródico de contextos. *Para mi, esta frase representaba la oportunidad de dar vuelta las jerarquías de poder, donde el menos, lo precario, la periferia, puede ser planteada como un más, que sin embargo lo es, la periferia es mas grande que la concentración de un poder determinado.*(catálogo Aprox. Mac 2009)



Basado en esta premisa y en su lectura desde un punto de vista paródico como un ejercicio de poder (que marca las posiciones del artista contemporáneo respecto al binomio centro/periferia), realicé en los años 2005 y 2006 el proyecto titulado “Vous n’avez pas la priorité” (Usted no tiene la prioridad), que se basó en un entramado de intervenciones no oficiales o clandestinas en Francia e Inglaterra. Transcribo a continuación el texto que acompañó a dicha obra en el catálogo de la muestra “Aprox.”, curada por Pablo Langlois y realizada en el museo de arte contemporáneo de Santiago de Chile el año 2009.

*“Desde la autogestión como estrategia y sistema de producción de obra y desde la utilización paródica de la premisa proveniente del minimal art “- es + “, el autor registra fotográficamente intervenciones no oficiales sobre los muros de algunos de los museos o de los centros de artes más emblemáticos de Francia e Inglaterra (Centro Pompidou y Museo Louvre en París, Museo de Bellas Artes de Nantes y Galería Tate Modern en Londres). Por otro lado introduce de forma no oficial o semi-clandestina, el estudio de su propia biografía artística en clases de enseñanza secundaria en el “Lycée Grand Air” en la localidad de “La Baule les Pins” (Noroeste de Francia 2006).*

*El proceso es registrado audiovisualmente por el propio artista, esto es, sin que los alumnos se enteren que la biografía estudiada pertenece al mismo sujeto que los graba, y que el proyecto artístico enunciado en dicha biografía se lleva a cabo in situ, siendo los alumnos y la grabación parte del proyecto en curso.*

*El proyecto pretende parodiar e indagar en las condiciones de movilidad del artista chileno, desde el icono del viaje a Francia como estereotipo de éxito, y al mismo tiempo pretende poner en evidencia o al menos simbolizar, el enfrentamiento con los diversos mecanismos de bloqueo que impone dicho país bajo la impronta diplomática de sus políticas de contención. “Vous n’avez pas la priorité” (Usted no tiene la prioridad) es una frase extraída de una señalética de tránsito vehicular recurrente en las calles de Francia, para señalar metafóricamente la propia condición como artista chileno inmigrante y proveniente del tercer mundo, y el flujo unilateral de la enseñanza del arte contemporáneo mundial.”<sup>17</sup>*

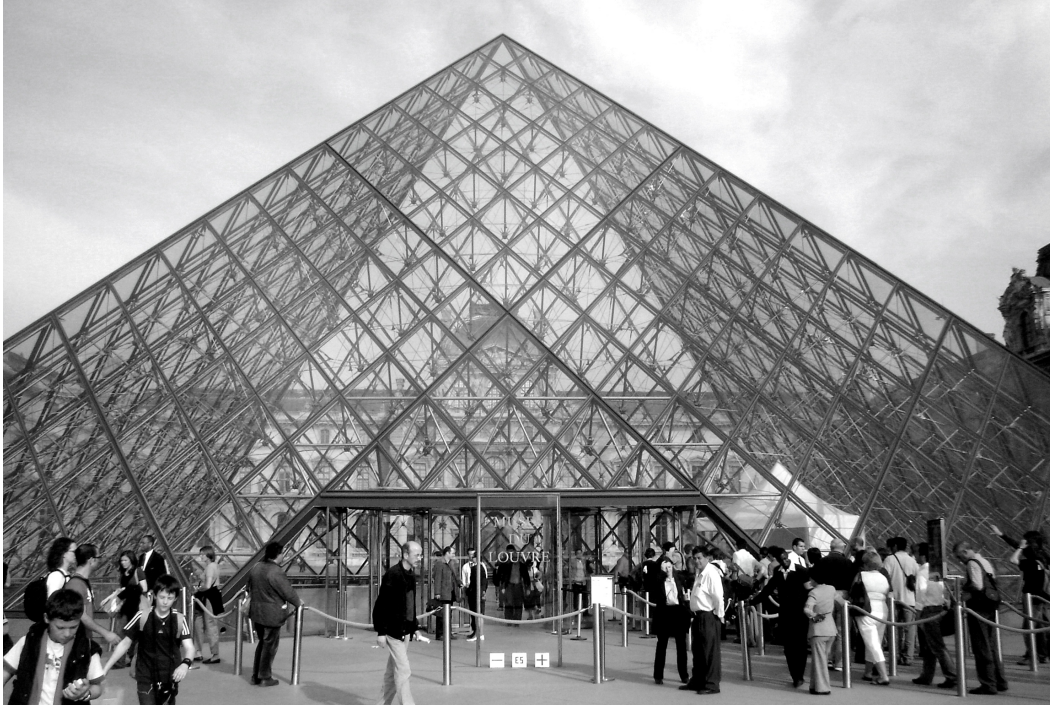
La obra “Vous n’avez pas la priorité” recoge irónicamente la premisa ‘menos es más’<sup>18</sup> para situarla en diversas instituciones del arte, colgadas con ganchos a base de ventosas, que permitiera un colgado rápido y no oficial (por fuera). La más emblemática de estas intervenciones, realizada en la entrada del museo Louvre en París, cuyo acceso principal

---

<sup>17</sup> Catálogo Exposición colectiva Aprox. Museo de arte contemporáneo. 2009

<sup>18</sup> Resulta pertinente mencionar que estos tres cuadros de 20x20 cm colgados con gancho de ventosas, que contienen la frase “- es +” está escrita con la articulación en español “es” y no en su versión signica “- = +” haciendo alusión al lenguaje de procedencia.

en medio de la plaza central, está sujeta a una monumental pirámide de vidrio, mandada a construir por el presidente de ese entonces François Mitterrand, y que evidentemente, según su diseño arquitectónico, cercano al minimalismo, se opone decididamente a la arquitectura clásica del edificio que la rodea.



Intervención museo Louvre, París 2006



Intervención Centro Pompidou, París 2006



Intervención estación London Blackfriars, tras el tríptico se aprecia la Galería Tate Modern. Londres 2006

## 2.8 Nec Otium/ La cuestión del ocio

Lo que hasta ahora se ha venido a mencionar como central en mi trabajo -me refiero al ocio- no es tal, o al menos muy relativo, ya que la dimensión del ocio no tiene que ver con la máxima concentración corporal y mental que sucede durante la ejecución de mis obras. El ocio en sus primeras acepciones, es definido como la negación o ausencia de trabajo, como la inacción, o como el tiempo libre de una persona después de realizar un trabajo económicamente productivo. Generalmente asociado al relaxo, al placer, o la distensión; dadas estas definiciones la relación del ocio con mi obra se relativiza. Habría que preguntarse entonces, si realmente se está ocupando un tiempo libre, o bien en rigor, el tiempo y la producción son aquí el trabajo del artista.

La palabra ocio, según el “Breve diccionario etimológico de la lengua española” de Guido Gómez de Silva, editado por el Fondo de Cultura Económica, viene del latín *otium* “tiempo disponible para hacer algo por gusto y no por deber” y para la Real Academia Española, en su 2da y 3ra acepción, ocio es “diversión u ocupación reposada, especialmente en obras de ingenio, porque estas se toman regularmente por descanso de otras tareas. 4 m pl. Obras de ingenio que alguien forma en los ratos que le dejan libres sus principales ocupaciones”.

Mas allá de esto, lo que en realidad sucede en mis trabajos, es un trance enajenante (o en caso de los mándalas, *meditativo*, asunto del cual me ocuparé en otro capítulo), una sistematización artesanal mecánica, corporal, que por supuesto involucra la dimensión mental, no solo a la hora de articular el ejercicio físico. Si bien el intelecto no participa de manera activa en este proceso, la mente puede, en su sumisión al rigor de aquella monótona tarea, eventualmente enajenarse o trasladarse a otras esferas difícilmente obtenidas desde un cotidiano. Esta mecanización sistemática constituye una profundización, por decirlo de algún modo, de la evasión mental.

En este sentido la ejecución de la obra podría plantearse como una dualidad de acción, ya que es ella la que permite el tiempo de evadirse, en una enajenación temporal, cuya productividad o funcionalidad, puede ser desde un punto de vista muy valioso para el mundo interior del individuo, y al mismo tiempo, ocupar ese mismo lapso en la productividad artística “exigida” por un medio y su competencia. Es justamente, paradójicamente, la ejecución de la obra la que me permite desligarme de pensar en arte.

## **2.9 Las sublimes obras del ocio<sup>19</sup>**

Los manuales dedicados a la historia de la ideas e incluso a la historia del trabajo citan unas a veces rebuscadas etimologías, y otras directamente soslayan la cuestión del ocio, la cual, con todo, tiene significativas relaciones respecto del pensamiento y del trabajo.

Se suele leer que la palabra latina *otium* que deriva en la nuestra ocio, se opone a *negotium*, ocupación compuesta de *nec* y *otium*, “no ocio” y se justifica tal oposición alegando que con el término *negotium* se alude a una situación no querida en la cual uno queda atado al trabajo manual, cualquiera que este fuese, y por lo tanto, no está libre para otras actividades sublimes que requieren justamente ocio.

Esta consideración encaja en la división general de los saberes que se maneja desde la Roma clásica hasta el Renacimiento, entre saberes o artes serviles y saberes o artes liberales. Además, ocio y negocio no se oponen como lo privado a lo público, sino, como se verá, en como necesariamente se identifica con una soledad inactiva.

Por otra parte, la valoración de un estado por sobre otro se comprueba en las palabras de uso peyorativo con que se designa la actividad en el no ocio: *laborare* y *labor* originalmente significan “deslizarse” y *desliz* respectivamente; *tripalium* designa primero un artefacto de tres pies en el que se coloca el caballo para que sea herrado, después el potro de tortura y, a partir del siglo XII, nuestro “trabajo”, término este derivado de aquel.

---

<sup>19</sup> Las sublimes obras del ocio. Antonio Tursi. Artículo Revista N.2007

Operari y opera, de donde “obra” y “obra” en cambio poseen un sentido neutro, refieren cualquier tipo de actividad, desde una limosna hasta componer una enciclopedia.

Esta desvalorización del mundo del trabajo, palpable en la tradición Greco Romana, viene a coincidir con la bíblica, según la cual el trabajo es visto como un castigo debido a la pérdida del paraíso.

En el paraíso recuperado no habrá para el hombre esfuerzo, como en la edad dorada de los mitos griegos, sino, de nuevo, ocio. De las diferentes reflexiones sobre el ocio y sus cambiantes reacciones con el mundo del pensamiento y del trabajo se bosquejará sucintamente la historia.

El ocio o el no ocio, que remiten en mi obra al trabajo manual mecánico exhaustivo, mantienen una relación contradictoria y/o irónica con los afanes del movimiento minimalista, en cuanto a borrar todo vestigio de expresión de la mano del artista. No obstante la mecanización insensible del gesto de realizar miles de puntos sobre la superficie de la toalla Nova, vuelve al punto de convertir al artista en una máquina humana deshumanizada. Pero es justamente este proceder el que, como se verá en el próximo capítulo, permite un espacio de introversión que en el caso del desarrollo de mi trabajo, produjo insospechadas expansiones.

### 3. Sacro oficio

---



Los Manuscritos del Mar Muerto o Rollos de Qumrán, (detalle) colección de 972 manuscritos de la Biblia Hebrea que datan entre los años 250 A.c. y 66 D.c. .

#### 3.1 La Biblia/ Cómo sobrevivió el libro<sup>20</sup>

En la antigüedad, los escritos se enfrentaban a enemigos naturales, como el fuego, la humedad y el moho. Aunque la Biblia no ha sido inmune a tales amenazas, ningún otro escrito antiguo tiene una historia comparable en cuanto a su supervivencia a los estragos del tiempo, además de haberse convertido en el libro más accesible del mundo.

Los escritores de la Biblia no grabaron sus palabras en piedra ni en perdurables tabletas de arcilla. Según parece, las escribieron en materiales perecederos, como el papiro (que se elabora con la planta egipcia del mismo nombre) y el pergamino (que se prepara con la piel de animales).

¿Qué le sucedió a los escritos originales? Probablemente se desintegraron hace mucho tiempo, la mayor parte en Israel. El doctor Oscar Pared comenta: “...estos dos materiales de escritura (el papiro y la piel) están igualmente amenazados por la humedad, el moho y varios tipos de gusanos. Conocemos por la experiencia cotidiana la facilidad con que se deteriora el papel, e incluso el cuero resistente, cuando se coloca a la intemperie como una habitación húmeda.”

Si ya no existen los originales, ¿Cómo han sobrevivido hasta el día de hoy las palabras de los escritos de la Biblia?.

---

<sup>20</sup> Un libro para todo el mundo” Editorial Watch Tower and Tract Society of Pennsylvania.1997.

### 3.1.2 Conservadas por copistas meticulosos<sup>21</sup>

Poco después de escribirse los originales, comenzaron hacerse copias a mano. De hecho, en el antiguo Israel copiar las Escrituras llegó a ser una profesión. (Esdras 7: 6; Salmo 45:1). No obstante, como las copias también se hacían en materiales perecederos, con el tiempo había que sustituirlas por otras. Cuando los originales dejaron de existir, estas se convirtieron en la base de los futuros manuscritos. Durante siglos se hicieron copias a partir de otras copias. ¿Cambiaron significativamente el texto bíblico los errores de los copistas a lo largo de los siglos? Los Copistas profesionales vivían entregados a su labor. Sentían profunda reverencia por las palabras que copiaban y eran muy meticulosos. El termino hebreo traducido “Copista” es *so-fèr*, que alude a la acción de contar y registrar. Hayamos un ejemplo de la fidelidad de los Copistas en el caso de los Masoretas. Con respecto a ellos, el erudito Thomas Hartwell Horne señala: “calcularon qué letra se encuentra a mitad del Pentateuco (los primeros cinco libros de la biblia), qué frase se encuentra a mitad de cada libro y cuantas veces aparece en las escrituras hebreas cada letra del alfabeto (hebreo)”.

A fin de comprobar su trabajo, Los Copistas diestros utilizaban distintos sistemas para no omitir ni una sola letra del texto bíblico, iban al extremo de contar tanto las *palabras* como las *letras* que copiaban. Esta tarea implicaba u gran esmero, pues se afirma que contaban las 815.140 letras de las escrituras hebreas. Tal minuciosidad garantizaba un alto grado de fidelidad. Con todo, los Copistas no eran infalibles. Persisten las interrogantes: ¿Hay pruebas de que, a pesar de haberse realizado tantas copias en el transcurso de los siglos, hemos recibido un texto bíblico fidedigno?

Tan sólo hace unas décadas, un pastor Beduino que apacentaba su rebaño, descubrió una cueva cerca del mar Muerto. Allí encontró varias tinajas, la mayoría vacías. No obstante, en una de ellas, que estaba firmemente sellada, descubrió un rollo de pergamino envuelto cuidadosamente en lienzo, el cual contenía todo el libro bíblico de Isaías. Se notaba que aquel volumen, bien conservado pero gastado, había sido reparado. Poco imaginaba el joven pastor que el antiguo rollo que tenía en sus manos acabaría siendo objeto de la atención del todo el mundo. ¿Qué importancia tenía aquel manuscrito? Hasta 1947, los manuscritos hebreos más antiguos databan de aproximadamente el siglo X d.c. Pero este rollo era del siglo II a.c. una diferencia de más de 1.000 años. Los eruditos estaban muy interesados en comparar este rollo con los manuscritos de fecha muy posterior.

En un estudio, varios especialistas compararon el capítulo 53 de Isaías del rollo del mar Muerto con el texto masorético elaborado 1.000 años después. El libro *A General*

---

<sup>21</sup> Un libro para todo el mundo” Editorial Watch Tower and Tract Society of Pennsylvania.1997.

*Introduction to the Bible* explica los resultados del cotejo: “de las 166 palabras de Isaías 53, solo se cuestionaban 17 letras. Diez de ellas son simplemente cuestión de ortografía, que no afecta el sentido. Otras cuatro letras suponen cambios pequeños de estilo, como conjunciones. Las tres letras restantes componen la palabra ‘luz’, que se agrega en el versículo 11 y que no afecta demasiado el sentido. Por lo tanto, en un capítulo de 166 palabras, solo se cuestiona una (compuesta de tres letras) después de mil años de transmisión, y esa palabra no cambia de modo significativo, el sentido del pasaje”.

Tal concordancia en un manuscrito mucho más viejo proporciona un testimonio de seguridad respecto de la exactitud general del texto tradicional. De modo que cuando leemos una versión moderna de la Biblia, tenemos fundadas razones para confiar en que los textos hebreo y griego que toma como base reflejan con notable fidelidad las palabras de los escritores originales de la Biblia. La historia de la supervivencia de la Biblia tras haberse copiado a mano durante milenios es realmente extraordinaria. Por esta razón, sir Frederic Kenyon, quien fue por mucho tiempo conservador del Museo Británico, dijo: “hay que hacer especial hincapié en la seguridad sustancial del texto de la Biblia. No es posible decir lo mismo de ningún otro libro antiguo del mundo”.<sup>22</sup>

Es interesante observar que en el proceso de copiar y traspasar ‘la escritura’ o ‘la palabra’ de Dios de un tiempo a otro, los copistas asumían el anonimato de su hazaña artesanal, manteniéndose fiel a su exhaustivo trabajo por considerarlo sacro. En este sentido, éstos asumían la figura del *médium*, entre el mensaje y su recepción, entre Dios y el pueblo.

Esta última cuestión, a su vez, los desplazaba como sujeto creador (sobre todo en un sentido Moderno), la subjetividad del individuo, digamos, la creatividad basada en su propia experiencia e interpretación no tenía cabida aquí. Tampoco ellos se consideraban artistas: en ese entonces ni siquiera existía el concepto de arte tal como lo conocemos hoy, aún así, resulta interesante apreciar el sumo compromiso y rigurosidad con la cual emprendían su anónima tarea. El mensaje no era suyo, sino de Dios; el fin superior era mantener y traspasar a las nuevas generaciones el conocimiento de la palabra de Dios e instalarlo en el consciente colectivo. De aquí la idea de su labor como un oficio sacro, un sacrificio en pos de perpetuar la palabra del Dios de su fe.

Es curioso advertir un cierto paralelo con la figura sacra del Mandala<sup>23</sup>, aunque en la dinámica de traspaso de sus simbolismos radiquen profundísimas diferencias, ya que el traspaso del simbolismo en el caso del mandala se realiza generalmente, como sostiene el psicólogo Carl Jung, a través del inconsciente colectivo.

---

<sup>22</sup> “Un libro para todo el mundo” Editorial Watch Tower and Tract Society of Pennsylvania.1997.

<sup>23</sup> El mandala es un arquetipo de origen oriental que abordaré en el apartado siguiente.



Me interesa mucho instalar estas dos instancias sacras (Biblia y mándala) ya que muestran o demuestran claros ejemplos del esfuerzo o participación humana, particularmente exhaustiva y artesanal, consciente o inconsciente, que asumen modelos de pensamientos culturales diametralmente opuestos. Por un lado los copistas que trabajan por la voluntad de hacer trascender los escritos bíblicos, salvándolos de los materiales perecederos (papiro y pergamino). Y por otro lado los monjes tibetanos, que construyen mándalas a base de granitos de arena de colores, en un trabajo manual-temporal exhaustivo, que una vez terminado es desecho de una sola vez y a voluntad.

Mientras los primeros ponen toda su voluntad en rescatar la palabra de los materiales desechables, los segundos en cambio, lo desechan por voluntad. Esbozo, dentro de esta tesis y en este punto de la investigación, este paralelo, entre un modelo de fe “occidental” (Biblia) con otro modelo de fe “oriental” (mandala), con el objetivo de adelantar, acercar y sugerir una forma de comprensión de las dinámicas que mueven la creación de este último; el mandala.

En estos dos casos, el ejercicio de “escritura” o traspaso de gestos con un claro motivo sacro, remiten ese hacer artesanal, no necesariamente como un arte, sino como un sacro oficio o sacrificio, que esconde, neutraliza o deja en el anonimato “la mano” del autor para dar paso al mensaje. Esto último, a su vez, me permite hacer un link con el vuelco que dio mi obra desde el enclave de la parodia minimalista hacia un ejercicio sacro.

### **3.2 De la geometría mínima a la geometría sacra; meditación**

Francamente esta tesis nació en gran parte, por la necesidad de proveerme de un instrumento de investigación que me ayudara a hacer frente a una nueva experiencia de obra, desencadenada por un hallazgo sorpresivo en el devenir de mi trabajo plástico; los Mandalas<sup>24</sup>. Pero sobre todo en el proceso que estos despertaron, los cuales abrieron un sin fin de inauditos, desconcertantes y profundos sentidos que se hicieron presente tanto a partir del proceso de obra como de las imágenes resultantes. Consciente de la existencia del mandala, incluso en el mundo del arte contemporáneo (eso sí desde la vereda del espectador), quizás el mayor desconcierto provenga del sentir que estas obras me hicieron *adentrarme* inconscientemente en un *terreno sacro*.

Otro modo de explicarlo no menos desconcertante sería constatar en alguna medida los postulados del sicólogo suizo Carl Jung, quien trabajó largos años con mandalas con sus

---

<sup>24</sup> Mándalas realizados a través de puntos con plumón-uno a uno hechos a mano- sobre el gofrado de fábrica de toalla de papel desechable de uso doméstico, en formato industrial. El primero de los cuales llamé “No tengo templo” mide 2.5x2.5 metros. En el cual tardé un año en su ejecución, desde principios de 2012 a principios de 2013. Exhibido por primera vez en Marzo de 2013.

pacientes y luego con él mismo, como ejercicio terapéutico de sanación e investigación. Jung determinó a los mandalas como *símbolos arquetípicos* del *inconsciente colectivo*. Lo que implicaría que la estructura geométrica concéntrica de los mandalas, comprenden un tipo de lenguaje o conocimiento inconsciente que se transmite y se hereda en o desde lo colectivo; lo que abre a su vez nuevas interrogantes sobre del origen de ese símbolo, y su sustento como tal, que supondría un conocimiento más allá de la razón consciente del ser humano capaz de traspasar edades y tiempos.

Este proceso abrió un camino desconocido que sigue desarrollándose incluso al escribir estas palabras, lo que podría describir como el proceso de *expansión de la conciencia* a través de esta experiencia plástica. Hallazgo que en ese momento sentí tan ajeno como desconocido, pero que llegaba hasta mi con una inusitada y misteriosa fuerza y también como la posibilidad de un camino diferente de los que hasta ese momento mi escepticismo occidental podía siquiera considerar. Estas obras me llevaron a dar un giro trascendental en el propio interior, basados en una ejecución cuyo trabajo exhaustivo y repetitivo requieren de una concentración y autodisciplina del cuerpo fuera de lo común, conduciéndome a una especie de *trance* que sin apenas darme cuenta se transformó en la meditación que me sirvió de auto-terapia frente a la crisis personal que estaba viviendo, que mucho más allá de solo romper con ciertas convenciones sociales, asumían una profunda crisis espiritual frente al vacío (existencial).

### 3.3 Consideraciones acerca del mandala





Mandala tibetano creados a partir de granos de arena pigmentados los cuales van siendo dispuestos uno a uno y pueden llegar a demorar semanas, incluso meses. Una vez terminados son borrados “barriéndolos” abruptamente y esparciendo la arena en un río, canal o lago, en señal del desapego a lo material y al ego, develando el carácter transitorio de todo gesto humano.

Los mandalas de arena tibetanos pueden llevar días, semanas y hasta meses de trabajo duro, por parte de varios monjes a la vez; sin embargo, cuando acaban, la fabulosa creación se barre con una escobilla, se vierte en una urna. La mitad de la arena se reparte entre el público, para dispersar su poder curativo por la sala. La otra mitad se echa al río más cercano, para que lleve su poder sanador al mundo. Celebrar la fugacidad de la vida resulta extrañamente reconfortante. Acepta la verdad inevitable de que nada dura y saborea la paz que eso conlleva. El interés occidental por el mandala se debe en gran medida a la obra del psiquiatra Carl C. Jung. Jung descubrió que elaborar mándalas ayuda a equilibrar los *chakras*<sup>25</sup> o centros energéticos del cuerpo, por medio de los colores y las formas sagradas, e impulsa a que partes de nuestro cerebro trabajen de un modo distinto. En sus estudios los mándalas orientales, descubrió que las propiedades integradoras de los mismos eran beneficiosas en la psicoterapia.

### **3.3.1 Carl Jung; El mandala como símbolo arquetípico del inconsciente colectivo.**

*El mandala no lo mencioné hasta 1929 en El secreto de la flor de oro. Por lo menos a lo largo de trece años he mantenido ocultos los resultados de este método (la imaginación activa) para no sugerir a nadie, pues quería cerciorarme de que esas son sugeridas a los pacientes por mi propia imaginación. Después he podido convencerme por mis propios estudios de que los mándalas han sido dibujados, pintados, esculpidos en piedra y edificados en todos los tiempos y en todas las*

---

<sup>25</sup> La palabra sánscrita chakrá significa ‘círculo’ o ‘disco’. Según el hinduismo los chakras son centros de energía inmensurable (no medible de ninguna manera) situados en el cuerpo humano. Según las doctrinas hinduistas los chakras son seis, pero según la teosofía y el gnosticismo son siete.

*latitudes mucho antes de que mis pacientes los describiesen. He visto, asimismo, con gran satisfacción de mi parte, que también han soñado y dibujado mandalas pacientes de otros psicoterapeutas que no se contaban entre mis discípulos. En vista de la importancia y el peso del simbolismo del mandala me pareció oportuno tomar medidas especiales de prudencia, pues este motivo constituye uno de los mejores ejemplos de la vigencia universal de un arquetipo”*<sup>26</sup>

Para comprender la categoría de mandala como un arquetipo. veamos primeramente este concepto; Arquetipo, este viene del lat. *archetȳpus*, y este del gr. ἀρχέτυπος. 1. m. Modelo original y primario en un arte u otra cosa. 2. m. *Ecd.* Punto de partida de una tradición textual. 3. m. *Psicol.* Representación que se considera modelo de cualquier manifestación de la realidad. 4. m. *Psicol.* Imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forma parte del inconsciente colectivo.<sup>27</sup> Si atendemos a esta cuarta acepción que nos da la Real Academia de Lengua Española, desde el punto de vista de la psicología, el concepto representa *Imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forman parte del inconsciente colectivo.* Los mandalas serían entonces símbolos que portan un modelo primordial de una manifestación de realidad, que forma parte de inconsciente colectivo. Veámoslo en palabras del mismo Jung:

*“Las fantasías espontáneas se ahondan y concentran paulatinamente en imágenes abstractas que aparentemente representan “principios” [...] Si las fantasías son dibujadas, surgen símbolos que pertenecen principalmente al tipo llamado mandala. Mándala quiere decir círculo, en especial, círculo mágico. No sólo están los mandalas esparcidos por todo el Oriente, sino que también entre nosotros se hallan abundantemente atestiguados durante la Edad Media. Los cristianos especialmente han de ser situados a principios de la Edad Media, en su mayor parte con Cristo en el centro y los cuatro evangelistas, o sus símbolos, en los puntos cardinales. Esta concepción debe ser muy antigua, puesto que también es representado así por los egipcios Horus con sus cuatro hijos. Más tarde encontramos un evidente mándala, altamente interesante, en el libro de Jakob Böhme sobre el alma [...] En su mayor parte, los mandalas tienen forma de flor, cruz o rueda [...] Se hallan también tales mandalas, como diseños en arena para usos rituales, entre los indios Pueblo” (Jung – Wilhelm, 1977: 39).*<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Los mandalas en el libro rojo de Carl Gustav Jung. Para un acercamiento al simbolismo del centro interior” Alejandra Elbaba. Barcelona 2012. Pág. 31

<sup>27</sup> rae

<sup>28</sup> Los mandalas en el libro rojo de Carl Gustav Jung. Para un acercamiento al simbolismo del centro interior” Alejandra Elbaba. Barcelona 2012. Págs. 31-32

Jung distingue y ha estudiado muy bien lo que podríamos denominar como los dos grupos de mandalas: los tradicionales o cálticos, y los individuales o que aparecen en sus pacientes (y en él mismo), a los que también en algunas ocasiones se refiere con el nombre de occidentales.<sup>29</sup> Para Jung los mándalas occidentales surgen de manera espontánea en sus pacientes, por medio de su inconsciente que los vincula a este conocimiento o noción colectiva, problema complejo que queda demostrado en su estudio “Psicología y Alquimia” en el que va intercalando y mostrando testimonios de estos dos grupos de mándalas, poniendo de manifiesto su estrechísima vinculación.<sup>30</sup>

Los mandalas son en la actualidad los iconos budistas más conocidos mundialmente. Una de las razones de su popularidad estriba en el uso de la palabra mándala en investigaciones que han atravesado Oriente y se han hecho cada vez más profundas y frecuentes en Occidente, donde este término va cobrando cada vez más relevancia como sinónimo de espacio sagrado.

En general se define a los mandalas como diseños geométricos que intentan simbolizar el universo y su uso se refiere a prácticas budistas e hindúes. El nombre sánscrito mandala significa cualquier círculo u objeto de forma discorde como la luna y el sol, por ejemplo. Estudios etimológicos señalan la división de la palabra: “manda”, crema, esencia, nata, y “la”, terminación, coronamiento, cuya combinación podría dar la explicación del mándala como un espacio o punto que contiene una esencia<sup>31</sup>

La resolución del término, desde la citada etimología, no escapa a nuestro propósito de comprender qué encierra este antiguo ancestral y dinámico simbolismo que, habitualmente, consiste en un círculo central conteniendo una deidad principal, circunscripta en una plaza multinivelada de palacio, con sus aperturas en dirección a los cuatro puntos cardinales formando otro círculo más exterior y fuera de este, figuras adicionales representando al inframundo. Estas geometrificaciones son descritas como “cosmoplanos” en dos sentidos: en sentido externo, como diagrama del cosmos, y en sentido interior, como guía sicofísica para la práctica de un adherente. La cosmología compartida tanto por el budismo como por las religiones hindúes, sitúa la imagen en el punto más alto, en el eje del mundo, de acuerdo con la estructura del universo. Así el poder sagrado del universo es plasmado de distintas formas mediante diagramas cósmicos, también llamados yantras (objetos de meditación). En el budismo los mandalas recrean la representación del mundo ideal, según Buda. Si bien es una tradición ancestral, aún hoy los monjes hindúes así como los budistas continúan realizando estos objetos como

---

<sup>29</sup> idem. Pág 32

<sup>30</sup> idem. Pág 33

<sup>31</sup> Mandala: The architecture of enlightenment. Leidy and Thurman, 1997. Págs. 17-18

ejercicio espiritual<sup>32</sup> También Giuseppe Tucci, en su estudio de los mandalas indotibetanos, los llama “psicocosmogramas” puesto que revelan al neófito el juego misterioso de las fuerzas que actúan en el universo y en nosotros mismos, por lo que se convierten en medios pedagógicos o más bien mistagógicos que nos enseñan la vía de la reintegración de la conciencia. Tanto el mandala budista como el hindú, tienen “el mismo estímulo espiritual: trazar un camino desde el tiempo hacia la eternidad, llevar a cabo la liberación, captar este instante que, una vez vivido, rescata lo verdadero que hay en nosotros”<sup>33</sup>

El verdadero conocimiento, el que lleva a la conciencia de nosotros mismos y restablece el equilibrio perdido, no es reflexión sino “experiencia de reintegración”<sup>34</sup>. Tal experiencia se hace atravesando un camino que efectivamente el iniciado hará, conducido por su maestro, hasta retornar a la unidad de la conciencia, y en el que símbolo-imagen será como la puerta de entrada para ingresar en ese interior subconsciente y aun inconsciente. Así nació el esquema de la compleja representación simbólica de ese drama de la desintegración y de la reintegración, el mandala, esquema en el que ese proceso doble está expresado por símbolos que, sabiamente interpretados, provocan la experiencia psicológica liberadora<sup>35</sup>

### 3.3.2 Razón e intuición en el mandala

*Para comprender acabadamente el simbolismo del mandala, es preciso conocer algo acerca de sus bases doctrinales que se encuentran en la filosofía de la india y budista, teniendo en cuenta que la representación pictórica del mandala no es exclusivamente propias de los budistas, si bien son ellos quienes han elaborado con mayor precisión aquellas intuiciones tan antiguas. Cuando en la filosofía y la religión hindúes hablamos de reintegración de la Conciencia, debemos hacerlo con mayúsculas porque nos estamos refiriendo al “Yo” (cósmico), Conciencia cósmica de la que deriva todo y a lo que todo vuelve, conciencia pura, no ofuscada por ningún pensamiento concreto en la que el intelecto, por sí solo, ocupa un puesto subordinado por ser principio de la desintegración*<sup>36</sup>

Los mandalas me dieron la oportunidad de obedecer a una voluntad de creación que sin excluir lo racional, enfatizaba cada vez con mayor determinación una voluntad

---

<sup>32</sup> Religiones del mundo. Navarro, j., Guimerà, d.. Barcelona. Océano. 2002. Pág. 144.

<sup>33</sup> Teoría y práctica del mandala. Tucci, G. Barral. Barcelona.1994. Pág. 10

<sup>34</sup> Tucci Pág. 31

<sup>35</sup> Tucci Págs. 34-35

<sup>36</sup> Tucci Págs. 11-13

marcadamente intuitiva. El dispositivo concéntrico-geométrico<sup>37</sup> de los mandalas permite asumir el azar o error como parte del proceso de ejecución, haciendo imprevisible su disposición o forma final. Insisto, este particular proceso de ejecución me permitió desprenderme de un resultado completamente predefinido. A diferencia de la obra que venía haciendo hasta ese momento, obras en ese sentido diametralmente opuestas, basadas en estrategias y proyectos<sup>38</sup> en las que desde el comienzo diagramaba un “diseño” (o proyecto) que luego solo tenía que “rellenar” o ejecutar, lo que permitía incluso delegar a manos de otras personas parte del proceso sin alterar el diseño inicial predeterminado. Los mandalas me liberaron de tener que pensar un diseño, o de buscar algún fin, sentido, justificación, aporte o innovación en cada obra, ni siquiera ya cabe pensar estas creaciones estrictamente como arte, sino que la relevancia de éstos es que permiten o canalizan la conexión con el propio interior, conexión de la cual se iba dibujando poco a poco la imagen resultante que por lo mismo variaba ostensiblemente en cada sesión, según los estados anímicos (o del *ser*) que conducen cada parte del proceso. La Imagen final es el resultado de este *proceso vivo*; es, por así decirlo, el mapa síquico o espiritual venido de la profunda conexión con el centro de *sí mismo* a través del ejercicio meditativo y la voluntad intuitiva. Al dejar el resultado en manos de la voluntad intuitiva y alejarse de una imagen prefigurada o calculada, la relación con la creación cambió o invirtió los papeles en varios sentidos. En estas creaciones es posible cambiar de eje de la razón a la intuición, poner *la mente en blanco* para buscar y situarse en las dimensiones de la existencia corporal y sus flujos, que es el principio básico del ejercicio de la meditación, la cual a saber, se basa tradicionalmente en la concentración del meditante, en la respiración, esta vez conducida por la conexión con el ejercicio ritual repetitivo de realizar puntitos sobre el plano. La obra extrae del inconsciente del autor las formas para hacerlas consciente. Por otro lado, al estar el resultado sujeto al azar, lo más importante para el autor es ese *estar presente*, en cada segundo del proceso. Y con esto último pareciera ser que uno como autor (la voluntad) se transforma en un *medium* entre lo inconsciente y lo consciente. Y dado que lo inconsciente es un terreno no revelado estrechamente ligado a lo individual y colectivo, se tiene siempre la sensación de estar “adentrándose” en una dimensión inmensa y dinámica que tiene sus propios centros de gravedad, y sus simbolismos arquetípicos ancestrales. Todo este proceso fue progresivamente derribando en mi ciertas barreras y prejuicios instalados a través de los racionalismos cientificistas occidentales, y poco a poco dando espacio a canales de comprensión más amplios ligados a procesos espirituales vinculados por cierto a la sabiduría del mundo oriental, habitualmente tan caricaturizados por

---

<sup>37</sup> Ir sumando figuras circulares desde un centro hacia la periferia del plano, equivalentes en sus cuatro lados.

<sup>38</sup> En Chile es común en el arte contemporáneo basarse en Proyectos que predefinen la realización de la obra, para ser presentados a fondos concursables cumpliendo las bases y garantizando un impacto definido.

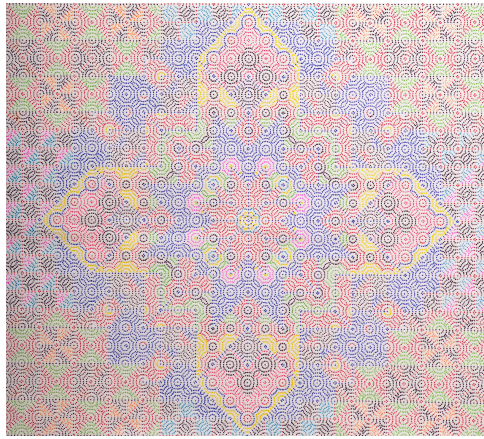
nuestra juiciosa ignorancia de ellos. Sin embargo, por ser uno siempre el sujeto social occidental con el cual tener que lidiar primeramente, es decir, derribar los propios prejuicios e ignorancias, y por otro lado saciar la sed de reflexión crítica, me hice a la tarea de *abrirme paso entre la maleza* y buscar dichos canales, por los cuales conducir este capítulo de la investigación en un proceso que siempre sentí completamente vivo, en el cual cada paso mucho más allá de nutrirme de conocimiento, es un paso hacia el *centro interior*, hacia la comprensión del profundo ser.

La tesis que propongo entonces es postular que la polaridades de los distintos abordajes de los campos del conocimientos del mundo resumidos en oriente-occidente, (esencia v/s ciencia) se homologan cada uno al conflicto del enunciado; *creencia o no creencia en el arte* respectivamente, en tanto que, los fundamentos de la razón crítica científicista occidental se separan de los fundamentos de la fe o de la esencia inmaterial del ser, para dar paso al escepticismo y con ella a la comprobación empírica (el pensamiento occidental comprueba *mirando hacia fuera*, se separa de todo objeto de estudio, partiendo de sí mismo). En cambio el modelo de pensamiento oriental (budista) así como de numerosas culturas no occidentalizadas, se basa en el conocimiento de la esencia del propio ser, *se siente hacia dentro*, ya que justamente en el general de las técnicas de autoconocimiento (meditación, yoga, mantras, etc) se comienza por excluir el sentido de la vista, para apagar la ilusión de que estamos separados del exterior.

### **3.4 Meditación y Mandalas**

Aunque en esta etapa la obra está basada en la misma técnica de puntos sobre toalla Nova descrita anteriormente, la obra sufrió dos cambios sorprendentes para mí; la primera es que la imagen comenzó a ser de carácter circular, siguiendo un punto concéntrico circunscribiendo formas geométricamente dispuestas en torno a ese centro. Esta disposición construye, como se ha dicho, una imagen arquetípica presente en muchas culturas ancestrales; el Mandala. El segundo cambio consistió en la aplicación de colores.





"S/T" Ricardo Pizarro. Plumón sobre toalla desechable 65x75 cm 2013

Estos dos simples cambios le dieron a mi obra, un carácter nuevo, que se sumó a las lecturas que ya se han venido desplegando a lo largo de esta tesis. Este carácter nuevo pasa por asumir ahora el proceso de obra, su laboriosa ejecución, como un proceso meditativo, el cual tiende a suspender el ejercicio estrictamente racional, para darle paso a un hacer instintivo y azaroso. Con estas obras, me atrevo a decir aquí, sentí que comencé a pisar sin querer un terreno sacro. Aunque no es tarea de esta investigación centrarme en estas últimas experiencias de obra por sí solas, (ya que estas dan para una extensa tesis en sí misma) sino por el contrario, revisarlas en cuanto la tesis que vengo proponiendo, respecto de esta supuesta oscilación entre arte como desecho o trascendente. Los mandalas acentúan y profundizan esa ambivalencia, en tanto que, en ellas convergen con mayor claridad dos afluentes no excluyentes entre sí: por un lado la estrategia de producción de bajo presupuesto (en soporte desechable) tratada en los capítulos anteriores, y por otro lado la suma del mandala como arquetipo sacro y ancestral de origen oriental. Este enfrentamiento, diálogo o comunión en un mismo plano de estas dos vertientes (occidental-oriental) provocan interrogantes, tensiones, o ambivalencias acerca de su (in)trascendencia.

### **3.5 El azar es un orden perfecto.**

Otro punto revelador es que junto con no pretender innovar, estos mandalas me dan la oportunidad de realizar un tipo de estructura que asume el azar, incluso el error. Al no tener una imagen preestablecida a la cual querer llegar, o un boceto que “rellenar” o una imagen mental que representar, el mandala se transforma en puro devenir. Solo hace falta seguir la estructura base de ir circunscribiendo geoméricamente las formas dadas en cada momento de ejecución. Si en algún momento cometo un error de calculo, simplemente

asumo ese error y lo ingreso como parte de la imagen, repitiéndolo en todos sus lados equivalentes. Esto lleva a que la imagen vaya modificándose indefinidamente en cada sesión; esto incluso lo lleva a uno mismo a desconocer cual será la imagen resultante al final del proceso.

Siguiendo esta correlación es posible agregar que como el mandala es una imagen azarosa de la cual se desconoce su resultado específico, pero al mismo tiempo construye una imagen arquetípica, el objetivo específico de la obra pasa a ser irrelevante. Esto es, que un mandala refiere a un contexto más bien universal, sus orígenes como símbolo permanece inalterable a través de los tiempos y no alude a un contexto específico. Dicho de otra forma, sea cual sea su contexto político-cultural, tómese el camino que se tome en su ejecución, y aún pudiendo obtener miles de resultados distintos en su imagen resultante, éste siempre terminará siendo un arquetipo; un mandala.

En este último sentido lo más importante desde el punto de vista del creador pasa a ser el proceso. La ejecución de un mandala invierte la relación razón-intuición. No se avanza racionalmente sino más bien intuitivamente. Cada vez que voy realizando una nueva sesión en estos mandalas, me guía la intuición pues la razón ha sido neutralizada, debido a que la estructura geométrica (racional) base del mandala se mantiene intacta de comienzo a fin, no se hace necesaria la razón para ir construyendo la imagen; la razón por así decirlo ya hizo su trabajo, dando la base para que la intuición tome rienda suelta del hacer, dejando descansar a la razón en un equilibrio perfecto.

Permítanme insistir en este punto, la dimensión racional aunque obviamente existente como esquema y estructura base a seguir, y estando o no presente dentro de cada sesión de trabajo queda subordinada a un segundo plano, no es necesaria en el proceso de estos mandalas. No es necesario en su proceso un entendimiento, un sentido, y mucho menos un juicio o prejuicio venido desde las bases del conocimiento. Esto es un inmenso regalo, un mandala le da a la razón un momento de suspensión o descanso, lo que abre la oportunidad de romper por un instante esos límites racionales, para abandonarse a terrenos más amplios más allá de lo consciente; al terreno de la intuición y del inconsciente.

La intuición toma el rol principal, y esto conlleva que uno se sitúe en el presente. Para razonar se necesita un juicio basado en un conocimiento previo, la razón busca el link en el archivo mental con el cual armar un entendimiento, es decir, se basa en pre-juicios, por lo tanto en el proceso de racionalizar la mente del sujeto no se sitúa solo en una experiencia, sino que recurre a todos sus archivos con tal de armar un marco de comprensión de esa experiencia. Sobre estas bases está edificada nuestra occidental cultura, al punto de anticipar a la experiencia un cúmulo de conocimiento con el cual hacer frente a cada etapa.

El individuo al nacer cae en una red de prejuicios que anteceden y prefiguran gran parte de su devenir socio cultural y lo ponderan y conducen en su potencial de producción.

La intuición está libre de ello, no se basa en raciocinios, (se basa tal vez en el impulso atávico e inconsciente de supervivencia); la intuición permite *hacerse presente*, es más, necesita la urgencia de situarse en el presente, siempre alerta, basándose en cada instante del devenir de la experiencia.

Todo esto antes dicho me permite comprobar y decir con propiedad que la creación de mandalas constituye en sí misma una forma de meditación. Es una experiencia basada en la concentración de un gesto muchas veces reiterativo que disciplina el cuerpo. Todo el ser, con todos sus sentidos y dimensiones, quedan frente a este trabajo de concentración máxima cuyo sistemático proceso lo sitúa en el presente. En un mandala, tal como en el general de las meditaciones, el individuo se sitúa en el presente de su ser; está *siendo* conscientemente, pues el sujeto suelta su relación racional con la existencia, es decir, no piensa en su futuro basado en su conocimiento o experiencia pasada (prejuicio), sino que le sigue el pulso al tiempo de estar presente. Esto lo lleva a tomar conciencia de su existir, de su cuerpo, de su respiración, de su pulsación, en fin de todo el encadenado de complejos sistemas que segundo a segundo permiten su existencia física, la cual sustenta su actividad mental, emocional o espiritual, es decir su existencia no física.

### **3.6 Personalísima Mano de Obra**

No es menor señalar que en mi obra anterior, basada en estrategias de producción, la mano de obra (gruesa) era posible en algunos casos de ser delegada a terceros: de hecho, en mi exposición individual llamada “Nec Otium, Ocio y Negocio”, las obras fueron ejecutadas con la ayuda de dos asistentes contratados para tal efecto. Toda la obra descrita en esta tesis antes de los mandalas, entra dentro de esta estrategia de producción, que capitaliza sus esfuerzos, invierte sus capitales en pos de perseguir un resultado u objetivo en el menor tiempo y con la menor merma posible. Es más, en estas obras (nec otium) las imágenes de cada pieza están completamente predeterminadas al punto que la ejecución puede ser llevada a cabo por cualquier persona con un mínimo de capacitación. El trabajo consiste en el rellenado sistemático y reiterativo de miles de puntos hechos a mano. El efecto producido en el ejecutante puede ser comparado a un obrero industrial cuyo trabajo consista en repetir un mismo gesto de producción. Es, al contrario de los mandalas, un gesto básicamente enajenante.

Al contrario de la obra “estratégica” anterior, en los mandalas todo el sentido está en el proceso, trance meditativo que me lleva a ejecutarlas celosamente de principio a fin, con toda la demora que signifique, que a saber se extiende casi absurdamente si pensamos en los flujos y velocidades de producción y asimilación del arte contemporáneo en nuestros días. Un solo mandala concentra una cantidad de tiempo inverosímil o absurdo para la industria del arte o de la imagen. La imagen resultante deja a la vista, todos los gestos realizados en su ejecución, es un mapa basado en las huellas o registros de cada pulsación que la hicieron posible.

Mi primer mandala, al cual llamé “No Tengo Templo” que mide 2.5 metros cuadrados, y en el cual invertí aproximadamente un año de trabajo exhaustivo e incesante, fue expuesto por primera vez en una muestra colectiva titulada “Paso de Cebra” en Santiago de Chile el año 2013. Este mandala es de carácter monocromo, realizado solo con plumón negro, dejando espacios dentro de la trama base sin dibujar, para que pudiera aparecer el diseño de las formas.

En la misma inauguración se acercó una curadora chilena-Belga, planteando incluir el mandala en una muestra en la ciudad de Bruselas, Bélgica, con vistas a recorrer posteriormente otros países europeos. Sin embargo, pasado un tiempo comencé a necesitar el mandala y su meditación. Para mi tranquilidad, esto me llevó a comenzar nuevos mandalas que me permitan retomar el trance meditativo en cada sesión, eso sí, ahora con un nuevo elemento que describo a continuación.

### **3.7 Un mandala; muchos mandalas**

Esta última condición descrita me llevó a tomar una nueva decisión: la de ir exponiendo cada mandala estacionariamente. Con esto me refiero a que cada mandala es expuesto en diferentes fases de su construcción, lo que hace que la misma pieza cambie a veces sustancialmente de una exposición a otra. Para enfatizar esta condición comencé a titular diferente cada pieza en cada estación o exhibición. Una vez que un mandala después de ser expuesto vuelve a mis manos, sigo desarrollándolo, llevándolo a otra “estación” y exponiéndolo bajo otro nombre.

Cada nuevo conjunto de sesiones que se agregan de estación a estación, van brindándole a cada mandala más cuerpo visible, es decir, más aglutinado de puntitos que van complejizando su naturaleza de entramado geométrico. O dicho desde la perspectiva más personal, cada nueva sesión va dejando registro en el soporte de otro código dentro del mapa síquico que contiene.

Cada mandala es entonces un mapa síquico de la relación consciente e inconsciente, individual y *colectiva* con el presente de su hacer; es un pedacito de presente surcando el tiempo.

### 3.8 La implicancias del color

Hasta aquí me he referido al primero de los dos cambios que planteé al comienzo, aspectos que se relacionan a la producción procesal de la obra. El segundo cambio planteado se relaciona con la imagen retiniana y las implicancias físicas de la percepción e interpretación; la incorporación de colores.

El segundo mandala que realicé contempló tres colores, azul rojo y negro. Ya en el tercero derribé toda resistencia al color y apliqué muchos otros colores.

Tal vez la resistencia al color provenía de seguir homologando la estética neutra, aséptica e industrial del *mínimal art*; me interesaba mucho mantener una impronta higiénica, blancura y limpieza que al mismo tiempo de mantener la pulcritud, propiciaran una síntesis en la imagen con el objetivo de llevar la atención al problema del soporte.

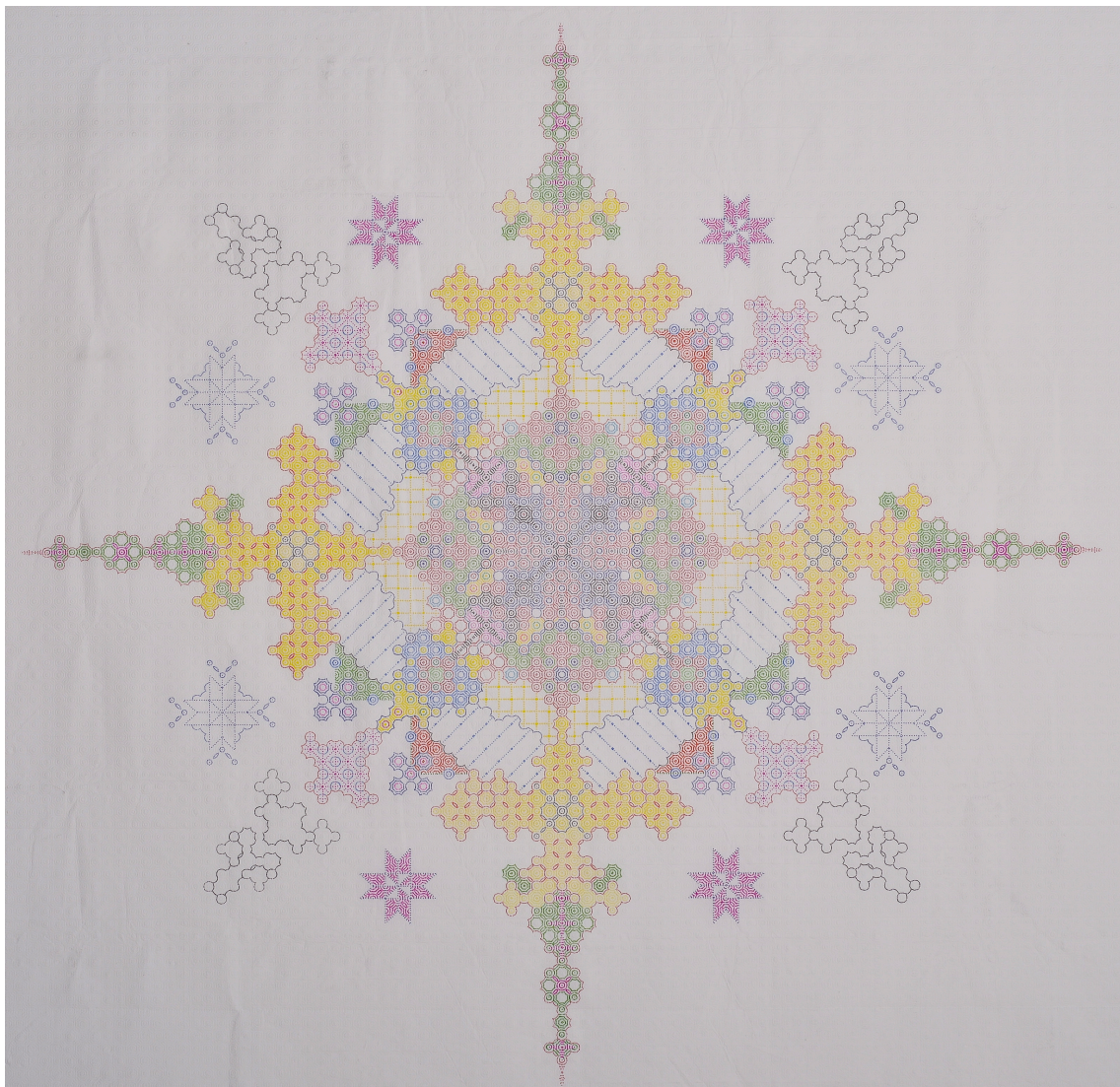


“Contra Naturaleza” Obra en plastilina de Magdalena Atria,  
250x250 aprox. Galería Animal 2004

La incorporación del color fue por así decirlo una segunda revolución en estas obras mandalicas. Ya ni siquiera puedo decir con claridad si fue una decisión consciente o sólo se reveló como paso natural a la condiciones del arquetipo con el cual me encontré. De una forma u otra, el hecho es que el color significó un salto sorprendente en su visualidad, le

entregó a la imagen una nueva complejidad que profundizó el carácter orgánico-geométrico del mándala.

Se puede decir en términos de lenguaje, que el color, contribuyó a enfatizar la ambigüedad de considerar a estas obras ya sea dibujo o pintura. Pero mucho más allá de esto, las interacciones propias del color le dan a la imagen distintos efectos que contribuyen a desdibujar el diseño implacable del negro sobre blanco, dando a la imagen variables insospechadas de densidad, profundidad, simultaneidad, intrincadas características que parecen quitar a la imagen su carácter fijo, y lleva al espectador a una percepción simultánea de posibilidades vibratorias del color, que hacen a la imagen alinearse con la orgánicas del movimiento.



"Optimístico" Ricardo Pizarro. Marcadores sobre toalla desechable (servilleta de cocina) 2,6 x 2,6 mts 2013.

Los colores envían por cierto cada uno sus vibraciones específicas, activando simultáneamente las distintas células que tiene nuestro cuerpo para percibir cada color,

las cuales se dirigen al cerebro para conformar la imagen total. El fenómeno de percepción de miles de puntos de distintos colores utiliza un entramado simultáneo de percepción, que exige a nuestro ojo utilizar sus distintos canales de decodificación de cada estímulo dado por cada color. Dicho de otra forma, la imagen multicolor enfatiza simultáneamente las distintas interacciones del color, oponiéndose a los aspectos más racionalizadores de segmentación, clasificación y síntesis de una experiencia visible.

#### 4. Cinismo ético.

---



Vous n'avez pas la prioricé  
(Ud. no tiene la prioridad)  
Una de las postales repartidas en la muestra  
2009

Decidí dentro de la estructura de esta tesis, después de no pocos replanteamientos acerca de cuál resultaría el lugar y en qué medida se aplican en el desarrollo de mi obra, tratar algunos de los postulados o interrogantes que plantea el artista y teórico uruguayo Luis Camnitzer, acerca de la dicotomía comercio/arte y, de lo que él vino a denominar como “cinismo ético”.

Dichos replanteamientos se basan en que el artista, más que teorías cerradas propone preguntas, ya que tal vez lo que resulta especialmente interesante es que sus reflexiones teóricas van de la mano de la figura del artista, que a saber, es un sujeto que desenvuelve

el desarrollo de su propia obra, a partir de un entramado de emociones, ideales, pensamientos, etc. que lo llevan por el arduo camino de la creación, con aciertos y desaciertos de los cuales es menester tomar distancia para pasarlos por el ojo teórico.

Sin embargo, comienzo el abordaje de estos temas con la transcripción del texto escrito por la historiadora del arte Amanda Salas Rossetti, para la muestra individual titulada “NEC OTIUM Ocio y Negocio”. Exposición realizada en la desaparecida galería de arte contemporáneo Stuart, en Santiago el año 2011. Texto en la que la autora, entre otras cosas, dentro de su relato hace adscribir mi obra al “camino” del cinismo ético:

#### 4.1 “Estrategias para convertir un cuchufli en el postre de la boda real”



“NEC OTIUM Ocio y Negocio” (vista general de algunas obras que componen la muestra) Ricardo Pizarro. Exposición individual Galería Stuart 2011.

“Estrategias para convertir un cuchufli en el postre de la boda real”

por Amanda Salas Rossetti

Todos necesitan dinero, eso no es una novedad, y aquellos que pregonan prescindir de él, son bichos raros, hippies o artistas. Una raza aparte que, para algunos, no actúa de acuerdo a los principios económicos ni responde a los requerimientos básicos de la riqueza burguesa, sino que habita en otro planeta. Pero todo esto no es más que un cóctel de clichés. Los artistas, como los demás mortales, están conscientes del peso del dinero, tienen claro que su labor ha de ser financiada, y que el arte no crece entre las ramas de los árboles, ni cae como pera madura. Y a veces les resulta. Algunos artistas



ganan grandes sumas, viven la vida de los ricos y famosos, con estupendas propiedades, bon vivant y lujo sin complejos. Porque desde hace un tiempo que la cultura, dentro de ella las artes visuales contemporáneas, tiene una dimensión económica, y aunque el resto del mundo no se entere o se haga el desentendido, los artistas sí lo saben.

Es más, algunos estarían dispuestos hacer de todo para alcanzar éxito, fama y dinero. Otros, sin embargo, son más reticentes. Ven en la comercialización un campo minado para su impoluta fuente creativa que, seducida por el éxito lucrativo, podría terminar contaminada por el gusto de la masa. Cual Houdini, tratan de escapar de las leyes de la oferta y la demanda. Temen caer en la zona de confort que otorga la obra vendida y por eso meterse en el mercado no deja de serles un dilema. Pero a la larga todos, desde el más radical hasta los más excelsos de la industria del entretenimiento, conviven en el mismo mar, el del capitalismo globalizado, y ahí tienen que aletear.

En esas aguas se sumerge y flota el pensamiento visual de Ricardo Pizarro. Desde el 2005, su obra reflexiona sobre las relaciones entre el presupuesto, producto y mercado del arte, y lo hace utilizando mínimos y perecederos recursos (toallas de papel absorbente, papel volantín, palitos de helados, fósforos etc.), graficando así la precariedad de sus condiciones de producción. El arte, como dice David García Casado, “es también producido por la economía de pobreza del artista”.

La precariedad económica en este caso, se convierte en una oportunidad creativa, con resultados tan exquisitos y elegantes que casi pareciera una ventaja comparativa disponer tan pocos recursos. Crear belleza desde la escasez, vendría a manifestar la terquedad del artista por superar las condiciones de subdesarrollo tercermundista y de clasificar a las ligas del arte local e internacional, lo que, a su vez, supone asumir que la determinación de su éxito, no sólo radicará en el valor intrínseco de la obra, sino en su potencialidad de negocio.

Quizás por eso, estos agrestes materiales que utiliza Pizarro son disimulados con un enmarcado y montaje prolijo, de alto nivel. Porque la viabilidad del negocio radica en la imagen que proyecta el producto, en que sea sofisticado y cool aunque se trate de una toalla desechable. Es lograr convertir un cuchufli en el postre de una boda real. Y a veces, para lograrlo, las ideas más antisistémicas se maquillan y adquieren una estética pulcra, ordenada, sin ostentación ni adornos, con formas y figuras geométricas primarias. Una inteligente combinación de los principios del minimal art norteamericano, si se quiere, tendencia tan afín con los gustos decorativos de la mujer y el hombre contemporáneos ávidos de objetos y espacios sencillos, neutros o blancos, pero, claro, de materiales industriales y tecnológicos.

Desde esa perspectiva, la obra aparentemente danza sumisa al compás de los gustos de esta audiencia, pero, lejos de la impronta industrial y tecnológica, arremete con “un paquete artesanal, típico de nuestra condición caníbal, pobre y periférica, pero completamente personal”, como describieron, en 1995, en su exposición colectiva los artistas latinoamericanos José Bedia, Carlos Capelán y Saint Clair Cemin.

Es en esa autoproclamación de artesano que Pizarro desvela su insubordinación al minimalismo y a la producción actual de imágenes fuertemente mediatizadas por el uso de las tecnologías. Una sutil desobediencia a lo que la “gente” desea y, por lo tanto, al sustrato de todo mercado.

Pizarro, en las obras de pliegos de papel absorbente, traza a mano formas abstractas compuestas de diminutos y consecutivos puntos de plumón, con un diseño calculado pero artesanal. Del mismo modo, inserta miles de tachuelas en una plancha de plumavit con las que multiplica el signo + por toda la superficie, construyendo también extensas minirrejillas de palitos de helado que cruzan espaciosas galerías de arte. Así, una y otra vez reproduce de modo manual formas y signos básicos. Esta táctica permite parodiar la elaboración industrial, típica del minimalismo, cuyos procedimientos eliminan la huella del artista. La técnica manual rescata la figura del autor como ser creativo y hacedor de objetos al margen de la producción en masa. Al respecto, escribe el historiador italiano Giulio Carlo Argan: “El trabajo reiterativo de la industria no es libre; por lo tanto, no es creativo, no depende de una experiencia de la realidad ni la renuevan (...) El arte como modelo de operación creativa, contribuye a transformar las condiciones objetivas por las que la actividad industrial resulta alienante”. ¿Serán esas las aspiraciones de Pizarro?

Pareciera que no. La laboriosa manufactura artesanal de sus obras es, de todas maneras, un acto mecánico. Un esfuerzo físico reiterado y monocorde realizados por una máquina humana. Es como si, a fin de cuentas, Pizarro demostrara que ni siquiera los artistas pudieran librarse de las estructuras enajenantes de la industria y su mercado, por mucho que se propongan hacerle pelea. Dentro del capitalismo, hasta la rebeldía, para ser puesta en escena, ha de venderse como un producto más, instancia en la que, inexorablemente, toda su potencialidad revolucionaria se diluye. Nadie es puro ni libre. Todos, en mayor o menor medida, se deben acomodar al sistema. Y eso implica un gran riesgo, quizás el más pavoroso de todos: el de terminar vendiendo el alma al diablo. Porque, como diría Marshall Berman, “estos obreros, al *venderse al detalle*, venden no sólo energía física, sino que su mente, sus sentimientos más profundos, sus visiones e imaginarios, prácticamente todo su ser”.

En este sentido, Ricardo Pizarro vendría a tomar el camino del “cinismo ético”, como magistralmente acuñó Luis Camnitzer, esto es, “aceptar la realidad en sus propios términos no es sinónimo de aprobar esa realidad”. Y para eso propone una obra que, sin ser radical, inquieta, y que, con sutiles ironías, promueve, al menos, estéticos actos de rebeldía que permiten, quizás, dormir más tranquilo.

Santiago, 2011

Las reflexiones de Amanda Salas fueron realizadas basándose tanto en las obras que componen la muestra de la citada exposición (imagen anterior), como de otras obras anteriores. Todas obras -aclaro- de carácter más minimal (monocromas, reiterativas, reticulares, etc.), realizadas antes del hallazgo de los mandalas.

No obstante, como fue planteado en el capítulo anterior, las obras “mandálicas” mantienen la misma base estratégica de producción, lo que las hace, hasta cierto punto, susceptibles de las reflexiones aquí transcritas, salvo sus afluentes estéticos, que sin embargo, no excluyen las bases técnicas. Lo que sostengo en el fondo es que los mandalas producen en sí mismos una ondulación u oscilación entre los cálculos de las estrategias y las derivaciones sacras. Pero veamos primero cómo el mismo Camnitzer va desplegando sus reflexiones.

#### 4.2 Negotium

*“Un día muy preciso, hace ya cuarenta años, comprendí cabalmente la obviedad de que la misma obra de arte que cumplía con mis propósitos como artista era, simultáneamente, un objeto comercial. Era todavía un estudiante de arte y en esa época se nos enseñaba a hacer “arte” (académico y desconectado de la vida real) y no negocios, y el mercado me era tanto una utopía como la revolución social.” (Luis Camnitzer pag 47)*

A pesar de que estas declaraciones realizadas por Luis Camnitzer en su texto “La corrupción del arte / el arte de la corrupción” fueron publicadas en el año 1996, y en las cuales el autor habla de su contexto de estudiante hace otros 40 años, rescato sus palabras para situar esta condición dentro de la dimensión económica del arte, que forma parte de las preocupaciones que mueven mis trabajos. Así como trazar una reflexión desde la creación artística, que sitúe en alguna medida, las éticas implícitas o explícitas que aunque lejos de resolver o no el o los problemas de esta índole, sean parte de los motores con los

cuales se conducen las propias reflexiones, o de los comentarios que se quieren expresar desde el campo visual o estético. Camnitzer prosigue en su texto:

*A pesar de las distancias de las ventas (no totalmente salvadas hasta el día de hoy), desde el momento que me golpeó esa realización tuve pánico con respecto a la negociación de mi trabajo. No lo fue porque no me interesara el dinero, o porque considerara que mi obra era demasiado “pura” para el comercio. Era más debido a una vaga intuición y desconfianza de mis propias debilidades –algo alrededor del miedo a una contaminación a una facultad de juzgar las cosas. En el caso en que llegara a vender una obra, nunca lograría certidumbres sobre las motivaciones que generarían la creación de la obra siguiente. Nunca sabría realmente si esa nueva obra, en caso de seguir por el camino de la obra vendida, sería hecha para repetir la venta o porque la investigación merecía ser continuada.*

Las dudas que el autor plantea, aunque tal vez a estas alturas puedan sonar incluso ingenuas, persiguen una preocupación no menor al menos en el sentir de muchos de los nuevos aspirantes a convertirse en artistas, pugna que con o sin argumentos sólidos se tornan en confusas discusiones a la hora de definir una arremetida ética dentro de la relación del arte con el mercado, y dentro de la relación del artista con su propio contexto económico profesional. En todo caso el autor va más allá en el problema:

*Desgraciadamente el problema no se limita a mis tribulaciones personales. La dicotomía comercio/arte en realidad también contaminaba las certidumbres sobre el objeto mismo. Planteaba las dudas sobre el respeto invertido sobre un objeto, sobre cuál era la cuota de experiencia auténtica en relación a la intimidación producida por un precio y, en última instancia, sobre las causas de los fetichismos que gobiernan los gustos, las colecciones y los museos.*

Para desplegar las ideas específicamente sobre el cinismo ético, transcribo aquí unas de las preguntas realizada por Dolores Garnica a raíz de “Pensamiento crítico del quehacer artístico”. Conferencia de Luis Camnitzer en el marco de la Cátedra Instituto Cultural Cabañas. En febrero de 2012. Guadalajara, México. (entrevista publicada en el espacio virtual [composta.net](http://composta.net))

#### **4.3 “La cosa es ser impuro y ético al mismo tiempo”. Entrevista con Luis Camnitzer**

**Dolores Garnica: Convencionalmente se cree que un artista crítico es un artista activista. Me llama la atención un término que resulta de su reflexión sobre el asunto, el “cinismo ético”...**

*Luis Camnitzer: El Cinismo Ético trata sobre la imposibilidad de ser puro, y que al menos habrá que estar consciente de que se puede utilizar la impureza de la manera más ética posible. La peor prostitución es la que sucede cuando no te das cuenta de que te estás prostituyendo. Entonces, si te das cuenta, sabes por qué lo haces y para qué te sirve hacerlo. Si quisiera permanecer puro no podría tomar dinero, leche o nada de la vida cotidiana. Vivo en una sociedad decidida por la impureza: si no la utilizo me muero. Si quisiera ser un artista puro tendría que ignorar la galería, el museo y las instituciones y no podría exponer, comunicarme, y entonces ¿qué haría? Sería un puro, pero falta de ética. La cosa es ser impuro y ético al mismo tiempo...*

El cinismo ético planteado por Camnitzer, encierra en sí mismo una contradicción, me refiero a la interacción de sus propios conceptos; por un lado el cinismo, y por otro la ética. Esta eventual contradicción abre la relación que el arte pueda tener con el poder del comercio, y de la posición ética del artista frente a la idea de impureza o corrupción.

##### **4.3.1 ¿Cómo utilizar la corrupción sin corromperse?**

*El dilema no tiene solución y, como consecuencia, me armé una estructura moral que terminé denominando “cinismo ético”. La esencia de esta posición se basa en la idea de que prostituirse a sabiendas es mejor que prostituirse inconscientemente. En el primer caso es estrategia, en el segundo corrupción. Como una estrategia me sirve para identificar la línea que se está por cruzar y por lo tanto me permite, hasta cierto punto, la reversibilidad del acto. Limitándose a ser una corrupción producto de la inconciencia, el acto se ve forzado a desembocar en una retórica justificativa, sin la posibilidad de que uno pueda asumir la responsabilidad de la decisión.*

*La ventaja del uso de la estrategia es que permite un análisis de las condiciones. Entre esas condiciones, permite la utilización de aquellas que pueden llevar a la implementación de una ideología, aún cuando ésta pueda parecer contradicha por los pasos tomados para instrumentarla. Pero esta frase que acabo de escribir es realmente terrible, termina afirmando que el fin justifica los medios. Y aquel día que comprendí que el objeto de arte también es un objeto comercial, la iluminación había*

*venido de la creencia profunda en lo opuesto: de que el fin jamás puede justificar los medios. (pp 53-54)*

Más allá de considerar las reflexiones que propone Camnitzer como tal vez demasiado “puristas” o por otro lado asumir el mercado fuera de las preocupaciones netamente artísticas, es interesante observar el rol que le da a la estrategia como posibilidad de análisis de las condiciones. Ya que justamente la estrategia se ha erigido en el arte de hoy como una herramienta más, desde donde plantear la proyección de obras. De hecho tal vez este punto, permite o hace posible también que los marcos de contención del poder de financiamiento institucional -me refiero a fondos concursables o concursos para exponer en un espacio x -puedan avizorar, tazar, y juzgar con antelación a la ejecución fáctica de la obra, de acuerdo a sus propios lineamientos editoriales. Camnitzer se da cuenta de que desde ciertos puntos de vista el problema se lee ingenuo y prosigue:

*Los cuarenta años transcurridos no borraron mi ideología de entonces, pero sí me aclararon que hay una diferencia seria entre mis creencias utópicas y puras y la realidad en que vivimos. Con el “cinismo ético” logré, al menos, fabricarme la ilusión de que puedo seguir manteniendo mis ideas puras o que, por lo menos, las puedo identificar. Esa pureza (o, desde algunos puntos de vista, ingenuidad) incluyen varias creencias que todavía tratan de guiar mi pensamiento. Una es que el trabajo artístico individual es incidental y que la cultura es un proceso colectivo. Otra es que la comercialización es la que subraya el mito individualista. Y aún más allá, es la comercialización la cual manipula y distorsiona las funciones de las artes nacionales de ser originalmente expresiones comunales a convertirse en expresiones chovinistas. Y, finalmente, es la comercialización quien, en el campo artístico, convierte la polaridad centro/periferia en una relación de poder.” (p 54)*

La estructura moral propuesta por el cinismo ético de Camnitzer, aunque él mismo termina reconociéndola como una postura demasiado purista y dogmática, nos entrega, al menos, un modelo de acción coherente y consciente de su contexto, que busca hacerle frente a las problemáticas éticas con respecto a los ejes de poder de lo establecido, sobre todo como artistas latinoamericanos colonizados por los centros del arte mundial y sus potencias.

Camnitzer no contento con la conclusión de su texto sobre el cinismo ético, se lo da a leer a varios amigos para ver qué pensaban. Uno en particular de la mitad de sus años le responde entre otras cosas: “Muy bueno, sin agujeros, pero muy setentoide” y luego

agrega: “No tengo una solución clara, creo que la ética es fundamental, y pienso que el asunto consiste en continuamente meterse y salirse, meterse y salirse”. Camnitzer señala estas respuestas que interpelaron su texto, sin embargo, luego de reponerse la última observación le pareció cada vez más interesante.

“Lo que mi amigo planteaba era una estrategia de infiltraciones múltiples, suficientemente cortas, como para no terminar absorbido o coaccionado, pero aceptando la existencia de la realidad en sus propios términos en lugar de negarla en términos idealistas. El secreto del tipo, que nunca alcanzó a decírmelo –quizás porque él mismo no se dio cuenta- era que aceptar la realidad en sus propios términos no es sinónimo de aprobar esa realidad. Las infiltraciones sucesivas –estoy hablando teóricamente, porque no tengo idea de cómo se instrumenta esto en la práctica- tienen la ventaja de no tener tiempo para contaminar al infiltrado.”(...) (pag 60)

(...)“Cuando yo hablo de “prostituirse a sabiendas” como una forma de protección en contra de la corrupción, estoy en realidad planteando una estrategia que también es maniqueísta. Equipara el “meterse” con el “prostituirse” y acepta la pérdida de la inocencia como algo inevitable, como un evento de dimensiones casi bíblicas. La estrategia de la infiltración múltiple y corta parece no tocar la inocencia.”

El cinismo ético, si bien no soluciona de forma definitiva ni parcial las problemáticas que enfrenta, al menos toma posición e identifica una postura moral o ética, dentro de los marcos donde se mueve. Esto implica en sí misma una contradicción; ser puro e impuro a la vez, situarse en una realidad sin necesariamente estar de acuerdo con ella, y trabajando desde ese lugar éticamente. Si bien en mi obra no pretendo, dar solución a estos planteamientos, ni siquiera la voluntad de teorizar sobre ellos. Adhiero al cinismo ético, no como un dogma purista, sino como una posibilidad al menos discursiva, de situar parte de las reflexiones visuales que llevan mi trabajo actual, como un referente de la oscilación entre una ética pura, como idealización romántica, y la manipulación de ella, situándome como un *estafador* o *bluffero* que instala a su vez, engaños, parodias y profundos sentidos sacros, en el escenario del arte para continuar la función del espectáculo.

## **Antecedentes de obra**

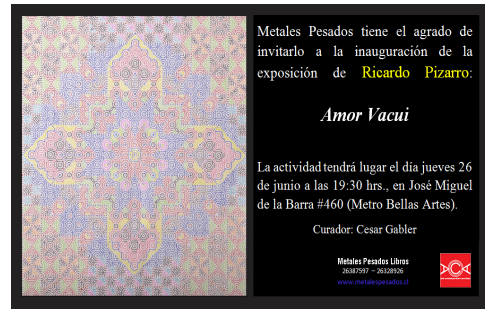
**Proyectos y exhibiciones realizados recientemente**



# AMOR VACUI

Exposición individual  
Curador Cesar Gabler

Espacio de Arte Contemporáneo  
Metales Pesados  
Chile - Junio 2014



Este proyecto se enmarca dentro de la investigación sobre Dibujo Contemporáneo Chileno destinada a convertirse en un libro que será publicado el año 2015.



Mándalas realizados a través de puntos hecho a mano con marcadores de colores sobre toalla de papel gofrada (toalla secante desechable de uso doméstico)



**DANAE**  
Exposición individual MICRO GALERÍA  
Curador: Vicente Cociña  
Santiago 2014

DANAE (detalle). Retrato realizado con la sangre del artista sobre pañuelo desechable



**M100**  
CENTRO CULTURAL MATUCANA 100

# MINIMALISMO MADE IN CHILE

## MINIMALISMO MADE IN CHILE Revisión Histórica del Minimalismo en Chile desde la década de los 90 a la actualidad.

Curador Gonzalo Pedraza  
Galería de Arte Contemporáneo Centro  
Matucana 100  
Chile - Abril 2013

Centro Cultural Matucana 100 a través  
de su departamento de Artes Visuales.

Tiene el agrado de invitar a usted a la inauguración  
de la exposición "Minimalismo made in Chile" que se  
llevará a cabo el día martes 16 de abril a las  
20.30hrs en el Centro Cultural Matucana 100.

Los artistas: Pablo Rivera, Josefina Guillisasti, Bernardo Oyarzun, Cristián  
Silva-Avaria, Claudia Missana, Rodrigo Vargas, Cristián Salineros, Isidora  
Correa, Patricio Vogel, Livia Marín, Nury González, Carolina Illanes, Cristhian  
Quijada, Rodrigo Galecio, Ricardo Pizarro e Iván Navarro.

Av. Matucana 100 • [www.m100.cl](http://www.m100.cl)

Puntitos realizados con marcadores sobre toalla de papel gofrada (toalla secante desechable de uso doméstico)





Museo Nacional de Bellas Artes en región del Biobío invita a la exposición  
“Desvíos y Heterodoxas. Tentativas recientes en torno a la abstracción”, de los artistas  
Senaquerib Astudillo, Ricardo Pizarro, Ana Hirschmannque, Liliana Iturriaga.  
Permanecerá abierta desde el viernes 05 de julio hasta el domingo 4 de agosto  
en nuestra sala de Arte ubicada en Mall Plaza Trébol.

Te esperamos



## **Desvíos y Heterodoxas, tentativas recientes en torno a la abstracción**

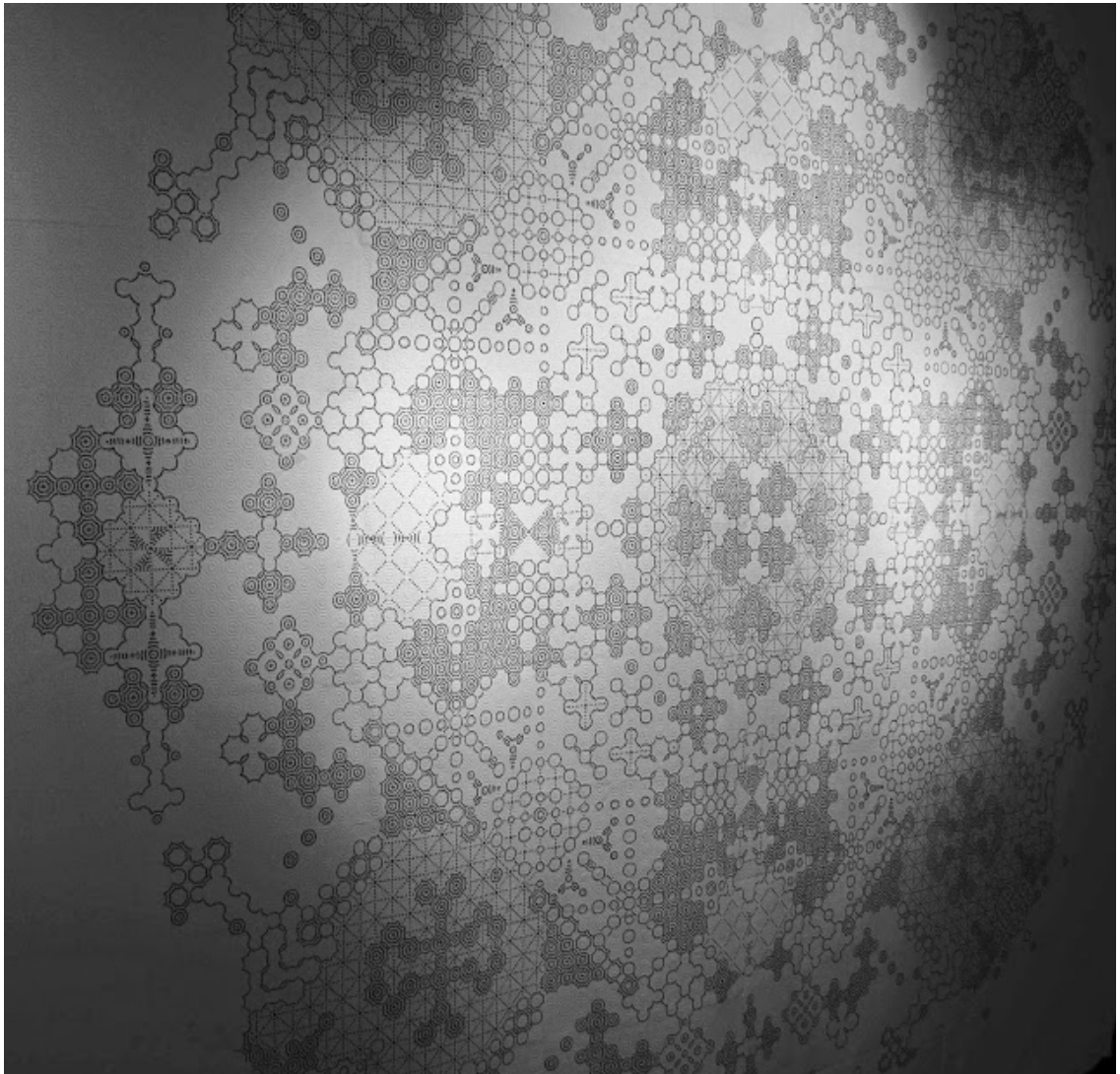
Curador Patricio Muñoz Zarate  
Museo de Bellas Artes Santiago y Concepción. 2013



“Optimístico” Plumones de colores sobre toalla desechable 2.60 x 2.60 mts. 2013.



**PASO DE CEBRA**  
 Curador Cristián Velasco  
 Galería de Arte Contemporáneo Centro  
 Cívico de Las Condes  
 Chile - Junio 2013



“NO TENGO TEMPLO” Mándala Plumón sobre toalla desechable.2.60 x 2.60 mts.

**Kunstwerk Macht  
Frei**  
Gráfica Chilena para Subsuelos  
Sala El Subsuelo  
Universidad Nacional De  
Córdoba  
Argentina - Junio 2012

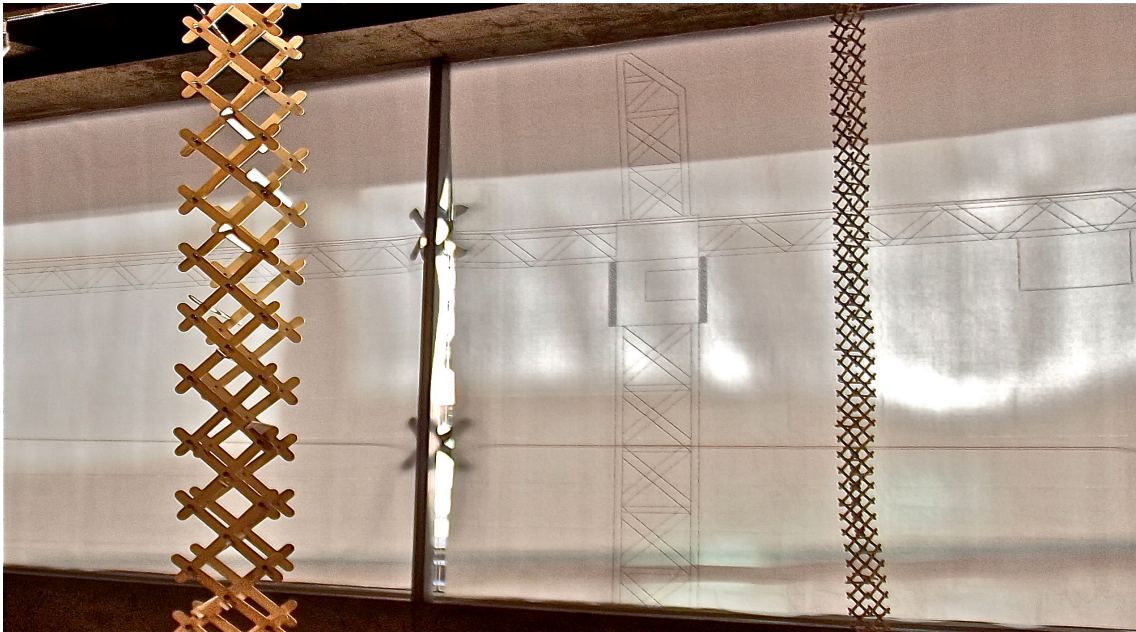
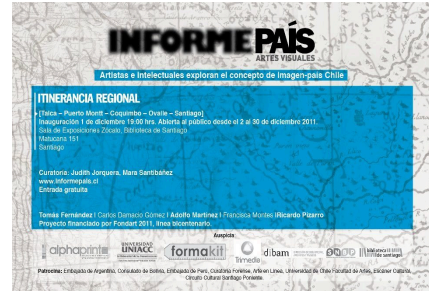


Artistas Fernando Balmaceda, Rodrigo Ortega y Ricardo Pizarro.  
“Solitaria II” palitos de helado ensamblados con tornillos. La pieza recorre toda la muestra con más de 100 metros de longitud.



**INFORME PAÍS**  
Curadoras Mara Santibáñez  
y Judith Jorquera

Colectiva Itinerante  
Santiago, Puerto Montt, Coquimbo,  
Ovalle.  
Chile 2011-12



INSOPORTABLE palitos de helado ensamblados y marcadores sobre toalla de papel desechable. Medidas variables





**NEC OTIUM**  
**Ocio y Negocio**  
Exposición individual  
Texto curatorial: Amanda Salas  
Rossetti.  
Galería de Arte STUART  
Santiago de Chile - Junio 2011



Obras a base de puntos con plumón negro y rojo, sobre toalla "nova" Proyecto realizado con el apoyo del Fondo Nacional para el Arte FONDAART 2011

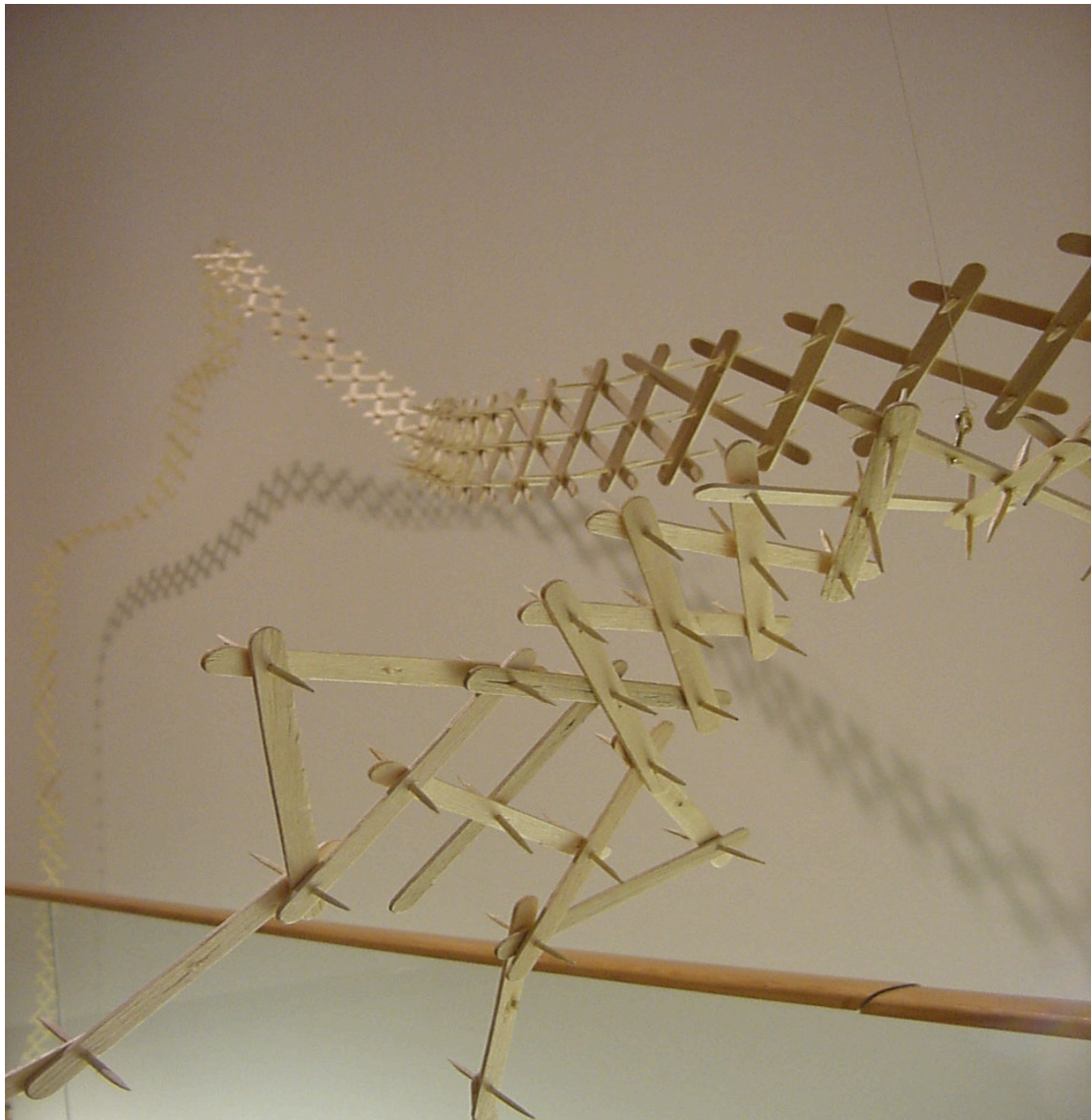




**CALIBRE 14**  
Exposición colectiva  
Taller de grado Magíster Artes  
Visuales Universidad de Chile  
Curador Arturo Duclos  
Museo de Artes Visuales MAVI  
Chile - Marzo 2009



“Solitaria” Palitos de helado y de fósforos ensamblados. Medidas variables



---

**VOUS N'AVEZ PAS LA PRIORITÉ**  
APROX Exposición colectiva  
Curador Pablo Langlois  
Museo de Arte Contemporáneo MAC  
Santiago Chile 2008



Vous n'avez pas la prioricé (Usted no tiene la prioridad) proyecto desarrollado en Francia e Inglaterra



HECHOS DE LA HISTORIA

---

**ESTO NO ES SUDAMÉRICA**  
13 Historias de Chile y 01 de Colombia  
Colectiva Magíster de Artes Visuales U de Chile.  
Curatoría Nury González  
Sala Egenau. 2008

**13/01**  
DE CHILE DE COLOMBIA

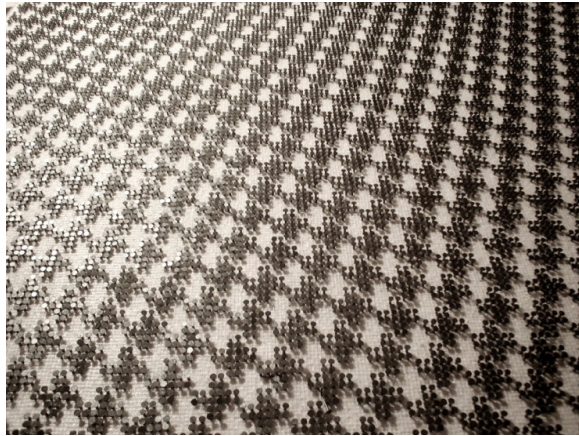
15 DE DICIEMBRE 2008 - 20:00 HRS. - SALA JUAN EGENAU - LAS ENCINAS 3370

"Esto no es Sudamérica" (detalle) Florecillas de papel volantín sobre plumavit.





**Aristas Del Siglo XXI**  
Centro de Extensión  
Universidad Católica de Chile  
2007

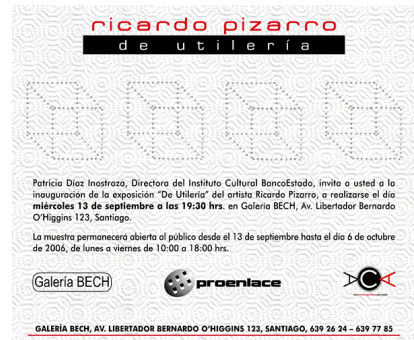


De la serie NO + Tachuelas sobre plumavit y malla de fibra de vidrio. 120x120 cm.

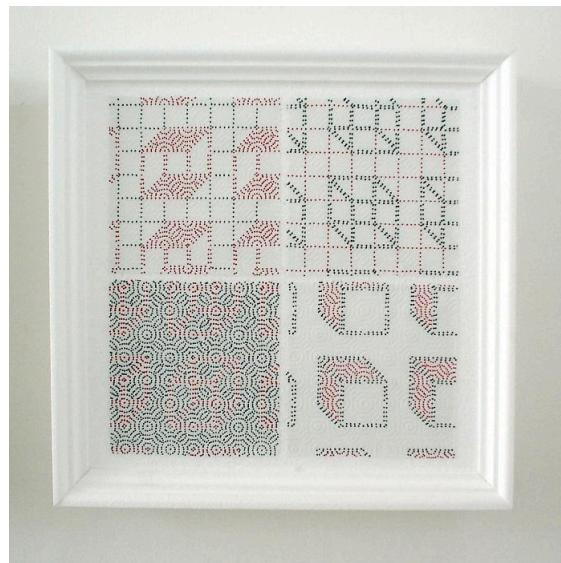
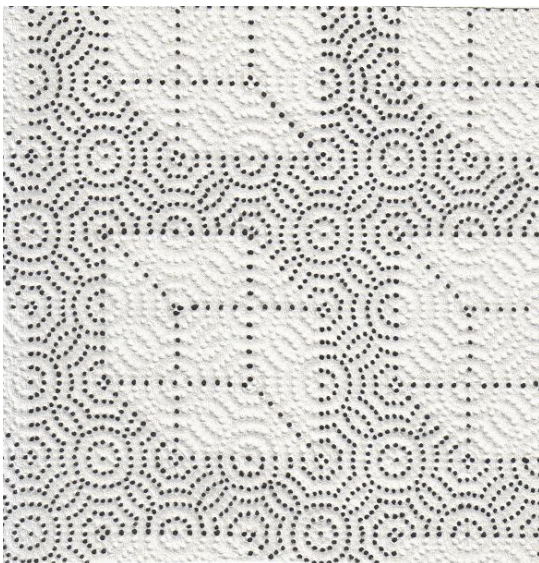


---

**DE UTILERÍA**  
Exposición individual  
Texto curatorial: Carlos Navarrete  
Galería de Arte Contemporáneo BECH  
2006



**De Utilería**  
Plumón, toalla desechable, soporte y molduras de pumavit. Cuadros extra livianos



---

**BIPOLAR**  
**Historia y Enajenación**  
Rodrigo Ortega y Ricardo Pizarro  
Curador Justo Pastor Mellado  
Galería de Arte Contemporáneo  
Balmaceda 1215  
Santiago de Chile 2005



Marcadores sobre toalla desechable 2 enmarcados de 120x120 cm, más retícula mural. 4,3 x 2.6 mts.



## Apuntes para una conclusión abierta

Claramente, al concluir esta investigación -o tendría que decir estas reflexiones (des)articuladas acerca del cuerpo de mi obra más reciente- no puedo sino comprender que lejos de cerrar o terminar de investigar, este documento se presenta o revela como una tarea, o diría como un *tajo abierto*: una incisión que deja ver algunos extractos de los objetos que se buscaban al partir la investigación, los cuales quedan más o menos identificados. El resultado de las excavaciones dio también muestras de otros “objetos” no identificados que parecen poseer sentidos no susceptibles de ser comprendidos, *aterrizados*, o transcritos del todo al modelo de pensamiento racional científicista occidental. Todo esto, en vez de respuestas plantea muchas interrogantes sobre los vaivenes en los que se mueven ciertas zonas simbólicas que exceden por mucho mi trabajo, o al menos en los que creo que se mueven, en el sentido de que ellos entraman reflexiones no solo teóricas o conceptuales, sino que, a lo sumo, éstas parten de implicancias, influencias, ingenuidades, contextos medianamente indagados, y sobre todo experiencias intuitivas, todo lo cual se articula, converge o se realiza en lo concreto en una obra visual.

El despliegue teórico conceptual, la reflexión, en mi caso se produce (salvo contadas ocasiones) mayormente después de la obra, y no siendo esto nada nuevo, no merecería mención sino a partir de lo que la propia obra va desplegando en sus distintas instancias de creación, sobre todo en la última instancia que vincula el proceso de mi obra con la meditación, pues se produce aquí un punto de inflexión, que genera un campo abierto, nuevo cada vez, que invierte o trastoca la relación con el hacer y sus objetivos conceptuales o discursivos; en este punto se abandona, por así decirlo, la idea de estar haciendo necesariamente arte.

Claro está, que el resultado de estas exploraciones se presentan aquí, en una tesis de ‘arte’, y estas ‘obras’ han sido expuestas también como tal, dentro de los circuitos que designan el lenguaje. No obstante, aunque sea mi propia voluntad inscribirlas aquí, y eso sea posible hasta cierta medida, y yendo más allá, asumiendo que el arte también está sujeto a la interpretación y que dista mucho de cerrarse en los postulados del propio autor, lo que podría decir, a usted lector o lectora de esta tesis de *arte*, es que el resultado “artístico” de una obra trazada (en el caso de los mandalas de mayor tamaño) por años de sesiones de realización de puntos, que fueron cambiando ostensiblemente la cara de estos mandalas, y que como he señalado constituyen espacios al mismo tiempo de trance y meditación, y que el resultado fáctico de estas exhaustivas y prolongadas sesiones solo representan la punta de un gran iceberg, cuya naturaleza excede por mucho a las convenciones racionales del

lenguaje. No digo esto por soberbia, muy al contrario, lo digo por considerar que tal vez el desarrollo de los postulados teóricos sobre todo en ámbitos de carácter espiritual merecen una tesis en sí misma. Lo cual no es el objetivo de esta investigación, sino, a saber, la de realizar una especie de paneo de las distintas y “oscilantes” dimensiones que mueven mis reflexiones de obra. Sin embargo, con todo, una experiencia meditativa, jamás podrá ser traspasada a modo de construcción teórico científica, sino a lo sumo, como ya lo hiciera el mismo Carl Jung en su libro rojo, directamente desde el subconsciente, saltándose la capa racional, que se encarga de acarrear la convención del lenguaje. Sustituyéndola por símbolos arquetípicos inconscientes; la producción de mandalas espontáneos como parte de las terapias primero de sus pacientes y luego como experimentación consigo mismo.

No obstante, me identifica el modo de plantear reflexiones a partir y en paralelo a la reflexión visual –digamos abordando los temas no como teórico sino como artista visual- lo que lleva más que a contestar a proponer o abrir nuevas interrogantes. Por lo mismo, las reflexiones teóricas del artista Luis Camnitzer se despliegan sobre todo en el último capítulo, con todo el rigor teórico que le ha dado reconocimiento internacional a este artista, y además con todas las honestas contradicciones, sentires, dudas, utopías e incluso ingenuidades y picardías, que no escapan a su reflexión visual.

Por lo mismo también, he planteado esta tesis, siento, desde mis más honestas reflexiones visuales, describiendo los pasos dados sin ínfulas de certidumbres pre-establecidas y llevando al lector al camino andado que es el único del cual puedo hablar desde la experiencia de la praxis personal. Los vaivenes, oscilaciones, ambigüedades o simplemente direcciones que han originado mis trabajos han tenido, como se puede apreciar a lo largo del texto, direcciones y asociaciones más bien intuitivas, a veces incluso superpuestas, sin embargo soy consciente que en este espacio de investigación y escritura han sido planteadas consecutivas y esquematizadas, con el fin de ensayar distintos y de algún modo esclarecer los abordajes y las correlaciones reflexivas de mi producción artística. Los referentes artísticos han sido en su mayoría locales, no muy profusos e indagados. El arte sobre todo internacional, desde un punto de vista conceptual, no lo he indagado mayormente, sino que me ha llegado desde su (colonización) estética, desde el cual he producido mis propias reflexiones, arbitrarias en muchos casos, y que han respondido más que nada, a mi propia condición y contexto.

Recuerdo que un sentir similar se dio en la mayoría de los artistas que fuimos invitados a participar en la exposición “Minimalismo Made in Chile” y sus posteriores ponencias, en el centro Matucana 100, las derivaciones o influencias minimalistas fueron recogidas en la mayoría de los casos, visual e intuitivamente, y en otros ni siquiera formaban parte de sus preocupaciones. En particular, en mi caso las derivaciones minimalistas me sirvieron para



ir nutriendo y conformando en conjunto con la estrategia de producción de bajo presupuesto, una lectura irónica de algunos de los postulados o premisas del *mínimal art*. Si la base de mis reflexiones de obra partieron de encontrarme en el escenario conocido para los artistas, de egresar de la carrera de arte y *quedar en el aire*, en el descampado de una carrera que no tiene asidero económico ni de protección social estable y que replica el chiste de que un estudiante de arte una vez egresado, baja de estatus social, pasando de ser estudiante universitario a un cesante ilustrado. Cosa que muchas veces lleva a los artistas a adentrarse en el campo de mercado y competencia por instalar un producto estético que tenga una salida regular en el rango de los gustos y las inofensivas mercancías culturales. Mi insistencia, persistencia y supervivencia en el mundo del arte, ha consistido en enfrentar el propio problema de la producción de arte, llevando mi producción a pasar por una progresiva política de reducción económica de recursos y medios estéticos, que dieron paso a la construcción de estrategias de producción, basadas en el soporte, movilidad y montaje de obra, que rápidamente comenzaron a crear simbólicas tensiones e ironías, a la hora de compararlos con los actuales sistemas tecnológicos de reproducción de imágenes, en la era vaticinada por Walter Benjamin, en la cual la categoría de producción artesanal parece quedar obsoleta o al menos mantener un precario estatus de hecho a mano.

Persistir en el arte en estas condiciones exige a los artistas una gran voluntad kamikaze, o dicho en el tono de esta tesis, un gran acto de fe. Fe tal vez en encontrar el éxito de mercado galerístico (o incluso independiente), en conseguir prestigio como capital para ingresar a círculos de influencia que de acceso a fondos, o proyección internacional subvencionada por algún organismo del estado, o por otro lado a sostener una carrera docente en el área de la educación de arte. Todo lo cual pone en relevancia la difícil relación entre arte y vida, de cómo ser artista y no morir en el intento, dentro de un modelo de competencias del cual, pese a todos los esfuerzos, el arte no escapa.

En estas reflexiones se movía mi producción de arte, sin pensar, buscar, ni siquiera avizorar que la misma obra que venía haciendo podría llevarme a un hallazgo que cambiaría tan radicalmente mi postura personal con respecto a la producción, o más bien dicho esta vez, al hacer, esto es, al proceso de realización de un mandala.

Sin ser el primero en el arte contemporáneo chileno en abordar la creación de mandalas, y menos en un plano artesanal, sin ir más lejos, cito a la artista Magdalena Atria que realiza mandalas con plastilina (página 52), que dicho sea le valieron ser nominada al premio Altazor de las Artes. El encuentro con estos arquetipos significan personalmente un profundo impacto que me lleva a replantear y a descubrir una nueva relación con la producción de una obra. Los mandalas en mi experiencia personal se constituyen como ya

he dicho, en una meditación, cosa que yo desconocía completamente hasta antes de este encuentro, y que fui indagando a partir de lo que estas obras me fueron entregando. Estos cambiaron digamos interiormente la forma de hacer y apreciar el proceso por sobre el resultado y en síntesis me dieron la oportunidad de abandonarme a terrenos intuitivos, en los que la capacidad intelectual o racional permanece neutralizada o por así decirlo, en modo pasivo, y donde la categoría de arte, aparece lejana e incluso limitada.

No obstante, estas verdaderas aventuras interiores, del hacer meditativo de un mandala, siguen arrojando un resultado parecido y ya asumido por las estructuras del lenguaje arte, una obra de arte, que para un espectador occidental común, solo representan una forma, llena de gestos (ociosos) que dan cuenta de una gran cantidad de tiempo, de manualidad tal vez absurda, que sigue tensando la relación del arte con el problema de la producción, sobre todo por estar en un soporte cotidiano, innoble y desechable.

Es desde este lado de la oscilación, digamos desde el carácter y lectura occidental, que presento por último, la posibilidad de la estructura moral del cinismo ético acuñado por Luis Camnitzer, para referir un entramado de conductas como artista, que desde lo políticamente correcto, se introduzca en las plataformas del arte, portando lecturas equidistantes que promueven por un lado sutiles ironías, y para otros el contacto con un arquetipo del inconsciente colectivo.

## Bibliografía

“Cambio de aceite” Guillermo Machuca. Libro catálogo. Pág. 28, 2003

“La corrupción en el arte /El arte de la corrupción”. Ensayo publicado en 1995 en el contexto de “El síndrome de Marco Polo” Universe in Universe. marzo 2012.

“Enero, 7:25.” Mónica Bengoa. Catálogo. Galería Gabriela Mistral. 2004.

Entrevista a Eugenio Dittborn. Por Rodrigo Miranda. Diario La Tercera publicación lunes 6 de sep 2010.

“El origen de la estrategia aerpostal de Eugenio Dittborn: coyuntura y condiciones de su recepción”. Claudio Guerrero Urquiza Revista punto de fuga  
<http://www.revistapuntodefuga.com/?p=275>

“16 artistas chilenos, Minimalismo made in Chile” Artículo escrito por Cesar Gabler a raíz de la exposición del mismo nombre. Revista La Panera, Pág. 17 edición mayo 2013.

“Certificar, Garantizar, Legitimar”. texto escrito por Justo Pastor Mellado para la muestra bipersonal BIPOLAR Historia y Enajenación. De los artistas Rodrigo Ortega y Ricardo Pizarro. Galería Balmaceda 1215 2005.

Aprox. Publicación de Exposición colectiva. Curada por Pablo Langlois. Museo de Arte Contemporáneo MAC Santiago de Chile. 2009

“Breve diccionario etimológico de la lengua española” de Guido Gómez de Silva, editado por el fondo de cultura económica.

Mándala: The architecture of enlightenment. Leidy, D. and Thurman. Thames and Hudson in association with Asia Society Galleries and Tibet House. Londres. 1997.

Religiones del mundo. Navarro, j., Guimerà, D. Océano. Barcelona. 2002

Teoría y práctica del mandala. Tucci, G. Barral. Barcelona.1974.

“De la Coca-Cola al Arte Boludo”. Luis Camnitzer. Selección y edición Gonzalo Pedraza. Ediciones Metales Pesados. 2009.

“Los mandalas en el libro rojo de Carl Gustav Jung. Para un acercamiento al simbolismo del centro interior” por Alejandra Elbaba. Tesis de grado Master en estudios de literatura arte y pensamiento. Universidad Pompeu Fabra. Barcelona 2012.

“Estrategias para convertir un cuchufli en el postre de la boda real” Amanda Salas Rossetti. Catálogo de la muestra Nec Otium Ocio y Negocio, Galería Stuart 2011.

“Arte Minimalista”. Edición de James Meyer. Phaidon. 2005

“Un libro para todo el mundo” Editorial Watch Tower and Tract Society of Pennsylvania. 1997.

Diccionario de la Academia de la Real Lengua Española. [www.rae.es](http://www.rae.es)

*Agradezco profundamente a mi familia, por el amor y el apoyo incondicional de siempre; a mi madre por haberme enseñado el empuje y tenacidad. A mi padre por su infinita capacidad de entrega y diálogo. A mis hermanos, Javier, Lorena, Claudio y Cony por -cada uno a su manera- apoyar y aguantar al artista de la casa. A mi cuñado Oscar por su apoyo y por las edificantes discusiones. A Mila Berríos por el gran camino recorrido. A mi hijos por darme su amor incondicional. A los amigos, especialmente a los artistas; Gene Lagos, Sebastián Piel, Rodrigo Ortega, Marcos Contreras por ser fuentes de reflexión constante. Agradezco también a las "brujitas" Cony, Vania, Daniela y Claudia, por su fundamental ayuda en el gran y arduo camino de la conciencia. Finalmente, frutillísticas gracias a Jota Etchepare por acompañarme en esta etapa con su amor y lucecita. Y cómo no, gracias siempre a la música, al arte y a la meditación, sin los cuales todo sería distinto.*