



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Escuela de Postgrado
Programa Magíster en Artes
Mención Artes Visuales

LA RESISTENCIA DE LAS COSAS

Tesis para optar al grado de Magíster
en Artes Visuales

ISIDORA CORREA ALLAMAND

Profesor Guía: PABLO RIVERA
Santiago, Chile, 2017

LA RESISTENCIA DE LAS COSAS



1
De naturaleza violenta / 2014
Piedra con corte natural
30 x 30 x 30 cm
Centro Cultural de España
Santiago, Chile

INDICE DE CONTENIDOS

09 INTRODUCCION

11 CAPITULO I

Los objetos, las cosas y la causa

15 CAPITULO II

Acciones y nombres propios

A

19 Acumular

22 Apropiar

24 Aproximar

C

31 Caminar

33 Coleccionar

37 Contrafuerza

41 Cortar

D

47 De naturaleza violenta

E

57 Equilibrar

L

62 Línea discontinua

M
71 Mapear

O
76 Orgánica objetual

R
81 Reproducir
83 Reserva

T
91 Traducción local
95 Transición de fase
105 Trazar

106 CONCLUSION

107 BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCIÓN

La presente tesis se desarrolla en dos secciones, la primera sección *Los objetos, las cosas y la causa* expone un campo de investigación a partir de una serie de aproximaciones a la teoría del objeto, trazando una línea de pensamiento que se vincula a mi producción visual, centrada en los aspectos de circulación e intercambio, así como en la capacidad de los objetos para construir colectividad. Este capítulo se presenta como un punto de partida, como una causa o origen en el que se despliegan una serie de reflexiones desde otras áreas del conocimiento, que aportan la perspectiva sobre la que se da ver en la sección siguiente una serie de movimientos y detenciones derivados de estas consideraciones, que operan como agentes y motivos de los resultados en la producción de obra.

La segunda sección *Acciones y nombres propios* se estructura de acuerdo a un abecedario de acciones y obras organizadas mediante la primera letra de cada palabra desde la A hasta la T, configurando un cuerpo de reflexiones, prácticas y precedentes sobre mis procesos artísticos. El abecedario alude a la construcción de lenguaje, en donde cada palabra opera como una unidad que articula relaciones al interior de mi producción visual. Cada acción en el abecedario se presenta como una forma no conjugada, para no remitir ni limitarse a un tiempo, es por tanto infinitiva, en presente continuo ya que no posee término ni fin. Es escogida en tanto se asocia a mi producción artística desde la práctica, pero no se reduce a ella, si no que establece un diálogo de manera abierta. Algunas de estas acciones son propias del ejercicio creativo, basadas en el rol activo de la producción, es decir son concretas y directas, dentro de lo que podría considerarse actividades propias del taller de un artista. En cambio otras se ejercen en el contexto expositivo de la obra, ya que son acciones que se despliegan y practican en el mismo montaje y se refieren a un trabajo mas de sitio. Hay acciones practicadas en espacios abiertos, a lo largo de un territorio, en límites urbanos como calles y calzadas, y corresponden a una actividad paralela a la práctica de taller. Otras cumplen un rol por consecuencia, es decir se incluyen a partir de la reflexión sobre otros movimientos y no porque sean ejercidas desde la producción como tal.

Por otra parte y siguiendo la estructura de este abecedario, se intercalan entre estas acciones una serie de obras producidas desde el año 2003 al 2016, y se insertan en el texto a partir de la primera letra de su título con la clasificación de nombre propio. Se articulan en el texto como una serie de cristalizaciones, fijando a través de imágenes, la memoria de sus producciones.

Tanto acciones como nombres propios en este abecedario cumplen una función independiente a lo largo del relato, es decir no hay un orden necesariamente sucesivo para su lectura, no obedecen a una cronología o linealidad, ya que su disposición depende de la organización arbitraria del abecedario, en una tentativa azarosa por relacionar cada una de las partes bajo un encuentro fortuito entre ellas.

CAPITULO I

Los objetos, las cosas y la causa

Los objetos, las cosas y la causa

“La idea de la cosa en sí misma, es un modo de capturar la obstinación de la materialidad de las cosas, la que también está relacionada con la profusión de ellas, con su resistencia a las medidas estrictas de la equivalencia y a la distinción estricta entre hacedor y lo hecho, entre el regalo y la mercancía, la obra de arte y los objetos de la vida diaria.”

Arjun Appadurai

Nuestro entorno más inmediato está poblado de objetos, vivimos entre cosas cotidianamente familiares y puestas ahí adelante. Nos aproximamos a ellas en una sucesión de acciones de subsistencia, en un tipo de circulación domesticada de objetos, que se nos presentan como mediadores, herramientas y utensilios para satisfacer infinitas necesidades: nos sirven para algo.

En el lenguaje diario muchas veces utilizamos indistintamente la palabra “objeto” y “cosa” para referirnos a lo mismo, y es justamente en esta diferencia donde podemos encontrar ciertas claves en otras áreas del conocimiento como la filosofía, la ciencia y el psicoanálisis, que permiten abrir y extender las determinaciones acerca de los objetos hacia nociones que logran ir más allá de la definición puramente concreta, fija y utilitarista. La noción de “cosa”, es potencialmente más amplia e inespecífica de lo que entendemos cotidianamente por objeto y además más esencial. El origen de su raíz en el lenguaje, proviene de la palabra causa, que es aquel principio que motiva una acción.

Martin Heidegger establece una diferencia entre objeto y cosa (Ding) justamente en la autonomía auto-soportante, en el “estar en sí” de la cosa.

Al tomar una jarra como ejemplo, describe la cosa desde un lugar de independencia, tanto de su presencia, como de su uso y representación.

Las cosas serían para Heidegger “lo real decisivo” y han sido ocultadas, aniquiladas por el pensamiento racional científico: “las cosas no han podido aparecer nunca al pensar como cosas”¹ ¿Pero dónde residen realmente las cosas? Heidegger propone pensarlas desde otra dimensión, en la que se resisten a toda capacidad de apropiación. Siguiendo el ejemplo de una jarra, su esencia se encuentra en su capacidad para acoger y verter. El principio esencial de la jarra se concibe desde un hacer vinculante, una acción que relaciona, que reúne su propio habitar con aquello que está habitando siempre entre una cosa y otra. Es en la esencia de la cercanía donde podemos encontrar la jarra como cosa.

El psicoanalista Jacques Lacan propone la noción de Das Ding² o cosa en clave de resistencia; ya que se posiciona afuera del lenguaje y de la conciencia: la cosa es en Lacan el verdadero secreto. Das Ding se sitúa en una zona aparte, en un más allá ausente, su accesibilidad no es uniforme, al ser cancelada por la aproximación racional. Por lo tanto, Das Ding tiene su utilidad o sirve sólo para referir en relación al mundo de anhelos y de espera, se orienta en el tratar de encontrar lo que nunca es posible de ser reencontrado, ya que por su propia naturaleza está perdida y hay algo que siempre estará a la espera.

Por su parte, el filósofo Michel Serres libera el modo en cómo pensamos el objeto como un elemento supeditado al sujeto y esclavizado a su propio uso y deseo. El concibe la noción de “cuasi-objeto” no como un objeto separado del sujeto, ya que lo designa y sin él no sería nunca un sujeto. El “cuasi-objeto” se constituye desde un movimiento colectivo, en su circulación y en su intercambio, posee un rol activo que construye intersubjetividad.

¹ HEIDEGGER M. 1994. Conferencias y Artículos. Barcelona, Ediciones Del Serbal, página 143.

² LACAN J. 1990. Libro 7, clase n 4 y 5. Buenos Aires: Editorial Paidós, páginas 57 a 88.

“La construcción de lo colectivo se ha hecho con cualquiera y por medio de cualquier cosa...la pelota es una piel o una burbuja de aire. La paso o la tiro a quienquiera que vaya a buscarla, alguien recibe nada o casi nada, no importa realmente. La pregunta aún permanece: ¿qué cosas están entre quiénes?. Cualquiera, tú, yo, él, ése, el siguiente; y entre ellos, estos cuasi-objetos tal vez sean comodines.”³

Siguiendo esta misma línea de pensamiento, Bruno Latour da un paso más allá respecto al reconocimiento y definición de estos “cuasi-objetos” al proponer un “Parlamento de las cosas”. Las cosas al igual que los sujetos tienen para Latour derechos y responsabilidades, el derecho a hablar de las cosas y el derecho de ser representados está dado en su capacidad de acción, de agencia. No son por lo tanto elementos “construidos” por el sujeto sino que ellos mismos “construyen” con su propia capacidad de acción. Este poder atribuido a las cosas, esta agencia de las cosas, otorga a ellas una capacidad para transformar al sujeto producto de su interacción.

“En efecto la naturaleza gira pero no alrededor del sujeto-sociedad. Gira alrededor del colectivo productor de cosas y de hombres. En efecto el sujeto gira pero no alrededor de la naturaleza. Es obtenido a partir del colectivo productor de hombres y de cosas. El Imperio del Medio finalmente resulta representado. Naturaleza y sociedades son sus satélites.”⁴

Bajo esta perspectiva las cosas generan un giro transformador que dirige de manera inevitable la relación y posición con nuestro entorno. Su realidad y autonomía, determinan y modifican nuestros modos de vida y comportamientos, construimos conjuntamente una manera de vivir juntos, una colectividad. En este lazo, en este encuentro entre cosas, hombres y naturaleza se conjuga una comunidad integral, a partir de un tipo de relación que opera desde el reconocimiento del “otro” como ente activo, como un agente participante del colectivo, en donde “ellos” nos enseñen acerca de “nosotros”.

Por lo tanto, los objetos no son reducibles a una pura condición utilitarista, material y desechable de producto de consumo. El mundo de las cosas tampoco parece agotarse en su relación con la dimensión puramente humana, se mueve a través de disfraces, provocaciones e interrelaciones entre el sujeto, el colectivo y la naturaleza. En ese sentido me planteo mi propia producción visual como un campo que aporte a la discusión acerca de la pluralidad de las “cosas”, de su carácter multidimensional, que se encuentra y posiciona en este Imperio del Medio. Entendiendo este lugar como un punto de mediación, de conexión entre los polos sujeto / objeto, en donde estos extremos se relacionan a partir de la praxis, generando nuevos accesos por medio de una serie de movimientos. Las acciones realizadas sobre la materia de las cosas, crean un tipo de realidad y sentido, basado en nuevas formas de relación entre ellas, de prácticas de transformación que construyen algo que no es ni tan objeto ni tan sujeto a la vez.

Mi producción visual se sostiene a partir de esta performatividad sobre las cosas, proponiendo un giro en la percepción de los elementos de nuestro entorno inmediato, a partir de la recirculación de cosas que acceden a la dimensión del arte, para dar a ver aquello que se desliza en la construcción de nuestro cotidiano o más bien de cómo nuestro cotidiano nos construye.

³ SERRES M. 1982. *The Parasite*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, página 229. Traducción propia.

⁴ LATOUR B. 2007. *Nunca Fuimos Modernos*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, página 118.

CAPITULO II

Acciones y nombres propios

A

“Para decirlo de modo más abstracto: el deseo se moviliza cuando la potencia se divorcia de la práctica; y más sencillamente: no limites lo que deseas a lo que puedas hacer. En cierto sentido, Wal-Mart también ejemplifica este divorcio: una inmensa reunión, bajo un mismo techo, de más de lo que cualquier persona podría comprar; la mera masa de objetos estimula el deseo. Hay en esto un contraste entre Wal-Mart y los primeros grandes almacenes que aparecieron en París a finales del siglo XIX. En aquellos emporios comerciales, la mercadotecnia consistía en exhibir un grupo de objetos sin semejanza entre sí, uno o dos ejemplares de cada uno, en un sólo conjunto. Por ejemplo, una lata de salsa podía estar sobre una alfombra persa, junto a una botella de perfume caro. El vendedor intentaba estimular al comprador haciendo aparecer lo extraordinario como normal, mientras que en Wal-Mart lo que estimula es la cantidad y hasta el exceso de objetos.”

Richard Sennett

Acumular es reunir cosas por montones, hace referencia al exceso, al excedente que se apila, a aquello que se concentra en un mismo lugar. Es por consecuencia una forma de demarcación en cuanto a que en ese lugar y no en otro es donde se acumula y ocupa un espacio en particular. Nuestras viviendas son en cierta medida espacios de acumulación selectivas, definimos ahí nuestros territorios de acumulación. Se acumula en bodegas, armarios, muebles, repisas, cajones, y se acumulan a la vez restos, sin que seamos tan conscientes de ello, en lugares olvidados, en espacios residuales que no tienen propiedad. Se acumula también en bancos, ferias y supermercados. Se acumula en computadores y bibliotecas.

Aunque no sea lo mismo acumular capital que acumular recuerdos e historia, están en cierto punto relacionados. En una sociedad centrada en el consumo, acumular es una forma de acopiar en un cierto espacio-depósito, un tipo de profusión. Remite a la superposición y concentración en un orden temporal de deseos y en su correlación con las cosas, implica una densidad basada a veces en la urgencia, en la diferencia, en el reemplazo, y justificada por tanto en la insatisfacción, en donde la posición de ciudadano ha sido desplazada por la de consumidor.

“la esperanza de disipar... problemas y de que las cosas se reanimen se basa en que los consumidores vuelvan a cumplir con su deber: que otra vez quieran comprar, comprar mucho y comprar más. Se piensa que el ‘crecimiento económico’, la medida moderna de que las cosas están en orden y siguen su curso, el mayor índice de que una sociedad funciona como es debido, depende, no tanto de la fuerza productiva del país... como del fervor y el vigor de sus consumidores.”⁵

Acumular tiene cierta base irracional, no responde del todo a una necesidad. Tiene a su vez necesariamente un grado de olvido, ya que la posición de aquello que acumulo, se produce al interior de una dimensión temporal, en donde lo que queda abajo ya no está más al alcance, pongo esto arriba o adelante de esto otro y en el mecanismo propio de la acumulación se va generando una gran masa de residuos, una sucesión de capas que se engruesa en una sociedad basada en la abundancia.

“El tiempo que pasa (mi Historia) deposita residuos que van apilándose: fotos, dibujos, carcasas de bolígrafos-rotuladores ya secos desde hace tiempo, carpetas, vasos perdidos y vasos no devueltos, envolturas de puros, cajas, gomas, postales, libros, polvo y chucherías: lo que yo llamo mi fortuna.”⁶

⁵ BAUMAN Z. 1999. Trabajo, consumismo y nuevos pobres. Editorial Gedisa, Barcelona, página 48

⁶ PEREC G. 2001. Especies de espacios. Segunda Edición. Montesinos, Barcelona, página 49.

En mi práctica artística continuamente he centrado mi mirada en los intersticios, en los bordes, en cierto estado vacante del territorio y en espacios que se encuentran en los límites y márgenes de la propiedad. En estos lugares se manifiestan ciertas señales físicas y virtuales de algún tipo de división, de una fisura, en donde una piedra, un muro, un cartel, una reja, una calle, una pendiente, un río o una montaña, actúan de fronteras y median entre dos zonas distintivas, entre lo habitado y lo deshabitado, entre lo propio y lo ajeno, ente lo mío y lo tuyo.

Mi atención se ha volcado en paisajes, lugares y cosas que actúan como receptáculos o acumuladores de memoria, en espacios donde se concentran elementos arrojados en el tiempo y en donde se dispersan fragmentos residuales que son testimonio de la cultura material.

El material de mi producción artística ha provenido del recorrido y la recolección de una multiplicidad de cosas acumuladas y encontradas en sitios eriazos, en caminatas por límites naturales como el lecho de un río o el borde del mar, siguiendo las fronteras políticas entre naciones, comunas, o veredas en ferias de barrio, en donde son rematados objetos de segunda mano y se separa el mundo público de la calle, del mundo privado de lo residencial.

He tenido un especial interés por lo que se encuentra en la superficie como antítesis a la excavación arqueológica, a eso que por su proximidad, por su supuesta falta de valor e interés, se desliza generalmente de nuestra mirada. Elementos que se encuentran arrojados y que se acumulan como restos, fragmentos y trozos, como índices y rastros de una cotidianeidad, materiales anónimos que nos rodean silenciosamente. En estos espacios se sostienen elementos cargados de signos, formando una capa que con el tiempo sedimentará en arqueología, en donde el suelo recibe un rango temporal de elementos de origen disímil, que por accidente o actualidad cohabitan en un paisaje común al ser todos parte del mismo estrato de historia.

¿Y cómo llegaron ahí?, en el constante movimiento entre espacios-depósito, algunos más transitorios, otros más estacionarios. El ciclo periódico de las cosas y su tránsito por la dimensión personal, es contenido como una narrativa única al interior del espacio de uso y de función, ahí donde satisfacen nuestras necesidades: al sostener, guardar, llenarse y vaciarse diariamente. El movimiento cotidiano se transforma en una especie de baile de uso y de desgaste, circunscribiéndose a una temporalidad y lugar designado, porque las cosas adquieren su lugar y se activan en su ciclo de uso por la práctica cotidiana, modeladas de acuerdo a esa historia particular, dejamos en ellas nuestra huella.

Las cosas se constituyen como entidades de acumulación y de transformación en su relación con el espacio y los cuerpos, en su devenir se modifican al mismo tiempo que son vehículo de nuestros cambios, en su interacción construyen un lugar y adquieren una historia, un roce, una marca, un quiebre, una posición, se adaptan a las dinámicas y usos de nuestro cuerpo en la misma medida que nos adaptamos a ellas, a sus espacios, a nuestras costumbres y ritmos, hasta que las extinguimos, se vuelven obsoletas, inútiles, prescindibles, antiguas, se regalan, se botan, se dispersan, se desintegran.

Es en un determinado momento que decidimos desprendernos de ellas y así no convivir con los restos de nuestro propio cotidiano, para no dejar estancado e inhabilitado ese espacio que ocupan, que queremos liberar de una vez, cuando ya no

nos sirven: regaladas, heredadas o arrojadas a un basurero son transportadas, llevadas por un camión a un vertedero, a veces tiradas por ahí, o trasladadas a un gran depósito, algunas son acarreadas a una vereda, a un galpón, exhibidas en un garaje, nuevamente revendidas, encontradas y vueltas a poseer en una segunda vida útil.

Al dejar de poseerlas, éstas no desaparecen realmente, y aunque con el acto de desprendimiento logremos borrarlas de nuestra memoria y de nuestro espacio, en el mundo material no logran desintegrarse con el sólo acto de arrojarlas. Las cosas siempre están ocupando algún otro lugar, configuran a cada momento un nuevo espacio-depósito y están así a la espera de un nuevo ciclo, de un nuevo tránsito.

Quizás el vertedero es la superficie y espacio de acumulación más incontrolable y accidental, la fase final de la vida útil de las cosas, en donde éstas se presentan por una casualidad de posición. Mezclas heterogéneas que por gravedad y sin una real intención de categoría, confluyen en un todo indiferenciado, compartiendo sólo el mismo tiempo de caducidad, en una coincidencia temporal y espacial que los vincula: en el suelo, construyen un nuevo horizonte a nuestros pies.

Algunas son recicladas como materia prima para ser transformadas en otra cosa, otras en su pérdida y con el tiempo se superponen formando algún estrato terrestre a la espera del fin de su ciclo, de la pérdida de su forma y utilidad para así dar paso a la desintegración de su materia.

Pero si bien el tiempo desgasta, al mismo tiempo tiene la capacidad recubrir de un nuevo valor. Como reliquias y restos culturales, las cosas son excavadas o reencontradas, a modo de trofeos de un pasado lejano, puestos al interior de una vitrina, reconstruidas y exhibidas en algún museo de arte, historia, antropología o arqueología, otras son coleccionadas durante su tiempo de vida útil, atesoradas, heredadas y exhibidas como artes decorativas, en ambos casos forman parte de un acervo cultural. Ahora estos nuevos espacios-depósito exhiben y ponen en valor aquello que se desliza en este constante tránsito, bajo un nuevo tipo de relación que no es en ningún caso fija, sino que se actualiza por una serie de acumulaciones futuras.

“La propiedad y el tener están subordinados a lo táctil, y se encuentran en relativa oposición a lo óptico.”

Walter Benjamin

En el orden de lo doméstico las necesidades escalan y se cruzan unas con otras desde lo fisiológico, a lo psicológico y social, en donde las cosas construyen un refugio en la dimensión de lo privado. Es un campo aparentemente autónomo que nos permite sentirnos protegidos. ¿Dé qué nos protegen?, ¿qué es lo privativo de las cosas?, ¿de qué realmente nos separan y unen a la vez?. Un muro, divide el espacio demarcando un límite que reconoce lo propio a través de la exclusión, la propiedad de algún modo substraer, marca una distinción sobre aquellas cosas que hacemos nuestras para encontrar en ellas un lugar de pertenencia.

Hacer propio algo es en cierto modo una forma de captura, de retención, en donde la propiedad y el uso se registran como marca. Marcamos lo que es nuestro, pero al mismo tiempo es una señal para otros. La mano apropia, sujeta, y en ese acto las cosas se van moldeando y gastando en la diferencia, otorgando un grado de “realidad” y accidente determinado por el gesto de uso. En este factor temporal y de historia de las cosas se origina una individualidad posicionándolas como elementos únicos, en cierto sentido “auténticos”, adquiriendo una legitimidad, una singularidad a través de quien es su propietario.

Existe cierta biografía extendida a las cosas, en donde lo auténtico es el sentido particular de pertenencia. La autenticidad es tal, en tanto no puede ser reproducida, ya que la historia de uso no es posible de ser replicada sino que sólo puede ser vivida, en cierto punto cuando las cosas dejan de pertenecer llevan en ellas inscritas ese grado de autenticidad.

Sin embargo, lo remanente se nos presenta como lo inapropiado, como aquello que nos deshacemos, ocultamos, abandonamos, pero tiene aún la disposición y potencia para volver a pertenecer, de ser recuperado.

“El abogado urbano habla ahora de la recuperación. Esos objetos obedecen a otra legislación. Son “res derelictae”, cosas abandonadas. La voluntad de sus dueños quedó bien clara. Querían abandonar esos objetos. Sólo el código penal habla de ellos y dice que no pueden ser objeto de robo al no tener dueño. El que pase y los recupere será su legítimo dueño. Adquiere la propiedad de manera original. Viene, los toma y ya son suyos de manera irrevocable. Hay colchones en la calle, lavadoras, refrigeradores descompuestos, cocinas, sillones destartados, sillas, televisores cansados, sólo hay que agacharse y levantarse, es el baile de la recuperación.”⁷

¿Qué es lo recuperado cuando las cosas vuelven a pertenecer?. Las insertamos nuevamente en el orden de lo social, vuelven a circular ya que vemos en ellas un valor, ya no sujetas al movimiento del desgaste propio de la naturaleza, a la pérdida producto de la entropía, sino a nuestra propia interacción. Las acercamos nuevamente de manera siempre temporal, a un ciclo de pertenencia finito, capturamos algo de esa otra vida, pero dejamos al mismo tiempo sobre ellas nuestro rastro.

⁷ VARD A. 2000. Los cosechadores y yo. [Documental]. Francia, Ciné Tamaris. DVD, 82 min, sonido, color.

Y, ¿si se genera otra forma de circulación ya no basada en la pertenencia puramente útil de las cosas? Las cosas que están afuera, que han sido desplazadas, expulsadas de este tránsito al interior de la vida social, acceden a una nueva forma de recuperación, a un nuevo interior, ya liberado de su uso, en el terreno propio del arte, entonces el consumo del aspecto útil de las cosas, ha sido una actividad doblemente productiva, ya que permite nuevas formas de aparecer de las cosas.

Me apropio momentáneamente de cosas de acuerdo a la escala de mi mano, recupero y sostengo aquello que puede ser recogido a modo de cosecha. Una cosecha urbana, una cosecha de restos que es la materia de mi propia interacción, me apropio de excedentes que se producen bajo el modo de la abundancia y en el intercambio las cosas van interactuando con otros, las pongo nuevamente a disposición, reingresando al juego del reemplazo, más allá de la utilidad y de la equivalencia, entran en la lógica del intercambio simbólico.

Ahí donde la utilidad tiene un valor relativo, sostenida bajo el “principio de pérdida”⁸ y de resistencia, las cosas circulan en una dimensión más ambivalente, ya no en la dinámica de posesión propia del objeto en cuanto a su valor de mercancía. Cuando el territorio del mercado y de la mercancía es de algún modo incompleto y se ve sobrepasado por cierta materialidad mucho más caótica, subyace la posibilidad de “la cosa en sí misma”⁹ o bien del “retiro”¹⁰ de las cosas. Es ahí donde se friccionan los bordes entre el mundo de las cosas y las personas, ellas por así decirlo se poseen y nos apropian a través de la persistencia que cobra su vida material, y en este tránsito estamos sujetos a cómo enriquecen nuestra propia vida social.

⁸ BATAILLE G. 1987.
La parte maldita.
Barcelona, Editorial Icaria,
páginas 25-43.

⁹ APPADURAI A. 2006.
The thing itself. Public
Culture, Duke University
Press.

¹⁰ HARMAN G. 2015.
Hacia el realismo
especulativo. Buenos
Aires, Caja negra.

“¿Qué pasa con la cercanía? ¿Cómo podemos experimentar su esencia? A la cercanía, parece, no se la puede encontrar de un modo inmediato. Esto se logra más bien cuando vamos tras de aquello que está en la cercanía. Para nosotros en la cercanía está aquello que acostumbramos llamar cosas...”

Martin Heidegger

Las cosas están en todas partes fundando constantemente nuestros espacios: al frente, atrás, arriba, abajo, también adentro. Sobreviven a nuestro olvido, y son la medida de verdad que tiene aquello que es común a todos: ahí afuera en la dimensión pública y publicitada de la vitrina, de las revistas, de los catálogos en línea y al mismo tiempo aquí adentro, en la familiaridad de mi casa, de mi entorno. Cerca, a veces muy cerca y tantas veces más lejos, las cosas son difíciles de reducir a una única dimensión. Atraviesan distintas esferas, se desvían y devienen para nuevamente aparecer ante nosotros y ocultarse en la cotidianidad, en la domesticación de su uso. Siempre presentes en la realidad de lo visible, frente a mis ojos, me rodean, y adentro en la oscuridad de mi imaginación, de mi fantasía y deseo, me capturan. Lo cotidiano, lo que es habitual, común, frecuente, es tan real ante mi como ante otros, justamente es ahí donde radica su cercanía.

Las cosas adquieren un destino singular al estar hechas con cierta medida, y tanto para mí, como para otros hay medida. Busco incansablemente mi medida, como una forma de pertenecer y habitar en el mundo. Sostengo mi propia vida a través de esa mediación que posee una extensión propia, como una sucesión de paquetes que dan forma al contenido de cada acción de subsistencia. Comer, beber, dormir, poseen un envoltorio otorgado por un marco y una cultura material, es en esta dimensión social que se empaqueta a su vez mi deseo. Esta cáscara se comporta como un recipiente, pero también como un disfraz, y a medida que se aproxima se hace cada vez menos visible, se naturaliza, se nos hace parte como si fuera una segunda piel.

¿Pero desde dónde aproximamos todas esas cosas?. El espacio y la posición que ocupan varía en el tiempo considerablemente. Circulan transitoriamente por distintos espacios-depósito, desde su origen de fabricación con el movimiento de las series de un cierto modelo, por estaciones en la línea de producción, hasta llegar al fin de la cadena donde todas las copias son guardadas en cajas, despachadas a una bodega y luego distribuidas a los puntos de venta, para ser exhibidas y desplegadas.

Disponibles en un supermercado, en tiendas por departamento, bazares y en locales minoristas, son acopiadas y organizadas por tipos, colores, modelos y estilos, puestas en frente del consumidor y distribuidas en un sin fin de elecciones, para ser vistas y compradas bajo la lógica de la vitrina. Las copias exhibidas están ahí presentes por su diferencia y singularidad, extendiendo la nueva serie de temporada en una hilera infinita de posibilidades, alineadas en una sucesión escalonada de formas y diseños bajo la lógica horizontal pero siempre ascendente. Todo parece resolverse en una acumulación verticalizante, como si las cosas ascendieran desde abajo hacia arriba para alcanzar nuestra vista y nuestra mano.

Cada copia idéntica es acumulada bajo el exhibidor de manera de poder racionalizar y cubicar en el espacio disponible la mayor cantidad de cosas, a veces guardadas y ocultas tras el mesón que divide al vendedor del comprador, son

bodegadas ahí donde no se tiene acceso, para luego reponer cada ciclo de ventas. Los reponedores están atentos de llenar cada cierto lapso de tiempo el espacio vaciado por la venta, en un movimiento continuo de circulación de productos. Acumular-apropiar-aproximar, es la pulsación con la que las cosas se mueven desde su espacio de origen, para cruzar la puerta de entrada al mundo social y personal. En su despliegue, las cosas son expuestas como en un estado de prueba en ese primer encuentro entre objeto y consumidor, puestas ahí para ser vistas, tocadas, examinadas y asegurar si realmente cumplen y encajan con nuestra necesidad y gusto. De vez en cuando abrimos una caja antes de comprar, tocamos las muestras para revisar si es o no un fiel representante de su modelo, verificando que la foto adherida al exterior de la caja corresponda al producto que está al interior de ella.

Observamos si hay un cambio de color, una atisbo de grieta, golpe o torcedura, tocamos su superficie, y si están todas sus partes escogemos al que pensamos representa mejor a su lote, al menos accidentado, al más brillante, al que está intacto en su novedad y que calza además con nuestro estilo, nuestro carácter, nuestro espacio y presupuesto, que finalmente podamos acceder a él de acuerdo a nuestro segmento y según nuestro crédito. Vuelto a guardar una vez comprado, ahora en una sola caja, mi caja, es transportado a mi casa y guardado en mi estante.

Las copias adquiridas de cada objeto son dispersadas y separadas, viajan y se posicionan en distintos lugares, transportadas hacia diferentes viviendas, algunas guardadas en un mueble, adentro de un cajón, otras sobre una mesa, las siguientes apoyadas en una repisa, acomodadas al interior de una pieza, un comedor, un baño, todas son alcanzadas en cada sitio singular, son aproximadas en cada movimiento diario, una y otra vez.

Las cosas se relacionan para construir modos de habitar, en una arquitectura de elementos puestos en relación. Un grupo de cosas que son concentradas en un espacio determinado, se fijan por un tiempo en una constelación alrededor de distintas acciones cotidianas. Cocinar, comer, descansar son producidas en cada habitación diferenciada, funcionando como un depósito de elementos que giran en torno a estas acciones de subsistencia.

Es un aparato hilado por nuestros hábitos, al interior de nuestros espacios íntimos, configurando la construcción privada de un entorno, el montaje y puesta en escena de un gusto y estilo personal, como si fueran pruebas de la existencia de quien los manipula y posee en un momento dado. En estos espacios las cosas se posicionan por contigüidad en un territorio individual, son reflejo o más bien trazo de una identidad construida a partir de series globales y masivas, adquieren ese estado de personalización al interior de un lugar particular: mi pieza, mi armario, mi estante, mi cajón. Es en esta cercanía donde se naturalizan, se domestican con el paso del tiempo, se invisibilizan en un trazo casi imperceptible que delimita y sostiene nuestra cotidianidad.

Lo próximo habita en la dimensión de lo primario y lo personal, encontramos cosas ahí en el tramo alcanzado por nuestro cuerpo, traspasando su frontera buscamos aquello que aproximamos por contacto y que se nos presenta como nuestras propias extensiones materiales, los ponemos a cierta distancia.

“Proxemia = “conjunto de observaciones y teorías referidas al uso que el hombre hace del espacio en tanto producto cultural específico” :

dialéctica de la distancia. Por mi parte utilizaré la palabra para aplicarla solamente al espacio restringido que rodea inmediatamente al sujeto: espacio de la mirada familiar, de los objetos que podemos alcanzar con el brazo...”¹¹

La construcción de nuestros espacios se determinan por una relación entre cosas, cuerpos y distancias. Nos movemos en un territorio íntimo, otro personal, social y público¹² basados en un entretreído de separaciones, de fronteras invisibles. En la distribución que adquieren las cosas bajo la lógica de las relaciones espaciales, nos situamos entre ellas, confiamos y nos resguardamos en la cercanía o lejanía, en el adentro o el afuera, estableciendo así los límites de nuestros propios comportamientos.

El traspasar estos límites invisibles, comprendidos tácitamente, o cambiar la disposición de aquello que atribuimos como fijo o semi fijo, puede producir las más grandes transformaciones de conducta y de relación, nos podemos sentir amenazados, desplazados, ocluidos, aislados, expuestos, acosados, vaciados.

La distancia entre cosas y personas, o la falta de ella nos afecta, ya que es en ese campo de conexiones invisibles, el lugar que adoptamos, que perdemos o ganamos en relación a otros, y que finalmente nos da una posición en el mundo. Por otra parte, al dislocar la relación de posición de las cosas, transformamos a la vez el lugar de nuestra relación con ellas.

El artista mexicano Gabriel Orozco (1962), nos da a ver a través de una serie de fotografías, el cómo las cosas al adoptar distintas posiciones en un mismo contexto, se cargan de nuevos sentidos.

Estas fotografías documentan acciones del artista en espacios comunes, que por medio de ligeras intervenciones de posición, establece nuevas relaciones de aproximación de cosas que se encontraban separadas pero que compartían cierta cercanía al estar circunscritas a un mismo espacio: un supermercado, una feria, una vereda.

Con este leve movimiento, produce en las cosas una nueva situación, lo que antes era imperceptible se nos aparece ahora cargado de significado. Las cosas comparecen en un presente como si se nos revelaran del continuo cotidiano de ese modo, como un nuevo hecho.

Un ejemplo de esta serie es la fotografía Cinco problemas (1992) que registra la acción consumada del artista en un supermercado en donde mueve cinco papas de la sección de verduras y las pone sobre cinco pilas de cuadernos de la sección de casa y librería, arriba hay sobres, a la izquierda hay ampollitas.

En un supermercado, las cosas se localizan y unifican bajo criterios de reunión respecto a aquello que es similar para ser encontrado y alcanzado por la mano. Su presencia ahí intenta clarificarse lo más posible para realizar nuestras compras en el menor tiempo. Cosas semejantes comparten un lugar. Orozco, a través de esta fotografía genera una ruptura de esta lógica, mezclando e intercambiando la propia naturaleza del lugar, todo parece ahora voltearse, ¿qué hace una papa sobre un cuaderno?.

¹¹ BARTHES R. 2003. *Cómo vivir juntos*. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, páginas 165-166.

¹² HALL E. 2003. *La dimensión oculta*. México, Siglo XXI editores.

C





2
Relleno de escombros
Reserva Ecológica
Costanera Sur
Buenos Aires, 2015

“¿Por qué resulta a veces tan arduo decidir hacia dónde caminar?
Creo que existe en la Naturaleza un sutil magnetismo y que, si cedemos
inconscientemente a él, nos dirigirá (...)”

Henry Thoreau

La acción de caminar desde la modernidad ha sido suplantada, superada masivamente por vías de transporte rápidas y eficientes. Nuestros cuerpos son trasladados, y en menor frecuencia nos trasladamos a pie, paseamos generalmente en un interior que nos cobija, realizamos ahí nuestros pequeños trayectos. Las rutas están ya establecidas tanto si somos ciudadanos residentes o turistas. Crear camino o salir fuera de camino ha perdido lugar en un mundo conquistado por la productividad de la ciudad, y lo que está fuera de ella, ese paisaje “salvaje” y “natural” se encuentra comercializado a su vez por rutas de aventura y de descanso, nuestros pasos siguen una pauta. El “paseante”, el “flaneur”¹³ tanto como figura literaria como practicante de la ciudad, ha cedido paso desde el observante que deambula en el pasaje o galería, al consumidor que pasea por el centro comercial, strip center y shopping mall. Nos trasladamos para acceder desde estacionamientos, ascensores, escaleras mecánicas, vans, buses, autos y bicicletas a cualquier lugar donde queramos ir.

Caminar hoy es casi un acto de resistencia a la productividad del tiempo en la ciudad, y si bien es la práctica de moverse a pie trazando una ruta para trasladarse de un lugar a otro como lo harían mejor y más rápido otros medios de transporte, es el recorrido lo que nos da la experiencia de lugar. En este recorrido a pie nos aproximamos lenta y progresivamente a aquello que se encuentra al interior de los límites de nuestro campo visual, a partir de la participación de todo nuestro cuerpo y en un ritmo que nos permite otra forma de contacto y conocimiento. Lo que encontramos ahí no existe en ningún mapa, es la práctica misma del trayecto lo que realiza este encuentro, en el “adentro” del mapa, en el terreno de lo local y en ese “lugar practicado” las cosas se nos aparecen puestas en relación.

“En el “abajo” viven los practicantes (...) Desarrollan una forma elemental de experiencia al ser caminantes, manejando espacios que no se ven, trazos que no pueden ser leídos. La cercanía es tan ciega como hacia “el cuerpo a cuerpo amoroso”. Y es en el acto de caminar donde se produce la realización espacial del lugar.”¹⁴

He encontrado en el caminar el motivo para iniciar un encuentro, camino sin saber que habrá realmente ahí, ya que el caminar tiene algo de descubrimiento, de expectativa, y me lleva a donde se origina un nuevo material de trabajo. Dando pasos de uno en uno, voy llevándome parte de ese camino, no sólo para recorrer una superficie, sino para construir una nueva superficie con lo que me llevo del camino. Trozos de ese recorrido son el conector y el relato del viaje que componen una nueva narración a partir de elementos que estaban dispersos, el sendero es en mi práctica una forma de orientación en la búsqueda de sentido.

“...un sendero, un sendero material, un sendero indicial y táctil que rastreamos y que después abandonamos y con el que volvemos a conectar. Quizá sea ésta la forma en que producimos sentido y significado en la cultura contemporánea. Y fijémonos en que una buena parte del tiempo producimos sentido mediante prácticas de orientación que no implican producir significado. Nosotros los no modernos no somos mediadores sino “rastreadores” materialistas, buscadores de senderos.”¹⁵

¹³ El término “flaneur” se refiere a la figura literaria del paseante, desarrollado por el poeta Charles Baudelaire como un retrato urbano de París del siglo XIX. Refiere a un personaje que se encuentra en la ciudad pero también fuera de ella, debido a su postura crítica. Posteriormente Walter Benjamin retoma esta figura para profundizar en la experiencia urbana moderna.

¹⁴ DE CERTEAU M. 2010. La invención de lo cotidiano, México, Universidad Iberoamericana, página 103.

¹⁵ LASH S. 1999. Another Modernity, A Different Rationality. Blackwell, Oxford, páginas 312-338.

Andar bajo la ruta que hay entre un residuo y otro, de hito en hito, voy encontrando algunos pedazos, como un detective recopilo rastros mirándome los pies, entre cemento, polvo, pasto, tierra, arena y piedras, recorro hasta encontrar algún vestigio material. Camino por una ruta señalada de antemano o camino por cualquier lugar. Y en el camino trazado por mis pies, voy dimensionando un recorrido, conociendo de manera directa y manteniendo el contacto físico con la superficie. Ese contacto es una forma de concebir ciertos aspectos de la realidad ocultos a la dimensión exclusiva de la vista, en la dimensión de lo táctil involucro tanto pies como manos. Camino agachándome tocando los trozos que construyen ese camino.

"La noción de tocar algo es fundamental a la concepción que una persona tiene de la realidad (...) una relación entre dos materialidades, la materia humana y cualquier otra materia. La acción de tocar permite entender la realidad de las cosas a partir de las características que escapan a la vista. Puedes medir el tamaño de una habitación con la vista, pero esta medida es bastante incierta. Para tener una idea más acabada de su dimensión, es mejor recorrerla, por lo tanto es el cuerpo expresado en el espacio el que da la información justa, más que la pura percepción visual. Por lo tanto tocar es en cierto sentido una forma de acceder a la realidad de una manera más precisa."¹⁶

En lo táctil y material del camino se traza una cartografía del caminante, los fragmentos recolectados pueden generar nuevas narraciones que presentan formas de viaje que ya no son las del conquistador, explorador o romántico. En un mundo que ha sido muchas veces recorrido, explotado, usurpado y cartografiado, persisten formas de caminar desde el arte que se formulan como prácticas alternativas, desviadas de la eficiencia, el orden y racionalismo propios de la modernidad

Francys Alÿs (1959) artista belga radicado en México realizó una de sus primeras obras llamada El Colector durante 1991-1992 basada en caminatas, a partir de una investigación de postgrado cuando estudiaba arquitectura, que trataba de cómo a fines de la Edad Media y el Renacimiento se produce el desalojo de animales fuera de las ciudades amuralladas, coincidiendo con el nacimiento de la modernidad.

Ya viviendo en México observa la convivencia de una gran cantidad de animales callejeros en espacio públicos y produce un perro de juguete magnético que lo acompaña en distintos recorridos por la ciudad, sostenido a través de una cuerda. Puesto en movimiento sobre cuatro ruedas atrae clavos, tuercas, hojalata y restos de metal que van cubriendo al juguete por completo con una nueva piel metalizada. A partir de esa experiencia realiza posteriormente para la 5ta bienal de la Habana en 1994 la obra Zapatos Magnéticos, y utiliza en esta nueva deriva urbana botas imantadas con las que va capturando elementos metálicos durante sus recorridos. El peso de sus pies aumenta a medida que deambula por la ciudad y la experiencia del recorrido se va completando con esos pequeños elementos de metal que atrae en su camino. Alÿs era con sus zapatos magnéticos, un cazador urbano de restos, pero a través de su paso imantado eran los restos de cosas las que lo seguían mediante esta atracción física, la materia de su obra era generada en la misma acción de caminar.

La experiencia en el espacio público a través de estas caminatas, son practicadas no como un puro espacio de circulación y transporte, si no como un espacio de experiencia, de intercambio, y de conflicto entre quienes lo comparten. La captura de estos restos se propone como una intervención que sustrae y magnetiza

¹⁶ Youtube [en línea]. Ikon Gallery. Documental de Giuseppe Penone. 2009. < <https://www.youtube.com/watch?v=7Fo-76Gfg3w>. >

lo invisibilizado, para así darlo a ver. Lo que se ha perdido, es una acción sutil y marginal en un terreno público, que actúa a su vez como un espacio liberado de la acción autoritaria, automatizada de sistemas de control y de productividad. Tanto el azar, el accidente, el juego, como lo perdido y encontrado, son motores que generan una nueva construcción a partir del contacto creativo con lo cotidiano, son las acciones las que van creando productivamente una nueva mirada con el entorno.

Coleccionar acción

“Quizá se pueda delimitar así el motivo más oculto del coleccionismo: emprende la lucha contra la dispersión. Al gran coleccionista le conmueven de un modo enteramente originario la confusión y la dispersión en que se encuentran las cosas en el mundo.”

Walter Benjamin

El lugar de resistencia a lo que está disgregado y disperso es la colección. Hay un estado separado de las cosas, preexistente a toda acción de coleccionar que es mediado por una voluntad de recolección. El reunir lo que ha sido disipado, botado, revendido y de algún modo olvidado por el tiempo y esparcido en el espacio, es en práctica una forma de musealidad, fija las cosas en el tiempo para conservarlas de este estado continuo de dispersión, es una lucha contra la entropía y la distribución azarosa de las cosas.

La recolección construye una imagen de concentración, es una figura espacial que resuelve al mismo tiempo un problema de simultaneidad y totalidad. Es querer abolir toda posibilidad de pérdida, utilizando como medio la condensación, en un afán por integrar y completar los elementos bajo criterios específicos de unidad, alcanzando cierto grado de actualidad, en donde sólo el presente absoluto es capaz de devolverle a las cosas su lugar.

Coleccionar es un acto material de memoria, es una reunión arbitraria de cosas bajo ciertos parámetros, criterios y categorías, que las dota de presencia y lugar. El coleccionar presupone un deseo de clasificación, como un modo de ejercer cierto control sobre los elementos reunidos, compensando por cierto tipo de orden, el desorden de las cosas en el mundo.

Todo orden es ciertamente parcial y sus reglas dan cuenta de un modo de pensamiento, de cierta concepción de mundo, es una mirada particular, subjetiva, que admite una fragmentación necesaria de un contexto o de otro modo de organización, para que el reordenamiento tenga lugar, y éste es un lugar compartido, en donde cada parte que la compone ha ganado una posición propia.

La colección tiene una extensión, una magnitud dado por el despliegue de los límites particulares de cada elemento del grupo. No parece agotarse en la integración de uno o más ejemplares, sino que por medio de la acumulación de la diferencia, se reinventa y actualiza constantemente su concepción.

El tipo, el ejemplar, la muestra, es el denominador que asigna y marca esta diferencia, individualizando a cada elemento para llevarlo más allá de las semejanzas que hicieron pertinente su agrupación. Entonces la colección es en cierto modo una acumulación de detalles que determinan una escala propia, enriqueciendo y quebrantando su estatismo por medio de la diversidad. Si el tipo, es una noción de cosas que comparten una esencia nominal, entonces su metodología estaría centrada en encontrar las cualidades comunes de las cosas, para extraerlas y volverlas a reunir bajo el prisma de sus semejanzas.

“En el coleccionar lo decisivo es que el objeto se desvincula de todas sus funciones originales para adquirir una relación lo más estrechamente posible con sus iguales. Tal relación se opone diametralmente a la relación de uso y se incluye en la curiosa categoría de la completitud. ¿Qué es esta completitud?. Es un gran intento por superar el carácter totalmente irracional de la mera presencia del objeto, por medio de su integración a un nuevo sistema, la colección.”¹⁷

Por su parte, el interés y motivación del coleccionista radicaría específicamente en la comparecencia de piezas únicas, diferentes entre sí, en donde cada elemento excede a lo agrupado, se resiste al modelo único como medida, muestra una constante mutación tipológica que renueva sus propios términos. El crea un sistema propio de ordenamiento para hacer notar tanto las diferencias como semejanzas. Es por esto que en la grilla, la línea aparece como la figura más idónea para ejercer el acto de comparación. Es ahí en donde todo se ordena, se justifica en la unidad, y lo que se encontraba un poco más acá o un poco más allá logra una posición para hacerse finalmente parte.

La colección tiene por su parte un carácter enciclopédico, en cuanto a que ostenta exhibir un contenido recopilatorio de lo existente al interior de criterios impuestos, selectivos. Lo coleccionado exhibe cierto carácter testimonial en cuanto ofrece y refleja la imagen de su uso, sus características propias, y su presencia como ejemplar único.

“para el verdadero coleccionista, cada elemento particular en ese sistema se convierte en una enciclopedia de todo el conocimiento de la época, del paisaje, de la industria y del propietario del cual provino.”¹⁸

La colección buscaría una reivindicación de la diversidad, en un empeño por cierto carácter subjetivo y singular produciendo al mismo tiempo una imagen universalista. Es decir todo lo que se abstrae y se olvida en lo similar y que por lo tanto se concibe como equivalente, es recuperado en la colección por medio de la exaltación de lo distintivo, es en ese sentido una forma de reparación. La sucesión de cada uno de los elementos que la compone instauro por una parte la serie de lo singular, y por otra instala a través de la repetición de esa singularidad, el concepto mismo de las cosas.

“Toda palabra se convierte de manera inmediata en concepto en tanto que justamente no ha de servir para la experiencia singular

¹⁷ BENJAMIN W. 2003. The Arcades project, Harvard University Press, página 204. Traducción propia.

¹⁸ ob. cit. Página 205.

¹⁹ NIETZSCHE F. 2001. Sobre verdad y mentira. Madrid, Editorial Tecnos, página 23.

y completamente individualizada a la que debe su origen, por ejemplo, como recuerdo, sino que debe encajar al mismo tiempo con innumerables experiencias, por así decirlo, más o menos similares, jamás idénticas estrictamente hablando; en suma, con casos puramente diferentes. Todo concepto se forma por equiparación de casos no iguales. Del mismo modo que es cierto que una hoja no es igual a otra, también es cierto que el concepto hoja se ha formado al abandonar de manera arbitraria esas diferencias individuales, al olvidar las notas distintivas, con la cual se suscita entonces la representación”¹⁹

¿Cómo aproximarse a clasificar lo coleccionado? Cualquier intento reúne, integra, pero al mismo tiempo excluye otras formas de agrupación. El uso, material, forma, proveniencia, lugar de hallazgo, lugar de origen, lugar en el que habita, color, tipo, estado, situación, cercanía, u otras formas de clasificación se presentan todas como intentos, algunos más fallidos que otros, por desentrañar cierto programa de las cosas.

“Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias (...) La imposibilidad de penetrar el esquema (...) del universo que no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios.”²⁰

Colecciones o intento por clasificar mi programa

I. Piedras: de montaña, de río, de mar, sedimentarias, volcánicas, enterradas, flotantes, que ruedan, que caen, que golpean, que cortan, perdidas, sumergidas, pesadas, que caben en un bolsillo, angulosas, partidas, redondeadas, duras, blandas, compuestas, texturadas, lisas, con orificios, amontonadas, grises azuladas, grises verdosas, violetas, rojizas, amarillas, blancas, con tierra, pulidas.

II. Muebles: de madera sólida, revendido en una vereda, de una comuna determinada, de mi antigua casa, de algún amigo, barnizado, tintado, natural, esmaltado, con cosas adentro, vacío, rayado, con calcomanías, moderno, tosco, básico, fino, clásico, neutro, para guardar ropa, libros, cosas de cocina, de apoyo, para sentarse, para comer, para dormir, para armar, para desarmar, de madera de pino, de álamo, de raulí, de tepa, de mañío, de roble, de cedro, de olivo, de nogal, de cerezo.

III. Loza: en desuso, regalada, de algún familiar, de mi casa, encontrada en alguna bodega, comprada, chilena, china, europea, con patrón, blanca, de cerámica, de porcelana, de ocasión especial, quebrada, entera, gruesa, delgada, dura, densa, blanda, liviana.

IV. Vasos y envases de vidrio: transparentes, lisos, con líneas, gruesos, delgados, que se trizan y congelan, que suenan, de diario, de coctel, para agua, jugo, vino, whisky, coñac, pisco sour, cerveza, tequila, decorativos, para flores, frutas y peces, de boca abierta, cerrada, curva.

V. Restos de cosas: botadas, sin valor, encontradas, de piedra, enterradas, sucias, deformes, de plástico, de metal, partidas, de cerámica, vegetales, animales, minerales, industriales, domésticas, emocionales, biográficas, adultas, de recreación, infantiles, de fe, grandes, pequeñas, de madera.

²⁰ BORGES J. L. El idioma analítico de John Wilkins. Otras Inquisiciones 1952. [en línea] <<http://www.ccborges.org.ar/constelacionborges/enciclopedia/EI%20idioma%20analitico%20de%20john%20wilkins.pdf>> , página 3.



Contrafuerza, fue una obra realizada durante una residencia en el barrio sur de la ciudad de Buenos Aires el año 2015. Buenos Aires comienza un domingo, llego por una gran avenida a toda velocidad en un taxi, abruptamente cuesta avanzar, todo se vuelve lento. Por las calles transitan hombres y mujeres vestidos de azul y amarillo, cantando por Boca, La Boca, me doy cuenta que estoy de pronto en San Telmo, nuestro lugar de residencia queda en calle Bolívar, a pocas cuadras está nuestro taller en calle Brasil, y un poco más allá está calle Perú, luego Chile.

Cercana al puerto y al centro, entre cada trayecto avanzado, el taxista me dice que fue la primera zona en poblarse para luego ser abandonada por la fiebre amarilla hace 150 años atrás, y por constantes inundaciones con la subida del río. Ahora se desarrolla por uno de sus lados con los proyectos inmobiliarios más altos y caros de la ciudad, al mismo tiempo se concentra al otro lado la mayor pobreza, “de esta calle hacia allá no camine señorita”. Esta zona se vuelve un anticuario cada domingo, cosas sobre la vereda, cosas sobre la plaza, atraen gente de otras partes de la ciudad, principalmente turistas, principalmente los domingos.

He llegado a un lugar en donde me cuesta encontrar sus puntos de referencia, en donde todos en algún momento parecen estar perdidos, y yo entre ellos y sus calles interminables que se transforman lentamente en las mismas calles, pero en realidad en otras al cruzar por sus avenidas, necesito encontrar esos puntos de referencia, ¿dónde está el río? En cierto grado la ciudad me es familiar, pero al mismo tiempo muy distinta, tan inabarcable que en el correr de los días voy comprendiendo que no la puedo atrapar, no la puedo conocer del todo, se me escapa. Caminar por sus veredas se vuelve un acto realmente heroico, sorteando baldosas quebradas de una ciudad que se parte poco a poco. Me llevan camino hacia el río, de muy difícil acceso, en la medida que quiero acercarme éste parece alejarse cada vez mas entre distintas capas y frentes que lo obstaculizan, ocultan su turbiedad: una gran avenida sin veredas, pasos sobre nivel, una línea de tren cortada, terrenos baldíos y finalmente la costanera. Y ahí aparece de pronto una Reserva Ecológica, más de 300 hectáreas de una explanada natural en la que camino por varias horas hasta llegar al río.

A la vista, el río es tan ancho que parece mar y su costa ahí no es de lodo como en otra de sus secciones, sino de restos de ciudad que se han ido contorneando por el agua, estos restos caen sobre el a pedazos, descanso en la ribera, en esa orilla que no es ni de tierra ni de arena, me siento sobre un ladrillo. La playa se compone de escombros, kilómetros de escombros depositados sobre el río a fines de los años 70 para construir sobre el porciones de ciudad para nuevos proyectos inmobiliarios que se fundan sobre fragmentos de otros edificios que fueron demolidos para la construcción de las autopistas que unen el aeropuerto con la ciudad de Buenos Aires. La costa acusa esos restos por que más allá de la subida y bajada del río sólo se ve flora y fauna que se asentó espontáneamente sobre los terrenos baldíos que quedaron sin proyecto. En una toma de la naturaleza, más de 300 especies viven ahora sobre estos trozos de mármol, granito, cemento y ladrillo, los cubren con un entorno natural.

Camino sobre un terreno artificial, camino por la ribera, pero en vez de sortear una piedra voy de resto en resto, me encuentro con un pedazo de cubierta de granito, un trozo de baldosa, un fragmento de ladrillo, restos de molduras, restos de una columna de mármol, cemento. Recojo estos pedazos de la ribera en cada recorrido, como reconstruyendo una historia quebrada, en donde hay trozos que no

calzan porque se han desprendido de su referente, estas fracciones van cubriendo diariamente otro territorio, una nueva superficie, mi mesa de taller hasta completarla.

Registro con una cámara fotográfica estos pedazos, ¿de qué otra forma puedo llevármelos? Guardo a través de píxeles algo, casi nada de su peso, traspasándolo a otro peso en megabytes, traduzco en parte su volumen a través de la información de su sombra, conservando cuidadosamente también la misma medida atribuida ahora a su imagen, algo más de su materia puesta en foco, nítida su forma irregular, accidentada. Estos trozos ahora se transforman en imágenes que dan presencia a eso que ya no está, antes reposaban en el suelo de la ciudad, al borde del río, luego sobre mi mesa, ahora impresos sobre papel en el muro del taller.

En estas imágenes, voy buscando el centro de gravedad de cada fragmento fotografiado, practico el punto desde el cual puedo sostener las imágenes como si sostuviera al objeto mismo y no a su papel, busco algo material que las mantenga sobre el muro. Encuentro por todos lados restos de elementos de construcción reutilizando fragmentos de la misma casa en la que se encuentra el taller. Esta casa es una de las tantas casas abandonadas de esta zona que está en una situación de deterioro esperando algún nuevo proyecto inmobiliario. Apuntalo la imagen para que no caiga, como si los muros al mismo tiempo fueran a caer. Parte del papel que soporta las imagen baja como una capa más de la ciudad. Ahora sobre otros muros, los de una exposición, se crea una situación inquietante, cierta paradoja entre las imágenes y aquello que la sostiene, los pesos y fuerzas parecen invertidos para lograr un equilibrio imposible de mantener, como si la imagen impresa de los escombros se percibiera más real que los objetos que en realidad la sujetan. La imagen tiene una mayor presencia, aparece ante nosotros ya no como la parte faltante, sí no como innegablemente cierta.





4-5
Contrafuerza / 2016
Fotografía digital impresión
inkjet sobre papel
de algodón y materiales
de demolición
Medidas variables
Openart, Santiago, Chile

“No somos individuos. Ya hemos sido divididos”

Michel Serres

Cortar produce una fricción sobre la materia, se aplica una fuerza que sustrae, reduce, separa y fracciona. Es una práctica de desgaste, que erosiona la superficie y en su insistencia logra traspasar a medida que la materia cede resistencia. Hay un juego de fuerzas y de renunciadas, de conquistas y pérdidas. El corte fracciona y reduce, pero al mismo tiempo, multiplica.

Hay una cualidad física propia en cada materia determinada por su densidad, dureza y también exclusiva a cada forma: una curva, una recta, un hueco, un orificio que define el cómo la superficie se consolida de una modo particular. Hay una tensión en esa unidad arraigada en la particularidad de la forma, y cada rebaje de la contra forma hace que ésta se abre una vez producido el corte.

Ciertas cosas se desploman mediante el corte, pierden la continuidad de su superficie, algo cae, algo queda y se produce una fractura que no tiene vuelta atrás.

“sus líneas son tensas, pues encuentran resistencia, buscan una manera de salir, luchan con la fricción, o se encuentran cara a cara con la necesidad, sin la cual no puede existir el mundo físico.”²¹

Cortar puede ser perfilar algo, dibujar con la materia su contorno, traspasar la zona media que determina la unidad de una cosa. Es en el centro donde se constituye la unidad que puede ser separada, dividida en dos partes y a través del corte se fraccionan las cosas a modo de espejo. Una parte seccionada refleja a la otra, ahora desunidas, se replican como una sombra.

“En la antinomia presentación - representación, las obras de Isidora Correa se ubican en el guión del medio, que junta y separa ambas palabras. La artista corta las cosas para producir su perfil - un perfil que es la cosa misma y también su esquema básico, simplificado hasta llegar al mínimo reconocible. Un perfil: a la vez la presencia física del objeto y su ausencia misma.”²²

El corte da a ver una nueva percepción de las cosas. A través de dos operaciones que se podrían enunciar como reducción y síntesis se produce un vaciamiento de la superficie y volumen, generando la pérdida definitiva de la función, para dar paso a su pura exhibición. Es algo que se demuestra, es decir lo que se da a ver como una prueba o verificación, en el cómo por medio de estos procedimientos se consigue una abstracción de lo reconocible. Se acerca a la visión otorgada por la tomografía, seccionando el volumen a un plano. En ese sentido el corte siempre es ejemplar y ejemplificador mostrando aquello que se oculta a la mirada.

Lo que vemos “fue” y “es” una cosa en constante asociación a su referente. Desde ahí podríamos suponer que la “efectividad” del signo está en la problematización de la percepción y la mirada. Las cosas ahora extrañas se nos presentan vaciadas de superficie, son línea y cosa a la vez.

²¹ BERGER J.
2016.
Sobre el dibujo. Editorial
Gustavo Gilli, página 64.

²² VALDÉS A.
2006.
Memorias visuales.
Santiago: Editorial Metales
Pesados, página 150.

La acción de cortar es una forma de intervenir en la percepción y relación que tenemos con lo habitual. Es un hiato, una ruptura de la condición de domesticidad de las cosas, produciendo un quiebre que anula el deslizamiento e invisibilidad que se establece en el contacto diario. La experiencia de cercanía, dentro del marco de la utilidad, supedita funciones a las necesidades propias del cuerpo como extensiones de él. Desde esta perspectiva cualquier intervención altera esta relación, el cuerpo es expulsado, evacuado, sustraído, produciendo una reducción que afecta el espacio de relación por medio de la clausura de las cosas. Estas son abstraídas, violentadas, replegadas, en donde lo faltante ha sido de algún modo amputado.

El corte en su aspecto espacial, anula la continuidad de la forma, transformando lo usual en algo ajeno. Así esta reducción deviene en una extrañeza, que por adelgazamiento trastorna la relación que tenemos con las cosas generando un cambio de posición. A causa de este cambio de posición aparece un momento de suspensión dada en el no reconocimiento, una distancia producida por su alteración. El cambio de perspectiva oculta al objeto para extremar su identidad. Con este mecanismo se produce un corte tanto a su funcionalidad como a su familiaridad. Por medio de la exteriorización del interior, se convierte la estructura en superficie, produciéndose un desfondamiento que vacía de identidad y extiende sus límites.

Con las operaciones de transformación en las cosas busco una perspectiva que invierta las nociones de interior y exterior. Así estas reducciones y cortes afectan la dimensionalidad de los objetos y exponen una renovación y catastro material. Consumada la pérdida de densidad y espesor del objeto por medio de su adelgazamiento se anula toda posibilidad de interior, todo se exhibe, todo se demuestra en el plano, nada queda oculto en la cavidad.

Las cosas son sometidas a una precisión que las violenta controladamente, que abre su exterior a un dimensión frontal. Se crean así unidades que integran la máxima de variantes dentro de un mismo espacio, determinado por la morfología propia de cada cosa, llegando a un estado mínimo de reconocimiento en donde se pierden los límites de lo que se considera como real.

"Pero enterrar la imagen seguía siendo producir una imagen. ¿Será la imagen eso mismo que queda visualmente cuando la imagen corre el riesgo de su fin, entra en el proceso de modificarse, de asesinarse, o aun de alejarse hasta desaparecer en tanto objetos visible? ¿Y no basta para ello elaborar la falta, dar forma al resto, hacer del 'resto asesinado' un auténtico resto construido?"²³

²³ DIDI-HUBERMAN G.
2011.
Lo que vemos, lo que nos
mira. Editorial Manantial,
página 175.

D





De naturaleza violenta, se inicia con una sucesión de caminatas el año 2014 en algunos puntos del país que se encuentran en una situación de borde o han sido zona de conflicto territorial, con Perú, Bolivia y Argentina. A lo largo de estos tramos, recolecté piedras que iba encontrando en distintos caminos del trayecto. Me interesaba encontrar ciertos cruces entre la idea de fractura, de término y borde, asociado a límites naturales y políticos, el cómo estos límites generan formas de violencia considerando aspectos climáticos, geográficos y propios de la naturaleza con sucesos históricos e intereses económicos sobre el territorio y sus recursos.

Uno de los trayectos recorridos consideraba la base de un glaciar que limita con Argentina, siguiendo el cauce de un río, desde su nacimiento en la cordillera hasta llegar a su desembocadura en el mar. En su origen, el río nacía de los depósitos de agua de una laguna generados por el continuo desprendimiento de fragmentos de hielo del glaciar, el agua caía desde ahí arrastrando parte del suelo rocoso. Me enfrento en este escenario a un paisaje de piedra, desde el basamento de las rocas que forman la cadena cordillerana, caen constantemente a su vez trozos de roca que ruedan por laderas y quebradas. Ahí observo cómo las piedras se originan por erosión.

Me encuentro en estas caminatas con una y otra piedra de cortes agudos, punzantes, rectos. Sus formas se vinculan a una ruptura rápida, penetrante, una erosión mecánica que les da la condición de sedimento. Hay una piedra que especialmente llama mi atención, se percibe en ella una fisura profunda que separa por milímetros la totalidad de su volumen, la recojo y se separa perfectamente en dos, una parte es idéntica a la otra. Es un corte natural preciso, producido por agua que la divide desde su centro, entra a través de la fisura, el frío la congela y solidifica para seccionarla con la expansión del hielo.

Este paisaje está en un estado continuo de desintegración, el frío, el agua y el viento lo van trozando, la materia avanza y cae como si no fuera a acabar. Y el cómo se fragmenta resume ciertas condiciones puestas en relación ya que la forma en que cada piedra aparece, contiene la historia de su separación, de su accidente, de su tránsito, la sustracción de su materia comienza con el quiebre original, luego la caída y transporte por el río, el golpe con otras piedras, su camino al mar, la corriente, la sal, van constituyendo a la piedra como un resto que resiste de esa manera y no de otra a las fuerzas que la desintegran.

Me llevo piedras de acuerdo al peso que mi cuerpo puede transportar siguiendo el cauce del río hacia abajo, el clima se va templando, las piedras se pulen con el agua y sus bordes angulosos se van redondeando, cambia la composición mineral de su materia, el lodo va dando paso a la arena. Ahora las piedras sobre la mesa de mi taller son hitos y testimonios de ese recorrido, pedazos que dimensionan materialmente el ancho del territorio.

Realicé otros trayectos luego por la costa norte del país, a lo largo de la zona que corresponde al territorio anexado a Bolivia y Perú, que se extiende de Antofagasta hacia Arica. Toda esta zona corresponde en sí misma a un trozo capturado, disputado entre países. Camino recolectando distintos tipos de piedras que se encuentran en los tramos de la cordillera de la costa hacia el mar, atravesando algunas de sus playas voy reuniendo estos materiales que apilo al inicio y al término de cada playa. El camino de vuelta consiste en seleccionar las más distintivas que respondan a una composición mineral particular, que reduzcan como segmento al

territorio. Entre todos esos recorridos encuentro entre la arena un resto de casquillo de bala, lo guardo entre las piedras como si fuera una más.

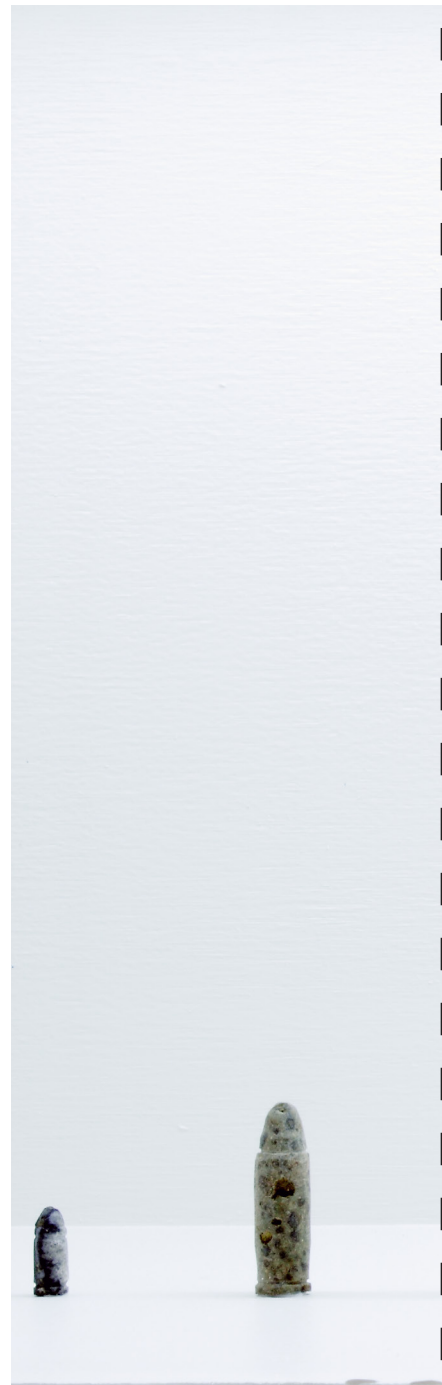
A partir de estos recorridos se fue configurando en la mesa del taller la exposición De naturaleza violenta. Con las piedras recogidas de la cordillera al mar, fui buscando una correspondencia entre el accidente de sus formas y la boca de distintos recipientes de vidrio. Cada una de ellas se fueron encajando de manera de quedar suspendidas al interior de cada vaso, en un calce justo, como si la piedra hubiera sido tallada en correspondencia a cada recipiente. Se producía entre piedra y vaso una relación incuestionable, ese calce le pertenecía a ese vaso y a esa piedra, no era equiparable a otro, como si en ese encaje la piedra completara su parte faltante y el vaso se llenara de la piedra. No sólo esa correspondencia tenía que ver con la relación entre las formas sino que había una relación material. El vidrio es en cierto modo un subproducto de la piedra y en cuanto a su estructura física, es un líquido que se comporta como sólido a temperatura ambiente, como si fuera un líquido congelado. Me interesó por lo tanto la relación entre estos materiales, sus vinculaciones y contrastes. Los pesos y fuerzas se oponen, la solidez y opacidad de la piedra contra la fragilidad y transparencia de los recipientes de vidrio, producían una situación de tensión, probando sus resistencias, las formas irregulares de las piedras se sujetaban en alguna de sus hendiduras o quiebres a la regularidad de la superficie de los vasos.

Por otra parte, las piedras recolectadas en la costa seguían arrumbadas en el suelo del taller y entre ellas estaba el casquillo. Me parecía que la imagen de este resto de algún modo traducía algo de ese territorio. Esa fracción de bala en el taller me hizo visitar el Museo de Historia Militar. Tuve acceso a sus vitrinas y registros de la colección, específicamente a las municiones que fueron parte en la guerra por ese territorio disputado. Bala de ametralladora, bala carabina, bala de fusil, bala de revólver, fui dimensionando sus diámetros y largos, comenzaron a ser el modelo de esas piedras arrumbadas que fueron talladas con esas formas y medidas. Dispuestas luego en uno de los muros de la sala de exposición al interior de una vitrina, organizadas por orden de recolección geográfica, las balas eran ahora un fragmento de territorio.

En el muro contiguo, los vasos y las piedras trazaban una línea sobre una repisa a lo largo de toda su extensión. Cada uno de los recipientes estaba relleno de agua hasta su borde, produciendo por refracción una ilusión óptica que agrandaba la imagen de cada piedra al interior de los vasos. Pareciera que las piedras estuvieran recortadas justo hasta el borde del vaso y saliera a flote sólo una porción, al mismo tiempo el agua activaba el movimiento de la sal que comenzaba a salir hacia la superficie de las rocas recolectadas en la costa, y se hacía visible al subir por las fisuras en las piedras que fueron recogidas en la cordillera.



7
De naturaleza violenta / 2014
Municiones talladas
en piedra
Escala 1:1
Centro Cultural de España,
Santiago, Chile



8
De naturaleza violenta / 2014
Municiones talladas
en piedra
Escala 1:1
Centro Cultural de España,
Santiago, Chile





9-10
De naturaleza violenta / 2014
Piedras, vasos y agua
600 x 45 x 30 cm
Centro Cultural de España
Santiago, Chile



E

Las cosas están sostenidas, las cosas caen, nuestra experiencia cotidiana nos muestra cierta regularidad, y nos presenta reglas que nos hacen entender el mundo físico que se aparece a diario. En el orden de lo visible e invisible, las cosas entre sí y la materia de las cosas, están en una constante relación de fuerzas que permiten en cierto punto un equilibrio y estabilidad para que éstas existan y se encuentren ahí donde las dejamos. Y si bien toda la materia está compuesta de los mismos elementos atómicos, en el mundo de lo visible se comportan de muy diversas maneras. El volumen y la forma en cómo se distribuye dicha materia en relación a su masa, afecta y determina el movimiento, tránsito, trayectoria y fuerzas puestas en equilibrio.

El suelo, las paredes y el techo funcionan como nuestros topes en los espacios que habitamos y las cosas tienden a anclarse ahí, sobre alguna de estas superficies al tener cierto grado de densidad, que permita su apoyo para que éstas estén sujetas. Las cosas tienden a tener una base para ser soportadas, una superficie paralela al suelo desde donde se produce el contacto con aquello otro que las sostiene, se sustentan en esa relación. Algunas veces, colgadas, sobrepuestas, flotando, enterradas, pero siempre gracias a una interacción entre fuerzas y resistencias. Ya en reposo, se posan de forma equilibrada sobre alguna cubierta, en algún muro, desde el techo, sobre el agua o incluso en el aire.

En el mundo perceptible, existe este concepto llamado equilibrio que responde al estado de un cuerpo, en donde las fuerzas que actúan sobre él, logran cierto tipo de compensación, para que éstas se mantengan estables: la estabilidad implica neutralizar dichas fuerzas. Al sostener algo desde cualquier punto, lograremos encontrar para estabilizarlo el centro de su masa, que es el punto de equilibrio de cualquier cuerpo, para que éste no gire o tienda a caer por gravedad.

El suelo terrestre es nuestro fondo y horizonte, nuestra percepción no nos permite ver tanto más allá. Pero construimos una serie de otros suelos a mayor o menor altura, con distintos niveles hacia arriba y abajo para sostener otras cosas y otros cuerpos, y distribuirlos así en el espacio. Generamos nuevos espacios para llenarlos de cosas y montar otra serie de compensaciones entre ellas. Y esos sostenes contruidos no se reducen al plano puramente físico, las cosas se conectan y están en una relación espacio-temporal muchas veces sostenidas a través de lazos más emocionales y afectivos que generamos con ellas, implicando la construcción de estos espacios en base a la consolidación de una serie de movimientos con cierta estaticidad temporal con las cosas: estas giran alrededor de nosotros y nosotros con ellas.

¿Cómo hacer visible esta relación de fuerzas que afectan a las cosas?
¿Cómo fijar un punto de equilibrio en base a la constante tensión entre estas fuerzas, resistiendo la caída?

El artista mexicano Alejandro Almanza Pereda (1977) nos da a ver los lazos sutiles e incluso precarios que mantienen a las cosas en equilibrio. Cualquier cambio en ellas alteraría o colapsaría las relaciones que mantienen a las cosas sostenidas, ya que su puesta en escena es justamente una sucesión de uniones que funcionan como una red. En la serie de obras Palos y piedras producidas desde el año 2014 al 2016, nos presenta una constelación de objetos unidos a través de distintos tipos y longitudes de finos tubos metálicos y fluorescentes que parecieran ser los vectores de estas fuerzas puestas en relación: un busto sobre una mesa

de madera está unido a una pelota y a una piedra mediante estos tubos. Hay un equilibrio a punto de romperse y todo parece estar en tensión entre los objetos, sus masas, materiales y la variedad de sus orígenes. Las fuerzas desiguales entre ellos se distribuyen de manera que desatan un efecto inverosímil, ¿cómo mantienen ese equilibrio? La suma de sus fuerzas se compensa y distribuye en una constante amenaza de caída, como una metáfora de la precariedad de nuestro propio soporte cultural.

L



11
Línea discontinua / 2011
Objetos seccionados sobre
cuatro mesas de luz
750 x 85 x 60 cm
Sala Gasco, Santiago Chile

La obra *Línea discontinua* (2011), fue un proyecto de exposición presentado para Sala Gasco, que funciona como acceso principal a las oficinas y cajas de pago de la empresa de gas Gasco, ubicada en el centro de Santiago. Sus exposiciones pueden ser vistas por el peatón sin necesidad de entrar a la sala ya que tiene cierres frontales de vidrio, lo que hace que parezca una vitrina comercial más de la calle Santo Domingo. Considerando esa condición del lugar, me interesó presentar un proyecto que involucrara los mismos productos que eran comercializados en las vitrinas del sector, y extender así la imagen de la vitrina a la sala de arte. Por lo tanto quise presentar una obra que fuera vista desde la calle, para producir una intervención en el recorrido y un quiebre en la mirada del peatón.

El sector tenía un fuerte acento comercial, los transeúntes circulaban continuamente acarreando bolsas de cosas que compraban en los alrededores, algunas tiendas y comercio ambulante funcionaban de manera continuada hasta altas horas de la mañana. Hice varios recorridos por aquellas tiendas, mirando sus disposiciones, objetos y materiales, entré a distintas galerías haciendo recorridos en espiral en donde se intercalaban comercios chinos, coreanos, peruanos, nacionales de producción industrial y artesanal.

En estos recorridos comencé a interesarme por los materiales de esos productos, por los valores asociados a su producción, por sus usos. Las cosas se exhibían en cada vitrina dispuestas de acuerdo a sus materiales, en donde platos, floreros, fuentes, compartían repisas siempre y cuando fueran todos de loza o de arcilla. Por cada producto se adhería una etiqueta muy elaborada confeccionada a mano que lo vinculaba a un valor.

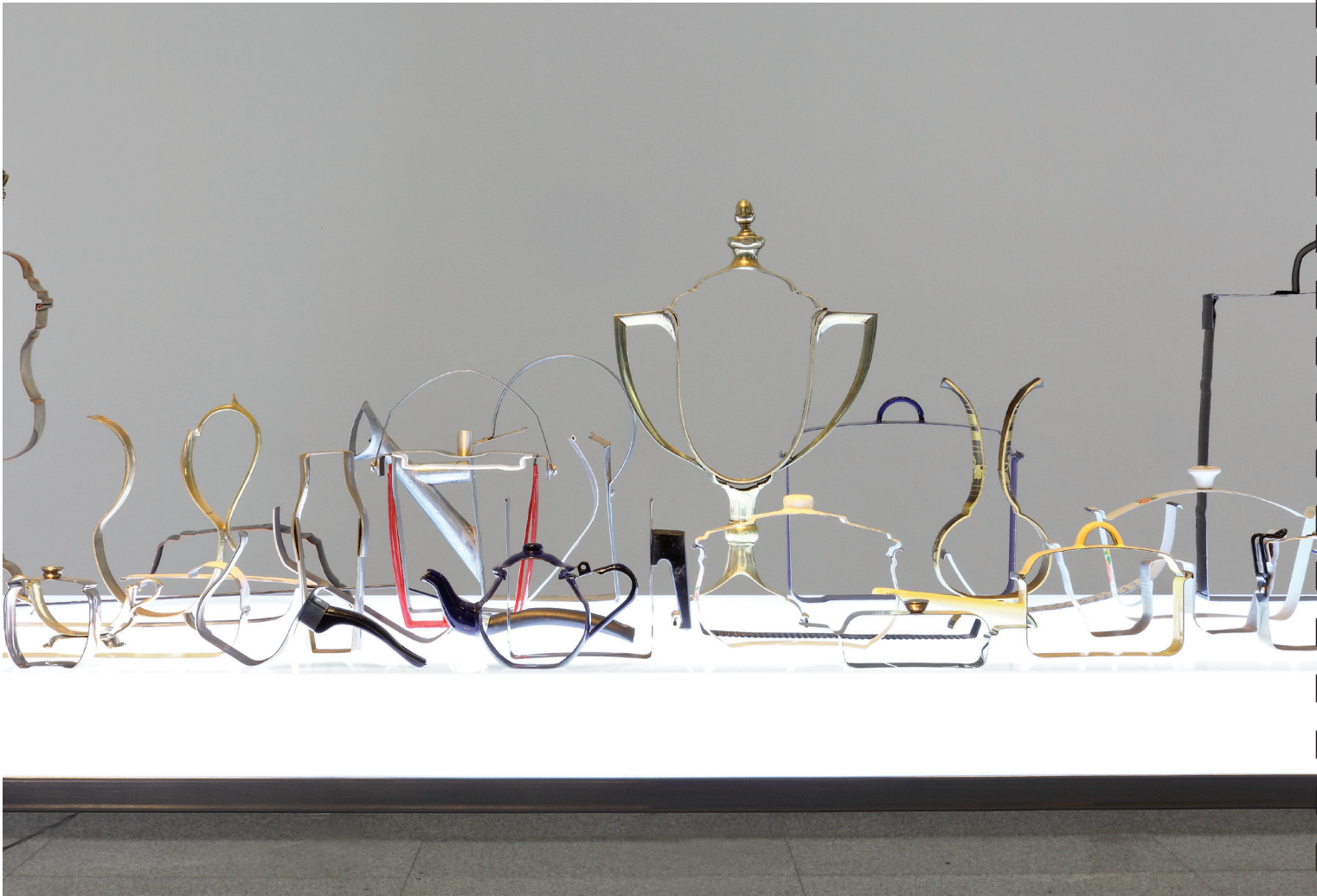
Luego de estos trayectos y observaciones, me interesó trabajar con esa lógica y escogí cuatro materialidades que eran las más recurrentes en los objetos que se comercializaban: plástico, metal, arcilla y cerámica. Determiné un mismo monto de dinero para comprar cosas en las tiendas cercanas a la sala de exhibición por cada material seleccionado, así se podría dimensionar las distintas cantidades que eran posibles de adquirir de acuerdo al valor del material. La mayor cantidad de cosas adquiridas fueron plásticas que eran sin duda las más baratas, luego metálicas, de arcilla y finalmente cerámicas.

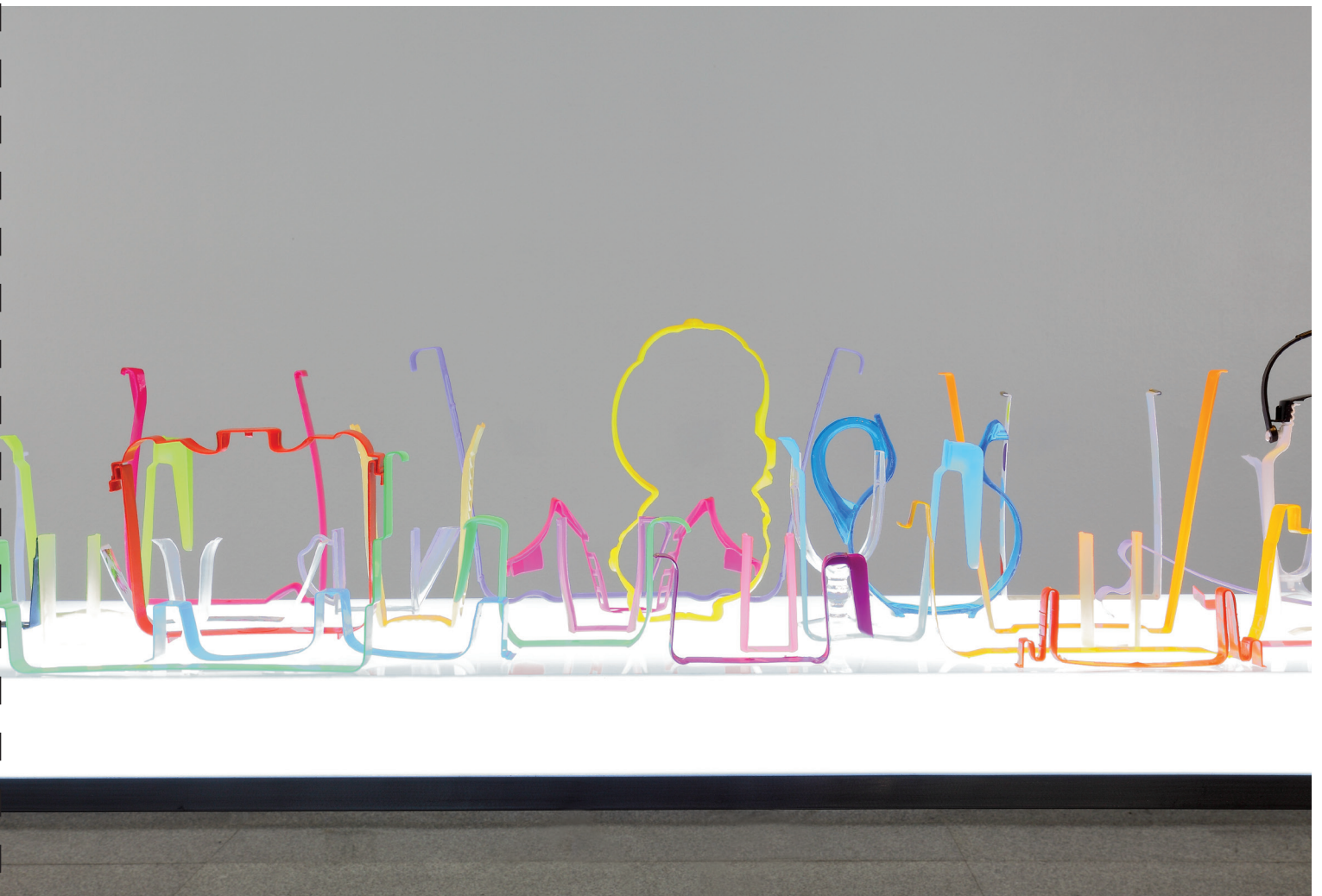
Otro de los criterios para escoger las cosas que compraba, se refería a que tuvieran la disposición de ser contenedores, de acoger otra cosa en su interior. Esa cualidad determinaba la forma particular de cada una de ellas, que era dada por el contenido potencial de lo que podían sostener.

Había a su vez una asunto que me interesaba en relación a la tecnología de los materiales, a su mayor disponibilidad que determinaba ciertos comportamientos y patrones culturales de consumo, por otra parte la especificidad que las cosas adquirían en sus usos, mostraba que todo lo existente tenía ya cierta correspondencia infinita e inagotable en alguna otra cosa. A cualquier variedad de flor le correspondía más un diámetro y tamaño de florero que otro, y a la inmensa variedad de líquidos imaginables desde un caldo, sopa, salsa, sangría hasta la orina, tenía su propio contenedor.

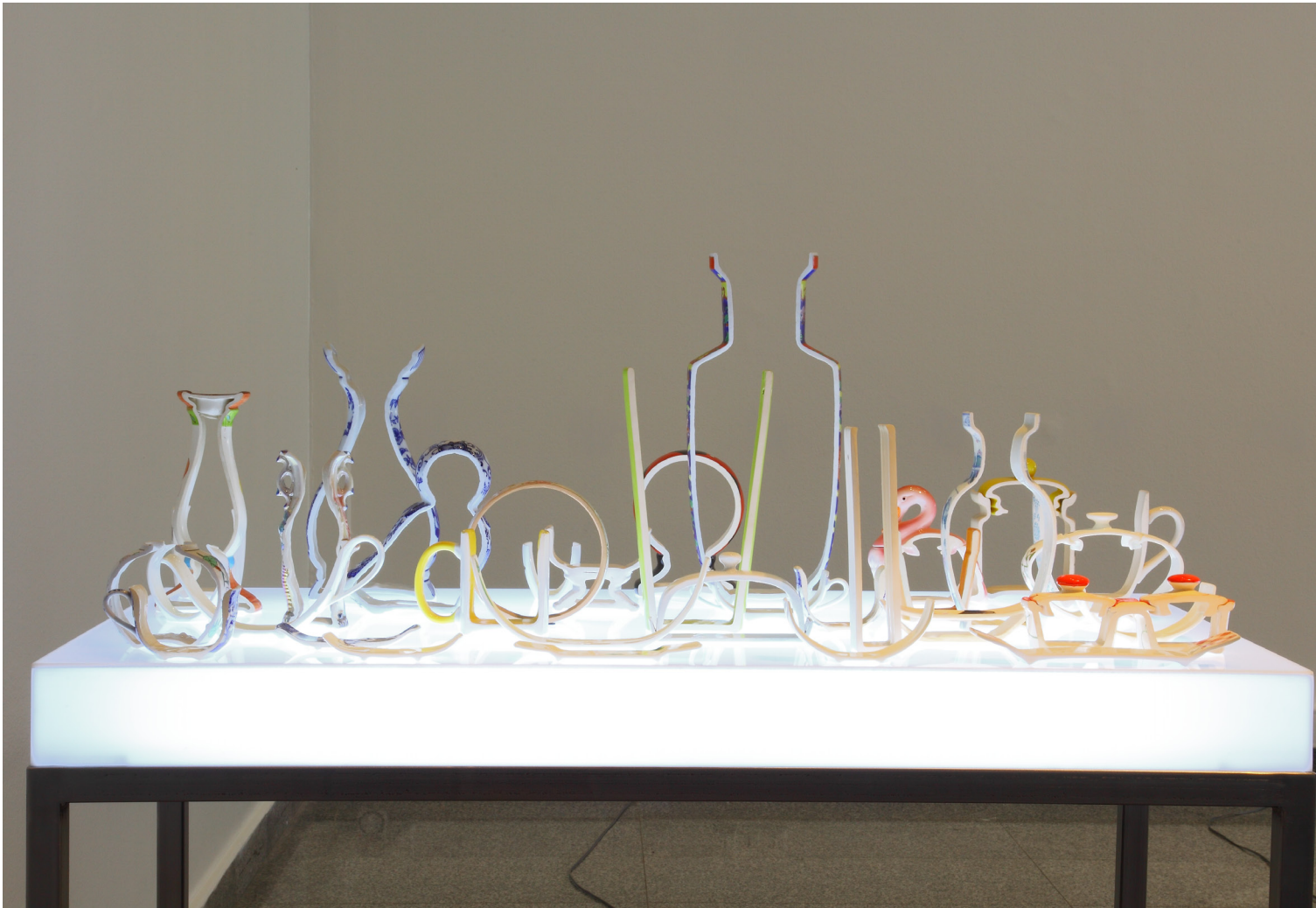
Luego en el taller, realicé en las cosas una serie de cortes de manera que el centro se redujera a una sola franja, éstas se sometían a su mínima medida reconocible, en donde el corte abstraía lo accesorio y las transformaba en un dibujo que delineaba con la materialidad de cada cosa, justamente ese espacio funcional. Los elementos intervenidos mostraban lo vaciado de esta función contenedora, exhibían reducciones lineales que producían una fuga, una transparencia en la opacidad del volumen que se abría al espacio. Un bidón de plástico chino o una fuente de arcilla de Pomaire se exponían al mismo recorte.

Esta secciones de cosas fueron dispuestas sobre cuatro mesas de luz en una línea discontinua de distintas materialidades, que pudieran ser vistas tanto durante el día como en la noche, simulando ciertas tácticas publicitarias para atraer la vista del peatón.





12-13
Línea discontinua / 2011
Objetos seccionados
de metal y plástico.



14-15
Línea discontinua / 2011
Objetos seccionados de
cerámica y arcilla



M

“Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo.”
Ludwig Wittgenstein

Mapear es localizar y volver a presentar la distribución relativa de las partes organizadas en un todo, en una relación entre el aquí y el allá. Es un acto de localización que representa y organiza el mundo y sus tramos por medio de la abstracción de datos. El mapa traduce y traslada partes de la realidad, dirige y orienta un camino, a la vez que comunica una concepción de las cosas.

La evolución del mapa es en cierto sentido la evolución del pensamiento y de la tecnología de un momento determinado, transfiere la concepción de mundo tal y como se conoce o descubre, y lo que no se conoce o no se imagina queda fuera del mapa. Si Ptolomeo subestimó el diámetro de la tierra, hizo que Colón llegara a América, por lo que la falla del mapa puede producir el encuentro con lo que no estaba en él.

No hay mapa preciso, ya que al ser una abstracción de la realidad o una concesión normalizada cede muchos más aspectos de los que otorga, pero es en esta lucha por alcanzar una mayor precisión o incorporar la parte faltante, lo que genera nuevas formas de representación.

¿Cómo representar a menor escala y en un plano un mundo esférico e infinitamente más grande y complejo? Hay muchas aproximaciones a esta pregunta en cartografías de todo tipo de territorios y soportes, no exclusivamente los que se refieren al globo terráqueo. Hay mapas geográficos, topográficos, políticos, de partículas elementales, pero también están los mapas mentales, emocionales, intangibles y psicogeográficos. Hay mapas funcionales que permiten sistematizar crímenes en la ciudad y satelitales (GPS) sistema de posicionamiento global, en el que podemos situarnos en cualquier parte del mundo. Mapas de guerra y de desastres naturales, mapas celulares que a través del ADN localizan información genética heredada del padre y de la madre, rastreando nuestra historia celular pasada, presente y futura. Las distintas tipologías de mapa nos hacen saber desde dónde y con qué miramos y recorreremos el mundo, adentro o afuera, con un microscopio, telescopio, satélite, sonda o con las manos y los pies.

A lo largo de mi práctica artística, la acción de mapear ha constituido una forma de aproximación y acercamiento a distintos tipos de territorios que localizan el devenir de las cosas. El trazo en la construcción de mis mapas se ha dibujado mediante caminatas, recolectando rastros de esos caminos y las cosas que ahí se dispersan, actuado como paradas. Los elementos escogidos en cada uno de los trayectos son luego reorganizados y trasladados a un nuevo espacio, traduciendo una experiencia y presentando estos hitos del trayecto. Las cosas ahora puestas en una nueva forma de relación, responden a cierto origen pero al mismo tiempo se desprenden de él, en una búsqueda por presentar una nueva concepción de mundo, distinta a la que fueron encontradas.

“Por una parte el objeto memorizado se acercó a nosotros: creemos haberlo ‘recuperado’ y podemos manipularlo, hacerlo ingresar en una clasificación; en cierto modo lo tenemos en mano. Por la otra, está claro que, para ‘tener’ el objeto, tuvimos que poner patas para arriba el suelo originario de ese objeto, su lugar ahora abierto, visible, pero desfigurado por su propia puesta al descubierto: tenemos sin duda el objeto, el documento pero, en cuanto a su contexto, su lugar de existencia y posibilidad, no lo tenemos como tal. Nunca lo tuvimos y nunca lo tendremos. En consecuencia estamos

condenados a los recuerdos encubridores, o bien a sostener una mirada crítica sobre nuestros propios hallazgos conmemorativos, nuestros propios objetos encontrados²⁴

¿De qué está hecho nuestro mundo cultural? Este mundo está lleno de cosas, como reliquias encontradas de nuestros propios paradigmas. Me he abocado a construir mapas, con aquello que está adentro de él y que se encuentra en algún punto de su trayectoria, como un producto o resto cultural, en interacción con otros órdenes de mundo, como el natural y el físico. Intervengo en ellos, oponiéndoles ciertas fuerzas a su materia, probando sus resistencias y confundiendo una futura arqueología.

²⁴ DIDI-HUBERMAN G. 2011. Lo que vemos, lo que nos mira. Buenos Aires: Editorial Manantial, página 117.

O



16-17
Orgánica objetual / 2003
Secciones de objetos
de cerámica
Medidas variables
Galería Animal

Orgánica objetual (2004) es una instalación, producida a partir de cúmulos de loza en desuso que da a ver esta serie de elementos bisectados que son apilados de acuerdo a sus modelos y diferencias marginales de color y patrones. Esta obra re-construye series que han sido dispersadas en el tiempo a través de su uso. Los elementos se organizan en orden decreciente de tamaños hasta alcanzar la altura promedio de una mesa, y que por medio de una serie de cortes, se duplican y son llevados al borde de su estabilidad.

Orgánica Objetual fue concebida a partir de la observación de dinámicas de acumulación en donde platos y tazas, construyen un paisaje de acopio de lo inútil al interior de bodegas y terrazas, descartados incluso para algún mercado de segunda mano. Forman cúmulos de un mismo material superpuesto en capas de desuso, montones de historias fragmentadas se superponen y concentran como una contra cara al punto de partida de estos objetos cuando fueron acopiados en su momento de fabricación y distribución, son por tanto una suerte de cadáveres, trozos de un cuerpo que ha sido separado.

En este contexto fui adquiriendo estas piezas de loza que fueron descartadas y se encontraban en el territorio de lo inútil. Fui organizándolas de acuerdo a sus patrones de tipos y diseños como una vuelta atrás de su ciclo, desde su dispersión hacia su concentración, juntando una pieza con otra.

Luego en el taller comencé a producir una serie de acciones de corte, en donde más de mil piezas de loza fueron cortadas a mano alzada. Mi cuerpo fue sometido a una acción repetitiva, maquina, en donde mantuve durante horas la posición de la muñeca sin doblar, para que así el brazo junto a la muñeca recta se unieran en un solo movimiento. Fijos sobre la acción de corte, mis ojos tampoco se mueven, la mirada cubre el radio de aquello que corto, no pueden seguir solamente el movimiento de la mano. En un ir y volver con el disco de corte, trazo una línea recta hasta cruzar el radio del plato, una y otra vez sobre la misma línea para ir transformando la materia en polvo, para luego en esa insistencia partir el plato y la taza en dos. Cortar es una forma de dibujar a través de la materia hasta traspasarla y construir en ella otro recorrido.

Ahora cada parte que fue recolectada en distintos sitios recorriendo el camino de su separación, es ahora superpuesta hasta encontrar tantas piezas del juego que permitan por su acopio llegar hasta la altura de una mesa. En el espacio de exposición, un plato sobre otro plato desde el suelo a modo de capas, acumulan la extensión propia de su lugar de uso.

No sólo estas piezas se acumulan en el espacio, cada parte acumula a su vez la historia de su dispersión, a través de una grieta o de un pequeño quiebre aparece el registro material del desgaste. Este tipo de acumulación implica una sustracción, una pérdida, en donde la historia va tallando el proceso de interacción con las cosas.

La obra propone reflexionar sobre nuestras dinámicas de consumo al suplantarse el contenedor por contenido, creando de este modo una paradoja en el espacio de función de las cosas.



R

La velocidad de mutación en las especies de la naturaleza pareciera ser infinitamente más lenta a las mutaciones de estilos, diseños y necesidades en el mundo artificial. Desde la revolución industrial, las cosas se han recreado en infinitas posibilidades, cambiando su forma, color, material, patrón, adaptándose por sobre su función. ¿Cuántos modos de materializar una silla, un vaso y un plato se han concebido? Las versiones son ilimitadas, aún cuando la necesidad básica de sentarse, beber y comer siga siendo una y la misma.

Esa velocidad acelerada de transformación, paralela al caso de ciertas enfermedades en donde la mutabilidad del virus se produce por adaptación y resistencia a su propia desaparición, tiene finalmente un sólo propósito: el renovarse. Este deseo de permanecer como un mecanismo de sobrevivencia al medio, es un instinto y un impulso en constante movimiento determinado por su propia vitalidad. La constante sobreproducción de cosas y el deseo por su consumo está basado en una permanente renovación de ciertos símbolos de identidad y de estatus social, que son la garantía de pertenecer a un determinado grupo, en cierta época, bajo un modelo social, cultural, político y económico, que se restaura de acuerdo al sistema de moda ofrecido en cada temporada.

Las cosas como signo recubren a la necesidad de un disfraz efímero, que lleva implícito el concepto de caducidad, generando una aspiración que no logra nunca satisfacerse y que rota continuamente.

“De la exigencia decepcionada de totalidad que se encuentra en el fondo del proyecto surge el proceso sistemático e indefinido del consumo. Los objetos-signo, en su idealidad, son equivalentes y pueden multiplicarse infinitamente: es preciso que lo puedan hacer para llenar, a cada momento, una realidad ausente.”²⁵

Esa condición desencantada asociada al vacío que las cosas no podrán nunca llenar, fundamenta su constante reproducción bajo un modelo global que lo regula principalmente el propio mercado, y si bien nunca antes en la historia de la humanidad había tanta cantidad de cosas circulando, éstas sólo hacen que las necesidades sigan escalando más y más. El cambio e intercambio infinito de las formas que adquieren las cosas, es la expresión de esa misma falta, y de su incesante desclasamiento, así como la multiplicada ampliación de posibilidades de elección propias de la posmodernidad. ¿Qué se está realmente reproduciendo?, un proceso de personalización extremo que da paso a una inversión y consumo centrada en el “Yo”.

“El narcisismo sólo encuentra un verdadero sentido a escala histórica; en lo esencial coincide con el proceso tendencial que conduce a los individuos a reducir la carga emocional invertida en el espacio público o en las esferas trascendentales y correlativamente a aumentar las prioridades de la esfera privada.”²⁶

¿Qué pasa una vez que estas cosas son liberadas en sus miles de copias para circular a cientos de lugares? Acceden finalmente a la lógica de esa personalización, son capturadas en un contexto único que las hace ser originales, en una continua necesidad por la redefinición.

²⁵ BAUDRILLARD, J. 1969. El sistema de los objetos. México: Siglo veintiuno editores.

²⁶ LIPOVETSKY G. 2010. La era del vacío. Barcelona: Anagrama, 9 edición.

“Somos incapaces de fijar la copia como una copia, así como somos incapaces de fijar el original como un original. No hay copias eternas, así como no hay originales eternos. La reproducción está muy infectada por la originalidad, así como la originalidad está infectada por la reproducción. Al circular a través de variados contextos, la copia se transforma en una serie de diferentes originales (...) En ese sentido una copia, nunca es realmente una copia; más bien un nuevo original en un nuevo contexto.”²⁷

El artista norteamericano Allan McCollum (1944) realizó en la serie *Over ten thousand individual works* (1987-88), objetos únicos reproduciendo con moldes partes de cosas cotidianas de producción masiva, recolectadas en casas, ferreterías, supermercados y veredas. La tapa de un perfume, una base de una máquina de afeitar eléctrica, exprimidores, juguetes y objetos de decoración, fueron replicados en yeso y unidos unos con otros para generar un nuevo modelo mediante una serie de combinatorias. Replicando fracciones de sus formas generó a mano piezas de exhibición completamente originales con la adhesión de sus partes, hasta llegar al número de 10.000 unidades que provenían de cientos de objetos “originales”, que fueron luego pintadas de un mismo color y presentadas una junto a la otra sobre una gran mesa. Por medio de un sistema numérico se registraron cada uno de éstas formas, para garantizar que ninguna fuera repetida en sus combinatorias más de una vez, concibiéndose así un ensamblaje irrepetible.

Al observar esta gran superficie de formas igualadas por medio del color se produce una dificultad considerable en poder leer visualmente que cada una de ellas es una combinatoria única, o bien comprender la procedencia de las formas despojadas de su objeto y contexto de origen. Usando la lógica de la reproducción en serie y la generación de un mismo tipo de objeto en miles de formas únicas, esa supuesta originalidad y manualidad se camufla en una masa similar de cosas. No hay memoria, ni retención en la superficie de lo homogéneo, en donde se oculta lo único, como si fuera un espejismo imposible de alcanzar. Se reduce en apariencia a un tipo invariable, industrializado, y en la repetición de una fórmula de combinatorios únicas, no somos capaces de distinguir lo individual. Esta obra extrema los mecanismos de personalización de las cosas al interior de los parámetros estrechos de la reproducción masiva, su título fricciona la imagen como si apelara a la falsedad de las distinciones y diferencias en un sistema de producción que rentabiliza exponencialmente las variables para simular diferencias.

²⁷ GROYS, B. 2010. *Going Public*, Strenberg Press, Berlin, New York, página 66. Traducción propia.

La obra *Reserva* (2009) nace a partir de ciertas reflexiones en torno a sistemas en el interior de nuestros espacios habitables. Estos espacios cotidianos se despliegan bajo organizaciones visuales y modelos de representación que reflejan modos de vida en función a cómo establecemos relaciones entre las cosas, su distribución y organización interior, sus tipologías. Estaba interesada en el valor de signo de los elementos cotidianos en nuestros espacios y de qué manera las necesidades básicas eran influidas por ideologías, lo que realmente consumíamos era un valor social en base a la circulación de modelos.

Comencé a proyectar la propuesta de obra y a interesarme ya no exclusivamente por el interior de nuestros espacios, sino cómo estos interiores eran desplazados, circulaban y se hacían visibles en el espacio público, principalmente en las calles.

En las ferias libres de barrio las personas se toman las calles para extender en ellas, objetos personales que transan e intercambian. Estas cosas operan como un bien de reserva que se venden cuando se requiere liquidez. Generalmente estas ferias están a la cola de otros mercados como el de fruta y se extienden erráticamente por distintas calles y pasajes en la mayoría de las comunas de la ciudad.

Los objetos personales son dispuestos a veces sobre telas demarcando el límite entre una persona y otra. Homólogos a los muros medianeros que definen el límite de las propiedades, estos paños se comportan como un soporte de un territorio personal que traduce y traslada en menor escala estos espacios interiores.

Fui recorriendo estas ferias a lo largo de la ciudad y en diversos órdenes puestos a la venta fui notando que se repetían ciertos patrones de objetos a transar. Uno de ellos eran los muebles. Los muebles pertenecen a ese tipo de propiedad volátil, móvil que se determina, entre otras cosas, por su capacidad de traslado. En su mayoría eran de madera sólida y se liquidaban a un precio muy por debajo de lo que costaría un mueble nuevo de madera aglomerada en cualquier cadena de multitienda. Me interesó de qué manera la masificación de ciertos tipos de modelo y sistemas de producción como es el mobiliario de madera aglomerada, el enchapado y la madera laminada, es constantemente incentivado su consumo por medio de la publicidad, pero tiene al mismo tiempo una contraparte en este tipo de mercados.

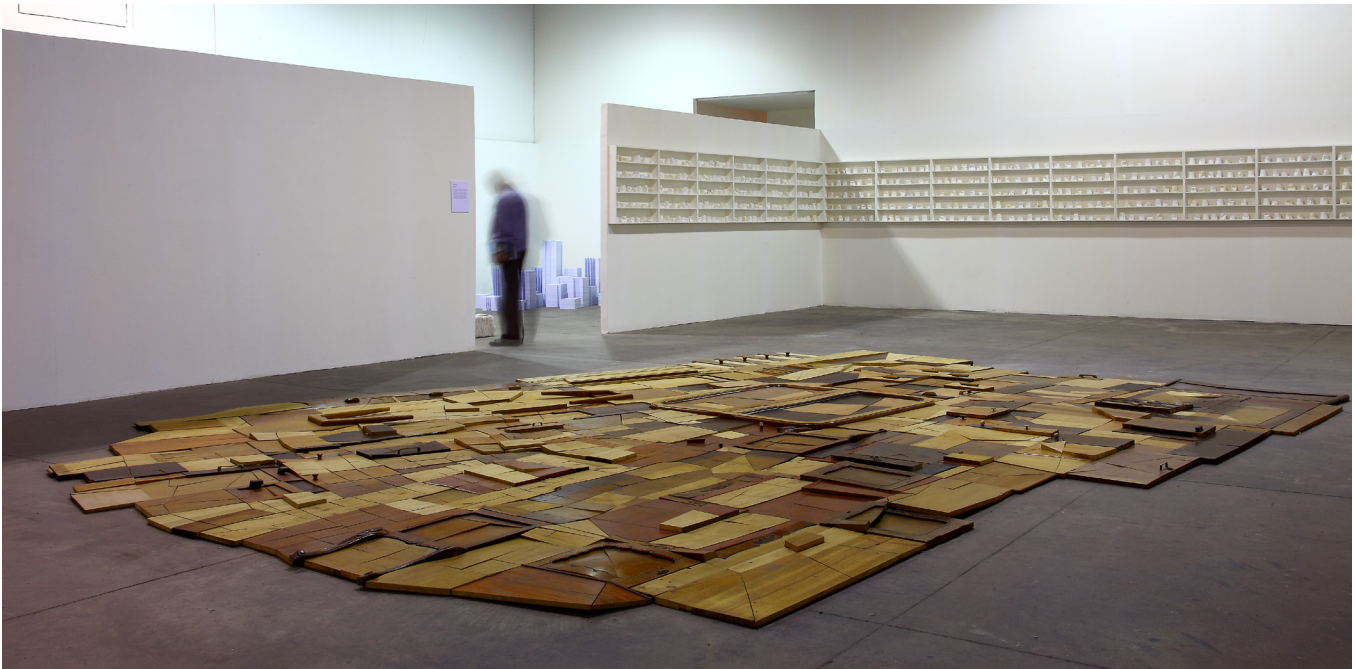
Fui recolectando y comprando estos muebles, registrando cada calle desde donde fueron adquiridos y haciendo un mapeo del objeto y su lugar de reventa. Estos muebles de algún modo reconstruían una trama urbana que actuaba como matriz de un nuevo territorio conformado por las distintas tipologías de maderas y diseños que actuaban como estratos de la ciudad.

Luego en el taller me interesó llevar a imagen este modelo de cartografía y fui transformando el volumen de los objetos en un plano. Iba desarmando cada mueble, haciendo un revés a la historia de su construcción, desatornillando, desclavando, desencolando cada parte del volumen para llevarlos a una sola superficie, la de un nuevo mapa.

La pregunta era ¿qué tipo de mapa? Fui recolectando distintas formas de representación de un mapa, partiendo por el mapa del gran Santiago del Instituto Geográfico Militar, el mapa de calles impreso en las páginas amarillas, el mapa satelital de google earth, los mapas comunales y de barrio, entre otros mapas de la ciudad, acercando sus diferencias, ajustando sus distancias, hasta llegar al mapa con el que quería trabajar, que era finalmente la sobreposición de todos ellos.

Una vez que había llevado todos los muebles a un único plano, proyecté sobre el este mapa, construido por todos los mapas y fui marcando las principales calles y avenidas que se tramaban sobre los límites propios de cada una de las tablas.

Luego fui trabajando con una sierra caladora y una lijadora de banda toda este tejido de cortes sobre las tablas de veladores, armarios, mesas, camas, sillas, escritorios y cómodas, que fueron ensamblados unos con otros de acuerdo a la comuna en la que se recolectaron, reconstruyendo el mapa de la ciudad en la escala del propio cuerpo. Más de seis metros de muebles crean así un recorrido que revela la estratificación social en el asentamiento urbano.



18
Reserva / 2009
Muebles de madera
y bisagras
670 x 550 cm
Sala de Arte CCU,
Matucana 100
Santiago, Chile



19
Reserva / 2009
Muebles de madera
y bisagras
670 x 550 cm
Sala de Arte CCU,
Matucana 100
Santiago, Chile

T



20
Traducción local / 2013
Modelos en yeso de
envases plásticos
desechables
300 x 60 x 115 cm
Sala de arte CCU
Santiago, Chile



21
Traducción local / 2013
Réplicas de envases
desechables
modelados en arcilla
de Vichuquén
Escala 1:1

Traducción Local (2013) se genera con una serie de viajes a regiones del norte, centro y sur del país, en una búsqueda de códigos culturales locales en interacción con elementos de la cultura global. En este trabajo estaba interesada en cómo los distintos modos de hacer, los hábitos y costumbres eran volcados en paisajes únicos, pero instrumentalizados con aquello que circula en cualquier parte del mundo. Un mundo que tiende cada vez más a la homogeneización de sus modelos y formas de vida, por una economía que atraviesa cualquier barrera. Pero sin embargo subsistían en estas localidades ciertos modos de apropiación, que generan sus propias respuestas en base a una necesidad que se afirma territorialmente.

En estos viajes pude observar que a lo largo de los distintos paisajes, los envases desechables plásticos eran algo así como los protagonistas de esta escena. Comencé a registrar fotográficamente ciertas prácticas de conservación y reutilización de estos empaques, que estaban desprovistos de todos sus contenidos líquidos para ser rentabilizados productivamente en las más diversas situaciones. Tinetas de pintura eran bebederos de animales y maceteros, botellas de bebida eran cebos para insectos que afectaban a ciertas plantaciones, delimitaban a su vez propiedades y protegían antenas y medidores contra la lluvia y humedad, y sin agotarse en una condición puramente práctica, eran también usados en ritos y creencias relacionados con la muerte y las cosechas, o en mitos de ruta para guiar y proteger a camioneros.

Estos envases cuya finalidad inicial era ser empaques desechables, terminaban por resolver una cuestión más permanente, porque tenían esa disponibilidad y abundancia que permitía un reemplazo constante: estaban siempre a mano. Su circulación era ahora detenida, fijada y capturada en una práctica local.

A partir de esta experiencia comencé a recolectar todo tipo de recipientes plásticos desechados, que hacían circular productos de mantención y limpieza tanto de nuestros espacios habitacionales como de nuestros cuerpos. Alimentos, remedios, jabones, cremas, desinfectantes, salsas, detergentes, condimentos, pinturas, bebidas, habían sido contenidos ya utilizados por hábitos de conservación y cada uno de ellos tenía su propio contenedor. Cientos de envases poblaron mi taller en una acumulación infinita de tipos.

Comencé en paralelo a clasificar las materialidades propias de cada uno de los paisajes visitados, a su vez que pensaba en cómo llenar estos contenedores vaciados, con las sustancias propias de estos paisajes de piedra, de tierra y de fibra.

Resolví que los envases me servirían de moldes para generar modelos que distribuiría en las localidades visitadas, para que artesanos de la zona, tradujeran sus formas con los materiales y técnicas de las artesanías tradicionales que habían aprendido a lo largo de sus años de práctica.

Fui llenando estos envases con yeso cerámico para luego abrir el plástico y sacar el volumen contenido en su interior. El líquido del producto había sido reemplazado por este modelo de yeso que fui repartiendo a distintos artesanos en los poblados de Toconao, San Pedro de Atacama, Ovalle, Pomaire, Pelequén, Chimbarongo, Vichuquén, Rari, Quinchamalí y Santa Cruz.

Ahora un grupo de rocas volcánicas serían talladas pero ya no con la forma de una llama o un cóndor, sino que con la de un envase de Ketchup, maderas de cactus se labrarían bajo el formato de una envase de Bilz mini de

250 ml, pequeños envases de champú de hoteles serían los modelos en piedra lapislázuli, piedras de Pelequén se esculpirían bajo el modelo de una botella de Coca-Cola de 3 litros, maderas de espino que originalmente servían para tallar estribos de arrieros, serían talladas de acuerdo a un envase de Cloro, y un envase de Fanta sería modelado con arcilla de Vichuquén, así sucesivamente cientos de recipientes se llenarían con la materia del paisaje.

“El crin o la greda tienen que saber comportarse en base a la lógica estructural de un envase plástico producido industrialmente. Las maneras de la artesanía intentan imitar las formas de lo industrial, entonces lo artesanal se parece a lo industrial en la medida que lo industrial también se parece a lo manufacturado. En este encuentro y convergencia de universos distantes como materias constructivas se evidencia una serie de fisuras, anomalías propias del trabajo de traducción, momentos excepcionales que son metáfora de otras anomalías producidas en distintas zonas, en que las lógicas culturales locales se rozan con el aparato económico global.”²⁸

En este ejercicio había un intento por aproximar lo que se encuentra a gran distancia, pero que sin embargo dialoga a diario. Trozos y materias del paisaje local adquirirían forzosamente las formas de aquello que circulaba a través de él y que podría encontrarse en cualquiera de sus rincones, por muy alejado que se encontrara de la civilización. Con este gesto de traducción, la obra proponía reflexionar en torno a las formas de vida y el desarrollo en función de la cultura global y sus fricciones e interrelaciones con el territorio y la identidad.

²⁸ GONZALEZ J. 2013. En una silenciosa zona de fricción. Texto catálogo exposición Traducción Local. Santiago, CCU.



22
Traducción local / 2013
Réplicas de envases
desechables tallados
en roca volcánica y piedra
de Pelequén
Escala 1:1



Transición de fase nombre propio

La obra *Transición de Fase* (2015) es el resultado de una investigación que cruza relaciones entre recursos naturales y el tránsito de la materia entre el estado líquido y sólido. El proceso de trabajo para esta muestra comenzó el año 2014 durante una residencia en Escocia, y en este viaje surge una reflexión respecto a los recursos naturales y su explotación. Me interesó explorar los límites políticos, geográficos y su repercusión en torno al dominio territorial y el interés económico asociado a la geopolítica, vinculando procesos físicos propios de la materia, en referencia a aspectos históricos y simbólicos, en donde los conceptos de “masa”, “volumen”, “costo” y “valor” fueron gravitantes en el desarrollo de la obra.

Parte de mis observaciones en los primeros recorridos por ese país fue la abundancia de cobre, desde una escala altamente industrial hasta elementos del espacio público y domésticos. No sólo la red de cañerías presentes en las casas y en los lugares de trabajo eran de cobre, también en los supermercados vendían esponjas de ese material para lavar ollas, lozas y cuerpos. Faroles de cobre en casas y plazas públicas se iluminaban cada tarde, y todavía circulaban de mano en mano monedas de cobre que correspondían a las de menor tasación, pese a que el valor que representaban era mucho más bajo que el precio de su material.

En el lugar donde residía, las industrias más cercanas descartaban diariamente restos de cañerías y tuberías de cobre desgastadas y eran aportadas a los sindicatos de esas empresas que revendían el material en navidad para obtener recursos extra para sus familias. El cobre se transaba por su masa medida en libras, tanto en su reventa por estos sindicatos como en la bolsa de Londres. El origen de ese material provenía de la extracción por empresas británicas en yacimientos de Chile, en distintas regiones del país como Tarapacá, Antofagasta, Atacama, y la Zona Central. Esto generaba el flujo del mineral al interior del Reino Unido, para luego ser procesado y transformado en distintos productos que se vendían a nivel global.

Me interesó trabajar durante la residencia con ese material, su circulación, su historia, su uso y descarte, me hacía pensar de qué manera esta abundancia era fracción y síntoma de un territorio explotado, cómo se entrecruzaba a través de su visibilidad la historia y destino político de Chile, con un quiebre ideológico respecto a la nacionalización o desnacionalización de los recursos, su protección, uso, goce y explotación con intereses puestos en fricción entre el estado y empresas privadas.

Reino Unido se ha sostenido en base a la explotación de recursos naturales en Sudamérica y África, e incluso a vista de los escoceses, los ingleses han explotado su territorio a partir de yacimientos de petróleo sin tener a cambio los beneficios sociales esperados. El escenario político en esos momentos en Escocia ponía en cuestión la dependencia con Inglaterra y en pocos meses más habría un referéndum que determinaba su independencia o continuidad en el bloque. Bajo este escenario comencé a realizar durante mi estadía, distintos viajes por los países que conforman Reino Unido, con una serie de caminatas por los límites entre Irlanda del Norte y la República de Irlanda, Escocia, Inglaterra y Gales.

En estos bordes caminé durante semanas recogiendo distintos rastros materiales, fragmentos de cosas que habían sido dispersadas alrededor de estas zonas de borde, trozos de un paisaje limítrofe recogidos a modo de hallazgos arqueológicos pero que eran testimonios contemporáneos de elementos naturales, cotidianos e industriales. Restos que en sí mismos ya no tenían más valor, que el hecho de que alguna vez fueron parte de algo.





24-25
Transición de fase / 2014
Réplicas en cobre sólido
de restos encontrados
Escala 1:1

Un pedazo de muro de un asentamiento militar
un trozo de tronco
un resto de mandíbula animal
una fracción de un marco de ventana
un trozo de plancha de poliestireno expandido
una estaca plástica de carpa
un fragmento de un ícono religioso
una cuña de madera
una tapa
un pedazo de esponja
un plato quebrado
...

Estos restos fueron esparcidos en mi taller provisorio junto al cobre descartado que fui recolectando por los alrededores. Quería refundir este cobre y traerlo de vuelta a Chile con la forma de los restos que ahora poblaban el taller y que comenzaban a ser mis modelos.

Realicé una serie de moldes en silicona líquida que pintaba en una sucesión de coberturas sobre cada uno de ellos, para luego generar copias idénticas en cera. Sumergía luego las piezas de cera en un adhesivo líquido que espolvoreaba en capas graduadas de un grano ultra fino a uno grueso de polvo cerámico y de mucha resistencia al calor. Las capas finas guardaban toda la información de los detalles, la superficie de plumavit, el brillo del plástico y la textura de la corteza de una rama que antes habían sido traducidas por la cera, ahora eran guardadas por el contacto de esta capa cerámica, las capas gruesas resistirían el calor y masa del cobre líquido para que no escapara de los moldes. Diez capas cubrían la cera con una cáscara cerámica menos en la superficie de apoyo, cada capa secaba durante horas para seguir así con la siguiente, una gran cantidad de materia blanca que estaba sobre las piezas era calentada a alta temperatura, para así dejar caer la cera de cada molde desde su base libre de cerámica, hasta quedar sólo su cáscara.

Fui derritiendo también durante horas tuberías pintadas de todos colores en mal estado, cobre roído y sucio que con el calor intenso se purificaba. Poco a poco los materiales que no eran cobre se distinguían por flotación, su color era gris a diferencia del naranja ígneo del cobre. Limpiaba de vez en cuando la superficie para ir depurando el metal, y notaba que una de las cualidades de este metal es que puede ser refundido infinitas veces sin perder ninguna de sus propiedades. Fui llenando los moldes boca arriba y sujetos por arena con el cobre fundido que en unas horas solidificaba para desmoldarlo.

Las piezas sólidas de cobre tenían una masa mucho mayor a la que podía imaginar. La réplica de un trozo de caja plástica en cobre pesaba casi dos kilos comparada al original que pesaba sólo algunos gramos. Trasladé alrededor de cincuenta kilos de cobre sólido adoptando la forma de restos, desde Escocia a Chile.

Con las piezas ahora en el taller fui buscando cómo trabajar las relaciones de masa y volumen. Me parecía clave este aspecto del material, ya que se asociaba a su valor de transacción, y quería trabajar en base a una imagen que pusiera en escena estas variables. Quería lograr que estos pequeños trozos mantuvieran una relación invertida entre la cantidad de materia y el volumen que ocupaban en el

espacio, que pudieran sostener a otros cuerpos y que se evidenciara su gravedad equilibrando a un material mucho más ligero pero más grande. Ahí surgió la idea de trabajar con roca volcánica, considerando también la relación de tránsito de ambos materiales entre estados líquidos y sólidos. Decidí entonces recorrer las principales zonas cordilleranas del Sur de Chile con mayor actividad volcánica, recolectando rocas de distintas formaciones, pesos, volúmenes y consistencias. Buscaba así una serie de correspondencias entre las piezas de cobre sólido y estas formaciones volcánicas, llevaba por lo tanto una lista de kilos y gramos de cada uno de los restos de cobre como referencia de equivalencia y una pesa que usaba cada vez que seleccionaba una roca.

Luego con estos materiales puestos en relación, probé distintos sistemas de sujeción, en donde las rocas volcánicas se unieran a las piezas de cobre mediante hilos del mismo material, generando así el contrapeso necesario para fijarlas en equilibrio. Empecé a trabajar por medio de roldanas que sostuvieran el hilo de cobre vinculando ambas partes: el hilo abrazaba a la piezas de cobre pasando luego por la roldana y terminaba sujeto a la parte alta de la roca mediante una fijación. Generé a partir de estas experimentaciones una instalación en donde las rocas y las piezas fundidas se presentaban suspendidas en el espacio, en una relación de fuerzas. Las rocas eran levantadas por la fuerza de las piezas de cobre creando una diferencia de tres metros de altura entre ellas, alcanzando así el cielo del espacio de exposición, sujetas al hilo producían a su vez un suelo suspendido de restos en cobre a menos de un metro de altura del piso de la sala.

En paralelo a esta obra, me interesó trabajar con otra pieza que vinculara estos procesos físicos del tránsito de la materia entre el estado líquido y sólido con restos de procesos mineros propios de la industria del cobre. Comencé a recolectar en bidones, agua de ríos que reciben relaves mineros arrastrados por lluvias. Fui llenando distintos tipos de vasos de vidrio con esta agua, que luego fueron guardados al interior de un congelador, y el agua al solidificarse fue quebrando los vasos. Con esos restos fui generando una repisa de piezas quebradas presentadas en el acceso de la sala de exposición, cada quebradura fue dejando un dibujo único a través de la división del vidrio, mediante la expresión física y gráfica de la fuerza de quiebre.







26-27
Transición de fase / 2015
Réplicas en cobre sólido de
restos encontrados
en contrapeso con rocas
volcánicas
Galería Patricia Ready
Santiago, Chile





28
Transición de fase / 2015
Fragmentos de vasos,
repisa y cubierta de cobre
1800 cm

Trazar acción

Nuestro mundo está construido mediante trazos y hay muchas formas de trazar, no sólo mediante un lápiz. En general es un proceso acumulativo que esboza y diseña la construcción de algo, fijando así sus límites. Trazamos ciudades y caminos, y también mediante nuestras acciones el transcurso de nuestras propias vidas.

El trazo no necesariamente es sólo principio, como la génesis de lo que todavía está por aparecer, sino que también es una huella y marca que imprime el movimiento, registrando y fijando cierta temporalidad en el espacio, a través del desarrollo de una serie de desenlaces, y como inscripción de lo que está aconteciendo. En ese sentido se asocia a lo presente y funciona como índice de aquello que ya no está.

Trazamos no siempre para agregar materia sobre un soporte, sino que mediante prácticas de sustracción restamos y fricciónamos una superficie, para surcar en ella nuestras marcas. Un corte, una quebradura, traza y marca la superficie hasta generar una partición, una fisura. Un camino se genera por una sucesión de movimientos que desplazan materia, por medio del tráfico constante, una a la vez que dividen el territorio. Una temporalidad que resta, y desenlaza la propia finitud.

Richard Long, artista inglés realiza cuando era aún estudiante la obra Una línea hecha al caminar (1967) en la que traza una línea recta con la superposición de sus pasos a lo largo de un campo de pasto, por el que va y vuelve insistiendo sobre el mismo trayecto. Imprime una fuerza con su cuerpo sobre la superficie para generar en ella su rastro, como una acción perecedera que sólo permanece mediante el registro fotográfico que hace de ella, ya que la tierra mediante la humedad, el viento y el tiempo, la absorbe para borrarla.

El artista ha declarado que su arte es una forma de medir el mundo, y este simple trazo muestra como concibe mediante la acción, formas de arte con el propio cuerpo y con lo encuentra a mano en sus caminos. Sus trazos son la expresión visual de las distancias, en donde une puntos en ese trayecto generando fronteras efímeras. Esta línea esboza de una manera muy simple la división del territorio mediante su camino, pero a la vez cómo el tiempo se expresa en el espacio desde lo vivencial, como una prueba de existencia. Es un trazo finito que se proyecta en el espacio como si fuera una línea que nunca termina, en donde los límites de la finitud demuestran que están contenidos en un horizonte que se proyecta en la distancia.

CONCLUSION

La resistencia de las cosas presenta y desarrolla una mirada desde el devenir material de las cosas, sus formas y valores, fuerzas, quiebres y fisuras, para hacerlas transitar desde un mundo estrictamente utilitario, funcional y mercantilista, a un territorio en donde adquieren un rol colectivo en la conformación de lo que sustenta nuestro mundo cultural y simbólico.

Propone una visión de ellas, que se establece a partir de una serie de relaciones situadas en las dimensiones de lo cotidiano, lo físico y contextual, como restos y resistencias.

Este texto reúne y pone a prueba, reflexiones, citas, procesos de obra y referentes en torno a las cosas, las acciones que produzco en ellas, y cómo mi propio proceso de interacción les da un nuevo aparecer como cosas, para así hacerlas presentes bajo una noción de persistencia y profusión, como aquello que se resiste a ser dominado y que no se agota al activarse en su constante reingreso y circulación.

El corte, el quiebre, el accidente y el devenir, dibujan estas nuevas formas de aparecer, generando marcas sustractivas que son indicios de un retiro, a su vez que las acciones de reproducción y transformación material trastocan su valor y los sistemas de su producción. La resistencia de las cosas se presenta como las fuerzas ejercidas en constante fricción entre la ausencia y la presencia, lo lleno y vacío, el contenedor y lo contenido, lo único y múltiple, lo auténtico y lo masivo, lo necesario y lo inútil.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, ROLAND. *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores. 2008.
- BARTHES, ROLAND. *Cómo vivir juntos*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores. 2003.
- BAUDRILLARD, JEAN. *El sistema de los objetos*. México: Siglo veintiuno editores. 1969.
- BAUDRILLARD, JEAN. *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo veintiuno editores. 1979.
- BAUMAN, ZYGMUNT. *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Barcelona: Editorial Gedisa. 1999.
- BERGER, JOHN. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2016.
- BORGES, JORGE LUIS. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial. 1997.
- BORGES, JORGE LUIS. *El hacedor*. Madrid: Alianza Editorial. 1998.
- CARERI, FRANCESCO. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili. 2002.
- DE CERTEAU, MICHEL. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana. 2010.
- DELEUZE, GILLES. *Diferencia y Repetición*. España: Ediciones Júcar. 1988.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Editorial Manantial. 2011.
- FOSTER, HAL. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal. 2001.
- GUASCH, ANNA MARÍA. *Arte y Archivo*. Madrid: Akal. 2011.
- HALL, EDWARD. *El lenguaje Silencioso*. Madrid: Alianza Editorial. 1989.
- HALL, EDWARD. *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI editores. 2003.
- HEIDEGGER, MARTIN. *Conferencias y Artículos*. Barcelona: Ediciones Del Serbal. 1994.
- MOLES, ABRAHAM. *Teoría de los objetos*. Barcelona: Gustavo Gili. 1974.
- LACAN, JACQUES. *Libro 7*. Buenos Aires: Editorial Paidós. 1990.
- LATOUR, BRUNO. *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores. 2007.
- LIPOVETSKY, GILLES. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama. 2010.
- PEREC, GEORGES. *Pensar / Clasificar*. Barcelona: Gedisa. 1986.
- PEREC, GEORGES. *Especies de Espacios*. Barcelona: Montesinos. 2001.
- PEREC, GEORGES. *Las cosas*. Barcelona: Anagrama. 2013.
- SENNET, RICHARD. *El artesano*. Barcelona: Anagrama. 2009.
- SENNET, RICHARD. *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama Editorial. 2006.
- SERRES, MICHEL. *The Parasite*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 1982.
- THOREAU, HENRY DAVID. *Caminar*. Madrid: Ardora Ediciones. 1998.
- VALDES, ADRIANA. *Memorias visuales, arte contemporáneo en Chile*. Santiago: Editorial Metales Pesados. 2006.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG. *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial. 2005.