



Universidad de Chile
Magister en artes, mención artes visuales.

Depresión intermedia.

Apuntes sobre materia y sensación en una obra gráfica.

Tesis para optar al grado de Magister en artes, mención artes visuales.

Por

Tomas Quezada Cruzat.

Prof. Guía: Willy Thayer.

Santiago de Chile. Año 2017.

Introducción.

En este escrito expondré las razones testimoniales que me llevaron a confeccionar determinada obra visual y las variables que influyen en la elaboración administradas por mí como autor de esta propuesta. He decidido hacer función de una base escritural testimonial y otra descriptiva con mi obra, puesto que ella se vale de una fecunda e íntima motivación de producción en y desde la materia, así como también de la voluntad inscrita en un estudio que contrasta disciplinas formales de la representación, como el dibujo y la pintura. Testimonial, puesto que me es necesario constatar y develar el origen de mi trabajo; descriptiva porque existe una indagación en teorías de la representación, y de las posibilidades del dibujo como estrategia formal en la imagen.

Creo que la distancia con la obra es necesaria en un eje descriptivo, más aun para desarrollar una tesis con base testimonial, dicha distancia hace efecto en formas netamente superficiales de la obra. Este escrito tiene como objetivo explicar una propuesta visual que se concibe como una referencia a la historia del arte en el género del paisaje. También fundamentar una actividad humana singular evidenciada como forma original de expresión y experimentación, como lo es el dibujo y que según las circunstancias de producción, podría rozar con nociones difusas sin una introducción previa a la intensión autoral, no obstante el escrutinio con que he confeccionado la propuesta permite dar cuenta de una investigación formal en cuanto a un territorio y a la intensión poética con que este se aborda, uniendo aquellos órganos dispersos entre tema y técnica. Dichas nociones diferencian el hacer en varios sentidos y necesariamente buscan una coherencia en una actividad que transforma su origen dependiendo de las posibilidades del sentido y la imagen, pero que el resultado como obra es en este caso singular por su composición y elementos, o tradicional según lo que ella refiera en sus derroteros.

La develación de métodos experimentales que yo como autor he desarrollado de forma intuitiva, ha desencadenado en estas mencionadas maneras de proceder con mi trabajo artístico-visual. Considero que la experimentación es siempre un trabajo en proceso, cuya forma (esquemática o no) está ligada a un programa evidente o difuso, mutando según las lecturas y los espacios.

Al desarrollar una obra visual, como dispositivo de incidencia cultural, un autor debe, más allá de concretar su deseo, fomentar una interpretación inequívoca de lo que su obra quiere decir. Creo que resta importancia aquello de que una obra artístico-visual pueda significar muchas cosas, pienso que un artista siempre trabaja desde un deseo específico, por lo tanto su forma varía según la pericia en la que desarrolle su experiencia y como dije anteriormente, muta en las lecturas y los espacios. En este sentido creo que una base testimonial, irrevocablemente conduce a una lectura específica del código utilizado por él.

Y son aquellas circunstancias o variaciones las que conllevan a un autor en decidir sobre la incidencia que su trabajo artístico genera en un campo cultural determinado.

Formalmente mi trabajo se halla cercano al estudio del boceto y al reconocimiento de la materia predilecta, esto es básicamente lo que entendemos por las superficies sensibles en relación al autor, que desde esta base compone un estudio sobre la dinámica de los fenómenos en el sujeto sobre los motivos que representa, de cómo el sujeto se enfrenta, convive, contempla la materia predilecta desde las posibilidades poéticas presentes en la elaboración de la gráfica y el dibujo. Como muta la percepción del sujeto por efecto de un periplo habitual en la materia, de una indagación sobre sus cualidades, y como sus cambios se manifiestan en una estrategia formal en una técnica de dibujo. Esto en virtud de su forma reconocible, de patrones formales de la figura. El dibujo analítico creo que se revela en las decisiones materiales para sustentar mi trabajo, asunto que desarrollare en el marco teórico. Al género de la gráfica y la revisita del genero pictórico del paisajismo, esto por considerar que es un dispositivo valido para registrar una actividad tan amorfa en sus procesos como lo es el habitar, reconocer y recorrer un territorio lejano y como se representa esta experiencia.

Así mismo, el punto de fuga poético que asiste a la conformación de un imaginario, es por diferentes variables otro sínodo fundamental de esta obra que durante cinco años a incubado dentro de un taller, en una localidad rural del país, en un carácter geográfico específico. Como autor he tenido una formación académica evidente, por lo que el contraste entre la producción y ciertos lenguajes, métodos y referencias adquiridas influyen de manera paralela e intermitente en la obra. Mi estudio tiene que ver con el sujeto poético enfrentado al lugar ameno, las distintas proliferaciones y decisiones materiales que desde ahí eclosionan como relaciones formales de una propuesta visual que desarrollare desde una pregunta “¿Cómo es?”. La base testimonial de esta tesis es su hipótesis y marco teórico, un “¿por qué es?” la intensión que procede, como una biografía incide en la realización de un libro, ella dada su formulación primordial, una pulsión emotiva. Biografía que no retrocedería en nombrar los antecedentes, una que aplica el presente como trabajo en proceso, un trabajo que es gracias a la circunstancia productiva el resultado de una decisión como postura crítica hacia los medios presentes en las técnicas, y la incidencia del progreso en la naturaleza.

La actividad humana, cual sea su campo, se encuentra en constante comunicación con la materia. Se vale de ella desde que la percepción y los ciclos generaron la noción de tiempo en la conciencia humana, en ella ha encontrado el sustento vital para respirar, alimentarse, sanar y prosperar. Menciono esta relación con la materia, porque existo donde ella prima en presencia y por una razón netamente visual se encuentra en modificación dentro de nuestras vidas y actividades o en estado natural, como bosques, cerros y lagunas, y en qué medida se califica de estado, de forma y presencia en el lenguaje y en nuestra percepción, a esta relación concreta y estimulante.

Geográficamente refiero a la depresión intermedia en este estudio. Ahí hallo particularidades que como hacedor de una técnica necesariamente debo registrar, y también de las posibilidades poéticas que surgen en tiempos post-industriales, donde el progreso y la actividad industrial han afectado los valles entre las cordilleras, modificando también nuestra relación con los materiales que desde aquí extraemos para sobrevivir.

Esta tesis se plantea como el sustento teórico y crítico de un trabajo experimental. Su noción descriptiva y fundamental compone dos capítulos que constituyen el marco teórico. “¿Cómo es? y ¿Porque es?” intentará dilucidar las observaciones sobre un entorno que cambia por un progreso que basa sus facultades en aquello que modifica. En dichos capítulos se abordarán las materialidades, que aparecen como decisiones respectivas a un entendimiento sobre la economía y el campo del arte, cuya postura frente a la novedad se ve contrastada con la procedencia de los soportes y como estos en tanto rasgo formal de una estética de lo lejano y puro, se inscribe en sus formatos de manera genética e inventiva en su nueva utilidad.

Los referentes que he encontrado frente a esta noción de entender y representar la conjugación entre materia y sensación, es el paisaje pictórico y la poesía. El carácter del estímulo que incide en una manera de observar y representar desde una función cultural, se inscribe en este ámbito desde la labor del pintor paisajista, puesto que es la cultura la que permite cierto criterio conceptual como instrumento de estudio al paisaje, y en mayor medida a la decisión de adjudicar al dibujo el carácter de instrumento de medición y aplicación con la materia.

La extensa planicie vuelve a un sujeto sosegado por un horizonte, el espectador de un fenómeno sublime, siendo estos momentos reflexivos en incertidumbre, encuentros solícitos de una forma armoniosa en la naturaleza como estímulo de la exterioridad, permeado por una predisposición cultural anterior a su experiencia. Aun cuando los fenómenos ya hayan sido resituados en la comprensión, en el análisis y persista una lectura intelectual de ellos, estos aguardan su efecto literal en la representación por el hecho de permanecer cifrado en la memoria, no de una manera física, si no como una reminiscencia del estado en el que fue absorbido, así tanto percepción como expresión encuentran nuevos datos para el entendimiento de estos fenómenos. Cuando la representación deviene imagen, el fenómeno ya ha sido vaciado por el sentido, siendo las primeras aproximaciones, lo evidenciado o percibido. Y en este sentido actúa la cultura y la formación del lenguaje en el ser humano, la naturaleza es mediada en cuanto a estímulo. Muchas veces el pintor paisajista registra anotaciones, dando finitud a aquello que por jerarquía en los sentidos lo conmueve más y no puede ser representado por los rudimentos de la gráfica, aunque si por el lenguaje, siendo estas anotaciones la base para un estudio posterior que reside en la memoria de un instante. Pero estas *inmediatas* anotaciones refieren también a cierta resistencia de acudir a otro medio más fidedigno, el dibujo en este caso condice la organización de los sentidos con la expresión de la línea.

Mi testimonio encuentra su origen en el t3pico literario *locus amenus*, entre la contemplaci3n y la sensibilidad de una representaci3n po3tico escritural, y la composici3n del lugar ameno por medio de una t3cnica pict3rica. Desde el siglo XVII ambas formas disciplinarias de representaci3n compadecen ante un mismo estimulo biol3gico y cultural, ambas responden a la b3squeda del lugar ameno como signo de reminiscencia rural en la avanzada urbe preindustrial. El lugar del campo o el lugar del paisaje en estas t3cnicas comienza a ser una manera en que las t3cnicas de representaci3n desarrollan su primicia cultural y est3tica de la contemplaci3n sobre la materia, ambas formas tanto literarias como *pl3stico-visuales* representan el paisaje en una distancia creada por el propio ser humano en su nueva exploraci3n terrenal, desarrollada hacia el renacimiento tanto en la literatura como en las artes pl3sticas. As3 mismo la materia se presenta en el signo escritural o pict3rico como el imaginario que ausculta esta sensaci3n de lejan3a y estado buc3lico propio de quien ya no pertenece a ese lugar. Cuyo origen permanece cifrado por el lenguaje literario o po3tico como *escenario buc3lico* hasta la fijaci3n de la naturaleza en la representaci3n del paisajismo holand3s y su composici3n crom3tica del fen3meno en la contemplaci3n en la materia.

“El paisaje emerge lentamente en el Renacimiento como g3nero independiente, aunque en general sin renunciar del todo a las figuras y en posici3n subalterna con respecto a la gran pintura llamada de historia, o sea religiosa. Aleg3rica o mitol3gica. Llega a reivindicar un estatuto de igualdad con la pintura de historia precisamente por los a3os en que escribe G3ngora, cuando surge en Italia en torno a los hermanos Carracci, la modalidad de paisaje que suele denominarse paisaje clasicista o paisaje ideal.”¹

Esta distinc3n rom3ntica del paisaje cl3sico frente a lo sensible del sujeto industrial, fue desarrollada en los apuntes viajeros de Le Corbusier, en donde la naturaleza, seg3n el libro “*Estrategias del dibujo en el arte contempor3neo*” de Juan Jos3 G3mez Molina, ser3a el gen de la civilizaci3n industrial, tanto como forma lim3trofe en el contacto permanente de nuestros sentidos, como en la proliferaci3n de medios de conquista de la misma, situaci3n que en el primer dato, o el primer boceto tipo anotaci3n o bit3cora de Le Corbusier ser3a la disposici3n de este origen rom3ntico de percibir el paisaje para moldear nuestras posibilidades de supervivencia.

“La pasi3n y sensibilidad juvenil hacia el paisaje repercuti3 positivamente en toda su obra arquitect3nica, manteni3ndose en sus dibujos de proyectos, que suelen incorporar , casi siempre, el entorno natural. Obviamente, la relaci3n del hombre con el entorno natural es otra de las reflexiones gr3ficas que aparecen en los cuadernos: En un apunte de unas peque3as viviendas rurales realizado en 1956 hace esta anotaci3n: “*reducir las ciudades. Conquistar la naturaleza. Caminar a pie. Precisar las funciones. Habitar. Darles una geograf3a hombre y naturaleza, adoptar los espacios 3tiles.*”

La escritura de *Pastorales*, forma de escritura l3rica que evocar3a el paisaje como una ilusi3n buc3lica en la que los fen3menos son relativos a ser transcritos en palabras como en colores y materias, tendr3a su intensi3n hacia lo sensible m3s que en el resultado fidedigno o el traslado de la composici3n con aquello que remite. Su equivalente literario y oriental, mucho m3s milenario del Haikou consiste en enfocar todo el sentido en la contemplaci3n

de un fragmento de la materia, la cual consistiría más en esta noción de instante presente e inmediato del estímulo contraído en un lugar ameno definido por lo completo o la finitud, es decir la materia finalizada por la sensación, una materia sin estímulo que resume en signo o letra, la dinámica entera de los ciclos. Ahí está todo expresado, en la piedra, la hierba y el arroyo.

La proliferación de lecturas que tienden a ver ambas disciplinas desde un lugar común en el cual la dimensión física podría generar un grado de alteridad en las sensaciones, son porque ambas se ubican en tanto signo del funcionamiento dinámico del sentido biológico en un fenómeno resuelto que evidencia la composición ya sea escritural o pictórica. Si bien ambas disciplinas representacionales buscan distinto efecto pero comparten el mismo origen, el acercamiento de ambas por una noción tradicionalmente atada al desarrollo de la cultura europea de finales del siglo XVII, permitirá en el ser humano una nueva manera de experimentar el espacio que habita en contraposición al que añora o extraña.

Si bien la composición pictórica del paisaje es “cuestión mental”, lo que importa es el registro inmediato. Ahí se encuentra una veta desarrollada, y pareciese que aquel registro es necesariamente una *pre-imagen* para la elaboración de una pintura. Pienso que puede haber un camino entre ambos, entre la pintura y la anotación que acerca al sujeto a la integración fidedigna de los elementos en la obra. El boceto aún no ha sido desarrollado como un medio válido y competente en tanto obra, es más bien, desde un punto de vista tradicional de la pintura, una parte anterior del trabajo. Sin embargo la anotación de y desde la materia, refiere a otras cosas que escapan a la disposición mesurada de un taller, aunque si bien no se halle en la excelsa composición cromática y por ende un eficaz resultado con el modelo o motivo evidenciado, si hay un rasgo que inequívocamente evoca en el registro un sentido aun velado en la imagen, que es la biología implícita en la marca del autor del boceto, una grafología de la sensación que se existe en el momento de incidir en la superficie material por medio de huellas, pero también en la superficie subjetiva de la memoria. Un boceto también es una decisión formal y quizás igual de fidedigna que el resultado final en una pintura, ambos comparten el origen romántico del *verse* enfrentado al paisaje.

Índice.

_Introducción.

_Índice

_Capítulo I: Fundamento de producción. -“¿Porque es?”.

1.1 - Ecología y contemplación en una obra visual.

-Ecología

-Contemplación I y II.

1.2- Materia y recorrido.

1.3- Silencios.

1.4- La cueva y el bosque.

1.5- La percepción como ejercicio gráfico.

1.6- Poética de la lejanía.

_Capitulo II: Descripciones de la producción. -“¿Cómo es?”.

2.1- Operaciones visuales.

2.2 -Sobre la elaboración de la imagen.

2.3- Formatos.

2.4- Referentes visuales.

2.5 -Conclusión. I y II

_Índice de cuadros.

_Bibliografía.

CAPITULO 1 : Fundamento de producción.

¿Por qué es?

Durante varios años he venido desarrollando una serie de piezas graficas basadas en la materia que me rodea. En ellas se evidencia una técnica manual que es concebida con materiales un tanto exiguos a las maneras tradicionales de representación. Esto porque la síntesis de un motivo y su materialización responde a un contexto singular y práctico, a un lugar específico de producción. Singular por el hecho de que cualquier actividad humana que no sea industrial o remunerada es situada en distinto campo, componiendo otra significación por ser destinada a otro ámbito de la actividad humana, la cultura y la comunicación. En este caso una actividad cuyo fundamento es el lugar donde es inscrita, o desde donde es hecha, su territorio de eclosión, además de sustentarse en el rendimiento de una manualidad grafica para su confección.

Entendamos actividad como una serie de métodos que constituyen el resultado de un producto cualquiera, en este caso una actividad artística y manual. El territorio desde donde se erige es naturalmente ambiguo puesto que muchas de sus variables formales son compartidas en otras actividades que no necesariamente componen una pulsión estética o cultural, pero que son desarrolladas en el mismo territorio geográfico y sociocultural desde el cual emerge este trabajo visual. La importancia del territorio en este trabajo es fundamental, las características del entorno donde me encuentro como sujeto. En una periferia rural ausente a grandes edificaciones o elementos urbanos, donde la mano del hombre no está del todo ausente, ya que algunas actividades usan esta condición geográfica por las cualidades superficiales que presenta. Actividades como la agricultura y la minería se encuentran de manera latente en este territorio, en contraste con un entorno material que no ha sido manipulado.

¿Cuáles son las variables o puntos posibles para que una actividad manual se distinga como estética de otras?

Puedo señalar tres variables, en las cuales los aspectos de producción manual se distinguen de otros en un contexto determinado. La primera es exponer mi propio contexto, la función testimonial de este escrito permitiría una visión íntima de porque hago lo que hago, sin necesariamente recurrir a la conformación de una memoria retrospectiva, es decir el fundamento lingüístico de esta composición se diferencia del “motivo” en la obra. Otra de las variables alude netamente a la asociación de caracteres en la comunicación, el hecho de “testimoniar” una obra visual, es básicamente hacer funcionar los datos que anteceden a la puesta en escena de la obra. Considero que un testimonio permite al autor una primera línea legibilidad, siendo la consulta *¿Por qué?*, unidad de predicado en este fundamento. El evidenciar una voluntad que conlleva el hacer, para que su resultado se halle como un dispositivo de reflexión hacia la sensibilidad y la utilidad, permitiendo la acotación de lecturas que surjan de la obra desde un sentido común.

Corresponde esta variable al sínodo material de esta reflexión y realización, proviene de materias u objetos que han sido destinados para otro uso, siendo su recolección frente a la caducidad de este uso, algo fundamental para el autor y que además responde a una postura frente a las economías de producción. Esta variable no podría estar inscrita si yo como autor decidiera adquirir mis soportes materiales de manera convencional, y como factor equivalente, remitir tanto su procedencia doméstica o industrial en la conformación de la obra cuya procedencia y despliegue adquiere otros atributos que debo controlar y administrar por el hecho de no pertenecer a mi marca.

La tercera variable consiste en el observar y existir en un territorio determinado. Como se sabe la producción de un objeto cualquiera sea su destino o composición habla de una identidad territorial, y esta aúna todas las características singulares de una cultura en un territorio específico, aun cuando sus procesos y resultados sean más bien eclécticos, su sentido estético y práctico estará necesariamente ligado a su proveniencia. De las posibilidades que le entrega su entorno en cuanto a visibilidad del objeto, sobretodo de las posibilidades materiales. Es decir que no sentimos la materia de igual forma en distintos espacios o lugares, esta fluctúa en su esencia en diferentes estados y permanencias superficiales.

Para un objeto gráfico cuyo proceso es sensible y el resultado inmediato, el método es simple, hallándose su premisa en la elaboración de una imagen reminiscente. Los sentidos junto a las herramientas y materiales que se dispone para la confección de tal objeto son las mismas que en otras culturas aparecen como soportes de un imaginario sin que necesariamente exista una transmisión entre ambas, como la música y los instrumentos primitivos, cuyas formas aparecen similares en distintas culturas originarias, sin que estas estuviesen en contacto directo con sus economías o sus otros productos.

La moción intelectual que organiza la sensación, la que permite a tal o cual sujeto componer una obra u objeto en este caso gráfico, es la de indicar en forma abierta su existencia en el territorio que habita, su comparecencia ante las superficies y la materia, que encuentra en el espacio que habita y que le permiten la discriminación de superficies para la ejecución de esa imagen. La motivación primordial del ser humano se encuentra en la interacción del lugar en el que vive y se desarrolla. Por esto es difícil encontrar algo tan novedoso en un espacio determinado por condiciones geográficas prominentes, por lo general aquella novedad va acompañada de una proveniencia y una memoria. Sin embargo puede que para quien piensa y hace un objeto estético no sea condición estar aferrado a una memoria consiente del lugar que habita, sin embargo el conocimiento o proceso por el cual llega a determinado objeto, remite sin duda a una cuestión más general sobre la percepción y la sensación que determina su preponderancia en el mundo, en este caso aquello que absorbe como ser sensible ante una característica determinada de la materia que lo rodea.

Se podría decir que en las tres variables de distinción se halla la sensación, aun cuando las tres no se formulen como consecuencia de las otras dos, todas nacen de una pulsión primordial y biológica, la cual es la voluntad de asimilar e indicar la experiencia en determinado entorno y condiciones.

El porqué de la obra se nutre muchas veces de situaciones específicas, siendo estas las distintas instancias de producción, que desde la integridad del autor conducen a procesos de manipulación que culminan como obra visual. A este sentido del autor como responsable de la pulsión estética que está siendo asimilada y ejecutada, una hipótesis biográfica podría resultar sostenible para comenzar a mencionar los procesos de lectura en la obra. Pero lo que me importa en esta base testimonial es advenir un imaginario ya conocido. La proximidad hacia un ámbito productivo manual y original es un efecto de la inserción en una cultura y una actitud ajena o diferente a los tradicionales modos industriales de producción objetual. Si bien la época irrevocablemente sitúa a un autor como potencia productiva, en este caso lo que importa más es el eje comunicativo del producto o de la pieza. Aquello que vuelve original un objeto útil, su procedencia genética. Sin embargo el auratizar una pieza de manualidad cualquiera, por el hecho de que su contexto advierta cierta particularidad, podría permitir que las lecturas de la pieza en tanto imagen se vuelvan dispersas y confusas. Cabría situar entonces los contextos de producción en una noción íntima y a la vez enfrentados con otros más cotidianos a su alrededor como formas de producción, debido a la utilización de la materia en virtud de la actividad humana. Me parece que como autor, no me he servido de los grandes temas, si no de la experiencia propiciada por situaciones y formas en el territorio que hábito, donde mi propia economía y postura desencadenan en una propuesta gráfica. Ahora, es parte de este proceso en que los contrastes entre un trabajo y otro aparecen disimiles o confusos, dispersos, dado que fijo en un taller y desde cierto hábito del dibujo, una reminiscencia de aquel lugar natural recorrido, pero esta intermediación es pretenciosa por configurar la sensación misma a un instante particular dados los recursos básicos del punto y de la línea. De esto Kandinsky me revela en su libro "Punto y línea sobre el plano", la diferencia entre lo expresado y el medio, uno espiritual y el otro material se diferencia entre la forma *sensibilizada* y la elaborada, volviendo el recurso más ínfimo el sínodo del gesto gráfico en su totalidad o suma significativa.

"El punto es una afirmación orgánicamente ligada a la más extrema reticencia. Internamente, el punto es la forma más escueta."¹

Los grandes temas son básicamente la expresión del origen romántico del artista y este se condice con los modos de producción que los rodean. Por ejemplo; Si un pintor traslada un caballete a una orilla de río, y dispone ahí su lienzo para representar aquella línea de horizonte, aquel fenómeno de luz o climático, el resultado será diferente del realizado en su taller ya que en este último habrá diversificado los medios. Entonces las sensaciones que

emanan de la experiencia intercalan según la disposición de los medios de elaboración los cuales inciden en la cualidad superficial e inventiva de la obra.

Las formas de las cuales me valgo para la confección de esta obra son básicamente resultados de la inmediatez. La manera en que aparece es quizás la más simple e inmediata del dibujo analítico, la cual es el boceto. El boceto o anotación es en la actividad plástica un recurso inmediato destinado a ser transformado, muchas veces en el apoyo del estudio de la obra, las primeras líneas en la tela son desde un punto de vista tradicional, las que están destinadas a desaparecer en las decisiones cromáticas. A propósito de la discusión sobre la composición de los impresionistas, sobre todo en Cezanne, en el cual la síntesis no proviene de la técnica del color si no de una elaboración pausada del dibujo como área aproximada en la memoria, como distribución de elementos o como estrategia básica de concreción de la *idea* de la imagen. El boceto es una manera inmediata de registro que tiene como primicia develar aquel objeto de representación que más importa al autor, para que este posteriormente recurra al punto y la línea como una suerte de inscripción idiomática de la sensación producida por el entorno al cual refiere y representa, y por ende de la administración de un color primordial. Pero también se induce en la elaboración una diferencia del objeto representado, dado que este se antepone al sujeto en una jerarquía de representación, entre materia útil y organismo utilitario.

“Tal como se viene argumentando, al proceder así, texto y pintura, palabras y acción, se alternan para propiciar un dibujo vivo a lo largo del proceso de formalización, mientras que el proyecto o dibujo previsto al empezar hace posible este despliegue, al exigir su paulatina concreción, desde un material pictórico suficientemente ágil y una técnica adecuada y cambiante.”²

Hoy en día las técnicas modernas de fotografía permiten una aproximación de la imagen fidedigna de aquel lugar que se quiere recordar mediante lo sensible, el boceto pasa a ser una noción romántica y rudimentaria y no un recurso en la inmediatez. La fotografía tiene un programa mecánico en el instante en que es hecha la fotografía y gracias al dispositivo mejorada en todo sentido, pero este programa oblitera la sensación particular del ojo y del nervio por su aproximación a la materia. Sin embargo hay un carácter más entrañable en el boceto que en la fotografía que aparece por un rasgo inteligible de la imagen, sino gracias a la función biológica del registro, la decisión de “hacer aparecer” o filtrar aquellos elementos que develan una memoria sensitiva, aquella arritmia propia de la traducción sensitiva a modo de grafología.

1. Kandinsky. Vasily. *Punto y línea sobre el plano*. Ed. Quinto centenario. Año 1995. Pág. 29.

2. Gómez Molina. Juan José. *Estrategias del dibujo en el Arte contemporáneo*. ED. Cátedra 2002. España, Madrid. Pág. 152.

Ecología y contemplación en la obra.

Ecología.

El ser humano se vale de sus sentidos para sobrevivir y percibir la materia, de manera óptima esta variante le permite desarrollarlos y mutarlos al estar inserto en los estímulos que desde el comienzo le han sido cercanos por el hecho de pertenecer el también a la materia. Desde ahí ha desarrollado sus necesidades alimenticias, el lenguaje, sus refugios, etc. No es el ser humano un ser alienado de la materia, si bien su desarrollo un tanto más rápido y particular que el de otras especies, le ha generado cierta distancia y manipulación con la materia predilecta, es por un rasgo evolutivo que se manifiesta esta distancia en distintos procesos de la supervivencia, como por ejemplo el refugio, la alimentación o las fuentes de energía. Entendamos la materia como el lugar *desde donde* proviene el ser humano en un sentido primitivo, *hacia donde* se ha trasladado (las cuevas, los bosques), lugar que ahora lo entiende como un horizonte acaso indómito y hostil, aunque aún en su memoria el refugio primitivo aparece por la necesidad de resguardo que procede únicamente desde los recursos naturales. Así lo podemos notar en los materiales con los que comúnmente se edifican los hogares. Ya sean maderas, piedras u otros provenientes de la materia.

El paisaje en un comienzo era la palabra designada al conocimiento del dominio geográfico de una nación o pueblo, esta designación derivada de un entendimiento ontológico de las cosas compone aquella distancia de los espacios en función de su productividad. Este sentido del paisaje como algo que se ve desde la ventana de un hogar, comienza a denotar la distancia del ser humano con la materia indómita. Por un caos inherente en ella es necesario que no se encuentre en total dominio (al menos no-lingüístico) del ser humano, puesto que el cuerpo requiere distancia y resguardo.

Pero el individuo puede sobrevivir solo en la materia, desde los fenómenos sus sentidos se siguen desarrollando netamente por incidencia natural y artificial. Aun cuando los progresos industriales produzcan en el ser humano cambios en su percepción, es la biología la que permite estos cambios, y también la que los produce.

Hay una suerte de símil interior en la percepción de la materia, interior en el sentido de los que se halla ahí afuera en tanto fenómenos y formas, también se halla en la composición biológica del ser humano, quizás un remanente de los millones de años en que el ser humano y sus ancestros estuvieron sometidos a las transformaciones de la materia. Básicamente la composición química de la materia es omnipresente en todos los seres sensibles de la superficie, las formas y variaciones de su funcionamiento es distinto, esto ha permitido una diferenciación quizás no tan rotunda en las formas de existencia entre los seres más básicos a los más complejos, condiciones únicas que advierten un diseño

accidental en un despliegue caótico como lo es la vida en la superficie bajo la atmosfera. Y también una convivencia singular al menos por parte de la mayoría de los seres, en donde las interacciones entre la pluralidad biológica son gracias a la supervivencia y condición diurna. La naturaleza se halla en el universo como una variable progresiva desde la aparición de los primeros organismos latentes, su dinámica de ajustes ha generado en los seres “partituras” únicas de supervivencia. La materia es el sínodo de los organismos sensibles y vivientes.

Lo que para el ser humano siempre ha significado maneras de usar la naturaleza para su próspera supervivencia, hoy en día es un deterioro evidente del equilibrio, quizás por la masa humana que avanza ciega hacia la satisfacción de sus necesidades y los intentos por conservar los recursos alimenticios y energéticos. Puede que haya un respeto por los procesos que muchas veces tardan eones en completar sus ciclos, por ejemplo el hecho de que la industria petrolífera perfora la tierra para alimentar la industria automotriz significa que ya el ser humano no está satisfaciendo alguna necesidad vital, sino que está optimizando la administración del tiempo, algo vital para las industrias que fomentan el rendimiento de un sistema capitalista. El tiempo que se demora una persona para atender sus asuntos son sostenidos por un motor que acorta el tiempo de llegada a la fábrica, al hospital o a la oficina y que a su vez permite prosperidad, comodidad y permanencia. Cualesquiera sean los asuntos que el ser humano invierte en el tiempo de su trascendencia, son en provecho de procesos materiales.

Un ejemplo estridente de interacción con la materia, se da en la era de los hidrocarburos y en los avances de los procesos y objetos de esta industria. Instancia que sirve para el desarrollo de descubrimientos científicos o filosóficos en pro de necesidades existenciales, potenciados por el uso de la chispa y la ignición. Pero la confusión inherente al ser humano lo lleva a realizar guerras que además están regidas por los altos poderes políticos y económicos del mundo, se reflejan diferencias culturales y energéticas entre los pueblos reflejándose en guerras y avasallamiento a medida que se avanza en la manipulación de la materia. Igualmente el avance de civilizaciones y ciudades ha ocasionado que la superficie terrestre haya sido cubierta de materias inertes o estériles por los avances industriales: los polímeros del petróleo han alcanzado latitudes muy lejanas lo que también significa que el ser humano ha llegado a esas latitudes. La pluralidad de pueblos, razas, culturas etc., es un rasgo positivo, sin embargo la mayoría pareciesen estar estancados en crear sistemas atados totalmente a la prevalencia del rendimiento energético y económico, más que a su fuente espiritual, cierto es que los países más espirituales son los más pobres. La generación de objetos y la explotación de recursos naturales es causa de la prolongada permanencia en un mismo lugar de la vida sedentaria, el ser humano de este tipo necesita un equilibrio constante que no agreda su integridad y su entorno.

Todas estas causas refieren a una reflexión de la ecología, una postura que motivada por una voluntad autoral conduce a decisiones formales dentro de la obra.

¿De qué forma se haría presente una postura ecológica en una obra visual? En su economía, en la decisión de encontrar un soporte que haya sido usado, que la incidencia humana o la utilidad provenga desde antes de la modificación formal e intervención. El conciliar en la obra todas las situaciones formales que como sujeto sensitivo estoy expuesto a registrar y absorber en un límite urbano y en un paisaje rural, me parece imprescindible, dado que aquellas mismas situaciones en un individuo común pueden significar sustento o intermediación de su sustento diario.

La creación de una obra visual es una decisión material, las cosas que tengan una presencia relativa en la cotidianidad de su autor volverán en un rasgo indicativo en la obra. La manera a la cual se veía tradicional y académicamente una obra encuentra ahora nuevas consideraciones materiales siendo su equivalencia en soportes la condición de un valor de utilidad o por el contrario de obsolescencia. El hecho de que el autor elija un soporte no-conventional a aquel tópico que por excelencia es literario y posteriormente pictórico refiere ya no a una comparecencia del objeto o cuadro-objeto si no a una decisión de rendimientos, un soporte puede comunicar un estado de proveniencia, por su memoria, por su uso, por su formato, etc. y desde ahí evidenciar una circunstancia del entorno en el cual se gesta la pieza visual. La ecología puede reaparecer desde una postura ideológica o perceptiva en un signo figurativo en la base de la obra, dicha postura permitiría en las operaciones basales de la obra (adquisición de un soporte) contrastar las cualidades a las cuales se remite la indagación de su finitud, en este caso, de su naturaleza. El encuentro entre ambas funciones la interventora y la que permanece en el objeto por su procedencia, hallarían comparecencia en el soporte de la obra. Quizás las operaciones en este caso son muy directas, hablamos anteriormente de la confección de una obra gráfica ¿Cómo puede una obra graficar evidenciar el estímulo que antecede a la imagen del entorno? Por obviedad quizás la respuesta sería la construcción de la imagen, y de manera más incisiva el gesto de aquella imagen, el signo que surge en una obra visual por el dato sensible. Pero el signo aún guarda un lenguaje en su contenido por lo tanto es materia dispuesta y manipulada, la composición en el plano es materia inducida por conferir un sentido consiente al motivo, como un ejercicio de experimentación hacia lo sensible.

Se remite entonces como significante al material que es usado para comunicar esta idea o motivo, la utilidad de ese producto confiere al material una jerarquía de uso y de elaboración. La comunicación en el principio de los tiempos, la proliferación de ideas e imaginarios fue gracias a la inscripción mecánica del lenguaje en un soporte benevolente para su desarrollo, siendo este el papel y la tinta, el lenguaje y el pensamiento se han basado en la materia como soporte físico de su prospecto. Incluso podríamos decir que la consonancia de las palabras tiene repercusión indirecta sobre la materia, en cómo se reforma la realidad al momento de entenderla y someterla al significado.

Aquel sustento *material* que duro épocas para la concreción del pensamiento, ahora puede ser abordado en una obra contemporánea y gráfica. La economía que asiste a la elaboración

del producto puede incidir en este sentido, impulsando como decisión formal la recolección de desechos artificiales para la intervención figurativa de la materia como imagen-remanente de aquello a lo cual el mismo soporte le es contrario en su materia. Contraste entre soporte e imagen, puesto que también el pigmento con el cual es hecha sugiere cierta procedencia material. Usar el desecho ubicuo y bidimensional procedente del sistema industrial, como el papel, implica trabajar sobre cierto estado de uso de un objeto lo cual permite que ambas fuentes materiales sean protagonistas en la obra entera, siendo no solo un soporte si no un contraste con significado. Llamo desecho al objeto u soporte-material que es obsoleto destinado a la destrucción y la degradación, encontrado en una situación de inutilidad. El soporte comporta esta característica propia de los objetos del capitalismo, una vida útil corta, pero que aquí es conservado para sostener una idea y una imagen. En esto la idea o motivo procedente del lenguaje funciona de la misma manera que la representación, por imitación de caracteres y formas que refieren un estado dialectico de los objetos y las palabras.

Esta manera de proceder con la elaboración de la obra gráfica refiere a una postura estética sostenida en un objeto ecológico. Quizás es muy poco lo que se hace respecto a la polución en la vasta superficie terrenal, pero particularmente es un método que *recompone* aquellos elementos que han sido despojados de su uso y que generalmente dejan de comunicar, para que estos sean reconfigurados experimentación visual hacia una forma estética por la utilidad. Otra condición que la ecología puede encontrar en este sentido estético es su elaboración bidimensional y diagramática, por el lenguaje implícito en su forma rectangular. El medio de disposición física y elemental necesariamente debe ser en la forma que canónicamente se ha erigido al lenguaje, en la forma del papel o el rectángulo blanco, como procedencia evolutiva de los espacios en que habita la conciencia y la sensibilidad. Como la obra se plantea circunstancial, aquel remanente visible debe encontrarse sin cambio alguno, la huella del uso tanto industrial como humano debe hallarse cruda. Es el rasgo común del uso lo que aparece en los desechos, desarrollar un imaginario inventivo produciendo el contraste de una postura como singularidad en el plano frente a su memoria cualitativa, refiere a una consideración ideológica de cómo se usa y presentan dichas materias al invertirse en una obra visual o en un objeto utilitario.

Una panorámica en la que aparece el significante de la materia predilecta, como el follaje de árboles, piedras, sería el encuentro solícito de manifestar la materia con una técnica gráfica donde la incidencia sensorial en la capa original permitiría el contraste entre tema y materia. Esta pregnancia inventiva con el objeto encontrado valida la existencia incoherente entre desecho y materia, dado que este sigue siendo materia una vez inutilizado. El desecho pierde degradación con la intervención gráfica, al permitir una lectura en donde la técnica reconstruye un rasgo de su memoria esto dado por el acto de inmediatez rudimentario para la síntesis de una forma y una grafología del pulso lo cual daría cuenta de una voluntad productiva respecto al uso de esta materia en particular.

Arritmia que funcionaria para visualizar representaciones y significados en la materia o comunicar una disposición biológica y perceptiva de una circunstancia, de una estada contemplativa en un espacio ameno o puro.

La ecología necesariamente debe volverse imaginario, su base fundamental tiende a ser reactiva por su postura frente a un problema contingente que ya lleva cientos de años en desarrollo, aunque la imagen a diferencia del discurso ecológico no ha sido develada en la reflexión de los contrastes que existen al momento de pensar la ecología. Manifestar una postura frente a la ecología en una obra visual, puede sustentarse en aquel contraste inherente en la conciencia de los individuos para reflexionar sobre los alcances reales que podría llegar a tener el fenómeno de la contaminación por ejemplo, en su vida diaria, o si acaso ya no está instalado en nuestras vidas una forma alienada de asimilar la materia y sus procesos, por la rapidez con que consumimos y desechamos. Y pensar el todo desde lo particular e inferior.

El sentido estético de la obra que aquí refiero, conlleva a la aplicación material y conceptual de una consideración ecológica en un soporte en el cual se advierte una procedencia opuesta a su fundamentación y su utilidad. La obra debe asistir en su composición a la mixtura formal e ideológica entre disposición humana-orgánica y cualidad material. Denotar este encuentro de dos formas acaso antígenas, permite una lectura tentativa de la intención que se asoma en la obra. Por un lado el desecho refiere a una caducidad y a una degradación de la materia y por otro lado el signo actualiza en la originalidad de la intervención la finitud de aquella superficie degradada, por el hecho de ser representado como soporte y contraste. Al estar el soporte intervenido es parte activa de la dinámica significativa propia de la obra, y no solo lienzo o soporte. Así la consideración ecológica, asiste en un sentido cíclico en tanto dinámica semiótica del material y el gesto.

Si una obra visual encuentra en el ámbito cultural un lugar donde comunicar esta postura o percepción, es porque ha sido confeccionada para dicho propósito, si bien hay tendencias quizás mucho más políticas o incidentales, una pieza de arte puede hacer frente de aquello que desde la conciencia y voluntad se fundamentan en un individuo, el hecho de materializar dicha postura con imágenes donde se visibiliza un opuesto evidente a su composición material, permite que se jerarquice estos opuestos como *equivalencia* entre la materia que compadece en la obra como aquella que persiste en ella, que como sabemos es compuesta por diferentes elementos, para generar dos lecturas en la obra. La procedencia y su disposición.

Por otro lado su elaboración remite a una manera de experimentar los signos que impulsan a generar una obra con tales o cuales atributos, en este caso posterior a una elección del soporte bidimensional que traiga un elemento de utilidad obsoleto, se aplica la intervención, quedando la primera superficie intocable o cruda, el primer elemento surge implícito en el soporte decidido en función de una economía. Las administraciones cualitativas conllevan

una decisión de hacer visible esta postura del signo opuesto que se presenta en el lenguaje del material. En este sentido el pigmento-fluido también comporta un signo económico y ecológico.

La eficacia del paisajismo pictórico tiende a mostrar la naturaleza como algo sublime, de armonía con quien la está presenciando, esta composición gráfica y material antepondrá antes la percepción a aquella sensación del sujeto en la materia que lo rodea. Dicha percepción germina desde aquella conciencia de que más atrás de aquellas lomas y pastizales, de esos bosques y lagunas, tan solo kilómetros más allá, están las ciudades y la contrariedad de la materia inalterada, esto no cotejado desde un pansiquismo, si no como una profusa percepción sensible de los fenómenos que nos rodean, y que aquella percepción necesariamente debe responder a una experimentación que contrasta distintas consideraciones críticas o poéticas y existenciales en la confección de algo que instaura como objeto estético, desarrollar una poética de aquello que es contrario u opuesto en el entorno que se indaga para su representación. En la contradicción de la materialidad, el sentido de la ecología en la recolección y reutilización actualiza su utilidad tanto para la forma en el caso de la imagen como en el sentido de su bifurcación genérica.

Dado que nuestro sistema de vida y nuestras obras de la existencia son sustentadas por la relación entre sentido y materia, la obra visual debe plantearse igualmente, asimilando sus procesos en los sentidos del orden *sensible- orgánico* y el significado que desde ellos emana (dado que también se ejerce una producción tanto de sentido como de forma al determinar los elementos y signos de una obra visual), valiéndose de aquello que el sistema desecha para rehabilitar la utilidad de una materia degradada, acción que vemos en la ley más decisiva de la materia, la cual dicta que nada se crea ni se destruye si no que se modifica. Mientras más artificial sea la composición material de la obra, más claro será su contraste en cuanto a la forma expresada desde lo sensible. No creo que para representar el orden de lo sensible frente a la materia necesariamente deba aparecer esta en forma literal. Suponiendo la composición de una estética esta debiese fijarse en la esencia que antecede a la naturaleza, a su caos y a la genética que comparte con el soporte contradictorio para que así cambie el significado de la imagen por el material. Es decir el material que en la suma de su significación remite a la naturaleza, como una definición de la representación, supone de manera directa la incidencia de su sentido frente a su uso. El concepto de la naturaleza entendido como materia orgánica dinamizada por fluidos y cuerpos en armonía se mezcla y diferencia del producto final que acaece frente al significado que otorgamos para su utilidad, por medio de una imagen que remite a aquello de lo cual proviene esta configuración de elementos discursivos que sin la concreción de la obra quedarían neutros u obsoletos.

Este predicamento es útil al hace valer un uso del significado de la materia en la obra, esto se debe a que los medios de visibilización y producción lo otorga un programa comunicativo, permitiendo también usar el resultado para exponer su caducidad y despojar

a la ecología de una ideología moralista, que induzca la autonomía conceptual de ambos elementos contrastados, ya sean inventivos o remanentes. En esto juega un rol importante la postura ecológica que revela el motivo, o los medios usados para la elaboración de la obra. La materia sometida a un símbolo, a una forma reconocible. La economía en una obra gráfica visual no pasa por ser algo necesariamente basado en la administración de elementos, si no como un conjunto de relaciones en síntesis de decisiones formales, de operaciones que contrastan la motivación desde donde se origina el dibujo, su entorno de aplicación.

Quizás son pocos los elementos materiales en una superficie o en un plano, esta obra no se concibe como pictórica ni como estudio del fenómeno cromático, si no aplica desde el boceto como un primer acercamiento que desde la memoria emerge en tanto signo figurativo y manual. El rendimiento que entregue un signo determinado como material o pigmento manipulado en un signo, debe dar cuenta de una indagación por la sensación remanente de aquello percibido en un lugar ameno, o aquello que induce la materia al representarla en una imagen, de su genética material. Esto resume el dato que configura el origen de la imagen desde un lenguaje semiótico.

Al estar rodeado de bosques y diferentes tipos de plantas, acopios de mineral y construcciones abandonadas, aquellas sensaciones que aparecen en una óptica instruida para el análisis de fenómenos lumínicos o incluso termodinámicos aparecen en una predisposición de la permanencia en un lugar ameno a la intemperie. Para efecto de representar esto en una obra visual que asista a esta absorción sensible del estímulo reactivo el signo aprovecha el gesto como medio de expresión, permitiendo una pre-intención poética en la elaboración de la obra. Esto virtualmente pasa por los elementos materiales presentes, muchas veces no más de tres, como la pintura japonesa que a su vez referían a un estado de contemplación y de síntesis de la materia por una profusa incidencia de aquel estado, aplicado en el gesto, así como también de una circunstancia de austeridad del observante en un lugar inhóspito o lejano. Es decir concentración total en el observar y hacer. Algunas de estas piezas incluso las dotaban de espiritualidad en consejos escritos en el papel que exhibía la imagen o incluso mensajería política.

La ecología deviene forma en esta obra cuya particularidad es la figuración y el invento del dibujo frente a la materia que permite su concreción, sin embargo la economía del recurso estético del boceto la condiciona en un entendimiento académico de la tradición pictórica del paisaje y su procedencia europea. Así como también de los soportes “usados” con anterioridad por otro imaginario en los que el origen del desecho no interfiere en la naturaleza de ningún modo. Si bien un plástico o un papel, dista mucho de convertirse en un bastidor y una tela, puede haber la misma magnitud de búsqueda en lo que se puede construir con el desecho como soporte significativo, siendo este a su vez una nueva materia al inscribirse como objeto estético en un ámbito cultural determinado, incluso su conservación podría considerársele como una consideración poética del objeto cotidiano y

consumible, que para la mayoría solo es desecho o simple materia. En esta delimitación de objeto estético de elaboración gráfica se halla la representación de la materia. La reminiscencia de un lugar ajeno a la incidencia humana compuesta en gestos gráficos mediante un pincel y una imagen de autoría permite representar de manera fidedigna el origen de la sensación, morfologías de especies de árboles, matorrales, plantas, piedras, otras cosas propias de un paisaje natural, convienen en la mejor forma de la materia.

Mediante la línea y la mancha se genera la imagen que refiere a la materia. Incluso el pigmento también remite a una contingencia referente a la devastación constante sobre esta superficie que han provocado los ciclos y la incidencia humana, la procedencia es industrial y de uso para la reparación doméstica, su procedencia anterior al uso aquí aplicado también posee cierta ambigüedad, ya que es un fluido combustible, al igual que la parafina. Se podría decir que todas estas decisiones significativas con la obra también provienen de la materia, lo que es contaminación es también materia y desde ahí debe producir sentido.

El ser humano siempre estará presente en objetos desechados por un sistema de producción que impide el cuidado de estos por ser originales, únicos y rápidos de producir, la dinámica productora de la industria ha generado que todas las cosas hoy en día sean obsoletas en un corto periodo. Por ejemplo un polímero de pvc, se halla en un opuesto muy lejano a ser un elemento natural pero su procedencia es equivalente en la materia, de hecho es materia transformada, la dotación del significado a los materiales o su valor debe ser en pro de su uso, resignificar su utilidad en la superficie permite actualizar sus cualidades y posibilidades tanto de lectura como de uso y finalidad, y estos aún deben conservar esta característica de desecho obsoleto. La información anterior se puede contrastar con una voluntad comunicacional en donde la figuración de un dibujo analítico, incida sobre la superficie de modo interventor.

Hacer operar una postura ecológica en un soporte bidimensional u objeto estético de elaboración gráfica y analítica, necesitaría que el soporte identificara aquella obsolescencia en su superficie. Su oposición obvia en tanto mundo orgánico y artificial quedaría develado en un sentido legible de la decisión formal en que el objeto estético se halla elaborado como intervención. Esto quiere decir que el soporte y manera de hacer, se hallaría en contraposición a aquello que remite, dado que no quiere interrumpir la materia predilecta si no asistir a una resignificación derivada de la incidencia en el trabajo humano como procesos de información en los objetos industriales a diferencia de los estéticos. La representación de la materia predilecta con un elemento básico e industrial como el papel o la bencina, supondrá mediante un signo inventivo, la resignificación de dicho elemento y la contraposición dialéctica a la forma de la cual proviene en el comienzo de su ciclo material.

La ecología, no pasa por amar a la naturaleza y vivir en ella, si no encontrarse como individuo en un mundo cada vez más contaminado y desde ahí hacer algo. Para defender

algo se debe tratar el problema de raíz, y desde una propuesta visual en donde la ecología se planteé como experimentación y ejecución de una visualidad subjetiva desde y hacia la materia. La manera más eficaz es ubicándose donde está ocurriendo el daño, en el lado aborrecible que amenaza la materia predilecta y por ende al paisaje indómito, en la contaminación, desde aquella situación devastadora se debe crear conciencia y objetos, desde aquella contradicción efectuar los cambios de uso en los objetos, y por consecuencia generar un nuevo sentido de uso con los objetos.

“El problema es saber de qué forma se va a vivir de aquí en adelante sobre este planeta, en el contexto de la aceleración de las mutaciones técnico-científicas y del considerable crecimiento demográfico”¹.

Quizás una obra visual no puede tener los alcances que se necesitan para invertir las maneras en que usamos tales o cuales productos industriales, su cambio de sentido en nuestro entorno y memoria, permite reflexionar sobre el uso de la información y las cosas. Por esto la decisión de plantear la obra desde aquel sentido ecológico, y que su artificialidad pertenezca a una contradicción, puesto que consiste básicamente en contrastar los sentidos de los elementos semióticos que componen la obra.

No podría usar material orgánico o traído directamente de la naturaleza, creo que mientras más se contradiga en su significado, mejor incide en su carácter inventivo. El uso de aquello que derivo en desecho por parte del sistema es lo que ahora vuelve para comunicar su procedencia mediante una representación o una imagen manual, aun cuando su genética conserve aun su expresión obsoleta y sintética. La interrupción del sentido de este objeto obsoleto permite que las nuevas marcas tensionen el contenido dialectico de ese objeto, y por ende nuevas tentativas de uso. Incluso cuando el contenido útil de ese objeto desechado es contingente a nuestra existencia, el uso que le damos es por el sentido de tiempo que aplicamos sobre esa superficie. Si bien la obra tiene un carácter inmediato en cuanto a discurso explícito de una visión, su economía funciona según una experimentación de la utilidad y la conservación por el carácter obsoleto de los soportes.

La producción de obra y su base material es experimental desde la reminiscencia escenográfica del tópico literario *locus amenus*, dado que ambas vertientes de ejecución y procedimiento no responden necesariamente a la representación académica de este sentido, si no en su equivalente material como referente al paisaje y la naturaleza, aquí tratado como materia predilecta desde la sensación y la comprensión del uso y adaptación a las cosas.

Tanto yo como autor y el objeto nos hallamos en una completa condescendencia del sistema y su efecto catastrófico en la materia, dado que sin esta devastación probablemente el resultado estético sería otro diferente, hay una profusa incidencia de la sensación de traducción nerviosa en la intención del dibujo como medio de significación e intervención, en ambos bordes, el de expresión y el de modificación. La ecología en la obra visual debe agenciar en su postura, la razón de que aquella devastación del ser humano es visible como

superficie plástica y degradada. Una memoria, o una *mancha* desprende sentido en un rectángulo aun cuando no ha sido controlada por el autor de la obra, esto porque aún no he comprendido ni desarrollado la relación más eficaz con la materia o su disposición como recurso, si no que aun experimento con ella mediante rudimentos precarios y básicos, como la sensación visual o la consistencia de los *fluidos-pigmentos*. Y así cubrir áreas.

Más allá de aborrecer esta catástrofe, proferir discursos pesimistas, o incluso de intentar erigir parámetros y restricciones, se debe trabajar desde ello y visibilizar todos los fenómenos posibles de la relación humana y material, para que la contaminación o la proliferación de objetos sean usados nuevamente determinados por su condición y útil. ¿Hasta qué punto el objeto desechado se invierte en una figura para la composición y como puede ser está reposicionada en utilidad? El uso convencional de estos soportes refiere a una aserción de que si el objeto yace en el límite de ser destruido o reutilizado de su función, es obsoleta. Sin embargo se ve al desecho artificial como algo que hemos hecho para que perdure también como soporte de nuestra memoria su utilidad y en este sentido es idóneo para cualquier composición, incluso para la vida misma.

Contemplación.

I

Habría que diferenciar dos formas de contemplación y cómo estas se revelan en una obra visual cuyas características he mencionado en su postura ecológica y su respectiva administración y consideración conceptual de los elementos. Una referente al escrutinio productivo de la obra, es relativo a la sensación como asimilación cognitiva y biológica hacia aquello sublime. Otra vuelta hacia la contemplación interior o espiritual.

Contemplar, etimológicamente, consiste en examinar un lugar, objeto, situación o fenómeno en el espacio, es decir, aquello que ocurre fuera de nuestro aparato sensitivo es posible de ser contemplado. Los sentidos más sensibles se valen de este estado biológico, ver depende de la condición de vidente diurno, el fenómeno orgánico que gracias a la luz ha evolucionado desde los tejidos a la conciencia y la comprensión de las formas. Ver es reacción biológica, es contracción de finos nervios y líquidos oculares que reaccionan a los distintos grados de luz que desde el exterior llegan a ellos, la luz es en este sentido la materia que informa a la vista, si la luz interactúa sobre los objetos estos aparecen, tanto en el espacio como en el lenguaje. La vista y el oído juegan papeles fundamentales en los progresos evolutivos de los órganos sensitivos y en los órganos comunicativos, el observar refiere a la absorción del sistema nervioso frente a lo que se aparece ante él y que gracias a la comprensión puede concebir como fenómeno.

Tentativo sería jerarquizar y medir las sensaciones, pero no tengo tales instrumentos, si podría señalar de manera directa cuales repercuten más en el conocimiento y la posterior representación de formas en la materia. En este sentido las sensaciones provenientes de fenómenos fotovoltáicos y fotocromáticos, son las que más han formado nuestros órganos sensitivos, dado que la piel y los ojos responden de manera muy fina e inmediata a nivel receptivo de los datos provenientes del exterior, siendo estas sensaciones las más prominentes en nuestro sistema nervioso.

Reducir la contemplación a consideraciones pragmáticas, sería estar dejando de lado otras posibilidades que podrían permitir un entendimiento más íntegro, y en esto me permito pensar más ampliamente. Contemplación es una palabra que si bien refiere al ámbito de los sentidos, estos no necesariamente tienen que remitir al órgano sensitivo y biológico, si no al estado en que la conciencia se halla en pleno conocimiento y lectura de fenómenos, su capacidad de reconocer y articular las cosas mediante el lenguaje le ha permitido administrar la contemplación como dinámica absoluta de los sentidos más afinados.

Los alcances que puede llegar a tener el significado es bien amplio puesto que es en virtud de una función espiritual que accionaria el contemplar, esta posibilidad de observación

intencionada, responde al fenómeno de saberse vidente y responder biológicamente a un estímulo determinado, a una búsqueda de respuestas en aquello que nos excede. La absorción sensitiva que conlleva un estado contemplativo se confunde con la anestesia de las religiones dado que estas ontológicamente se han valido de la contemplación en el ser humano, para instaurar un origen divino por el hecho de que el ser, halla en la contemplación un estado de interiorización de los sentidos, como si el ser que *contempla* solamente lo hace para comunicarse con Dios, cuando es totalmente lo contrario, es un estado de la sobrevivencia individual. La contemplación deviene voluntad y escrutinio de la materia, nuestro sistema nervioso ordena los datos impuestos por el exterior permitiéndonos entre otras cosas moldear la materia, esto según la edad y el desarrollo cognitivo que se tiene. Suele confundirse contemplación con serenidad o tranquilidad, siendo que por el contrario es la compulsión del análisis visual en el entorno, el dato recabado, condición que permite administrar el panorama y discriminar los peligros de las virtudes de un lugar, es decir la respuesta está ahí de manera simultánea al contemplar. Para las instituciones religiosas este “estado” conlleva divinidad, se necesita aquietar aquella compulsión biológica para contemplar, negándole toda la esencia original y biológica a la pasividad, quedando toda observación disminuida al rezo o la oración, dado que según las instituciones religiosas, el ser humano si se halla silente o contemplativo, no puede pensar o querer pensar en otra cosa que no sea Dios, la pregunta es ¿Dónde está el Dios del que hablan los hombre? ¿Está ahí afuera o dentro de nosotros? La respuesta la dan distintos testimonios bíblicos, todos los cuales recurren a la autoridad que tendría Dios por su omnipresencia, es decir este Dios de los hombres nos observa tanto en nuestro interior como desde el exterior. La contemplación permitiría relacionarnos con este Dios autoritario y omnipresente, cuya eficacia como dispositivo lingüístico permite hallar respuestas, el punto es que el Dios no da respuestas, sin embargo la pericia del ser humano relacionado con la materia predilecta en un estado contemplativo hacia el exterior desde la dinámica nerviosa, si las da. En otras palabras, Dios asalto por la fuerza nuestro entendimiento original en relación a la materia y cerró los canales de comunicación, no da respuesta.

Algo sucede en contemplar la naturaleza, al igual que las manchas de un muro. La naturaleza comporta la visión difusa en el pensamiento como algo reconocible, sin embargo toda aquella erosión del muro se comporta como un bosque, un río o un cerro en su figura y comparecencia en un plano.

Uno de los pioneros en la investigación de como comprendemos las formas en la naturaleza, fue el fraile Ernesto Wilhelm de Mosbach, el cual recabo mucha información sobre las culturas aborígenes de Chile, en especial de la Mapuche en como mediaban lenguaje, la cosmovisión religiosa y la materia para la coexistencia armoniosa con ella, dando a su obra un carácter único de obra lingüística y estética. Además su postura siempre se inquietó al ver la injusticia permanente del extranjero con el indígena Mapuche

puesto que el nuevo sistema que se instauraba era descarnado y cegador, sin embargo la institucionalidad religiosa era usada en este sentido para asistir a una indagación única en ese campo y en cierta medida conservar el legado de un pueblo que era avasallado en crueldad e ignominia. El catastro hacia el lenguaje Mapuche para designar la materia y los fenómenos que Mosbach hace, es a su vez el reconocimiento de su entorno al cual ha sido enviado en misión contemplativa, su ejercicio analítico en el contexto al cual llega le significar también la persistencia, dado que el indígena Mapuche vive en constante pericia analítica para su y disposición de la materia, va usando y refugiándose en lo que las sensaciones le señalan, el lenguaje es investigado según su evidencia en la cultura, gracias a la inigualable virtud de comunes entre los seres humanos la investigación de Mosbach es realizada con la ayuda del Mapuche y un traductor , el registro es conservado en la cultura occidental.

“Dificultan grandemente la elevación de nuestra raza aborígen los vicios, en su mayoría adquiridos posteriormente de aventureros extranjeros; la desconfianza, motivada por las injusticias y vejaciones de que los hicieron víctimas miembros de las mismas naciones que les explican el Evangelio del amor; la propia indiferencia, nutrida por la observación de la dejación religiosa y el relajamiento moral entre sus vecinos cristianos; finalmente, la lengua poco conocida y tan extraída al habla melodiosa de sus madres adoradas .”¹

II

El espíritu como sínodo voluntarioso de esta función primitiva desprovista de una institucionalidad religiosa permite que la espiritualidad y su medio sensitivo de conceder una comparecencia a lo que se ve ahí afuera no requiere márgenes o programas, está ligado por naturaleza al elemento humano del lenguaje como mecanismo de interrelación existencial. La naturaleza como esencia en la contemplación y posterior significación afectara la memoria después de la retina. Ahora bien no puedo asegurar que aquella primera afección lumínica sobre las superficies repercute en nuestra área de broca y aparezca en otros estados de la cognición, como la modulación de signos, letras o grafismos. Según yo lo entiendo, un trauma, una incisión, una hendidura es un registro, una memoria que yace sobre una superficie a modo de primera capa que determina la representación sobre un lenguaje. A partir de esta noción, una significación se compone en su articulación modular, valiéndose de una condición biológica, como el hablar o el generar un signo manual. Quizás su cercanía al fenómeno representado no sea la más fidedigna, dado que es el cuerpo el que permite todo aquel traspaso al registra fenómenos de la naturaleza. El registro de fenómenos es en la piel y ojos, una afección. Potencialmente poética es esta huella que deja una brisa de viento o la sombra de una planta, y que la percepción se encarga de

cuantificar para nuestra comprensión y ejecución de un lenguaje, ya sea evidenciado o hablado.

Concretamente cualquier marca en una superficie bidimensional para generar una imagen, conlleva en sí y a posterior la figuración de un lenguaje que al igual que lo visto genera una reconstitución de sus cualidades más “visibles”, quizás es una redundancia discriminar entre lo que reaparece y se representa, dado que ambos provienen como pliegues técnicos en la elaboración de una imagen por el hecho de constituirse en fragmentos, pero aquello que reaparece la esencia, y lo que se representa es la materia sobre materia. La marca que infringe un fenómeno en la memoria se presenta después en una suerte de anterior visión, la visión de la memoria, puesto que la imagen deviene registro y este se presenta con anterioridad en una representación. El resultado en una representación que anteponga antes de la entrega en la imagen sus sistemas de legibilidad, la disposición convencional para remitir directamente al fenómeno que capta el cuerpo cuando se permanece próximo a la materia predilecta. Por ejemplo los sentidos cambian entrando el anochecer en un lugar como un bosque, disminuye el metabolismo, se busca refugio y calor, esto gracias a la advertencia sensitiva sobre tal condición del afuera. El efecto que la naturaleza brinda en los receptores sensitivos en el cambio de las usuales condiciones del entorno, es primordial para entender que ocurre la contemplación. En esta dinámica de sensaciones y estímulos el ser humano registra y conoce, para reorganizar su memoria desde la experiencia en virtud de los elementos dispuestos para la elaboración de una imagen.

En particular, el someter los sentidos a un estado de contemplación de la naturaleza, a los árboles y plantas, y asistir a una composición de una obra visual en donde aparecerá gracias al boceto todo aquel rasgo experimental de la manualidad, conducirá al desarrollo de un signo que simula las sensaciones en virtud de un imagen original, de un proceso de información entre ser y entorno material.

El registro de este lenguaje es en si el fenómeno deformado, en la materia la luz permite la visibilidad de todo aquello que para el ojo es un estímulo, en cambio para la cognición es el dato fugaz que desde el estímulo se desprende (como el viento sobre el follaje de los árboles), aquello se revela como un dato sensible y frágil en el registro del fenómeno en la memoria. Dicha aserción de que la memoria aparece como imagen a anterior, es porque el estudio de la imagen primero concibe forma desde aquello que deviene fenómeno antes de pensar la materia que induce a una representación, pero el fenómeno no es el inductor directo en la conformación de una imagen en base al dato, si no de la conjugación entre el fenómeno y la posibilidad material de su representación.

El escrutinio con el cual es tratado este fenómeno en cuanto a una decisión compositiva es en base al análisis reflexivo de la figura en un estado contemplativo, dicho análisis se compone de ritmos y patrones que derivan en una similitud. Cada marca, letra o sonido, mediante la habilidad compositiva y la resignificación de una cadencia en la imagen que

desprende el fenómeno, es específica, como una escritura grafológica o arrítmica de sensaciones simultáneas.

¿Cómo debiese ser tratada, por ejemplo, una ventolera en un bosque o el reflejo de juncos en un arroyo? Si bien la línea y el punto en un boceto sobre cualquier superficie, son estáticos, la composición puede adquirir una noción eficaz de movimiento o conjugación del significado adquirido desde el lenguaje sobre fenómenos como el viento, esto remitiendo al origen particular y dialectico del signo al cual remite y que dicha significación sea también una destreza manual que permita aquella reminiscencia que permanece fiel a la imagen contemplada y a la sensación absorbida. El ritmo propio de una composición gráfica, en la que curvas, líneas, cúmulo de puntos y manchas refieren a esta reacción tardía del estímulo en la naturaleza y que ahora se presenta como análisis y rendimiento gráfico en la materia obsoleta.

La naturaleza y los sentidos son variables indiscutidas en la representación, pero un sometimiento contemplativo, ausculta otras variables quizás no tan determinantes como estas, pero que en una composición gráfica o en un boceto hallan una función quizás más sutil. Las pulsiones que un estímulo externo ocasiona en una obra visual se hallan recibidas de manera pura en la contemplación, su reaparición posterior en un boceto o en una deriva gráfica, es una figuración tentativa de la cadencia del fenómeno. La línea y el punto son la primera instancia de lo representado cuyo sínodo es la percepción, según la magnitud de lo visto aparece como parte elemental de este asedio a la naturaleza, el significado desde el lenguaje cuya consecuencia es la respuesta del estímulo, ahora aparece como imagen gráfica. En este estado de la significación entran aquellas variables simultáneas, que confluyen desde el fenómeno mismo del estado contemplativo hacia la decisión de representarlo. La tensión con el lenguaje de nombrar las cosas, la afección retiniana, y por sobre todo la afección de la necesidad en el espíritu frente a la materia predilecta.

En esto lo sublime proporciona más datos sobre la esencia de lo que se percibe. Aquello que se comunica desde lenguajes alternos a lo que superficialmente se evidencia, consiste en una variación lingüística desde lo concreto dado por la creencia de la existencia de las cosas y su adecuación a las palabras que manifiestan esas cosas, el análisis y la afección sensorial producen nuevos efectos sobre el significado de aquello que se contempla y presenta ante nosotros sin interés alguno, así el lenguaje muta y la cosa también. La disposición que ocurre en la concreción de una representación aparece como signo legible aun cuando siga existiendo una natural distancia entre ambas fuentes de concreción, la del estímulo inmediato y su posterior representación. Lo sublime responde netamente a una tradición literaria y pictórica, como forma de representación, en ella permanece aquel estado de dispersión y administración dialéctica de los fenómenos presentes en la naturaleza sobre la conciencia

La condición material de la imagen permite esta distinción, lo que ocurre en la composición de la imagen y en sus distintos niveles (como la previsión y la elaboración), es que el fenómeno mismo busca ser replicado, siendo muchas veces un plausible resultado en el despliegue finito de su forma. Para nosotros, seres del lenguaje, cada cosa se manifiesta ante nosotros por conjugaciones relativas a factores pragmáticos, lo que produce en la elaboración de la imagen una estética incipiente en la connotación formal de la materia, esto es dado porque la biología misma llena esos sentidos, no hay en los estímulos vacío alguno que el lenguaje no ordene según la afección de ese estímulo; ejemplo, incluso el dolor tiene palabra.

Después de la asimilación del sistema nervioso el estímulo llega al área de broca, destinada en el cerebro al lenguaje para distinguir una experiencia, que permite la expresión vocal del estímulo. La tradición del lenguaje y su procedencia en la civilización occidental consiste en una razón anterior, desde un cuerpo organizado que enfrenta los estímulos del exterior conjugados con la memoria, los órganos sensoriales para nuestra formación sería la base de aquellas respuestas programadas, de ahí la necesaria distinción para una composición de obra visual entre ver, observar y expresar, siendo uno la experiencia sensitiva y el otro el escrutinio consecuente del fenómeno lingüístico en la conciencia, su efecto natural en el espíritu. Esto permitiría la discriminación de objetos originales u obsoletos de la materia.

El análisis de por sí lleva una tentativa de deseo, es la obsesión en el ser humano producto de un deseo por descubrir el después de aquella primera capa de estímulos que advienen desde una experiencia sublime. El hecho de que la información presente en un estímulo, se desarrolle como motivo de conocimiento, se condice con las maneras en que todos los seres de la naturaleza desarrollan sus sentidos. Lo sublime como efecto sensorial son las funciones orgánicas y químicas de los organismos respondiendo a su natural procedencia programada por un contacto permanente con la materia, siendo su base de estímulos. La percepción es un pilar fundamental en la interacción de lo sublime con la conciencia o incluso con el espíritu, el dispositivo orgánico adecuado por la experiencia para la información del fenómeno, que así mismo responde a una memoria de actuar del sujeto.

La sanidad espiritual o interior de un ser sensible puede pasar por esta derivación de los fenómenos y la entrega total a ellos en cuanto a reacción biológica y aprensión del sentido por parte del conocimiento. La materia al haber formado desde el principio esta capacidad en los seres de adaptabilidad a las condiciones de su entorno, les permitió desarrollar sus sentidos en responso a la afección exterior, no sin haber reformado su filamento más sensible, el de la memoria.

Para el *locus amenus*, lo sublime se puede hallar en tanto figuración de los fenómenos que desde la materia predilecta surgen como efecto sensible hacia sujeto. Por lo general lo sublime en estudios pictóricos-literarios del paisaje y la naturaleza demuestran un afán por

representar el esplendor de las fuerzas omnipotentes de la naturaleza, (como una tormenta) donde el gesto abarca todo el plano de encuadre, siendo eficaz en el planteamiento connotativo desde la materia como una afección sensible con el exterior. Por lo general una panorámica en el plano de representación conjuga tensiones que afectan los límites de la composición previa experiencia real, estos equivalen a contrastes de color en áreas que conjugan como esquema idiomático una pretensión de la imagen cuya fuente original es el sentido estimulado. Para Cezanne esta posibilidad de composición y síntesis conlleva una austeridad de medios que exige la distribución matemática de los planos de color y materia administrados según un dibujo tentativo. Este programa adquirido desde el análisis conlleva, en la formulación de una obra, a la discriminación de ciertos tópicos existentes en la práctica, que por lo general conllevan a permear la experiencia de otras prácticas, quizás no tan visuales para componer aquellos vacíos dejados por rendimiento. La percepción durante la observación hacia un fenómeno sublime se encuentra exigida por el lenguaje, es decir antes de contemplar un paisaje nos sabemos inmersos en ese paisaje como seres intelectuales, por lo tanto lo que suele representar la pintura de paisaje y cualquiera sea su derrotero representacional, es aquella virtud analítica en el sujeto sensible que por memoria reproduce lo caótica pluralidad de la forma en la materia. Esto porque el lenguaje en tanto escritura y consonancia ha dado orden a aquello que se halla impoluto en la materia, la medición que permite el escrutinio de los fenómenos es cuantificable desde los significantes presentes en las bases biológicas de los estímulos como constante deformación de la capacidad perceptiva y expresiva. Y básicamente consiste esto en la imposibilidad del despliegue físico del lenguaje a equivaler el fenómeno, una imagen, en cambio, puede representar de manera ulterior el estímulo significativo que se absorbe no en el tejido sino en la cognición.

¿Que descubre Cezanne tras observar atentamente la naturaleza? Sería injusto concluir que la confirmación de sus prejuicios. Al respecto algunos detalles son reveladores, por ejemplo su amistad con el geólogo A.F. Marion le permite interesarse por las características del suelo de su paisajes. No va en busca de una ontología de la escena, no hay en esta curiosidad un interés por la antigua mutación de lo que ve; se trata de encontrar, en lo inanimado, algo equivalente a la anatomía que le permita contrastar los efectos de lo que es pictóricamente imprevisible y apreciarlo sobre el terreno. Cezanne quiere comprender los pormenores de un orden que a simple vista es confuso, quiere ir más allá de las apariencias hasta encontrar algo que se exprese; intenta conseguir algo así como una “fisionomía” estable del paisaje.”²

1. Mosbach, Ernesto Wilhelm. *Botánica indígena de Chile*. Editorial Andrés Bello.. Año 1992. Pág. 18
2. Gomez Molina. Juan José. *Estrategias del dibujo en el Arte contemporáneo*. ED. Cátedra 2002. España, Madrid. Pág. 167

Materia y recorrido.

La exploración parte de una necesidad de conocimiento, el cual es en principio original y biológico. Corresponde a la aplicación de conocimientos adquiridos en el pensamiento que se valen de la percepción para la experiencia de las cosas y los fenómenos, y sobre todo de la materia como sínodo de nuestro cuerpo en la gravedad. Originalmente la exploración histórica ha hecho función de un carácter socioeconómico de las cosas en la materia, el descubrimiento de recursos como dato y catastro para la conservación de la comunidad en los territorios. El estudio de la imagen en el periodo de las primeras exploraciones durante el siglo XVI y XVII, refería a un reconocimiento de las formas cercanas y lejanas. La pulsión que lleva esta voluntad de investigar y representar los encuentros entre materia inerte y orgánica, con movimiento e impulso de salir a reconocer los estímulos sensibles provenientes de la materia, es sin duda porque se presenta como fenómeno imposible de obviar en la representación, los datos provienen de una decisión por así llamarlo útil. Una obra visual grafica o desde el dibujo no tiene la misma genética que la naturaleza, pero puede corresponder a una manifestación humana de concebir una experiencia o consideración crítica frente a como nos relacionamos alternamente con la materia.

Sin embargo este rasgo primitivo ha ido quedando atrás por diferentes factores, podemos notar que las ciudades desarrolladas se distinguen por la inexistencia de materia en estado indómito esta ha sido reemplazada u obliterada según la expansión demográfica que exige el progreso urbano, sin embargo a esta resta de territorio indómito se contraponen otra materia la cual sigue presente en distintos procesos vitales, sobre todo relacionados con nuestro cuerpo frente al entorno.

Ejemplo; se le llama barrera natural a aquello que en el paisaje se alza omnipotente como una cordillera, o yace pasivo en su inmensidad como el océano, incluso una llanura o un frondoso bosque se halla sin dominio ¿Por qué calificar esto como barrera, si el ser humano ya está ahí? Se encuentra presente en los polímeros plásticos propagados por vientos y aguas. La ciudad, tal como al cuerpo lo limita su piel, se alimenta en pro de una comunidad que la mantiene viva. La ciudad, guarda una esencia irrevocable, su razón práctica pasa por el tiempo en que los individuos pueden desarrollarse cómodamente en una comunidad dentro de sus límites, el contacto con ella nunca cesara, su entendimiento y convivencia con los recursos naturales, surgen de un sentido totalmente funcional que consiste en satisfacer las distintas necesidades como alimentación, refugio, arraigo etc.

La ciudad se concibe entonces como un punto en donde la gran familia humana convive a resguardo en la masa, satisfaciendo necesidades tanto vitales como temporales dentro de su natural instinto gregario y de conservación. Habría que esperar para ver si existe algún desequilibrio en el actuar del ser humano en la convivencia con los demás seres, de esta manera el equilibrio de la materia no es solamente visible en los grandes fenómenos si no también los pequeños, aquellos que son imperceptibles o microscópicos, que igualmente

repercuten en dimensiones superiores e inferiores a las que pueden abarcar nuestros sentidos.

Esta noción de contraste entre la materia y la presencia del ser humano, aparece en la decisión de la producción de una obra visual. Desde este punto se revela esta tendencia a experimentar la materia sometida al significado y la utilidad, la expresión a su cualidad ausente en la misma obra desde un programa que convalida el reconocimiento por medio de un gesto gráfico, donde la materia como forma es más un invento que una representación, mediado por una técnica. En la obra aparece un estudio de la forma orgánica predilecta que mediante el punto y la línea se elabora a mano alzada. Pero hay otro rango que no es cualitativo, que es el de la memoria asistida por una manera de referirse al objeto que está siendo contemplado o al fenómeno que afecta al sujeto en una situación externa e indómita frente a sus posibilidades de desplazamiento, esta memoria implícita funciona en pro de su supervivencia, pero más que nada de su reconocimiento del objeto real, en este caso la materia predilecta en el exterior.

Aquí la elaboración representacional como boceto de aquello *sentido* en un espacio indómito proviene de la exploración o peritaje de un territorio determinado. Para un ser sensible lo que aparece en la materia en un estado explorativo, es también su lenguaje, dado que el conocimiento ha sido formado para entender la materia en rasgos legibles. Todo lo que existe ahí, interactúa con la conciencia y este es posible de ser “graficado” puesto que es un fenómeno cuantioso guardado en la memoria visual. Así mismo, las formas de absorber estos fenómenos requieren del sistema nervioso para la condición de estímulo que permite la contemplación y de la conjugación orgánica de otros aparatos que permiten el movimiento y traslación de nuestro cuerpo.

La exploración de la materia, el recorrido, surge como muchas de las actividades en que el ser humano desarrolla su instinto de supervivencia. Para un sujeto instruido, la exploración significará una oportunidad para recabar datos de su entorno y que estos ayuden a su vida en general, o dando estas informaciones a alguna institución urbana cultural, socioeconómica para la explotación de recursos o el conocimiento. Quizás sea la cualidad más funcional de la exploración de un territorio que esta funcione como un método de investigación formal para una contribución a la comunidad y su bienestar, de por sí no hay mejor registro que el que hace el cuerpo con una experiencia. Los instrumentos que ahí usara son la mayoría de las veces conservación material o imagen, y dato en bruto, pero incluso el orden de las sensaciones en mayor o menor medida corresponde a una interpretación cognitiva de la materia observada y sensibilizada en el recorrido

¿Qué es lo que lleva a tomar tal o cual camino? el conocimiento previo que coteja según un programa las distinciones frente a conceptos de supervivencia y memoria, efecto de la adaptación biológica que usa un registro anterior de la memoria, gracias al cual la experiencia usa como instrumento y discriminación de medios, tanto de reconocimiento

como de correspondencia con el entorno. El movimiento corporal o el caminar, recorrer, es la práctica de una memoria inconsciente, acto reflejo que impide la caída del cuerpo en su verticalidad y que nos permite llegar a puntos en la distancia, lo que nos permite el traslado de un lugar a otro. En un paisaje indómito esta capacidad ergonómica, actúa gracias al reconocimiento de los volúmenes en el suelo según los distintos atributos geológicos. Así mismo, la caminata profiere en el sujeto una administración de las horas del día, permitiendo la consideración de movimiento durante las condiciones diurnas óptimas.

En cuanto a las sensaciones y fenómenos que antes no habían sido sensibilizados, son experimentados por el sujeto como reminiscencias del habitar un lugar doméstico y trasladarse a otro, ejecutadas con una elaboración más consensuada a posteriori. Como contraparte de aquel estudio escenográfico del romanticismo, o del registro específico y estático en la ilustración científica en base a las especies botánicas, la convención pictórica predetermina como entendimiento la imagen durante una exploración, la tensión de formas visibles, la consideración de líneas hacia el plano que cual totalidad se halla en contrastes y choques, efectos de masas cromáticas de armonía que de manera compositiva producen una imagen referente de un instante sublime en la intemperie. Ambas formas, una más ilustrativa la otra más pictórica, refieren a esta compulsión biológica de adaptabilidad de los sentidos en la materia. Cumplen ambas funciones socioculturales al usar estos instrumentos de la visión en la representación, sin embargo una más que la otra tiende a ser utilitaria al encontrarse cercana al escrutinio científico y la catalogación de las especies por su morfología. La representación pictórica del paisaje cuyo origen es romántico, evidencia esta situación particular de la visión enfrentada a una exploración, la traslación se manifiesta como voluntad de conocimiento en búsqueda de lo ignoto considerando a su vez instrumentos para registrar lo que se experimenta. El misterio de la naturaleza en contraposición con el reconocimiento superficial, abarca en la exploración una intensión sobre la estética y la utilidad, el hecho de que el autor salga de su comodidad para enfrentarse directamente a aquello que no domina, produce en la elaboración pictórica la filtración del dato subjetivo proveniente de la percepción que varía de maneras distintas y todas prominentes. El desplazamiento, acto que las vanguardias aunaron en sus programas de acción, permitió clasificar el dibujo y el cuerpo como matriz en un programa o trama trasladado a la urbe o simplemente al afuera, así la acción de caminar o pasear significa un acto de descubrimiento y representación.

“Desplazarse por la ciudad es entonces una de las apuestas del artista moderno. Se trata a veces de dar cuenta de una posibilidad de extravío geográfico, a veces del anonimato ciudadano, a veces de la ciudad como materia psíquica y depósito de huellas de la vida social o individual. Dos tendencias, nada extraño, calibran y determinan esta estética del desplazamiento de finalidad artística. La primera, la peregrinación azarosa se sustenta en la idea del descubrimiento y el mecanismo de expedición”.¹

La exploración es vitalidad, un juego interno donde ir reconociendo lugares inhóspitos es también abrir posibilidades dialécticas en función de una experiencia, con más desarrollo práctico en la ciudad dado que los espacios funcionales han sido hechos con un propósito humano sobre la memoria y como esta organiza y jerarquiza nuestras aprensiones hacia las cosas, ejemplo de esto es cuando se halla una casa abandonada y el visitante ahora morados, se encuentra en un reconocimiento de memorias en sí mismo y en las huellas del espacio físico habitado.

En la materia es lo mismo, se reconocen formas como espacio físico, la exploración de lo que se presenta indómito es asimilar una dinámica de jerarquías de nuestro sistema nervioso, cuya memoria implícita conduce a los estímulos al reconocimiento de signos. Física y metabólicamente si se alejan los puntos de resguardo y la intemperie varia atmosféricamente, el registro sensorial durante una exploración exterior de noche hacia un bosque, incide en los ojos haciendo notar en la visión un acomode de las condiciones lumínicas ya que estando el sentido activo este no deja de registrar.

1. Ardenne. Paul. *“Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación de intervención, de participación.”* Cendeac Ed. Cartagena 30002, Murcia. Año2002. Pág. 64.

Silencios.

Entendemos por silencio a la ausencia de ruido, aun cuando nunca deja de haber sonido, el lenguaje a esto le ha otorgado la designación de silencio, aquel estado sensitivo en que el sonido es bajo o apenas incipiente, como el sonido de un grillo. Sin embargo podemos decir que nunca deja de haber sonido, se mantiene el roce de superficies de la materia en todo alrededor, dado que para nosotros esta es ubicua. Nos podemos referir al silencio como un estado anterior a la imagen como experiencia, como el de la vigilia en el sueño, el de un bosque silencioso o un desierto, como la resta de la agitación propia de la cotidianidad o de un estado contemplativo. Pero más allá de distinguir varios silencios debo señalar que el fenómeno es en sí mismo una resta o disminución de actividad, la física explica que el sonido son ondas que provienen de una interacción en la materia y a una propagación de estas ondas en la composición atómica de los espacios, siendo el silencio el momento previo a esta interacción en el cual los sentidos se hallan en invariable suspensión, pero no inactivos. Muchas veces se ve asociado este fenómeno a distintas variables, es la baja frecuencia de procesos e interacciones que repercuten en el oído humano, de esta manera hay distintos tipos de silencios que varían según los espacios y las dimensiones. Interpretar el silencio en una representación conduce necesariamente a la resta o ausencia de elementos en cualquiera sea su soporte. En la escritura de música, las partituras, el silencio es un valor más dentro de la trama, se considera como un valor cualitativo para la composición. La única variable absoluta del silencio puede hallarse en el vacío del universo, más allá de la atmosfera, dado que ahí puede haber interacciones de la materia, pero su repercusión como onda hacia un órgano sensitivo es nula por razones absolutas y la ausencia de atmosfera, es decir no hay un medio como el aire que transporte las ondas físicas hasta el oído humano.

El silencio en el ámbito religioso y espiritual conlleva a un estado de quietud y reflexión, esto porque lo que se gesta en la conciencia se hace parte de una instrucción espiritual, la religión se vale de este estado para la significación de su fundamento práctico, la oración. Por lo general quienes comportan un hábito religioso desarrollan toda su disciplina en un claustro o en no más compañía que la supuesta presencia de su ídolo divino, la excelsitud de la religiosidad occidental tiende a apaciguar al ser humano en el enfoque de su pasión divina, así las condiciones espaciales y físicas son determinadas por la resta de elementos, es decir la austeridad en la religión, sinónimo de pureza, debe considerar espacios calmos y silenciosos para permitir una conexión interior concentrada en el silencio, silencio que repercute en el interior o en la conciencia. Además la concentración de los sentidos por el silencio tiende a invertir su fijación en el ruido interior, en lo que ocurre en la conciencia y con el cuerpo. La meditación o el mantra son estados de silencio en que la relación espíritu y ser son concentradas como ejercicio de la voluntad. Entendamos espíritu como un fenómeno enigmático, un misterio, deforme en todo sentido e imposible de cuantificar. De esta manera el silencio es entendido según la espiritualidad como una significación donde

la conciencia mediante la sensibilidad hacia los fenómenos, busca respuestas en prácticas religiosas. El carácter ritual del silencio en la religiosidad tiene que ver con la relación de los espacios y los sentidos, muchas veces la ausencia de ruido la contiene un santuario o un templo, de ahí que la religiosidad se vale del silencio como un medio hacia lo divino, comunicación que sintetiza según los fundamentos religiosos la existencia del espíritu, solo mediante el silencio sondeamos aquello que es el espíritu. La necesidad imprescindible del silencio en la meditación o en la contemplación, es de manera constructiva en la voluntad, una manera eficaz de sustraer los sentidos a un solo punto de fijación y que estos determinados por un espacio sin mayores distracciones sean necesariamente relativos al silencio. El silencio entonces, en este sentido puede referir a una instancia de bajas frecuencias de estímulos físicos, el complemento necesario para escuchar los fenómenos que no se develan a simple vista y que comportan una condición humana sensible.

Para un imaginario determinado el silencio puede referir al lugar ameno que apartado del ruido de la ciudad yace calmo y pasivo, esto en función interpretativa de estudios de la representación, en una composición musical el silencio es origen y final y dentro de ella marca cadencias en la armonía. El silencio como baja frecuencia de sonido en los espacios es momentáneo puesto que su naturaleza reside en los cambios en la materia y solo baja su intensidad dependiendo de los fenómenos o cualquiera sea su interacción. ¿De qué manera aparece el silencio en una representación donde la imagen es el elemento más prominente? En la composición musical el silencio puede sugerir formas absolutas de una lectura de signos, puede ser pausa o disminución de elementos contrastados, es decir el silencio en este sentido figurativo refiere a su aspecto constructivo más que fenómeno físico, una sustracción del signo en la imagen confirmando a su lectura como espacios más amplios o con poca información en las tensiones al interior de un encuadre o plano, el silencio en este caso permite el surgimiento de nuevas formas o figuras y sus respectivas variaciones.

Al igual que las frecuencias, en la composición se hallan elementos que carecen de una lectura más compleja, y estos podrían considerárseles como vacíos o silencios, aunque siempre desde el punto de vista del dato en la figuración; el blanco de una hoja de papel, refiere a silencio. Desde la composición musical podemos conferir a la imagen cierto grado de sonido en su lectura, una frecuencia sutil o un ruido fuerte son valores compositivos que afectan la comprensión de los estímulos, es decir la postal de un desierto puede ser más *silenciosa* que la de una playa o un bosque, esto porque su reminiscencia concede una forma o un contenido explícito en el fenómeno donde se reconoce según la experiencia sus cualidades sonoras (aves, olas, viento, etc.)

Pero en la elaboración de una imagen, las cualidades del silencio cambian. Una imagen como sabemos no emite sonido, una fotografía nos puede sonar en nuestro recuerdo, pero nunca sonara desde el papel impreso con la imagen. El cine ha hecho de esta condición una dinámica de elementos que comparecen entre sí. Pero una imagen manual cuya elaboración consiste en una experimentación de la materia sobre le plano, introduce el silencio de

distinta manera. Si vemos una imagen donde los elementos reconocibles en su interior se contrastan y relacionan por motivos constructivos, esto generara una dinámica que permite entre otras cosas la atribución de rasgos legibles en los signos, como una semiótica inducida por la memoria a partir de formas que refieren en su origen del sonido en las cosas y la materia. Así tenemos imágenes ruidosas, o imágenes silenciosas.

“Síncresis, un neologismo al estilo de Lewis Carroll (una reducción construida a partir de sincronismo y síntesis), es el nombre que damos a un fenómeno psicofisiológico espontáneo y reflejo que depende de nuestras conexiones nerviosas y musculares. Consiste en percibir, como un único y mismo fenómeno que se manifiesta la vez visual y acústicamente, la concomitancia de un acontecimiento sonoro y de un acontecimiento visual puntuales, en el, instante en que ambos se producen simultáneamente, y con esta única condición necesaria y suficiente.”

De la misma forma que nuestra Área de Broca en el cerebro nos permite el desarrollo del lenguaje por el conocimiento del sonido de cada letra y la asimilación de nuestra modulación lingüística con la consonancia práctica del lenguaje, la ejecución en un soporte bidimensional con formas y signos nos permite reconocer con todos los atributos memorizados aquellas funciones interpretativas del lenguaje frente a los sonidos y otros fenómenos físicos en la materia. Así aprendemos tanto en el lenguaje como en la expresión que existen equivalentes formales de los fenómenos inducidos por los estímulos. Esto básicamente ocurre porque nuestro cerebro dinamiza la información orgánica a los elementos legibles en una composición a modo de contraste entre ellos. Tal como el sentido de la escritura nos conduce a una concatenación de elementos prácticos y funcionales que componen un signo o una palabra, en la imagen la aparición de tal o cual elemento permite que nuestra asimilación convenga en una linealidad comunicativa de factores visibles que producen sonido. El silencio es la base de aquel fenómeno cuantificado por el lenguaje y los sentidos, que como sínodo puro nos permite contornear un signo o estímulo y fijarnos en el contraste de este con el vacío silente.

La cueva y el bosque.

En el imaginario actual de la cultura, los espacios y su representación están sujetos a convenciones que determinan la manera histórica de su procedencia, la manera en que son representados en las artes se encuentran enlazados por una memoria común. La representación de los espacios en la cultura occidental es mediada por la investigación arqueológica, topográfica, botánica, geográfica etc. Los sentidos y capacidades constructivas del ser humano en los espacios terrenales, en las dimensiones físicas, permite una administración como utilidad de ese espacio geográfico posibilitando la adecuación del suelo y sus variaciones, para la construcción de vivienda en los diferentes lugares. La mayoría de las veces este desarrollo humano parte de suplir las necesidades básicas del ser humano como lo son el refugio y la alimentación, tomando las cualidades que brindan los espacios como posibles habitables y atribuyendo significado a sus delimitaciones físicas.

Desde su pericia en habitar la materia desde periodos arcaicos el ser humano ha salido a buscar otros horizontes para su asentamiento vital. El nomadismo del ser humano le permitió desarrollar distintas actividades vitales como la agricultura o la ganadería, la caza y la recolección. Que permitieron posteriormente técnicas e instrumentos de suministro que suplirían las necesidades del ser humano, aunque primero, debió asimilar los elementos en su conciencia y ergonomía. Se podría decir que los espacios modificaron rápidamente la manera de construir durante la corta línea evolutiva del ser humano, confiriendo a las cuevas, llanuras y bosques, lugares predilectos para el asentamiento de tribus, en forma de aldeas, después pueblos y posteriormente de civilizaciones delimitadas por fronteras, volviéndose sedentario en cierta medida al pertenecer a una masa de individuos que conforman una administración de los recursos en determinada latitud geográfica.

Esta opción por lugares amplios o frondosos para asentar sus bienes e ir en búsqueda de recursos y resguardo, tiene que ver con que los sentidos utilizados para la supervivencia e integridad del cuerpo son modulados en la conciencia como un orden de bienestar según la memoria. Una llanura en la que comúnmente hay un río, permite las siembras y la vigilia de los horizontes, sin embargo la procedencia natural de resguardo es la cueva, cuya memoria del útero en nuestra asimilación cognitiva, (donde el origen es la montaña) cumple un rol básico de refugio a resguardo de distintas variables extremas o intensas. Gracias a la manipulación del fuego el ser humano halla en estas formaciones la materia de su resguardo y permanencia junto a la posibilidad de coser sus alimentos.

La caza y recolección como actividades humanas provienen de una necesidad de satisfacer el hambre. En un principio el reconocimiento de especies orgánicas era intuitivo y consistía en la búsqueda de recursos orgánicos de los cuales valerse, para suplir la necesidad vital de la alimentación. En esto el entendimiento de los espacios se fue desarrollando según una función vital en la prosperidad humana, puesto que las bondades

de un lugar, como la presencia de comestibles o animales, determinan el desarrollo de una comunidad. Las comunidades cercanas al mar por lo general vivían de pesca y agricultura, y más entrado en el territorio, de la agricultura y ganadería.

Las diferentes cualidades de los espacios permitían al ser humano el desarrollo de herramientas y modos de cultivo o caza. La cultura se desarrollaba a la par de las diferentes actividades como recompensa de los peligros y el trabajo que conllevaba el contacto íntimo con las leyes de la materia predilecta e indómita. En este sentido la recolección de productos agrestes comienza por la cercanía a un espacio idóneo para el desarrollo orgánico de estos, como la presencia de vegetación o cauces de agua. En aquel periodo temprano aún no había entendimiento de cosechas, la domesticación botánica vino después con el desarrollo de técnicas de irrigación. Sin embargo la recolección era gracias al encuentro solícito de lugares que poseían estas cualidades, como frutas comestibles u otras especies vegetales que permitían una dieta regular en el individuo. El desarrollo de técnicas de cultivo, permitió acercar estas bondades naturales a las aldeas o tribus, de aquí surge la primera distancia del ser humano en los lugares que habitaba para suplir sus necesidades vitales. La caza usaba instrumentos en la búsqueda de animales por sus materia orgánica y proteica, que desarrollo gracias al manejo del fuego que permitió cocerlas o asarlas, al igual que con la pesca. Así la obtención de nutrientes y proteínas le permitió un desarrollo cerebral intestinal y muscular más rápido que otras especies. Los espacios de recolección y no de caza por lo general eran bosques, vegas u orillas de ríos, ya que las especies y las cadenas alimentarias que surgen allí son equilibradas en la dieta humana.

Así mismo los sentidos permitían cierta noción de resguardo en un bosque. Los bosques fueron uno de los primeros asentamientos espaciales de tribus, la frondosidad permitía el camuflaje o resguardo de la visión de depredadores. Cuando el ser humano vivía en la pasividad de su condición humana, suponiendo que el instinto estaba en la cúspide de su desarrollo, el bosque le permitía desarrollar los sentidos de alerta, visión y audición, reconocer la formas de una manera más incisiva al contrastar por ejemplo el follaje o las especies vegetales con algún ser o elemento dentro de este espacio. El contraste entre ambas formas, la natural y la elemental, le permitió discriminar aquellos aspectos peligrosos en relación con su cuerpo, se podría decir que todos los sentidos se desarrollaron frente al peligro con el cual convivía el ser humano más primitivo y los espacios con las que interactuaba en su temprano desarrollo sensible. El sentido de observación y lectura del ser humano se desarrolla por defecto en los bosques y selvas, puesto que en este lugar surge el reconocimiento de elementos, el desarrollo de la visión, la asimilación de los colores y un sinfín de modificaciones sensoriales que permitía el reguardo del cuerpo desde el desplazamiento de la cueva, y a su vez se afinaba la inteligencia y la comprensión debido al desarrollo sensible y orgánico.

Sin embargo podemos revisar en la proliferación de objetos o gestos por parte de nuestros antepasados que el bosque nunca es representado como una necesidad o actividad. Este

espacio ha mutado en el conocimiento de cobija y resguardo a su exploración como lugar donde se recolecta la explotación de un recurso elemental para la cobija, la madera para construir refugio. Podemos inferir en cambio que las primeras representaciones de la materia indómita, consistían en un enlace primitivo entre imaginario e instinto gracias al desarrollo de los sentidos en la materia predilecta, el resguardo que encuentra el ser humano en sus diferentes espacios habitables le permite ahora distinguir entre lugares y elementos que usa para efecto de su prosperidad, es decir el ser humano cambia su percepción en el momento en que empieza a construir su propio refugio al brindar permanencia de un lugar.

En esto los sentidos juegan un rol fundamental, dado que sin su incidencia en los procesos de formación de espacios para la supervivencia el ser humano no podría delimitar físicamente o tener la noción de aquello que puede transgredir su integridad y la consideración de elementos para su construcción. Los sentidos son singularmente el registro de una memoria exponencial en cuanto a experimentaciones e interacciones con el entorno, la modificación biológica del cuerpo en virtud de una compatibilidad en la materia permite la discriminación de elementos que le permiten una idónea prosperidad y cuáles son potencialmente peligrosos para su integridad. El lugar de la materia en el desarrollo de los espacios con significado es por lejos el más prominente, la cercanía de los objetos en el espacio permitieron un conocimiento en la conciencia de los elementos orgánicos y la interacción corporal por una memoria inconsciente y singular de procedencia. El resguardo de condiciones atmosféricas en la intemperie tanto en el bosque como en la cueva permitió al individuo desarrollar de manera incipiente la cercanía con especies botánicas, la recolección de frutas o leña para hacer fogatas. Ahora bien, habría que hacer una distinción entre cueva y bosque, siendo uno el del resguardo y descanso y el otro el lugar de búsqueda y desarrollo sensorial. Las cuevas son el lugar primitivo de nuestro desarrollo doméstico, develan que el ser humano se insertaba en estos lugares por un patrón de reconocimiento inscrito en el subconsciente, la cavidad rocosa permite la formación de las primeras nociones de interior y exterior espacial, una exterocepción, reacción que respondía a diversos estímulos como la sensación de temperatura en la dermis, o de reminiscencia al vientre como espacio cerrado o de cobija. En cambio los bosques y otras cualidades de los valles y llanuras, es el exterior que yace ahí para ser explorado y explotado como recurso viviente. Siendo estas dos formas ecológicas, lugares en donde el ser humano se desarrolla activamente gracias a las bondades de las condiciones físicas de la cueva y orgánicas del bosque, los sentidos descansan en el resguardo de la cueva mientras que en el bosque se desarrollan, para que posteriormente ambos confluyan por medio de la memoria en la construcción y diseño del hogar.

La percepción en el ejercicio gráfico.

Los órganos sensitivos están configurados para su desarrollo y cambio gradual de sus capacidades al estar en permanente contacto con la materia, gracias a ellos estamos en constante reacción metabólica a los fenómenos físicos y químicos en el interior y exterior de nuestro cuerpo. Las impresiones de la materia en los sentidos resultan en un registro que conforma el conocimiento en la conciencia. La cual posee una pluralidad desde su fuente de origen, dando a este rasgo de los sentidos una funcionalidad variada, que se soporta en una comprensión interiorizada de signos y rasgos memorables y aplicables en el tiempo, ordenados según los estímulos desde la materia.

Este carácter de los sentidos es originario de su relación con la materia, la función cognitiva aun no es presente en este rango puesto que sucede a posterior del estímulo cuando este es conducido como información desde el estímulo al órgano sensible ocasionado por un cambio en la materia. Se podría decir que la percepción es la asimilación biológica de estos cambios en el límite entre cuerpo y espacio, cuyas modificaciones se dan por la relación de la materia con los fenómenos. Así las percepciones son el estímulo de aquellos cambios superficiales en los planos que han recibido energía por parte desde la materia reformando su posibilidad en todo momento. Podemos auscultar en los fenómenos de la percepción una lectura más interiorizada y perdurable de la materia, dado que esta permite también el desarrollo de variables cognitivas como la apreciación de las cosas y su designación en cuanto a utilidad. El punto original de la emoción vendría a ser la percepción como variación irruptora en el conocimiento de las cosas y que a su vez permite el desarrollo progresivo de los sentidos mientras se involucran otras dinámicas más subjetivas. En este particular fenómeno, el orden de lo sensible corresponde al programa de respuesta que integra el sujeto que se expone a una experiencia y su comprensión dependerá de la clasificación del sentido que conjuga los dos grandes tipos de sensibilidad perceptiva. La exterocepción y la interocepción. Ambos se encuentran sujetos al orden biológico de los estímulos como efectos reactivos, siendo una referente al mundo exterior, o lo que nos rodea con todos sus fenómenos comprensibles, y la otra lo que ocurre con nuestro cuerpo y las sensaciones dentro de él. En este último podríamos categorizar con un rango más determinante lo que se comprende cómo sentido o experiencia, puesto que lo que sucede ahí es el contacto molecular específico procedente del exterior con las terminales nerviosas al interior de nuestro cuerpo, pero dicho efecto es el que produce esta particular visión. La viscerocepción que consiste en los estímulos provenientes de las vísceras y su funcionamiento y la propiocepción que trata sobre la posición corporal relativa al lugar que ocupa nuestra materia en el espacio, serían el eslabón imprescindible para generar procesos sistemáticos de percepción, es decir, al momento en que tal o cual molécula entra en contacto con el cuerpo, este se ve afectado no en todo el cuerpo si no en específicos

órganos que disgregan el efecto del estímulo en neurotransmisores hacia la médula ósea y por ende en la clasificación jerárquica de nuestros procesos cognitivos.

El cuerpo cifra, programa y traduce las moléculas que generan tal o cual estímulo y dicha traducción es el sentido. El estímulo, físico o químico, afecta al metabolismo de distintas maneras y la reacción depende del sentido que está siendo afectado. Nuestro cuerpo desde los primeros tiempos, desarrolló esta cualidad sensible en condiciones relativamente adversas a las que existen hoy en día, dado que los estímulos tenían diferente interiorización en procesos cognitivos, se enfrentaba el ser humano entonces a traumas que le permitían una deformación biológica permitiéndole adaptabilidad en la materia. Esta simple condición biológica, es la base común del ser humano para prevalecer frente a aquellas adversidades, dado que toda percepción se encuentra mediada en su reconocimiento conceptual por los rasgos comunes entre los individuos que le han permitido conocer a modo de convención biológica y cognitiva los fenómenos que ocurren en la materia y catalogando estos dependiendo de cómo afectan sus sentidos. Pero no todo en la percepción es cuantificable de un modo exacto y específico. La intuición por ejemplo podría derivarse no de estímulos concretos si no por la tentativa subjetiva de una experiencia, puesto que el sujeto confiere en la memoria el lugar de los sentidos, la relación entre estos se manifiesta cuando el estímulo visible o sensible se halla negado a los sentidos pero por memoria remite a otro origen.

La adivinación, concepto que en la antigüedad era relacionado con la cultura hacia lo divino hoy en día podría estar más cerca de la intuición, hacia la percepción sin asimilación cognitiva, permitiendo a chamanes, brujos o toda clase de sacerdotes configurar una disciplina religiosa con esta facultad humana derivada de la alteridad perceptiva. La adivinación era el uso del estímulo frente al misterio esencial de las cosas a modo de acto social o antisocial, siendo muchas veces estas descritas desde la propia materia en métodos alquímicos y que muchas veces nada tenían que ver con la situación en particular, como ver en las entrañas de un animal el término de un conflicto o la situación económica de un pueblo. El augurio de su acto permite al sujeto sensible aproximaciones tentativas a leyes que él consideraba divinas, por ejemplo para la antigua cultura romana el vuelo de aves significaba tal o cual designio en la guerra o en el comercio, incluyendo a esto la especie de ave que volaba sobre él.

La conciencia permite estas interpretaciones de la materia, al no tener conocimiento íntegro y pericial del fenómeno que presencia, cuando no hay conocimiento de los fenómenos el sujeto es susceptible de satisfacer esta curiosidad con la fluctuación del pensamiento, con el estímulo que fluye desde las cosas al sentido, y en esto las variables pueden extraviarse en el infinito. La mayoría de las veces una conciencia que se encuentra alterada, tiende a desarrollar una mayor intuición, *ver cosas que no están ahí*, pero esto es producto de que los sentidos se encuentran irrumpidos por otros factores bioquímicos o incluso socioculturales, como la alucinación en base a drogas o la catarsis religiosa.

Podríamos decir que la adivinación cuya actualidad cae en el esoterismo, sin un medio de comprensión cuantificable y calificable, es una variación de la alteración subconsciente de los sentidos, incluso puede incubar una enfermedad de delirio y salubridad.

Es curioso que la espiritualidad del ser interprete los estímulos desde la materia, cuando no se tiene total conocimiento de ellos, el ser humano encuentra un lugar común en el lenguaje y la sensibilidad para las formas que se manifiestan de manera autónoma, permitiéndole interpretar fenómenos en los cielos o la frondosidades, que reconoce en su memoria como variación de signos.

Los aborígenes Selknam o Patagones en el sur de Chile en la Patagonia, *veían* en las plantas la presencia de un antepasado. Siempre hemos mediado el espíritu con la conciencia para nombrar las cosas, siendo aquel filtro la conexión etérea con el universo.

La esencia de las cosas también se percibe, nos influye según el uso inscrito en nuestra memoria y ambos, sentido y cosa, están inscritos en la memoria según nuestras aproximaciones útiles con ellas. La percepción influye en el espíritu y este en toda nuestra actividad, no solo de una manera física, biológica o química, si no de maneras que aún no entendemos o asimilamos, como la dimensión material del tiempo, fenómenos que constantemente ocurren de manera cotidiana a través de nosotros y que apenas podemos imaginar si no de una manera técnica como son, como los efectos de la luz ultravioleta, la termodinámica o el magnetismo, que sin duda son estudiados y expuestos al conocimiento con instrumentos auxiliares de los sentidos y la conciencia, pero aún se hallan invisibles o insensibles a la capacidad perceptiva humana.

Hemos visto en la cultura o en el imaginario diferentes referencias a la percepción y fenómenos de la conciencia, ejemplo de esto es la experiencia sociocultural que hubo respecto a la noción de *psicoactivos* presentes en plantas o sustancias. Debíésemos preguntarnos sobre las variables existenciales que aplicaban las diferentes culturas en estas relaciones del ser humano con la materia y como partiendo de una reacción química, desfiguraba la percepción de su estado cotidiano. Esta experiencia por lo general practicada por artistas o intelectuales, profirió estudios pormenorizados de los estímulos en el ámbito de las imágenes y el lenguaje. La experiencia consistía en el contacto con las moléculas alcaloides que subyacen en los tejidos o filamentos de la materia orgánica, lo cual mediante preparaciones a base de calor o químicas se extraía una sustancia supuestamente pura, que al ser consumida deformaba el habitual funcionamiento de la percepción y la conciencia dando visiones que muchas veces tendían a referir al espíritu o al timo en el ser humano desde aquello que deviene pulso en el exterior. Esta experimentación muchas veces correspondía al conocimiento y admiración de las culturales ancestrales y aborígenes, que desde tiempos inmemoriales usaban estas sustancias para sus ritos y otras diferentes practicas relacionadas con el cuestionamiento existencial y espiritual del ser humano, referidas por Albert Hoffman en el libro “las plantas de los dioses”.

“La íntima relación entre el mundo vegetal y el organismo humano se manifiesta en particular en que algunas plantas producen sustancias que pueden influir en las profundidades de la mente y del espíritu del hombre. Los efectos maravillosos, inexplicables y hasta pavorosos de estas plantas aclaran lo importante que fueron en la vida religiosa de las culturas antiguas y al veneración como drogas mágicas y sagradas con que son tratadas aun por ciertos grupos nativos que han conservado sus tradiciones.”¹

Los psicotrópicos ingeridos por quienes veían en estos una posibilidad de incrementar su capacidad perceptiva referida hacia el interior de fenómenos cuantificables estimulados por el mundo, y estas actividades muchas veces estaban prohibidas, dado que el uso excesivo podría resultar mortal, además a cualquier sistema social basado en imposiciones sociales, religiosas y económicas no le conviene alguien que ha desfigurado su conciencia y liberado de los preceptos impuestos en ella. Estas experimentaciones socioculturales tienden a ser críticas dada la información que guardan como recolección de experiencias y datos, frente a políticas cada vez más represivas frente al tema, el uso que se da al factor psicotrópico en el ámbito científico y literario no es recreacional si no práctico e investigativo, los resultados de estos estudios conducen a ámbitos existenciales y antropológicos. Aunque es de saber común que históricamente lo psicosomático ha permitido al ser humano producir importantes cambios en su relación con la materia y los fenómenos, todo en cierta medida permite la desfiguración biológica de nuestro sistema nervioso, somos propensos desde un comienzo a mutar las definiciones biológicas. Muchos de estos cambios en los imaginarios culturales o conductas fueron provocados por el uso de una molécula exterior en el metabolismo humano, esto significa que la percepción de las cosas por lo general también ha sido una y otra vez modificada, y lo está siendo, en esto la variabilidad humana podría ser ilimitada, es una variación en la conciencia, nos queda determinar que induce a aquellas reacciones químicas que nos permiten coexistir en armonía con la materia.

La ciencia en base a la experiencia, debe ser práctica; el hecho de que obras del humanismo, refiriesen a esta intensión de socavar las barreras auto-impuestas en nuestra curiosidad innata y en nuestra conciencia, es el hecho de transformar la percepción y rendimiento de los sentidos lo que permite al ser, experiencias que podían dar respuestas sobre la existencia o la esencia de la materia, aunque es parte de nuestra edad como ser que esta respuesta se encuentre velada a la cognición, puesto que no se halla sobre los dispositivos regulares de formación de conciencia, más bien en el orden misterioso de la conciencia y el espíritu. Además significa en muchos aspectos el uso propio del cuerpo, ya que es este el filtro de aquella respuesta, y el punto de fuga de la pregunta igualmente, entonces decidir la intromisión de una molécula la cual reforma (al menos por un tiempo) la percepción dejará una marca o registro en la memoria que puede ocasionar desarraigo del sujeto con lo impuesto. Si estas preguntas son respondidas y evidenciadas por medios inusuales que permitirá al sujeto que se las hace, ver cuán artificiales son aquellas ideas en las cuales somos formados como sujetos instruidos socioculturalmente, que no hay un sínodo de la realidad, no hay enlace biológico a la materia si no que hemos sido

desprendidos de ella, sin embargo siempre es posible volver a aquel enlace con la vida por medio de una nueva experiencia. Se podría decir que estas investigaciones culturales sobre la existencia por medio de la experiencia con la materia, hacen función a un carácter exiguo del ser humano, puesto que si el orden de lo divino estuviese liberado de las barreras que por naturaleza nos anteceden a aquello, la voluntad humana sería otra más completa, y el sujeto hallaría su propio culto a la existencia de manera individual.

Representar una visión sobre el mundo en virtud de la experimentación personal con moléculas conectoras del sistema nervioso y el exterior, es la premisa de muchos artistas y escritores. El caso de Henri Michaux entre muchos es el que más se acerca a esta noción de representar lo vivido y experimentado por factores externos. Esto porque al igual que otros ha dejado registro de este contacto subnormal con la materia por medio de la ingesta de un potente psicotrópico presente en un cactus altiplánico y sintetizado en laboratorios, llamado mescalina. Michaux se somete su capacidad de pericia y observación en las alucinaciones ocasionadas por este componente en el sistema nervioso central, y las registra de manera gráfica, es decir con signos y formas en el plano, además describe la experiencia cual análisis poético de formas y contrastes presentes en la experiencia además con un remanente en la memoria.

“Michaux experimentó con frecuencia los llamados *flashbacks*, episodios que provocados por una actividad, una focalización de la atención, una asociación de ideas, en sueños o por un elemento externo, recrean el pasado estado alterado de conciencia y su contenido.”²

Lo que Michaux hace es deformar la percepción desde punto, puesto que este se haya mediado y diferenciado por la naturaleza misma, resulta muy interesante el hecho de que aquel remanente gráfico de una experiencia haya encontrado su origen en un nivel molecular, que la sensibilidad complete su procesos en niveles insondables para la conciencia y llevado por una elaboración rudimentaria al punto de fuga que es lo sensible en el tejido orgánico de nuestras cavidades oculares y nerviosas, hacer de la percepción algo cuantioso donde el dibujo sería la evidencia de esta condición de del autor frente a la inducción de la experiencia.

“Si bien durante los experimentos Michaux tomaba notas (ilegibles salvo para él), los textos finales son sin embargo el resultado de una larga y penosa (por difícilmente articulable) labor de composición y recomposición. En cambio el dibujo, con su ágil inmediatez y su falta de gramática se revelaba como un instrumento fundamental a la hora de testimoniar las especiales cualidades de las visiones que se le habían presentado.”³

Los dibujos tienden a ser crípticos, para nada figurativos y muchas veces generan una escritura o una forma bifurcada sobre el papel, como una grieta. En ellos se vale de tinta, papel y pigmentos para su ejecución, sin embargo lo que resulta más significativo es el hecho de evidenciar una forma como remanente de la experiencia, y que a su vez no tendría lugar alguna en la materia, si no que sería puro éter, dejando ver aquel primer elemento misterioso de lo divino según atisbos referentes a los subjetivo de nuestros procesos experienciales.

Esta función subjetiva de experimentar según lo analítico el estado alterno de la materia o e las cosas en oposición al saber instruido o a la experiencia cognitiva, deriva en la voluntad de inscripción autoral en los márgenes de composición y representación estética del motivo en la materia.

Ahora esta necesidad de alterar el funcionamiento sensible y perceptivo para hallar un nuevo sentido en la fluctuación biológica que permite definir la evocación de una imagen, no necesita de una molécula externa, si no que de la marca del mas ínfimo estímulo en la construcción inmediata de ese *todo* representado desde la materia. Si bien aquel código cifrado que la manualidad intenta remplazar en el signo evidente, está en una condición pura y atado a la superficie de la materia, lo que sucede en la construcción de la imagen es el fragmento dado por la movilidad del recuerdo mismo en nuestro tejido afectado por el estímulo. Es decir que para decidir la imagen en un plano se debe desplegar su proximidad utilitaria frente a nuestro contacto con las superficies materiales manipuladas en nuestra cotidianidad, y que el signo inventivo en ellas permita la evidencia de una intención alterna a la naturaleza del soporte mismo.

1-Hoffman, Albert. *Las plantas de los dioses*. EMB ed. Lucerna. 1989. Pág. 7.

2-Iribas Rudin, Ana. *Arte, individuo y sociedad*. Pág. 180

3-Ibid Pág. 174-17

Poética de la lejanía.

Los estímulos que impulsan la adaptabilidad perceptiva son filtrados a la conciencia por medio de sistemas biológicos que conducen a una construcción particular en la psique de aquel efecto de la *realidad*. Como mencione anteriormente el ser humano está en constante estimulación de su entorno, podríamos categorizar entre los estímulos que provienen de diferentes fuentes y como estos aparecen en emociones que inducen una representación que conforma un imaginario. Cabría analizar de qué manera la técnica se hace presente en la configuración de esta respuesta hacia el estímulo y de qué modo quien la gesta involucra su propia matriz de sensaciones.

Por lo general la imaginación proviene de estímulos cuyos efectos anclados en la memoria surgen como una familiarización en el entendimiento de los fenómenos, cuya distancia entre objetos aludidos y realidad queda mediada por el lenguaje. Lo que se observa en el afuera se asimila en la conciencia por la memoria que ha filtrado y reconocido el uso de los elementos, conservando una relación de integridad entre el ser humano y el exterior. Es decir el ser humano asimila su entorno según su memoria, de esta forma resguarda su ser ante cualquier peligro o determina cómo será su refugio. El mejor ejemplo de esta distinguida capacidad que el ser humano adquirió con su adaptación en la materia, queda vista por ejemplo cuando representa el paisaje.

El paisaje es en el relato clásico el lugar donde suceden las cosas, es el “encuadre” donde se sitúa el motivo volviendo representación aquello que se integra según diatribas o flujos. La novela *Cumbres Borrascosas* de Emily Bronte dispone el paisaje como distancia elemental e irruptora en la relación de los protagonistas, tritura todo lo que se halla entre ambos desfigurando la silueta del otro tras esa distancia. Más que un juego de imágenes que se restan o suman, el paisaje adquiere un carácter difuso, que consume al personaje en el escenario, aislando al otro en la distancia.

La distancia del paisaje es también en la pintura el fenómeno sublime, el espacio retorna a la observación como situación de cercanía en una asimilación de la distancia, es decir la distancia aparecería como resta interior de una composición mediada por el sentido sustrayendo su imagen a una síntesis. Los elementos en una composición clásica se disponen en constante relación con la materia, el sentido siempre advierte una estructura narrativa puesto que la situación de los elementos en ella son configurados por formas, aquella cercanía conduce al ser a una afección natural por lo que cualquier personaje, situación o edificación, necesariamente cambiará en su entorno y su existencia ante la constante transformación de la materia. En el relato clásico el paisaje o la distancia es una variable constante de lo romántico y como estética siempre sugiere interpretaciones relacionadas con el simbolismo de la pasión de manera divina, en la literatura de Bronte, la lozanía del romance es expuesto a la desolación de un paisaje y de una pugna interior con repercusiones en lo corporal, a un escenario que se cimenta en el arrebató romántico y que

también aparece como el idilio concretado e invariable, puesto que si la materia refiere en la conciencia su estado primitivo como pulsión erótica, la imagen en relación con los personajes inscritos será el sosiego de la búsqueda del paraíso, un paraíso contrastado por los aparatos de domesticación y vida interior de la época puesto que serían estos los que sesgan la pulsión primitiva de los amantes. Para George Bataille en el libro *La literatura y el mal*, el erotismo vendría a ser el signo de aquella ausencia, que advierte en las carnes una enardecedora sensación, la distancia o el paisaje entre ambos sería el reino de la inocencia, y el lugar presente el entorno de tortura, para los personajes consiste en la afección emotiva de estar inmersos en el paisaje como totalidad sin contacto alguno, como aquello que subyace a la sexualidad en lo ominoso del paisaje, en cierto sentido una manera más brutal de asistir al estímulo que se presenta en la memoria del otro.

“Hay una voluntad decidida de ruptura con el mundo, para abarcar mejor la vida en su plenitud y descubrir en la creación artística, lo que la realidad niega. Es el despertar, la movilización propiamente dicha, de virtualidades insospechadas.”¹

La carne se desprende en la febril ausencia del otro, irrupción a esta lozanía primitiva de los personajes en Cumbres Borrascosas de Bronte, cuya encarnación en la distancia es el drama que Bronte elabora con precisión, la pasión enardecida hacia la deformación de aquel paisaje, que en la distancia ha mutado en algo aborrecible, en una deformación de la inocencia por culpa de aquella huida hacia la llanura. Esto proporcionado por la ausencia de los cuerpos, de la lejanía, de un escenario al medio de ellos. Situación que su vez provenía netamente del teatro y del género dramático, ya que estas disciplinas más allá del instante pictórico, conferían a aquella pulsión humana de verse enfrentado a la experiencia interior y exterior un sentido basado en los símbolos clásicos de la representación, que siempre correspondían a un conflicto entre la pulsión primitiva de los amantes por el extravío en la materia.

Como podemos apreciar la distancia de la materia en la lejanía, en las disciplinas de la representación, siempre conducen a una interacción que cambia las relaciones en los elementos dispuestos en la composición ya sean personajes, espacios o situaciones. En la representación pictórica se suele introducir escenas míticas en paisajes amenos, divinidades que se encuentran situadas en escenarios bucólicos, en la materia predilecta, que también se encuentra presente de forma más insistente en el paisajismo pictórico, donde el relato humano a veces es nulo y lo que importa es la síntesis de la observación respecto a un *orden visible*, como la montaña de *saint-victorie* de Cezanne, una búsqueda de orden perceptivo con la posibilidad visual de la materia indómita y lejana.

“La disposición cezanniana no ve interlocutores en las frutas, las botellas, las copas, los árboles, las rocas, etc., más que como adición de material; en todo caso como suma de datos. Pero sobre todo es en las panorámicas de la naturaleza donde el objeto es algo que ha de construirse, por lo que la representación de este objeto puede activarse sin jerarquía; todo el “motivo” será objeto en la representación del paisaje.”²

Si bien la experiencia propicia al autor como punto de fuga para la disposición de la imagen de la lejanía descrita, está siempre referirá a su memoria o a su estímulo concreto, aunque siempre existen determinadas formas que se repiten en el significado del sujeto en el espacio de esa lejanía, por ejemplo: el paisaje como distancia inconmensurable que disminuye la voluntad y el dominio humano sobre los medios y que a su vez es familiaridad con el lugar de antaño, acaso de procedencia.

La representación de la lejanía tiende siempre a la desfiguración de las situaciones como extravío del ser en su entorno, la lejanía es ceguera en el sentido de que la simple situación de no poder encontrarse en el otro lado genera incertidumbre. Diferentes formas tiene de interpretar el ser de manera existencial la lejanía, para su representación, nos centraremos aquí en los elementos que se acercan a diatribas cuya incidencia en los sentidos advierten una tendencia hacia el despliegue de formas de la imagen poética.

La lejanía invierte la voluntad humana en la composición, como una ley de los espacios se rige por un sentido de la totalidad, un autor infiere en la lejanía aquello que sofoca las posibilidades de los elementos de la composición por dicha totalidad, todo puede rodear al punto de fuga, y este puede cambiar según la dinámica propia del encuadre o espacio. La imposibilidad de aquello que motiva una representación de la lejanía y de obtener algo en donde la materia es una variable autónoma, se ve antepuesta por el sentido obvio de no estar en aquel lugar, de no poseer un sentido de la ubicuidad. Aquella lejanía que tritura todo es si no el paisaje en su pleno dominio, en lo inconmensurable, siendo este el que provoca una ceguera en el sujeto que lo habita tanto en imagen como en la sensación, comportando así mismo una paradoja puesto que lo que se halla ahí en la lejanía también se presenta en la conciencia. El ser humano entiende las distancias por una noción de superficie terrenal, el territorio en el cual se ve erguido, se mantiene sujeto a una disposición imaginaria de fronteras o límites permitiéndose además las posibilidades de sobrevivencia por el reconocimiento geográfico. Este además de ser un rasgo netamente del instinto de conservación, refiere a un sentido de la imagen como control de lo que existe y dispone dentro de ese límite sabido por incidencias geográficas y otros bordes, un programa en la memoria que relaciona las formas en una imagen por la observación de un límite físico, permitirá la administración de aquel lugar imaginario. En este sentido, los bordes en un encuadre no son la representación del límite *lejano* de la imagen, si no que la imagen siempre es configurada ante la presencia que determina suelo y superficie a la mitad, en la cercanía a aquellos objetos reconocibles. En una proporción relativa a la lectura de los elementos una línea divide a la mitad el plano, cuya elaboración será siempre en el sentido del lenguaje sobre el ángulo geométrico que permite la disposición de elementos en la superficie representada y sostiene los elementos significativos en el campo de visibilidad, el cual suma su significado en el horizonte.

La verificación en la imagen de un encuentro entre sentido y estímulo es propiciada por los datos registrados en la percepción en cuanto a la lejanía y distancia entre espacios, el autor puede evidenciar en la administración del plano su lugar activo y concreto como punto de observación o de fuga de los elementos en una imagen, sostener los objetos significados en signos básicos de la representación o del lenguaje. La percepción cuando se encuentra en una lejanía referirá a un horizonte como la simplificación del sentido y de las posibilidades, abarcar en dominio concreto dicha distancia es imposible por el hecho de vernos limitados naturalmente por los límites del cuerpo y su relación con los espacios. El no encontrarse en presencia de esa lejanía conlleva al sentido otorgar a esta variable una noción más interna, esta irrupción de la necesidad a querer saber y sentir que hay más allá, puede surgir como forma de tensión en una composición que procede del estímulo, unas líneas en contraposición para efecto de la observación y la sensibilidad de los espacios, integrara esta necesidad que funciona como estímulo reactivo.

Son las relaciones de los objetos en el plano las cuales tensionan los elementos que configuran un encuadre, la lejanía puede restar signos a un objeto al agregar distancia en los elementos de una composición, distancia que jerarquiza los objetos dotados de atributos por su cercanía al tejido sensible, que actúan dentro de limitada escena. Estas relaciones provenientes de un estado de contemplación son manejadas de diferente forma por el autor que refiere estas variables en su obra, la distancia al ser un efecto de la percepción de los espacios en relación a los objetos puede interiorizarse como un estímulo que convertido en tensión formal, resta a la composición. La distancia resta visión y determina la contemplación con la materia cercana siendo un efecto de las disposiciones mediadoras de significantes en una composición, es decir puede haber distancias entre cosas pero no dentro de esas cosas. En una imagen cuya elaboración involucra la percepción, una casa puede estar cerca de un río o un personaje cerca de un animal o de una montaña y el efecto en la escena es netamente compositivo y relativo, en cambio la lejanía tiende a significar un rasgo más psicológico en lo que se representa y es enteramente fomentado por la atribución de un sentido para la pulsión emotiva de las cosas, una familiaridad que se halla obliterada por la condición física de distancia de los elementos y sus rasgos.

¿Pero cómo podemos percibir en una representación un rasgo de lejanía como significado de la composición? Muchas veces la ausencia intencional de un elemento que refiere dentro de una representación a su posición espacial tanto emocional como física, es conjugada por el autor, lo que puede significar un rasgo de lejanía en el motivo. En una representación pictórica por ejemplo la lejanía muchas veces es una bruma, un color difuso y transparente, la materia como fenómeno atmosférico se refleja en la lejanía, la atmosfera que pulsa la visión desde la inmensidad de la distancia entre un objeto y otro, y el carácter difuso de la incapacidad de ver más datos mientras más lejano se encuentra el motivo.

De esta dinámica formal de la comprensión y habitar los espacios, las poéticas se valen como elemento significativo y cualitativo. Lo lejano y distante aparece como una situación

difusa en cuanto a forma que tensiona el punto de interés en la composición y difuso respecto a lo que se encuentra cercano de quien lo presencia, si un autor sitúa un personaje en un paisaje aquello que se presenta más allá será necesariamente su finitud en el motivo de la composición. La escena clásica del viaje cuya primicia se origina del género dramático en el teatro, sobre todo en el romanticismo cuya incidencia en la manifestación de lo sublime refería también al paisaje vasto e inconmensurable en que se encontraba situado el personaje. Lo exterior es arduo para el personaje, es una saturación de posibles que remecan lo sensible, cuerpo en cercanía y catástrofe ubicua con la fantasía de que en la lejanía se halla diferente o mejor situación, condición presente también en el nómada o el viajero. Hacer presente aquello que por distancia aún no está sobre los cuerpos es también parte de la intensión del autor sobre representar un instante que yace en otro tiempo y espacio, generando así una temporalidad en la representación con un elemento que necesita de lo otro para no ceder, para no derivar el resto de su forma en la lejanía.

Las poéticas que se valen de la lejanía y del paisaje componen diferente significado y no siempre se ubican en el mismo predicamento, siendo el paisaje y la lejanía un sinfín de posibilidades en cuanto a la expresión de un sentido de añoranza y ausencia, así también como anteposición de cosas, como el porvenir o prevenir algo que *viene*. Sin embargo si se pueden hallar similitudes en las líricas que advierten un interés por la lejanía, cuya función es más o menos la misma por referir la ausencia de lo que se espera o lo que se aleja como una incertidumbre, desde la condición personal del autor.

Un influjo similar es el que tiene el género de las pastorales y posteriormente el de la poesía de los lares con otras representaciones, tanto literarias como plásticas, se advierte en una directa relación a atributos formales del paisaje y lo sublime. Dichas corrientes líricas (sobre todo la primera) son más cercanas a los primeros acercamientos del paisaje impresionista, su correlación con elaborar la composición mediante el orden de los sentidos y a su vez con la matriz sensible que se condice con cualquier otra disciplina. Su fuente de información se halla en estrecha relación con la observación del paisaje por el ser humano; no es anestésico el proceso de devenir imagen –paisaje, puesto que involucrar la matriz de sensaciones e inclusive la memoria, asiste a la arritmia propia del metabolismo como cuerpo que registra y *recrea* sensaciones. Es decir la lozanía con la que se evoca el paisaje en la lírica pastoral, tiene que ver con el extravío del sujeto en la oración íntima que se interroga frente a la materia, aunque dotado de incertidumbre y comprensión por el hecho de estar sujeto a leyes encima de él. Refiere además que más allá de que la composición profiera un aire bucólico a la situación sentimental del personaje en el afuera, es un estado de cercanía y sustracción sobre el lugar sin dominio que sería el paraíso. Esta extrañeza es del orden divino, la presencia por ejemplo de un sujeto en un escenario montañoso o escarpado refiere a que se halla en un límite del sentido de juego y dominio, ya no es la voluntad del sujeto la que predomina en el espacio o lugar, si no las fuerzas exteriores, las distancias, el silencio o el estruendo sobre la materia en relación al aparato sensible. Aquel

estado sublime, que cual signo desencadena en tributar a los dioses, al bien amado o amada, o a cualquier fuerza representativa, es la materia que afecta con sus fenómenos al orden sensible del sujeto que además compone y discrimina el flujo de datos. La disposición del sujeto poético en el paisaje conduce a la observación de las cualidades divinas de este, pero su comportamiento como fenómeno y la relación de distancias con las cosas refieren a un orden del lenguaje y a la jerarquización de los objetos y los fenómenos mediante el aparato perceptivo y cognitivo. Esta sublimación propia se condice con las circunstancias de sensación en que actúan los sentidos en los espacios amplios. La observación y el escrutinio poético permiten a esta condición formal de quien construye tal lenguaje, la manifestación de variables experimentales en el lenguaje, como la consonancia o la armonía, frente al orden sensible del entorno, es decir el entorno físico dentro de las posibilidades contemplativas, es análogo a la disposición y composición de una obra.

En las pastorales como en la poesía de los lares se encuentra el recuerdo o visión en contraste con los espacios y los escenarios, incluso con los objetos, cuya característica es siempre relacionada con espacios periféricos a la ciudad. Por una razón biográfica de los autores, la añoranza del campo como lugar desde donde se viene, es muchas veces (además del sentido romántico de esta arte poética), la dinámica de los elementos sensibles del autor respecto a lo *real*, que si bien asiste a una pericia sobre el dato sensible en la lejanía y el recuerdo, es por condiciones cotidianas de que este también se encuentre ahí generando una coincidencia.

El horizonte es característico por razón elemental, ya no es una cosa de distancias en la composición si no que excede a esta, es parte de la experiencia del autor, él se encuentra en la lejanía y desde ella nombra y asimila las esencias que en ella se advierten, esencias que muchas veces están ligadas a la naturaleza y sus fenómenos. El espacio periférico o lejano, es propicio según las estructuras de representación clásica. Los elementos en el paisaje sobre aquellos que representan el fenómeno o la forma predilecta de la materia, transforman su sentido de límite y pasan a ser escenario, comportando además una situación de similitud con su propia percepción ya que también él y sus sentidos residen en aquel espacio, que se entiende por lejanía en el paisaje.

Estos elementos que exhiben la poesía de los lares por ejemplo, aúnan posibles simbólicos en cuanto a las distancias como recorrido sugestivo de la memoria hacia el hogar y de los signos que vuelven al presente como una ruptura de los límites que se diferencian en la composición, como lo distante y lo cercano. Así los espacios donde se integran estos elementos vuelven a aparecer en la fisura con el tiempo por parte del autor, es decir ya no se halla en distancia con aquello que recuerda si no que está en el lugar de su recuerdo. No hay otra distancia sino la recorrida en la memoria. Significa también que el hallarse de manera sensible y expresiva en estos espacios en la lejanía haría función según una consideración del espacio carente de uso o de progreso. No puede ser la gran urbe la que se encuentre lejos si no la playa, las llanuras o los campos, siempre está el contraste en ambos,

dado que en uno prima el desarrollo de la actividad humana y en la lejanía la finitud de la materia.

La poesía Larica que propone Jorge Teillier, poeta proveniente de la provincia de Lautaro en el sur de Chile, compone dentro de sus visiones un recorrido hacia la familiaridad. Dentro de las composiciones hay un movimiento de traslación entre esas distancias, como una línea que cruza sobre una superficie, que es el recuerdo. No sin antes acarrear toda una fiebre moderna, propia de la urbe, tan necesaria para estar despierto y no perdiéndose de nada, la remembranza de los dos lugares donde habita el cumulo de sensaciones que es el ser humano, por una parte la agitada urbe, el caminar-actuar, frente a la huida y el reposo ansiado del hogar que aparece en la distancia como cobija a aquella vorágine.

*“El bosque se estremece soñando con los grandes animales que lo recorrían.
El bosque cierra sus párpados y me encierra.”²*

Las imágenes de la poesía de los lares son construcciones duales que se relacionan entre sí sobre una puesta en escena, el autor sitúa igual que las pastorales una condición de espacio en el relato, como inclusión de dinámicas rítmicas, dando a su composición una versificación desde aquello que se relaciona en el interior, en el fenómeno espiritual. Al igual que las pastorales parecieran cantar sobre un recuerdo de un amor huido o del estado divino, es la situación la que antepone una métrica de aquella situación de lejanía, el lugar físico, la geografía desde donde ocurre su visión. A menudo se invoca la ciudad natal que aguarda en la lejanía al autor ataviado.

“La poesía lírica, ha sido entendida recurrentemente como el planteamiento que incita a una reintegración del paisaje a través de la descripción de los ambientes que rodean al poeta en una fusión de naturaleza y hombre.”³

Aquella distancia en la poesía larica es la esencia sometida por el paisaje nostálgico, que a su vez brinda otras visiones y otros tiempos en la arritmia propia de esa nostalgia, más sensitiva y psíquica. Toda la vorágine en el paisaje proviene de un antes en este tipo de lírica, lo lejano es anterior a lo que se encuentra sucediendo en la cercanía. El relato puede sonar a veces onírico, la afección propia de cubrir distancias induce en la elaboración de los poemas el aparecer en distinto lugar mediado por la disposición semántica del lenguaje, que muchas veces es confundido con la distracción de la memoria primitiva, algo que nuestro antepasado dotado de nuestra misma percepción no podía hacer hasta la invención de la rueda.

El tren por ejemplo nos permite habitar y traspasar esa lejanía, llegar incluso donde lo difuso se hace presente y se muestra como un equivalente a lo anterior. Me tienta relacionar a esto una apreciación personal de esta poética; al avanzar en las distancias se desprende un perfil propio, el cuerpo no avanza junto con la máquina, si no que avanza por sí solo puesto que atómicamente nunca está en contacto con las superficies, es el magnetismo el que nos

traslada hacia otros lugares. En una representación esto puede ser evidenciado como un doble, una imagen dual o infinita del propio contorno del cuerpo, especie de aura desprendida en todos los lugares que habitamos. El recuerdo por ejemplo de haber vivido en un lugar y posteriormente haber ido hacia otro se nos hace presente por el hecho de estar ahí también en el otro lugar. Un tren traslada el cuerpo pero no lo desprende del espacio físico, y aquella distancia recorrida deja también este rastro gráfico como hendidura en nuestra memoria, la composición lírica de este asunto radica en la conmoción de hallarse en esa lejanía, en ese estado de la conciencia que permite ir y volver de lugares tan profundos como superficiales de los espacios que habita un autor. Ahora, si bien empíricamente no se puede estar en dos lugares a la misma vez y en la conciencia sí, aquello refiere a otra dinámica de la sensibilidad, como una contemplación interior de esas paradojas en la conciencia, el regocijo de la imagen que ha quedado *grabada* en la memoria y que ahora se presencia gracias al traslado, gracias a la máquina. El viaje permite esta dicotomía ¿hacia dónde se va cuando se viaja? El entregarse a recorrer una geografía conocida permite que la memoria remita a aquello familiar una condensación más prominente, la vuelta a la provincia en la cual se crece y vive, sugiere la capacidad de dominio sobre nuestra experiencia sensitiva y el reconocimiento de cosas y fenómenos. Durante el viaje se sabe el punto de partida y llegada por un rasgo en la memoria dada por la experiencia del movimiento y por el reconocimiento de lugares o espacios tanto interiores como exteriores a la conciencia y la percepción.

La lejanía es un espejismo de la conciencia, el lugar donde habita también nuestro reflejo. El traslado en aquel reflejo de la lejanía es básicamente una imposibilidad empírica en términos de observación y fenómeno, por lo general las interpretaciones clínicas de este estado sensible es siempre en desmedro de la única actividad humana que involucra el sentir como mediación y registro, la poesía se vale de aquella abstracción del pensamiento y de la visión, advierte su figura decisiva en las composiciones de término emocional. Si lo que está lejano, son las virtudes o el bien amado, se coloca a la nostalgia como el cliché de la pena o de la tristeza, pero no es eso, porque es algo que no existe, no hay cuantificación de algún estímulo químico que respalde cuando se plantea la existencia de la nostalgia, no es que una hiel negra recorra el esófago generando pena o dolor. Lo cuantificable es que el ser sabe de su permanencia en el lugar que se encuentra, se halla no en su recuerdo si no en su deseo de estar ahí.

La poética de la lejanía, tiene que ver con la asimilación de las distancias en la introspección sensible del recuerdo, al involucrar semejante variante como la emoción su resultado necesariamente deberá ser purificador frente al orden de lo sensible y hacia la dinámica de lo expresado. En las líricas pastorales o la poesía de los lares, se goza por así decirlo del elemento que recompensa, que oblitera la lejanía y las ausencias, acercando en el paisaje el objeto al cual se elogia y canta, esto dado que se involucra también la experiencia moderna del transporte mecánico. Es decir ahora es posible para el sujeto

sensible obliterar aquella brecha impuesta por las distancias, cuyas variables repercuten el orden de los elementos relacionados entre distancias.

El signo del paisaje como materia indómita en las poéticas más prominentes en cuanto a lo sensible, refiere sobre los espacios donde transita además del deseo, la voluntad de lograr esa recompensa, el lugar de la existencia ideal, del lugar de retorno. Genera en el sujeto poético una sublimación en el relato, siempre en el paisaje como espacios y escenas donde los autores desarrollan el canto, al viento que escucha en la soledad, lugares que someten las figuras a la dilución total en la lozanía, se expresa desde la materia lo que los sentidos advierten, mediante el primer instrumento y quizás el más inmediato, la voz.

1. Bataille, George. "La literatura y el mal". *Cap. II Emily Bronte. Aleph Ed. Año 2000. Pág. 39.*

2. Gómez Molina, Juan José. "Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo". *ED. Cátedra 2002. España, Madrid. Pag168*

3. Teillier, Jorge. "Antología poética". *Alma perro ed. Pág. 8*

4. Fierro, Juan Manuel. "El discurso de la nostalgia en el poema". "Pascual Coña recuerda: una lectura Larica.". *Ed. Universidad de la frontera. Temuco. Pág. 1-4.*

Capítulo 2: Descripciones de la producción.

¿Cómo es?



Fig1

La obra corresponde a una representación gráfica como operación visual y semiótica, esto porque usa la figuración de signos para componer una idea o una forma que subyace en nuestra comprensión como algo familiar. Representación que mediante un método simple y variado de ejecutar sobre un plano bidimensional líneas y manchas con un pigmento y un pincel, asimila el objeto aludido en contraste a la relación física con el soporte. De esta forma se llega al boceto, el boceto es el entendimiento inmediato y eficaz de registrar un objeto o de visibilizar una idea. El soporte bidimensional corresponde a un lienzo plástico o a papel que por lo general están intervenidos de anterioridad, son desechos reciclados y conservados. En estos hago aparecer un rendimiento gráfico asistido por la ejecución de líneas, manchas y puntos que asimilan contornos de árboles o arbustos más pequeños sobre una intención y aproximación de suelo traducido en lomas parcialmente vegetadas. Hay conjuntos de manchas que asimilan de manera básica la variedad de especies en un suelo determinado, muchas son construcciones inventivas que pudiesen no existir pero que se asemejan al comportamiento y a la presencia que connotan estos objetos sobre la línea del horizonte.

La idea partió de hacer postales sobre un viaje hacia el exterior, representar en ellas lo que comúnmente se ve en el horizonte, árboles y otras formas como matorrales, piedras, senderos y ríos. Posteriormente decidí que esta postal también puede hallar en su conformación entera el boceto como significado definitivo sin necesidad que exista el color para aplicar los distintos atributos del objeto aludido, generando los primeros atisbos de estas postales del paisaje cuya totalidad del encuadre se resumían en cielo vacío y la tierra eclosionada, cuya parte inferior siempre soportaría la construcción de la imagen de vegetación que existe a ras de suelo. Mientras que a la mitad del encuadre se comienza a componer mediante elementos básicos como líneas y los conjuntos de manchas, troncos y el follaje propio de bosques o grupos de árboles, como áreas de vegetación. La conformación mediante el boceto produce un dibujo de cualidades analíticas pero inventivas, dentro del plano que se divide en dos grandes partes prominentes, la del suelo y los objetos en el horizonte.

Cuando las hago estoy muy cerca de ellas por lo tanto significa cubrir áreas con un gesto gráfico y cualitativo, ejecutar estos gestos con un significado común que en su conjunto asimile la forma completa de un árbol o cualquier otro objeto de la materia. Así comencé a intervenir distintos soportes bidimensionales a modo de lienzos o montajes de papel, con una cadencia variada de manchas, líneas y puntos, todas ellas definidas por su propio lugar en el plano, es decir que cada una de ellas respeta a la otra en forma, aun cuando existiese distancia y relación de los espacios en el encuadre, su lugar es definido por un límite abierto. Siempre existe una guía que limita las diferentes especies en el plano, algunas iguales a otras, estas se ven delimitadas cada una por su forma, dejando una leve separación o aura entre todos los objetos de la composición, cada una de ellas soporta su propio

atributo por defecto, atributos que consisten en la agrupación de elementos y que devienen fenómeno, la figuración es mediada por la relación entre los elementos más diminutos a los más evidentes, algunas de estas interpretaciones semióticas y posteriormente graficas son leves y otras más abruptas, unas que encierran espacios y otras que los saturan.

La imagen entera es monocroma, a veces los soportes elegidos traen desde su uso anterior variaciones del material o inscripciones que si poseen color o se hallan contaminadas con humedad. El estudio formal de esta memoria contrasta con la aplicación de la formas de la naturaleza. Estos encuentros entre la interpretación grafica de la postal natural y la marca del uso anterior del soporte lienzo, permite que la función útil del soporte genere en si una lectura, así el gesto es una comunicación interior en tanto marca con un objeto desechable.

Generar en estos planos la naturaleza mediante la figura de la forma más simple conlleva una paciencia y aplicar de día. No hay una tradición iconoclasta del paisaje en que la representación funcione de una mejor forma más que otra, el hecho de que la obra se halle en principio monocromo refiere a esta premisa. Si bien el paisaje al óleo es por excelencia en la tradición pictórica la disciplina que mejor retrata los fenómenos y las formas en la naturaleza, esta motivación puede ser aplicada en diferentes e ilimitadas formas.

Creo que muchas cosas pueden compensar las ausencias de otras, así mismo la actividad humana nunca podrá igualar el comportamiento de las formas en la materia, su representación desde la virtud es siempre la procedencia de una idea que se extiende desde el sentido, es decir una obra de arte que representa la naturaleza lo hará en virtud de sus atributos, lo que el ojo o cualquier otro sentido capta para luego asimilar dicho estímulo de manera gráfica es tan solo la aproximación del sentido, la hendidura en la memoria se hará cuando haya registrado aquello que presencia. El lenguaje y su factible rasgo como simbolización de sentidos y estímulos, vierte aquí una variante sustancial por el hecho de asemejarse a lo que la naturaleza desprende como forma o figura, y eventualmente materia. Los rasgos en este sentido, para centrarnos en el acto grafico puro, son azares formales que agrupados y relacionados entre sí como masa en el plano, forman en su conjunto determinada figura. En un dibujo abierto la figuración de la naturaleza cubre el mayor porcentaje del soporte por lo tanto su aplicación proviene netamente desde el gesto lingüístico y rítmico, siendo el fondo muchas veces una variante absoluta.

La investigación de la forma en la materia podría contener muchos otros significados y estos nunca podrán ser alineados con su contorno y su definición palpable. Los atributos formales de la composición son posibles aproximaciones al aspecto sensible de aquella indagación en la obra, gracias a la milimétrica separación de objetos presentes en diferentes distancias del encuadre tipo panorámica, es decir cada uno de aquellos objetos ocupa tanto el lugar del suelo como su propio lugar en el espacio, un solo cuerpo abierto y agrupado en su ínfima partícula o punto visible.

Varios referentes hay de este trabajo, uno de ellos lo mencione anteriormente es Henri Michaux con sus dibujos en los cuales trabaja el acto escritural como una forma que sugiere decisiones de representar profundos estímulos, los cuales aparecen en el plano como formas en erosión o de diferente comportamiento, tal como las moléculas en el microscopio se relacionan en sus espacios con diferentes comportamientos, la gráfica escritural que asiste a ilustrar el consciente e inconsciente humano tiene este signo, mediado por la rudimentaria técnica del dibujo gráfico. Muchas veces el texto mismo como fuente de información guarda en su contenido esta ley irrevocable, deviene forma cuando es repetida en el plano, o el lenguaje es forma y sentido a la vez que es contenido en el otro plano, y por consecuencia en su símil material.

Más allá de la condición obvia de la sonoridad del lenguaje cuando se lo es leído, la imagen precede anterior al sentido mismo en la escritura, este es como un sínodo que agrupa y define áreas de la imagen que se sitúa al interior del sentido en el lenguaje escrito, es decir cada letra sugiere un dibujo que administra y difiere el acto físico de hablar y escribir. El plano define esta imagen con la agrupación de signos que contiene como formato escritural, es otra la imagen que se percibe anterior a la forma convencional del texto y de las letras. Lo que Michaux hace con este sentido es saturarlo, hacer del acto escritural una figuración en sí misma, esto dado que el incisivo gesto prolifera la agrupación de signos particulares como puntos y líneas generando una composición que actúa adecuando la naturaleza en la memoria, como el sismógrafo de la actividad biológica y metabólica que a su vez comprende la fijación de imágenes o proporciones de esta tentativa por parte del autor sobre el plano. Si pudiésemos resumir el trabajo de Michaux este sería el de la introspección, así mismo del intento de romper con el lenguaje la barrera de la significación frente a los fenómenos que surgen desde esta condición para la representación.

“Michaux conduce su vocación inscriptora hacia una dimensión más física. La naturaleza del soporte, las características de los materiales empleados dan un mayor protagonismo al cuerpo. Su fuerza, sus tensiones, sus desplazamientos descubren una autonomía que en la escritura se hallaba hipotecada por la obediencia al abecedario. Una vez desaparecido el lenguaje, el movimiento recobra una nueva importancia. En cuanto abandona las palabras, aparecen las hormigas”.

También podríamos inferir que esta misma relación entre dibujo y cuerpo en fuga sobre que el punto en el plano es consecuencia de una idea preconcebida, así como también involucra un rendimiento reflexivo y físico para su ejecución, siendo un rasgo en esta obra en particular de aplicación totalmente exhaustiva y milimétrica, es decir cada línea o punto es hecho según la relación o movimiento en la ergonomía. En esto tiene que ver la ejecución de la obra, la *aplicación*.

En mi obra, la figuración de estos elementos por medio del acto escritural también corresponden al registro escritural de la materia y los espacios en la configuración de un lenguaje desde la memoria sensorial, puesto que más allá de concebir una forma fidedigna

en el proceso de elaboración (que abarca toda la operación de representar el paisaje por medio del boceto), se encuentra mediado de anterioridad por un remanente fidedigno de lo representado, cuya contrariedad sintética se ve implícita en el gesto y en la utilidad anterior del soporte. Considero que el boceto refiere a un acto inmediato del registro, en el sentido de verificar el medio con el cual se está ejecutando. Muchas veces aquello que se ejecuta en el plano de representación es apoyado por una anotación rápida de los elementos que más se acercan a aquella imagen preconizada, el recuerdo en este caso fija aquellas directrices en la elaboración, si bien su aplicación desde la exploración misma de la figura varía según las circunstancias en que es hecho el signo, su procedencia mantiene los primeros atisbos para la presencia de los elementos en el plano. Es decir un conjunto de árboles es previamente señalado a modo de boceto en el *lugar* por el autor, para después ser desarrollado a detalle. Si bien ambas instancias interpretan la materia, una es más cercana al objeto representado, siendo la otra más diversa en un sentido formal, pero asimilando los mismos atributos que el boceto anterior.

Esta relación dada expresamente por la calidad técnica del dibujo, comprende otra variante de su elaboración: el tiempo inscrito en el acto del dibujo. A diferencia de la elaboración pictórica, en esta desaparecen los atributos cromáticos por los gráficos, es decir lo que el color hace con los fenómenos de luz en el objeto en una pintura tradicional al óleo, mi obra lo hace con líneas y puntos, saturando áreas para lograr el claroscuro, cosa que dada la morfología del objeto representado requiere mayor o menor concentración de estas cualidades formales. Así los conjuntos de líneas y manchas en mayor o menor cantidad referirán al claroscuro por una insistencia en el plano.

Pero no todo en la aplicación es resuelto de esta manera, las especies muchas veces no necesitan de esta saturación de gestos para asimilar su grado de sombra, si no que depende de la distancia del objeto en cuestión, es decir si un árbol se halla en cercanía a la posición de encuadre desde donde se ve, podrá definirse según donde se encuentre más revelado por la luz distribuida en cada una de sus partes, o por defecto distribuida en su totalidad. De cualquier forma existe en mi obra una reflexión sobre la propia *claridad* de los objetos.

Todas estas diatribas de la experimentación del dibujo pertenecen a la diferencia que existe entre ver y contemplar con una idea previa o una memoria del sentido habituado, puesto que como tratamos en un capítulo anterior sería toda la experiencia que antecede a la obra la que induce a su aplicación, es decir la experiencia de estar en el paisaje y en la materia extrayendo imágenes y superficies que serán usadas como medio en una técnica representacional mediada por el lenguaje y después como signo. El ver, observar y contemplar un objeto, en este caso la materia predilecta en su potestad, me permite crear una idea en función de la memoria en la conciencia, la idea es auxiliada por una técnica para ser develada, la asimilación sensorial y experimental de esa experiencia desde la materia. Se trata de encontrar lo más fidedigno de la imagen en una duplicación material,

extralimitar la condición dual en la significación del lenguaje en valores formales de aplicación y despliegue.

La obra muchas veces intenta representar el viento sobre el follaje de los árboles con variaciones de líneas que comparten una dinámica de datos, confiriendo a la experiencia una variante que reproduce un valor formal, como una línea curva o un grupo de manchas. La obra contiene pocos elementos pero los que se encuentran presentes se han replicado de manera exponencial, en lo personal quisiera que todo el procedimiento modular de manchas, líneas y puntos cubriese esa otra ausencia de operaciones posibles, que el ejercicio gráfico fuese totalidad en el soporte.

En cierta medida el ejercicio tiene buen nivel en cuanto a ejecución, al menos es coherente con las formas en el sentido de no haber algo demasiado extraño para el reconocimiento de elementos familiares, como plantas o árboles. Lo más exiguo que puede presentar la composición en su totalidad puede ser sugerida por la memoria que comporta el objeto donde es hecho, dado que es un objeto reciclado. El uso anterior del soporte serviría como elemento operacional de la obra, a su vez contrastado e intervenido con este ejercicio gráfico, decisión material en la que nos adentraremos más adelante.

La obra está hecha en base a rudimentos del dibujo, preparación de pigmentos, designación de soporte, y ejecución. El hecho de que sea gráfica me permite dar rendimiento en los atributos formales que hemos mencionado, la línea y el punto, al disponer los soportes sobre una superficie liza (un muro o mesa), la cercanía con el soporte me permite dar detalle de cada elemento representado. Además se diferencia en dos tipos : Una tiene que ver con una visibilización a modo de libro intervenido, cuyas hojas de oficio mecanografiadas con anterioridad pueden ser dispuestas en orden, para efecto de la imagen completa, y la otra desde el punto de vista desde el lenguaje mismo, como bloque de significado. Otra sobre lienzos plásticos de publicidades o propagandas, llamados comúnmente, pendones. Esta disposición responde a una forma idónea de sujeción corporal, el cuerpo es el que permite el balance de la forma, dado que si se encuentra de frente al soporte este permitirá la ejecución sin ningún error. Quizás esto es una obviedad, pero me he dado cuenta que el resultado es diferente en cuanto a los formatos, mientras los más pequeños son hechos en lugares donde la naturaleza exhibe toda su frondosidad, donde impera el silencio y son más bien inhóspitos, el boceto tiende a ser analítico pero centrando la atención en elementos específicos, así como hay espacios vacíos hay otros saturados de elementos gráficos en función de áreas que representan el objeto natural.

La cadencia que comporta la aplicación de este signo proviene netamente de la concentración que aplico a su ejecución. El rasgo del signo tiende a ser leve para configurar un elemento que sea fidedigno en la memoria común del objeto aludido. Es necesario que aquel método de inscripción sea saturado dado que lo que se intenta representar además del contraste entre soporte y la representación gráfica de la materia predilecta es una

introspección del autor, la marca de la variable corporal y cognitiva en cuanto a pulso balanceado en virtud de una forma definitiva. El movimiento sometido de la forma como asimilación del viento sobre el follaje de los árboles, el esparcimiento del liquen sobre la superficie de las rocas o el cubrimiento de matorrales y vegetación en el suelo son gracias a esta forma definitivas de representación, a la línea y al punto en virtud de una saturación de las áreas para definir un contraste con el soporte y entre las formas presentes en el encuadre.

1. *Altarriba, Antonio. Henri Michaux. La pintura como noche de la escritura. Publicado en Correspondance n° 4 Ed. Centro de Estudios sobre la Bélgica Francófona y Archives et Musée de la Littérature, Bruselas 1995, Pág. 11.*

Operaciones visuales.

La obra como experimentación hacia lo sensible, se constituye con las técnicas del dibujo. Los atributos formales que contiene de manera evidente, la acercan al estudio de la imagen elaborada manualmente. El dibujo o el boceto que he mencionado anteriormente involucra toda esta manifestación subjetiva de la conciencia y de la sensación, pero es también algo simple, no en su materialidad si no en su motivo, el registro de una voluntad para efecto de concretar una idea desde la memoria.

La obra pasa por diferentes procesos, y en esto pretendo establecer un orden cronológico desde que aparece el soporte de obra hasta su ejecución, en la cual se intenta lograr un aspecto absoluto de la síntesis equivalente al objeto aludido. Hay un momento en que la obra por voluntad mía, se define, es terminada, esto por la utilidad de boceto del paisaje y la imagen compuesta por materia para su representación, y específicamente como primera imagen antecedida a la memoria y el escrutinio de la forma en el *lugar*, condición experimental de su finitud.

Todo el fundamento del proceso que he atribuido a la obra podría tener otro resultado, acaso diferente. Una técnica en base a una memoria de elaboración manual y rudimentaria de aquella pulsión estética, es plausible de ser hecha con el máximo de los rendimientos reflexivos. En esto quizás los formatos y el modo de componer una exposición del grueso del ejercicio en su totalidad podrían generar una imagen clara de toda esta verbalización de la obra. Los procedimientos de la confección de esta obra podríamos determinarlos en función de un orden cronológico, dado que su simpleza permite situar cada decisión como una variable en la elaboración que definirá la obra. Sin duda lo que ocurre en el plano esta mediado por todo su fundamento anterior como posibles lecturas de su resultado, puesto que el signo -ya definido e inscrito, se relaciona causalmente con los elementos del soporte. Para esto me centrare en describir cada una de las aplicaciones que permite la concreción de la imagen.

En primera instancia se decide por elegir un soporte que contenga un uso anterior y que su artificialidad permita a la obra permanecer conservada sin riesgo de deterioro, o al menos con poco. Elegir, creo que es el verbo adecuado para especificar que se hace para adquirir el soporte de la obra, en motivo de esta decisión reciclo aquel soporte que yace olvidado en algún basural de la ciudad en la que vivo. Para mí significa un encuentro solícito de un paisaje, de un borde con la materia y un borde de la materia. Otros de las mismas cualidades me los consigo o me son regalados. Mientras más artificial y deteriorado por el tiempo sea el soporte bidimensional mejor será el resultado, además debe permitir un buen encuadre, por lo que si su forma es rectangular o cuadrada servirá para el propósito. Cualquier superficie que su composición sea algún polímero de hidrocarburo es idónea, comúnmente cuando llego a estos lugares en busca de este desecho, hay muchos y de todo tipo, pero son pocos los que aún conservan la forma entera y rectangular predilecta para la

representación, así la materia elegida sería en sí un objeto dentro de la composición. No cualquier soporte con estos atributos puede servir. Últimamente he dado primacía a aquellos que se encuentran intervenidos con anterioridad (como publicidades o propagandas impresas sobre ellos) pero sin tanta irrupción de elementos, discriminando entre los que contienen nada más que letras en un fondo blanco, a las que se encuentran impresas en su totalidad. La noción de lienzo proviene de esta atribución a modo de elogio sobre la disciplina pictórica del paisajismo, el modo de concretar este motivo por muy diferente que sea alude a esta interrogante que da forma a la materia predilecta. Además contribuye en cierta medida a concientizar sobre el uso de las cosas cuando estas son obsoletas. En lo personal no me es agradable ir a un basural a recoger estos soportes, prefiero conseguirlos o recibir, la memoria explícita en las superficies de estos soportes (cuando se encuentran en la intemperie) es notable y sirve en tanto variación cromática, el registro del sol que *prepara* las superficies, la posibilidad del atributo en la recolección de estos lienzos varía según el significado material o la preponderancia de su superficie.

Posteriormente dispuestos en un *taller-bodega* o llevados a una expedición hacia la precordillera.

Aunque ambos tienen diferente formato, los que son sacados a terreno por ejemplo no miden más que una hoja de oficio, cuyo contenido anterior ha sido mecanografiado, esa es la cualidad más sobresaliente del soporte. Se usa lápiz grafito para graficar o alquitrán diluido con parafina (aproximadamente un gramo) para su confección. Es a veces difícil por el viento disponer bien la tabla donde es llevado y apoyado el pequeño soporte, cuando ya está bien adherido observo el objeto en la panorámica para su representación, guiando el pincel en líneas y áreas de puntos para asimilar áreas que en su conjunto representen los diferentes atributos de la materia. De modo interferente dejo pequeñas oraciones tentativas sin intervenir con el punto o la línea de la información anterior que traía el soporte, esto genera una anomalía en el patrón gráfico, siendo muchas veces frases oníricas o simplemente extrañas. El papel es un material de dos sentidos, antes no había intentado con este material tan simple, llegaron a mí como regalo, después de recogerlos de un lugar oscuro y húmedo, los tome porque me pareció interesante su contenido y podría develar pequeños fragmentos los cuales correspondían al juego de contrastes que ya hacía con la intervención gráfica sobre el soporte, por un lado la memoria del objeto y por otro la memoria de la materia. Además el contenido remanente de aquel uso perdido había sido mecanografiado y no impreso digitalmente, el hecho de que aquella información tuviese un origen mecánico refiere a que la digitación en aquella superficie contiene más hendidura física. La máquina de escribir al igual que la locomotora sirve en esta transportación dinámica de la sensación, ambos aparatos son de inducción, sirven en la inmediatez de la conciencia y permiten la relación directa del sentido con la materia.

Por otro lado los que son dispuestos en el taller tienden a ser de gran formato, los hay por ejemplo de hasta trece metros de largo, apaisados y frontales, o de composición modular en

hojas de papel que dispuestas en rectángulo *recomponen* la imagen total. El hecho de trabajar este soporte crudo sin más que su condición de desecho corresponde a habituar el objeto con un sentido, donde la intervención sea el único compuesto ajeno al objeto en sí y a su materia, es decir la marca grafica como único elemento que no pertenece a la memoria del objeto o que no encuentra en concordancia (al menos inmediata) con su finalidad anterior. Antes de transformarse en un objeto estético, el hábito del objeto o de la materia es la del desecho.

La confección de la obra posee diferentes momentos y lugares de elaboración dependiendo del formato, lo cual se podría decir que hay dos momentos de producción, el del formato pequeño y el del grande, también dos lugares donde son hechos, uno en la intemperie mirando el objeto y ejecutando la realización de una imagen según los rasgos más inmediatos del lugar y el otro desde un taller donde las condiciones físicas de disposición permiten diferente ejecución.

La intervención grafica compone la variable que diversificaría el significado de su análisis por lo que refiere y figura en su contenido. La sustancia con la cual es hecha es una preparación única, en base a una medida de alquitrán denso, pero no solidificado, que se encuentra como unguento industrial envasado. Es sacado de su recipiente y puesto en una superficie de bronce, donde con parafina (aproximadamente un litro), es adelgazado. El resultado es una sustancia negra, densa y aceitosa, la cual determino como pigmento y que dejo conservada una vez hecha. Lo particular de esta sustancia es que una vez hecha se debe ocupar de inmediato, dado que la parafina reacciona al calor permitiendo que el alquitrán diluido no decante, brindando consistencia y pregnancia, quedando adherida en el papel o el plástico de diferente forma según la superficie material. En la superficie plástica su pregnancia es mucho más versátil, tomando tiempo incluso en secar, lo que a veces produce remoción por algún roce o escurrimiento al estar en vertical, por eso la elaboración del pigmento debe ser medida, la aplicación rápida también contribuye a esto. Muchas veces depende también de la marca, desconozco por qué ocurre esto, hay marcas industriales de alquitrán para tapagoteras y ambas no reaccionan de igual forma al solvente, por lo que debo aplicar otro tipo de solvente más sintético, estas cualidades diferentes se deben a su elaboración industrial y al tiempo en que han estado en bodega.

El alquitrán de tapagoteras no es asfalto, tampoco es brea, es el unguento que comúnmente se aplica sobre los hoyos de goteras en los techos del hogar, o sobre filtraciones en cañerías dependiendo de su consistencia. En esto se diferencia de la brea, puesto que no debe ser calentado, solo adelgazado con algún diluyente potente, también sirve remover la sustancia mientras se está ejecutando, dado que el alquitrán conforme pasa el tiempo comienza a decantar, juntándose toda su materia sólida en el fondo del recipiente, lo cual tiende a descascarar el recipiente donde es vaciado.

Su aplicación sobre el soporte deviene en exhaustiva figuración del constructo que aquí planteo como obra gráfica. Mediante un pincel fino hago diferentes líneas y puntos que se relacionan en tanto movimiento de la mano sobre la superficie. La concreción procedimental de mi obra, su aplicación, es donde perduro al menos cinco horas diurnas, a la sexta hora descanso, remuevo un poco más la sustancia y me retiro del lugar. El ejercicio gráfico es lento, muchas veces el follaje de un bosque me lleva varias horas, cubriendo solo una proporción leve en relación al formato entero, pero hay un momento en que aquel ejercicio se vuelve por sí solo su propio movimiento en donde cada punto y línea se relaciona con la otra separada milimétricamente por un espacio vacío, como los caminos de hormigas que a su vez se interrumpen con otras dependiendo de su contraste o línea de recorrido, la forma apaisada del plano es la que permite esta relación de portes, cualidades y variaciones del ejercicio usado. Hay otras acciones en el plano que tienen que ver con signos más abruptos, que dada su tosquedad pueden formar un volumen al delimitar su contorno, estrategia que comúnmente uso para los troncos o piedras, el volumen como un vacío y claroscuro, en el cual los objetos aluden por sus rasgos fijos o en movimiento, como grietas, bifurcaciones de piedras versus el crecimiento de líquenes y hongos.

Todo esto sucede en el taller, desde ahí elaboro esta obra, su pericia en cuanto a la recolección o adquisición del soporte y a la posterior ejecución es inmediata y metódica. La inmediatez también puede ser simple sin dejar de ser esquemática o representativa. El hecho de que sea monocroma o que contenga pocos elementos cuantificables en su composición me permite esclarecer y centrar aún más esas decisiones.

La pregnancia del tapagoteras alquitranado es buena, llegue a esta decisión material por una cosa netamente económica. Adquiero la parafina o el diluyente al igual que el tapagoteras en el comercio establecido ya que lo considero mi motivo practicante, los soportes son conseguidos de diferente forma, regalados o recogidos y también son motivo innegable de esta propuesta. Considero que potencio aquel contenido anterior al intervenirlo, que lo he rescatado o sanado de su desprendimiento de sentido y de uso, como una purificación. La pregnancia del signo contrasta, se relaciona y convive con esa memoria, cuyo resultado motivado por un concilio del imaginario es la intensión creativa que renueva al objeto desecho.

Sobre la elaboración de la imagen.

Me he permitido en este capítulo describir las operaciones que acaecen en la obra involucrando también todo aquello que adviene a la obra. Representar la materia me parece no es una idea vaga o simplemente un juego visual pueril y desinteresado, creo que se puede volver una disciplina de representación donde funciona además como versión experimental de un canon en virtud del trabajo que desde él se sustentan los aspectos teóricos, sin concreción formal esta pulsión estética no tendría significado en la cultura o en el saber. La materia creo que debe ser cuidada en la absorción de la imagen y exacerbada por la técnica, el escrutinio propio de su manufactura resalta este aspecto voluntarioso, donde el sentido sensible del sujeto es el filtro humano que permite la imagen de la materia. La ponderación conceptual de esta obra puede reflexionar por la actual proliferación de sentido versus materialidades en las artes de la representación cuya evolución es siempre benigna.

La pintura de paisaje ha llegado en términos de mimesis a una factura excelsa, pero creo que las posibilidades otras de su representación aún deben ser inducidas a su deformación necesaria, a su abstracción en el lenguaje también, ¿de qué modo nombramos hoy en día la materia, con que artificios idealistas o morales, y de que instrumentos nos valemos para relacionarnos con ella? Incluir todo el factor humano me parece imprescindible. Incluso una imagen que actúa por algoritmos es devenir humano, en la materia predilecta esto no sucede, las formas se hallan sin artificio y sin esterilidad material al igual que su evidente movimiento en la superficie y marca, es también una materia en desarrollo, por lo tanto cualquier instrumento que asista a que el ser humano se relacione con la materia, merece indagación.

La materia es una forma autónoma de variabilidades, si nos fijamos en su morfología nos podemos cerciorar que siempre es un elemento encima de otros, por ejemplo el líquen que habita la piedra o el hongo en un tronco, siempre es un elemento en relación a otro, pero no fundido a él en su más ínfima composición, esto expresamente en términos de la imagen y la lejanía podríamos referirla a la composición en fragmentos. Los organismos pueden relacionarse con la materia pero no fundirse en ella, esta desprendido de ella desde el primer segundo de su existencia.

La elaboración de la imagen en esta obra gráfica corresponde a esta variante, el incluir una arritmia propia del sistema nervioso por la experiencia en la materia. Aunque para asimilar motriz y cognitivamente que en la materia siempre hay movimiento al igual que en nuestro interior, el conector biológico entre naturaleza y percepción opera por unidad sensible, que inventivamente desde la comunicación impulsa a la ejecución de líneas o recubrir áreas en un plano determinado, así mismo la postura corporal, la respiración y la audición, muchas

veces implica coordinar la fisiatría necesaria para el ejercicio, estar absorbiendo una forma y a la vez replicarla según un medio rudimentario significa que el cuerpo halla una estación de percepción en el ser. La intemperie arroja datos de manera constante y ubicua, el análisis de variables con el signo inmediato de su similitud debe necesariamente incluir el rasgo biológico de la escritura como registro. Cosa que en lo particular sucede con los formatos más pequeños, el hecho de encontrarse en el paisaje, advierte más allá de una postal inmediata una fijación por otros fenómenos que conmueven de manera no habitual los sentidos, que afectan una memoria lingüística. Al ser humano le ha costado equilibrar el lenguaje con la experiencia misma, se nota por ejemplo en las derivaciones de fenómenos materiales como erupciones o tormentas. Se cree por ejemplo que el afuera es signo de peligro, de no pertenencia, los sentidos siempre están atentos pero no por la experiencia, si no por lo que se recuerda o se sabe de esa experiencia, que gracias a una memoria jerarquizante de los significados estima que cosa es peligro o simplemente transitoriedad, cuando verdaderamente nada sucede en el exterior que no lo registre el aparato perceptivo, por lo que entrar en una lógica del caos, el accidente o cualquier otra variante más absoluta sería redundancia y paranoia.

Lo que si sucede al ejecutar la obra es un hecho: los sentidos se acentúan en el afuera y el metabolismo cambia, quizás sea parte del ejercicio del boceto el que estas variables tanto internas como externas, por alguna razón invoquen el sentido el cual ha devenido fragmentos de encuadres en su emplazamiento con el exterior, no por ser un despliegue fácil de la experimentación, sino porque es la manera de experimentar primero que nada en uno mismo los fenómenos que tienen existencia en aquel estado en particular de la contemplación. El encuentro entre soporte y ejercicio muchas veces me refiere a una correspondencia con el momento de asimilación, creo que su resultado más allá de tener factura, similitud o buena técnica, es un análisis pragmático de aquello que se aísla entorno a un territorio, determinando el fenómeno y su posterior representación en su particularidad material.

El estudio morfológico de especies, se refiere al movimiento que manifiesta su contorno cuando este reacciona al viento y a los elementos que resaltan a simple vista. En esto la técnica del dibujo, permite que aquella percepción se materialice como remanente de una experiencia con y desde la naturaleza, el que necesariamente exista este remanente significa también que yo como sujeto he sido instruido en las disciplinas de la representación, lo cual no es menor, ya que el saber cómo instrumento de medición de la materia puede hallar formas variadas y eficientes. Quizás la imagen que he desarrollado pueda ser simple en el sentido de que no se necesiten muchos recursos para generarla, o que en la misma contemplación ya se incurre en un desprendimiento de la forma como precognición y esto también puede considerarse como un actividad sensible referida en un experimento manual sobre la dinámica del lenguaje y la representación. Es decir que según la experiencia el sujeto se relaciona de tal o cual forma con la materia y con los instrumentos que permiten

representarla, siendo muchas veces la memoria *remanente* la que permite esta relación, por conservar el sentido de permanencia durante la afección de los sentidos. Aunque las formas de remitir un objeto sean según el grado de utilidad que presente aquella materia, lo que la técnica hace es de cierta forma es alienar la materia, separarla de su unidireccional sentido, permitiendo la distancia necesaria para la apreciación de este objeto cuya forma varía según el rango de observación y de análisis. Esta apreciación mediada por una dinámica activa de la memoria visual se relaciona en la representación con la motricidad en la escritura del lenguaje, el hacer letras, nombrar y entender las cosas, parte con la necesidad de hacerlas aparecer y de poder dominarlas. La elaboración de esta obra se apega a la restitución del fenómeno sensible de la materia en la materia, desde el ejercicio escritural como interpretación que deforma el sentido del signo inscrito en el plano gracias a una “asimilación” biológica del dato perceptivo. Esto distanciaría de la tradición ilustrativa o pictórica, dado que la forma tiende a ser excesivamente pura en su ejecución y motivo, puesto que no se trata de recabar datos para ejercitar la memoria que subsiste como azar, o la ilustración fidedigna para el trabajo científico, si no valerme de diferentes estrategias presentes en el campo de la comunicación y reconfigurar o asimilar que *queda* en mi sentido, y quizás esto también tenga como motivación aquella compulsión interrogativa sobre los fenómenos que advierten los sentidos, base de toda filosofía. Parte de una necesidad platónica y practica para mí, puesto que no hay día en que no me pregunte el porqué de la agitación en mi memoria, cuando observo el viento en las hojas de los árboles ¿Qué es aquello que me habla? Si bien esto es plausible de ser interpretado de todas las formas posibles en el amplio espectro de las disciplinas de la representación, al método al cual yo he llegado de manera gráfica es original, pienso que es tan importante preguntarnos sobre el movimiento que repercute en nuestro interior y que proviene desde la materia, toda esa composición ínfima que se relaciona tal como nuestro cuerpo en una unidad con otras, pero que permanece siempre en el mismo lugar, en contradicción misma con la materia en la cual se desarrolla este remanente como el desecho o lo artificial. Aquella compulsión que degrada el sentido, que lo agota, debe quedar registrada en una superficie para que pueda ser compartida y dicha superficie debe contradecir e incluso contrariar aquella manifestación inventiva del dibujo.

Cabría entonces preguntarse sobre la designación de obra artística, que la hace ser una obra de arte, y que ¿es el arte? El arte primero que nada es elaboración, la manufactura de una imagen, el despliegue de un volumen, la manipulación de un cuerpo. En este caso una postal, una panorámica, su desarrollo consiste en una ejecución de líneas en un plano con una sustancia preparada cuyos componentes provienen de los hidrocarburos, dentro de un encuadre variable se asimila la forma que respecta a árboles, matorrales, piedras, troncos o riachuelos. La imagen monocroma, color mediocre o café oscuro varía en líneas, puntos, manchas abruptas y deformes por la consistencia densa del fluido. La sustancia muchas veces tiende a ser insípida, de poca densidad y mucho solvente, por lo que su ejecución sucede más fluida esta tiende a ser absorbida en su totalidad y disgregada en el papel,

situación que no favorece el resultado final como imagen. Evito esto en virtud de que cada mancha en el lienzo, cada línea sea hecha con pincel, que no exista indicio alguno de desprogramación del gesto. Por eso el soporte debe usarse crudo, el comportamiento de la sustancia en el plano es incontrolable a veces por su poca densidad, sin embargo ahí se aplica la dinámica de variabilidad del material, el hecho de que haya total control de la consistencia y del comportamiento del soporte, evita que surjan otras variables no controladas que desmedran la composición como *pre-imagen*.

El sentido de este sub-capítulo es fundamentar el considerar esto una obra de arte, su ejecución es un traspaso de voluntad experimental, una escritura de mediodía, en el más poético de los casos. Durante el mediodía es cuando he visto estas derivaciones figurativas en la materia, la mayoría de las veces con mi cuerpo en movimiento y en situación traslativa en el espacio, ya sea expedición, viaje o contemplación.

La experiencia de obra para mí comienza en el observar e interpretar otra fluctuación en la materia orgánica filtrada por mi memoria y lenguaje. Así mismo me he preguntado por la luminosidad en la imagen, asunto que también es errático, puesto que todos los elementos se hayan iluminados, la dirección de la luz es ubicuo respecto de la dirección de la luz, esta se haya desde el centro vertical de la obra, de todos sus centros verticales a lo largo, que se proyectan como el instante atómico, la luz sobre todas las superficies visibles, así a mayor interpretación de un bosque frondoso mayor las áreas cubiertas por el gesto, aunque no desprovistas de un resplandor diurno-medio. La luz es denominada por el fondo blanco, es decir el fondo blanco del soporte es a la vez volumen y claridad, no hay por ejemplo una degradación de luz, esto solo depende de la ejecución de líneas o agrupaciones de puntos como manchas.

Todos estos atributos de la obra la pueden situar como elaboración gráfica, quizás el ejercicio que hago con ella no está del todo presente, pero en virtud de su descripción no puedo obviar su punto de fuga y aquello que se encuentra entre el origen y la concreción de la obra, que se encuentra en su instrumento de mediación. Pienso además que la obra de arte se trata de calidad técnica, un dibujo convincente y exhaustivo para concretar aquella visión que se halla incompleta, podríamos inferir que su medición finalmente no es más que personal, el reconocimiento de la imagen en la obra de arte como proceso cognitivo es un distanciamiento natural en su lectura, se abandona la obra para su lectura, un desprendimiento y pericia en las superficies por parte de quien la hace es lo que vemos como trabajo, mediado anteriormente por una conciencia y memoria de aquella voluntad comunicativa. La elaboración de una obra radica en su capacidad experimental, y en esto el trabajo puede ser cuantificable, al valerse de signos de carácter lineal o acumulativo como marca y registro, la idea que subyace puede revelarse en tanto forma reconocida, no como canon ilustrativo si no como pulsión gestual, su cantidad puede referir a pocos elementos o simples, pero estos pueden ser transcritos a la totalidad del soporte.

Formatos

Para elaborar la imagen elijo superficies lisas, el encuadre de las obras más grandes cuyas dimensiones varían entre los siete y trece metros apaisados, es decir las formas inscritas en el plano tienden a pertenecer a una panorámica determinada por una línea horizontal, hay entonces elementos sobre esa línea que pueden estar más lejos de la disposición del encuadre. Al determinar esta posición se distribuye en el resto los *motivos* que estarán más cerca del encuadre, cuya manifestación tiende a ser detallada puesto que lo que es más cercano a nosotros es también más nítido, esta óptica simple conlleva una noción de espacio en el plano. El encuadre como punto de observación no tiene un punto de fuga, es todo lo que se relaciona entre una cercanía y una lejanía con una línea divisoria horizontal en el plano. Podría señalar los distintos tipos de formatos que son decididos como sínodo material de la imagen, grande y pequeño, que sin embargo varían solo en la manera en que son ejecutados.

Las decisiones del formato son producto del rendimiento en el oficio, es decir la concentración del trabajo depende de cuánto se le aplique temporalmente a su realización, siendo los formatos grandes los que más tiempo llevan de ser hechos, esto puesto que el plano por cubrir con el gesto es mayor. Así mismo el hecho de que sea grande permite que el ejercicio ejecutado pueda variar en diferentes posibilidades en el mismo encuadre, tal como el comportamiento del paisaje. Comprende en lienzos alargados horizontales y rectangulares que exhiben un panorama, cuya composición tiende a ser plástica o industrial, y papeles dispuestos uno a uno en línea hasta formar un rectángulo. Ambos funcionan como unidad en la imagen pero no como unidad de superficie, ya que los lienzos son una sola pieza de composición, y los papeles varias piezas. Su conservación también varía puesto que los lienzos plásticos son plegados y los papeles simplemente apilados en orden, desde el primero al último. Estos formatos de utilidad publicitaria por lo general pertenecen al desecho, han sido encontrados en microbasurales y recogidos para su uso en cuanto a soporte y contraste con el motivo del gesto gráfico. Por ejemplo los papeles dispuestos como trama uno al lado del otro forman un rectángulo en su totalidad, para desarrollar el ejercicio de manera modular a diferencia del lienzo que funcionaría como cuerpo total para la composición. Además cada hoja tiene un contenido de anterioridad cosa que no puede ser obliterada si no usada como signo comunicativo en el plano y con la intervención.

En la siguiente imagen se encuentra un detalle de la disposición del papel mecanografiado sobre un muro gráfico con tapagoteras alquitranado sobre el soporte.

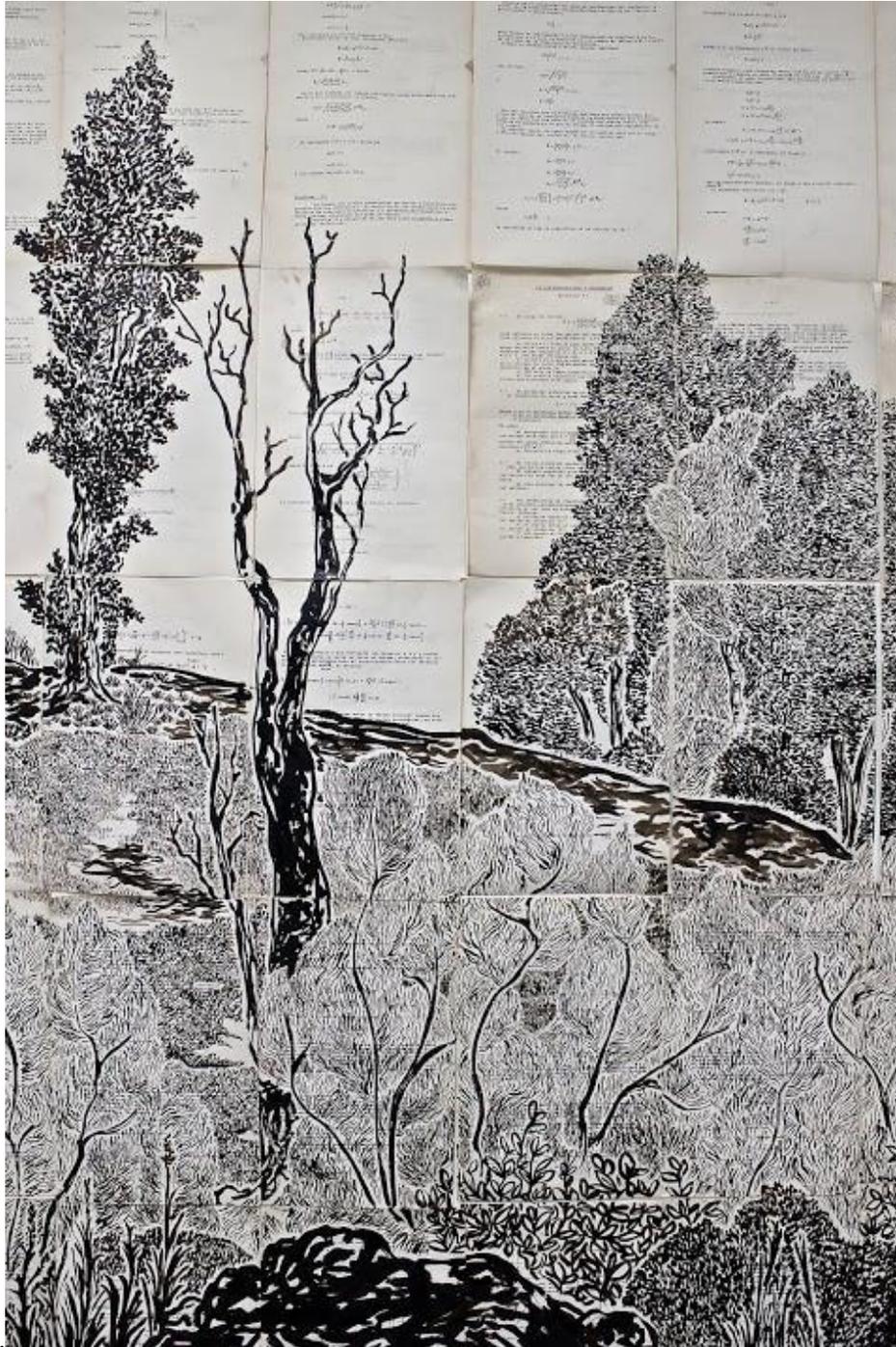


Fig. 2.

El lienzo plástico de gran formato por su parte conserva este mismo rasgo pero sin una trama modular, si no como una superficie unitaria. Los lienzos de gran extensión suelen ser de *pvc*. El polímero es versátil puesto que su cualidad sintética permite buena ejecución sobre la superficie lisa, estos provienen de anuncios publicitarios u otros usos como techos sintéticos o cubiertas de máquinas. No son sujetados por un bastidor para efecto de su traslado o cualquier otra situación, ya que se encuentran envueltos sobre sí mismos, dado que el alquitrán una vez seco no mancha la superficie con la que es cubierta, es decir su reverso. Estos dos tipos de objetos, transformados en lienzos crudos, condicen la situación del objeto útil por el objeto estético, mientras uno es parte de una utilidad que significa cubrir un lugar el otro sostiene información. Así he encontrado en microbasurales o en sitios eriazos estos objetos en condición de desecho, junto a otros desechos de distinta índole. Me enfrento a ellos de manera repentina por lo que la información o *memoria* que en ellos yace, es escrutada por mi criterio. Esto significa que la información debe remitir a este rasgo de *uso* de una superficie. El *uso* compone entre otras cosas, el rasgo de memoria o de utilidad del soporte, y es considerado como potencia comunicativa dentro de la composición inventiva, así se dejan *retazos* de la impresión original ya que el lienzo es cubierto además con esmalte blanco, donde esta capa de esmalte funciona como cubierta. Esta es la única vez que uso otro pigmento que no es alquitrán para la elaboración de las piezas, si bien ocupo lienzos que contienen *mínimos* elementos en su impresión, hay aquellos totalmente impresos y estos son cubiertos con esmaltes. Algunos elementos de la impresión original no son cubiertos y son revelados a modo de fragmento o *retazo* refiriendo a esta tentativa de evidenciar el uso anterior del objeto plástico.

A continuación una imagen del soporte referido:



Fig. 3

Así mismo hay lienzos plásticos cuya procedencia no es el anuncio publicitario y corresponde a las cubiertas plásticas de distinto uso. Estas son blancas y cubrían máquinas, o servían de techo artificial. Son consideradas como soporte porque tienen marcas o memorias adheridas a sus superficies, estas son manchas de suciedad, que corresponden a tierras, vegetales y óxidos. No contienen otro tipo de elemento, como líquidos u otros, si no que su *memoria* es más bien seca, donde abundan las rasgaduras, la tierra y los hongos.

A continuación una imagen del soporte referido:



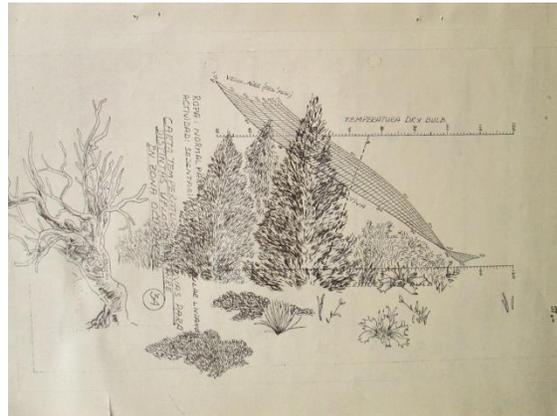
Fig. 4

Ambas maneras de disponer el encuadre son determinadas por las características del objeto elegido, el papel en primera instancia, en su acumulación modular permite esta posibilidad de disposición y montaje de gran formato.

Por otro lado los formatos pequeños son hojas de oficio, que igualmente comportan esta cualidad de desecho. Su contenido formal, es decir para lo cual el objeto soporte resultaba útil, varia entre letras y diagramas impresos mecanografiados en el papel. Esta ultima a encontrado cierta familiaridad con el pigmento y el gesto, ya que el rango de grafismo al ser leve y diminuto se comunica con las letras y signos del papel, estas a su vez refieren a formulas aritmeticas para uso academico de las ingenierias, que se conjuga y contradice analogicamente con el grafismo manual ya que estan hechas a maquina. Son de forma distinguida los soportes que uso durante una exploracion a terreno, puesto que son faciles de trasladar y livianos, permiten que sean dispuestos sobre una superficie plana no tan grande para efecto de horizontalidad del ejercicio. Al estar en la intemperie registrando, muchas veces me he topado con fenomenos climatologicos o luminicos de manera diurna que he registrado en estos pequeños grafismos como nieblas, asi como tambien el utensilio que uso a veces es pincel o simplemente lapiz de carbon. Lo que resulta en bocetos inmediatos del paisaje que se contempla y sus formas en movimiento.



Fig5



.Fig6

Los formatos han sido pensados para su exposición ya que se hallan terminados, aunque en diferentes dimensiones, los más pequeños corresponden a un acervo de bocetos que pretende funcionar como series de registro a modo de libros temáticos, ordenados por composición gráfica, cuyas cualidades varían entre bosques y especies, horizontes y lomas con vegetación. La decisión que determina estos formatos corresponde a una eficiencia del traslado y conservación de la pieza gráfica, los papeles por ejemplo son agrupados según a la pieza que corresponde, así el espacio que ocupa cuando es guardada o trasladada es pequeño y su montaje sin embargo, se despliegan uno a uno los papeles. Su conservación debe ser en caja de metal con aluminio en cada hoja y no plástico, puesto que el papel tiene sus propias cualidades orgánicas y mientras pasa el tiempo estas cambian en diferentes

condiciones de acides y humedad específicas. Me parece que trabajar sobre un soporte bidimensional, necesariamente se debe reflexionar sobre su uso y las posibilidades que este permite, el hecho de que determine estos ejercicios para fundamentar aquella poética sobre el paisaje, lo larico y la naturaleza como reminiscencia en nuestra memoria, y como la evocamos materialmente. El soporte debe comportar una procedencia, creo que en esto la misma disciplina pictórica también reflexiona, el bastidor por ejemplo es una estrategia material dada gracias a la relación con la materia, la madera, la tela son parte de ella, pero en la obra no dialoga con el registro del autor. No por ser un tema recurrente, sino porque para nuestra memoria la materia es un factor en el desarrollo.

Así mismo el formato determina y permite un contexto, más que el soporte, donde el encuadre adopta un rasgo lingüístico en el plano y su disposición por el hecho de que una imagen compadece a un encuadre, refiere al objeto inscrito en el espacio contemplativo según una experimentación sensitiva. A exentas de su contenido, el cuadro es un dispositivo de adecuación original, tratándose de la imagen advierte una posición de la mirada del autor por lo cual se desarrolla la perspectiva o panorámica en relación a las distancias de los objetos que administran el plano según una lectura visual. Podríamos tomar incluso del formato de libro que contiene esta particularidad prístina, el bloque significativo que compone a esta forma objetual por parámetros que contienen la imagen, por lo que nos encontraríamos con un sistema formal instruido desde la lectura, aun cuando anterior a su proceso de cognición halla una *preimagen* sobre un plano, en este caso un bloque configurado por palabras y letras. Desde esta primicia es que decido incorporar letras y anuncios del uso anterior, puesto que ya es una forma reconocida en la síntesis formal, al ser despojado de su función primera e intervenido con una forma exigua a su fin, la impresión anterior contrasta o se relaciona con sus atributos en esta nueva impresión que modifica el plano donde ambas formas se relacionan. Esta síntesis me permite reflexionar sobre los elementos que encuentro en el plano y con los cuales lidiar, despojar de su finalidad anterior de publicidad-anuncio o papel-información con la intervención del material resultaría en una suerte de contradicción entre ambas formas, aunque no por accidente si no por operación visual del autor, ya que la concreción experimental de la forma- signo sobre el plano es similar a la intervención gráfica y eventualmente en una incidencia en la materia útil del objeto, en su consistencia.

Referentes visuales.

Los referentes más fidedignos en cuanto a la asimilación de la obra en el contexto cultural son a mi parecer las pinturas rupestres, esto dada la condición del hacedor al estar inserto en un entorno donde la sensación por efecto de la experiencia con la materia influía de manera primitiva y nueva en el desarrollo de la comprensión del entorno. Como primer acercamiento me resulta muy esclarecedor los pasos dados por los hacedores de tales obras y la menciono sin pretensión alguna por esta categoría histórica de temprana manifestación, que si bien, las condiciones son muy diferentes no se distanciaría tanto del motivo. Podríamos decir que todo artista visual contemporáneo parte de esta voluntad *primitiva-comunicativa* de hacer imagen o asimilar en otra matriz aquello que ve y que lo conmueve de su entorno. Las pinturas rupestres pertenecen a un momento dentro de la evolución en donde el lenguaje en su forma más pura comenzaba a relacionar fenómenos y elementos en la materia y como esta podía ser modificable. No creo que nos apartemos demasiado de aquel sentido, si bien nuestra ergonomía cambio junto con nuestros sentidos y conciencia, pienso que la antropométrica que permite la ejecución de la obra sigue siendo la misma de hace milenios, aunque afectada por nuevos factores y estímulos que determinan el resultado de la imagen y su capacidad comunicativa.

La época que me tocó vivir y experimentar, se aleja de aquellos primeros atisbos gráficos en la piedra de las cuevas hechos por nuestros antepasados con pigmentos de primer orden material. El tiempo también puede referir a un modo de elaborar en la imagen una capacidad de asimilación de elementos y fenómenos sin necesidad de una instrucción previa, esta singularidad de la experimentación es por la formación temprana del sistema sensible, la relación entre materia y organismo sensible, permite gracias a los fenómenos puros desarrollar las respuestas para estos estímulos. Por esto es necesario para mi categorizar esta obra como ejercicio gráfico e insertarla dentro del estudio práctico de la imagen de la materia, aun cuando su elaboración sea con pocos elementos y cercano a esta pulsión primitiva de hacer una imagen con aquello que nos brinda el entorno e involucrar la conmoción interior de encontrarse con el lugar originario.

Me han señalado referentes de mi época en el mundo académico, que he hallado muy coherentes, por ejemplo Henri Michaux. Desde este ejemplo partió mi interés por cómo se podía sacar rendimiento a la misma biología del ejercicio, y como los sentidos comprendidos fenómenos eran parte de una ejecución gráfica.

Durante el mismo periodo comenzaba mi interés también por las poéticas que involucran el paisaje, la lejanía y el viaje versus la espiritualidad, fue en este momento donde otro amigo me sugirió la poesía larica, donde también creí hallar un vínculo de esta pulsión que me interrogaba. Quizás ambos referentes en aquel tiempo se alejaban puesto que uno era

europeo y el otro provenía de un autor nacional, cuando comencé a concretar mi obra tenía en cuenta estos dos y pensaba en cómo sería una confluencia entre estas ambas maneras de representación, como un objeto estético podía connotar esta relación de procedencias, desde imaginarios de diferente forma de representación. Estamos comunicados con la materia por medio de un filamento sagrado y totalmente biológico, la energía que fluye a través de la medula y las dendritas neuronales tiene una extensión en el afuera, una armonía entre los órganos afuera y los órganos adentro, una armonía ecléctica y magnética que influye en nuestra percepción, en fijarnos en una u otra cosa. Más allá del entendimiento lingüístico o imaginario, es difícil encontrar algún referente cultural que involucre esta intensión de puro análisis hacia la espiritualidad en la materia. Lo que importa realmente es el trabajo que se sustenta desde la voluntad autoral, siendo el ritual de producción el eje central de esta intensión, sin obviar la posibilidad poética que asiste en la composición como aquello que induce y motiva. Reconocer aquella manifestación cuantiosa de la materia que absorbe el sentido pero que no se puede expresar fidedignamente, si no en la elaboración técnica de una imagen, además este reconocimiento se vale de dispositivos o técnicas que permiten una eficaz denotación de las cualidades que entrega la materia en relación con aquello que la deforma o la define. Además el ser humano es el único ser que se pregunta por la disposición de su voluntad en la materia, por eso trabaja en ella y desde ella, por eso sustenta en ella su civilización, siendo el ser que particularmente la representa y se relaciona de manera íntegra como simbiosis orgánica con sus superficies, el que la moldea y la destroza.

Puedo mencionar otra influencia ineludible: la del impresionismo, en particular el manifestado por Seurat. La cercanía con una composición *atómica* o particular, donde el paisaje y la materia están tratados en su ínfima partícula cromática, es aquí un referente en cuanto a la apariencia del resultado. Si bien algunas de las obras refiere a una materia en base a moléculas de color, lo que sucede en cuanto a planos de color es interesante, puesto que en realidad no hay planos de color si no áreas cuyo conjunto de aplicación de la pintura, convergen en una misma forma, es decir, cada pincelada descifraría la materia aludida según un orden cromático. Pero más allá de este primer orden aparente, lo que ocurre con este exponente del impresionismo, es sin lugar a dudas una clara entrega a la sensación del registro contemplativo, de su deconstrucción necesaria con el dato sensorial, donde el resultado más allá de referir una mimesis, resume un filtro en la cadencia cromática de la composición. Cosa que no ocurre en mi obra, puesto que la mía es más tosca, y de un color único.

La elaboración de la imagen en esta tendencia artística, en la materia es una actividad que permite a la cultura reconocer mediante herramientas formales las características en el sentido-*sensación* de aquello que nos rodea.

El tratado del impresionismo parte de una condición cognitiva del dato sensible como sínodo para la imagen. Involucró en su tiempo a distintos autores que miraban la manera de

representar la materia en el arte japonés o chino, y hacían sus distintas aproximaciones a esta noción. Seurat en materia técnica se acercaría a esta noción, de hecho si pudiésemos ver un Seurat en negativo sería tal como las imágenes de mi autoría. Hay una manera de fijar los sentidos en la materia, que reduce o permite más atributos semánticos según sea su procedencia o su uso. La búsqueda cromática del impresionismo no le permitió desarrollar otras poéticas, quizás más sensibles, de fecundar la materia con un nuevo sentido, volver desecho algo útil o fútil, pero volverlo algo. Lo que si podemos acercar a la obra son las piezas gráficas de Vincent Van Gogh o a Ruskin, a sus dibujos, aquellos referidos netamente al paisaje. Aunque habría que consultar sobre la procedencia de los soportes de Van Gogh, sobre que hacía sus pinturas, ¿sobre telas? ¿De dónde procedían esas telas?, sobre maderas, papel ¿de donde provenían estos para el uso de un despliegue estético?

No se podría obviar la cercanía a los dibujos de Van Gogh por la similitud del rasgo monocromo, o de la resolución de áreas por medio de la cuantificación material. Sin duda para Van Gogh eran más que una anotación, muchas de ellas son hechas con tintas y carboncillo, por lo que la inclusión de distintas materias para la elaboración de la imagen podía remitir a un *entorno* de creación. Adonde no puedo llegar es a la integración del color, para mí todavía es un gran conflicto trabajar con color. Así mismo en Ruskin (pese a que no son la variable de toda su obra), en donde aparece la materia predilecta, estas imágenes son acompañadas de anotaciones a pie de página, donde su comparecencia estaría más cerca de la pintura japonesa y al uso de la línea en contraposición a la saturación de áreas con un mismo gesto, en este caso los dibujos de Ruskin respecto a la materia, serían más allá de aplicar la experiencia y la sensación durante la ejecución, hay un cuidado por la definición fidedigna del motivo.

Conclusión.

I

Mencionar alguna categoría artística en esta tesis para definir la obra sería un error fatal, categorizar en gráfica o pictórica la obra, sería desperdiciar el sentido fundamental de su despliegue. Necesito dejar abierto este primer comienzo de teoría para que a posterior retome estos mismos fundamentos desde otros medios de representación. Por esto justificare en esta conclusión el propósito de la tesis en relación a donde es concebida la obra. A la *depresión intermedia* de Chile.

Esta tesis cuyo sínodo es la obra y su conjugación material, se fundamenta como una consumación abierta de reflexiones cuyo origen es la producción de una obra estética desde un borde geográfico y los elementos dispuestos en el para la definición de un imaginario y eventualmente de una obra.

Así mismo consiste en el acervo de tres series que han sido diferenciadas por el autor según su similitud. La fundamentación de dicho acervo es una necesidad, puesto que estos objetos han comenzado a circular en espacios de visibilidad, por mi voluntad o por la de otros, y también han sido exhibidos en una locación geográfica específica. En estos años de realización ha sido visibilizada nueve veces por lo que su definición respecto al fundamento puede ser en todo sentido cuestionada, ya que la confección se halla en tensión con cada uno de los elementos definidos por su uso. Significa dentro de este rasgo, que la tesis es el fundamento de una actividad compositiva y resuelta en cuanto a experimentación visual de materialidades y objetos del paisaje que aún se desarrolla y seguirá desarrollándose. Cada apunte ha sido considerado dentro de una apreciación poética y experimental de los medios. Involucrar esta pulsión personal y común, me permite cotejar la realización de próximas escrituras sobre otros modos distintos de aproximación visual hacia la materia predilecta, y hacia el lugar donde ocurre o eclosiona la obra.

Tanto el marco teórico (¿Por qué es? y ¿Cómo es?) como su descripción material y procedimental son exclusivamente referidos a la experimentación gráfica de una idea. En la elaboración sobre el papel o sobre el plástico cuyos fundamentos aquí expresados tanto teóricos como descriptivos, pertenecen en particular a esta noción sobre las técnicas de análisis y de dibujo, frente al fenómeno del sentido sobre la materia. Aun así sus fundamentos recogen otro tipo de manifestaciones en la cultura. Muchos de los aspectos teóricos de la obra son por comparecencia a un rasgo en la voluntad y a la conformación de lenguaje mediante el sentido y la experimentación de lo sensible, a razón de su elaboración esto se disgrega hacia distintos puntos de la actividad humana, pero en una obra visual cuyo medio es material, indica necesariamente su contexto y más específicamente, su *locación*.

Ambas series de piezas experimentales han sido hechas desde un lugar en particular, la *depresión intermedia* de Chile. El hecho de que se perciba y se use la materia en determinado rasgo geográfico, podría definir incluso la verificación de como los humanos estamos usando los materiales tanto conceptuales como útiles, en un determinado espacio habitable, y como se están formando sus periferias habitacionales, puesto que es en aquel borde donde se ve cómo funciona la dinámica de la actividad capitalista en cuanto al uso de la materia según la necesidad de la masa, en los bordes lejanos y *activos* de las ciudades podemos ver que estamos usando con mayor lentitud o rapidez en cuanto objetos. En como los objetos cambian de calidad o utilidad según los espacios, y como el entorno devenido materia, se consume en estos objetos cuya función y procedencia natural ha sido agotada. El significado de la procedencia del soporte y la percepción del ser humano de la materia es en este lugar diferente a la de otra condición geográfica. Incluso en la manera de contemplar y configurar nuestros aparatos perceptivos en virtud de una representación y una habitabilidad del entorno, *¿Cómo* estamos *viendo* los seres humanos en determinada posición geográfica? Y proponer una pregunta quizás más importante para las disciplinas de la representación *¿Qué* estamos *viendo*?

La depresión intermedia es donde han sido emplazadas las grandes capitales económicas, es la parte centro del país. Es también donde más materia se ha dispuesto para la sociedad capitalista, hay una proliferación de construcciones y edificaciones cuyas funciones son reproducir más materia devenida objetos, acaso sintética que de todos modos tiene procedencia orgánica y material, de cualquier forma se opta por hacer *algo sobre algo* para avanzar. Generar una obra visual en una condición geográfica donde la materia surge sobre la materia manipulada, donde es extraída en los minerales y deformada en sus ríos, me significa determinar mi voluntad hacia la condición crítica de esa opción, del vivir intentando desprenderme de la materia para su eterna contemplación, si no fuese así la obra no tendría las cualidades que posee.

El hecho de que esta pulsión estética sea *realizada* en tal espacio refiere a un lugar donde este y oeste son definidos por montañas, y donde sus ciudades son construidas generalmente en algún río que va desde la montaña al mar, hay desde valles transversales a campos de cultivo y bosques de monocultivo. En esta condición geográfica diferente a la costa, la mayor incisión material la ha hecho la industria, afectando la fisonomía de los valles, sin embargo generando recursos y expandiendo las técnicas de extracción y producción de diversas industrias. De ahí que esta obra exponga una noción ecológica, no desde la condición política de su discurso, si no del fin que tienen los objetos en nuestra existencia, con la finalidad de un desecho, como hacemos sentido de utilidad en la materia y como consumimos su utilidad. En tal punto, cómo nuestro entorno nos induce a moldear la materia predilecta en virtud de nuestra permanencia en un territorio específico. Quizás es proponer de manera muy general el considerar una parte geográfica del país como variable en una obra que involucra el carácter del sentido y la experimentación de la materia en

tensión con el uso determinado de un lenguaje, pero ocurre que si el origen del dato sensible en contraste con el soporte material fuese en otro entorno de seguro las cualidades compositivas de la obra serían diferentes. En este carácter geográfico definido por límites cordilleranos y ríos extensos, la actividad humana es más activa que en otras. Condición que para la técnica de representación y la experiencia del sentido con la materia es más profuso.

He decidido además con la realización de esta tesis, y de hace un tiempo con la aplicación práctica de la experimentación visual, librarme de la materia. Dejar de lado su uso de a poco, teniendo pocas cosas, portando pocas cosas, teniendo nada más que lo que realizo y lo que se desprende de esta determinación. Esto me ha hecho ser más liviano, la obra en particular es conservada en lugares seguros, pero no cargo con ellas siempre. El hecho de considerarlas terminadas es porque ellas en sí, refieren a un despliegue específico de rasgos para la restitución de un desecho o de una superficie obsoleta. Además significa para mí comunicar esta relación entre aparato sensible y generación de sentido desde la materia, condición equivalente en la realidad que conjuga la experiencia interior del sujeto, o de mí como autor, en contraste con la materia ajena a la dinámica de utilidad que el sistema cognitivo atribuye a las superficies, pero que se encuentra desprendida de mí como ser humano.

No introduje en esta tesis la capacidad de abstracción que tiene la obra, debido a su condición material y conceptual aquí esgrimida. Esto porque considero que no existe una abstracción en mi obra, sino una restitución de sentidos y usos de sus superficies debido a las cualidades que se activan con la introducción de mi voluntad autoral y todo aquello que define como rasgo de la representación. Aquello que vuelve ahora al campo del arte, es una superficie que dentro de la civilización humana cumpliría un objetivo diferente al vertido por el autor de la imagen.

El hecho de intervenir papeles usados o lienzos publicitarios con alquitrán, refiere en mí una restitución del soporte en su uso. Esto porque la imagen que se inscribe es la materia predilecta. Los árboles y las rocas, los esteros y las montañas son el reflejo inmediato acaso precedente, de estos objetos densos y deplorables. Objetos que han sido conservados, no del todo desperdiciados, ya que yo he liberado mi mano sobre esa superficie. Un aparato perceptivo y sensitivo ha dejado su primera aproximación de donde estaba este *soporte*, es decir; la materia se ha hecho a sí misma, esto.

II

Concluiré esta tesis describiendo el entorno donde fueron hechas las series a las cuales aludo. Describiré cada lugar donde tuvieron origen estas formulaciones y disposiciones. En condiciones que impulsaron decisiones que repercutirían en la disposición de un objeto elaborado manualmente y con finalidad experimental hacia lo dialéctico del objeto invertido en una representación.

La serie de la obra hecha en papel fue realizada en un taller en el valle del Cachapoal en la VI región de Chile. Este taller se encuentra ubicado en una población de un sector llamado Gultro en la comuna de Olivar, el cual se encuentra emplazado en las faldas de un cerro llamado Orocoipo en la ciudad de Rancagua. A menos de setecientos metros hay un río, el río Cachapoal. El taller se encuentra emplazado en el patio de una casa. La casa colinda con un colegio, con una casa vecinal y con una iglesia, en el patio hay nogales, paltos y almendros. También hay dos perros. El taller contiene una biblioteca de unos sesenta libros, incluyendo un atlas poético de Chile original. Hay un atril y una mesa de metal. Hay también dos paredes lisas de dos metros y medio de alto por tres a cuatro metros de largo que es donde suelo disponer a modo de rectángulo las obras en papel o en plásticos, hay además tres ventanas.

Al mediodía durante el verano hay mucha sombra debido a los nogales. Durante la tarde si no está nublado el cielo es de color rosáceo. Durante la madrugada si está despejado, se ve un resplandor celeste y azul en el este. Los alrededores de este taller consisten en plazas, consultorios médicos, colegios, casas y sitios eriazos que alguna vez fueron siembras. Desde este taller ha sido concebida la mayoría de la producción de la obra y de la tesis.

En un rango más grande, los alrededores del primer lugar donde es hecha la obra, son básicamente periféricos e industriales. Hacia la carretera, que recorre junto a las vías ferroviarias la mayor extensión de esta depresión intermedia, existen grandes galpones cuya actividad es agropecuaria o de otra índole, ocupan grandes extensiones de terreno y generan grandes cantidades de objetos y residuos. Algunos de primera necesidad como alimentos y otros de industria más grande como minería o ganadería. Existen en los alrededores microbasurales, bosques de eucaliptos, canchas de fútbol y una red de canales de regadío, estos se disgregan en diferentes plantaciones de maíz, manzana y nueces, de diversas extensiones.

Hacia el kilómetro en la distancia desde el taller y el lugar donde vivía, está el cerro Orocoipo, tras de este se encuentra el vertedero. A ese vertedero se llega por una carretera pública llamada Carretera del ácido, que circunda el cerro hacia las montañas por la orilla sur del río Cachapoal. Esta ruta llega hasta las montañas y es conocida como el Camino a Termas. Esto porque llega a un sector donde existe un hotel con aguas termales. Sus alrededores en esta ruta consisten en bosque y paisaje rural. Tras el vertedero existe una

minera que trabaja sobre el relave mineral. Esta se encuentra situada tras el cerro Orocoipo en un embalse llamado Colihues. Hay ahí un gran depósito de sedimento de una mina de cobre. Los alrededores de este lugar donde se realiza este emplazamiento y actividad, contrasta con pequeñas lagunas y riachuelos, donde existen diferentes tipos de paisaje. También hay canales de relave y puentes de hormigón. Mas a la orilla del rio Cachapoal hay distintos tipos de vegetaciones y desechos.

En estos paisajes hay bosques extensos de pinos y eucaliptos, cerca de estos hay restos de industrias en completo abandono e invisibles a simple vista. Estas bodegas abandonadas a más de dos kilómetros del taller dispongo los soportes. Los papeles y el plástico. En estas bodegas hallo calma, silencio y muros grandes para la disposición de los lienzos o del papel. En estos lugares he encontrado también papeles muy interesantes de las actividades industriales que se desarrollaban ahí, los cuales son usados en composiciones de obra.

Estos lugares son privados e inhóspitos, pertenecen a grandes corporaciones, y se encuentran intactas, en ellas prolifera la vida silvestre y la materia en distintas formas. Hay agua contaminada por minerales y residuos, en las construcciones de hormigón. Todo esto queda alejado de los lugares semiurbanos, los encontré cuando ya llevaba un tiempo saliendo del hogar a explorar las distintas lejanías que comprendía el *afuera* del hogar y de la comodidad del taller. Por los alrededores de este lugar y hacia el interior del valle, hay pocos asentamientos. Al momento de *recorrer* estos entornos no se ven personas, la mayoría asiste a estos lugares en automóviles de cualquier tipo. Hay una gran soledad en estos parajes. Cuando encontré estas ruinas industriales en medio del paisaje, me permití entre otras cosas reflexionar sobre cómo se degrada la materia cuando se encuentra en el mismo espacio que sus variables contrarias, como una ruina sigue haciendo sentido por la mera disposición de sus cualidades, y que a pesar de estar desintegrándose, su sentido aún guarda su condición superficial de sínodo. En los alrededores de estas ruinas abunda la materia en distintas formas, sin embargo no se encuentra manipulada. Las montañas, los bosques y los ríos, se encuentran en forzada convivencia con la actividad humana, por lo que las percepciones o sentidos frente a nuestros entornos difieren en cada uno de los habitantes.

En las plantaciones y en los terrenos destinados a la agricultura suele no haber nadie o poca actividad. La mayoría de los hogares se encuentran en grandes terrenos. Algunos son casas pequeñas y otras grandes. Hay también bodegas de techo y pared metálica. El cerro en total abarca al menos dos kilómetros de diámetro, tiene en su cúspide un emplazamiento de antenas, varias quebradas y cuevas, así como también vertientes de agua dulce, etc. Se ve a menudo animales como caballos, vacas, ovejas y cabras. Mientras que más lejos, existen distintos tipos de liebres, zorros, coipos y otros. El hecho de vivir a menos de diez minutos en bicicleta, del rio o el embalse, significa que en todo momento la condición geográfica permite y protagoniza una relación contraria entre mi comprensión y el reconocimiento físico y mental de la materia, a razón de que los elementos en este tipo de

espacio es particularmente diferente frente a otro como el desierto, los bosques patagónicos o la costa nortina. Las actividades en esta condición geográfica son diferentes. Personalmente la contaminación, los residuos, y los escombros que proliferan en las periferias urbanas, me sugieren que este borde es un borde de la actividad humana en su progreso materialista que sintetiza las últimas décadas de progreso industrial, incluso puede ser visto desde una forma netamente física, es decir los bordes de la ciudad se han expandido mientras prolifera la actividad industrial y económica, tal como un cuerpo consume en demasía y desborda sus límites.

Así he pasado varios años observando y aplicando esta experimentación. Creo que son condiciones alineadas para un resultado coherente en la formulación y fundamentación de una obra gráfica. El sentido de esta obra es reflejar este entorno y su dinámica, la contaminación que ha afectado toda mi cognición y percepción de las superficies respecto a diferentes materias. Los alrededores del lugar que habito y en general de todos los lugares en los cuales sobrevivo, por el hecho de no pertenecer a un lugar fijo de desarrollo y de no acaparar objetos para la conformación de este refugio, son en cierta medida entornos pasajeros, es decir no los veo como algo más que una posibilidad presente en el afuera con fluctuaciones en mi dinámica sensorial interior.

Yo he visto la materia en su forma predilecta manifestarse en contraste con la manipulación humana. Todo lo que el ser humano produce lo hace desde las posibilidades que la materia en esta superficie le permite. Sin embargo no pertenezco al mismo lugar siempre, refiero a este lugar específico porque ha hecho contacto con la obra de manera directa. Sin embargo la misma decisión de entregar mi voluntad para esta apreciación de la materia y su representación simple y básica, me permite pensar que si bien la obra cambiaría, los medios y materialidades también lo harán al desarrollarse en otro lugar. Pensar que no pertenezco a una geografía y a una identidad me libera y alivia, quiero que el enunciado de la obra como su concreción sea específico en su significado, por lo que yo como sujeto debo ser lo más neutro posible. No me identifico con una idiosincrasia o con una masa, me identifico con un idioma y una cultura, condiciones obligadas para la realización de una representación y para una lectura inequívoca de esta.

Concluyo esta tesis como primera aproximación a una obra gráfica con fundamentos prácticos y teóricos. Sin embargo también la concluyo con un propósito más trascendental, el considerar la opción de una vida poética en la lejanía de los epicentros occidentales, el intento de una forma de producción o de circunstancias vitales que advengan a una obra desde los mínimos recursos posibles, tal como las letras en el lenguaje. Con la garantía de pulir la técnica de este motivo, de afinar la medición de los objetos, de auscultar fenómenos más imperceptibles para convertir esta matriz orgánica en pura matriz sensible. Seguiré indagando las diferentes consideraciones poéticas y experimentales que la materia me permite e intentando mediante composiciones y signos de la expresión elaborar obras estéticas.

Índice de imágenes.

-Figura 1: “Pequeño bosque encantado”. 320cm x 145cm. Dibujo de alquitrán y parafina sobre papel mecanografiado. Año 2014.

-Figura 2: Detalle. Dibujo de alquitrán y parafina sobre papel mecanografiado.

-Figura 3: Detalle. Dibujo de alquitrán y parafina sobre lienzo plástico impreso

-Figura 4: “Antes del horizonte”. 530cm x 310cm. Dibujo de alquitrán y parafina sobre lienzo de plástico.

-Figura 5: “Dato 12”. Tinta y lápiz sobre hoja mecanografiada.

-Figura 6: “Dato 6”. Tinta y lápiz sobre hoja mecanografiada.

-Figura 7: “Dato 31”. Tinta y lápiz sobre hoja mecanografiada.

* Todas las imágenes expuestas en este escrito son propiedad del autor.

Bibliografía.

- 1- Blanco, Mercedes. *Lienzo de Flandes: Las soledades y el paisaje pictórico*. Sobre su aserción histórica hacia el origen del pensamiento bucólico frente al paisaje, donde señala el abandono de la noción de escenario el cual lo constituye como variable narrativa o compositiva en una obra.
- 2- Gómez Molina, Juan José. *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Por el capítulo dedicado a *Le Corbusier*, donde señala su aproximación a la sensibilidad y el boceto como medio de construcción y administración en la imagen. Su actitud frente a las vanguardias y la proliferación de medios. En Capítulo I. *Le Corbusier. Estrategia y proceso. El cuaderno de notas como viaje iniciático*. Cabeza. Lino. Sobre la síntesis en la composición pictórica de Cezanne, la obra *Saint-Victorie*, la disposición de la naturaleza frente a las formas geométricas básicas presentes en el dibujo. En Capítulo II *Alrededores de Aix*. Franquesa, Xavier. En subcapítulos II *Dibujo y dibujos* y III *Bañistas ante la Saint-Victorie*.
- 3- Kandinsky, Vasily. *Punto y línea sobre el plano*. Sobre su aproximación a la constitución compositiva mediante el dibujo y sus elementos más básicos. Su aserción sobre las características del plano en función de la administración formal de sus bordes. Sobre las cualidades del punto y la línea en virtud compositiva frente a la dinámica definida del plano. Capítulo I *El punto*.
- 4- Guattari, Félix. *Las tres ecologías*. Sobre las dinámicas propagativas de los diversos sistemas de producción frente a las posibilidades de la naturaleza. La función de la sociedad en los cambios del entorno. Las analogías de la sociedad humana en contraste con las dinámicas naturales, el comportamiento biológico de la sociedad de consumo en la era postindustrial.
- 5- Mosbach, Ernesto Wilhelm. *Botánica indígena de Chile*. Aquellas aseveraciones que hace el autor frente a la manera de experimentar y contemplar la naturaleza por parte de los indígenas. Sobre las funciones lingüísticas en cuanto a la labor de conservación de una cosmogonía primitiva que sufría grandes cambios y pérdidas por la conquista europea. El contraste entre visión religiosa y visión pagana en la base lingüística de la comunicación, entre el autor, el traductor y el indígena.
- 6- Ardenne. Paul. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbana, en situación de intervención, de participación*. Sobre los alcances críticos del Land

Art, aquí podrían hacer función sobre el movimiento del ser humano en determinado territorio frente al uso de la materia y las consideraciones plásticas del entorno conjugado con el autor. Las posibilidades semióticas de Robert Smithson frente al territorio y el cuerpo humano como medida y medio en el paisaje. Así mismo de las posibilidades que se abren al expandir el campo de representación. Capítulo V *La apropiación del paisaje*. Subcapítulos III *Mejor que decorar la naturaleza encontrar su lugar en ella* y VI *Usos múltiples del paisaje, tanto críticos como ecológicos*.

- 7- Chion. Michael. *El sonido*. Sobre los estados del sonido, la sensación frente al estímulo sonoro que influye en la percepción. El sonido como fenómeno bisensorial en el afuera y el adentro, se condice con lo que aquí planteo sobre exterocepción e interocepción. Capítulo II *-Lo incosificable*.
- 8- Hoffman. Albert. *Las plantas de los dioses*. Por la investigación étnica sobre diferentes culturas indígenas y su conexión con moléculas visionarias, su cercanía y manipulación de materias orgánicas en razón de un estímulo psicotrópico. La materia como fuente de sensaciones para las culturas primitivas o básicas de la civilización. Los remanentes objetuales o plásticos de estas experimentaciones. En *Prefacio* e *Introducción*. Y más adelante en *Epílogo* sobre Louis Lewin y su investigación sobre la incidencia en los imaginarios de estos contactos entre ser humano y materia orgánica.
- 9- Iribas Rudin, Ana. *En busca de la alteridad: autoexperimentaciones de Henri Michaux*. Sobre los dibujos mescalínicos de Henri Michaux, las experimentaciones de este autor se condicen de manera diferente con la obra aquí planteada en el sentido de una relación experimental con la materia, pero se acerca en el sentido de distancia y observación a la materia en la representación. A diferencia de Michaux que usa la materia orgánica (*la ingiere*) para extremar la sensibilidad, lo que se intenta esclarecer es que esta obra gráfica se sustenta desde la posibilidad semiótica del signo en cuanto al dato sensible.
- 10- Bataille, George. *La literatura y el mal*. Sobre las circunstancias vitales de la autora de *Cumbres Borrascosas* de Emily Bronte, de qué forma las normas sociales, sexuales y políticas de la época influyen en la caracterización de una obra. Me es coherente en el sentido de no obviar las circunstancias de producción de una obra en particular. En el Capítulo II- *Emily Bronte*.