

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSGRADO
MAGÍSTER EN ARTES VISUALES

VIVIR COMO SOÑAMOS ®

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes
Mención Artes Visuales

CONSUELO RODRÍGUEZ DE TEZANOS PINTO

Profesor Guía: Gonzalo Díaz Cuevas

Santiago, Chile
2016

VIVIR COMO SOÑAMOS ®

Vivir como soñamos,
a Ernesto y Pablo.

RESUMEN

El objetivo general del texto es realizar la descripción, lectura e interpretación de un segmento de mi trabajo mediante el ejercicio de la escritura. Con el presente documento opto al grado de Magíster en Artes, Mención Artes Visuales.

El trabajo centra su atención en un grupo de obras realizadas entre el año 2006 y el 2014. El principal problema planteado a lo largo del texto es que, si bien estas obras son instalaciones y disposiciones objetuales, estaría subyacente en todas ellas una relación con el lenguaje de la pintura.

En el transcurso de los capítulos que constituyen el texto, se realiza un recorrido cronológico en que se expone el tránsito y la declinación que ha tenido mi trabajo desde la pintura hacia el objeto, a partir de la matriz de la abstracción. El desvío al objeto supone que la pintura estaría infiltrada dentro de este proceso en un estado de latencia o diferimiento.

Los trabajos seleccionados son *Negro sustractivo* (2007, acción performática y secuela objetual, en el Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal); *Protea* (2011, environment en el Salón Tudor de la Estación Cumbre del Funicular del Cerro San Cristóbal); *El infierno de los cuerpos graves* (2011, instalación en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende); *Los cuerpos parecen enteros* (2014, instalación en el Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal).

ÍNDICE

Introducción	11
Primera parte	13
<i>La pintora pintándose</i>	27
<i>La pintura pintándose</i>	28
El hueco en la red	42
<i>El paragone</i>	44
La tercera mujer	48
Latencia de la pintura	52
<i>Cuadrado negro / Étant donnés</i>	57
Despertar tras la celebración	70
Segunda parte	87
Negro sustractivo, 2007	89
Protea, 2011	119
El infierno de los cuerpos graves, 2011	161
Los cuerpos parecen enteros, 2014	189
Conclusión	209
Bibliografía	215

INTRODUCCIÓN

El eje que articula el presente texto, con el que postulo al grado de Magíster en Artes, Mención Artes Visuales de la Universidad de Chile, es una selección de trabajos realizados entre el año 2006 y el 2014. Estos se presentan expuestos en orden cronológico. Este encadenamiento temporal devela cómo se fueron desarrollando los problemas que impulsaron la realización de los trabajos, así como la manera en que el pensamiento se iba articulando.

El principal asunto que reconozco en este grupo de trabajos es que, si bien son instalaciones y disposiciones objetuales, con distintos grados de especificidad espacial (*site-specific*), estaría presente en ellas una particular relación con la pintura. Mis trabajos se encuentran cerca de la pintura y en el límite de distanciarse absolutamente de esta, ya que caen siempre en la presentación de las cosas en lugar de representarlas. Hay un asunto, retardado y oculto, que le da sentido al conjunto de obras que presento. Este sería la subyacencia de la pintura y de los saberes pictóricos en los objetos. La pintura, su oficio y sus procesos, estarían infiltrados en mi trabajo, en un estado de latencia o diferimiento.

El presente trabajo se desarrolla en dos partes:

En la primera parte, establezco las bases que sustentan mi producción de obra, las que servirán para comprender la selección de trabajos de la segunda parte. Se explicitan los antecedentes sobre los cuales se construye mi trabajo. Mediante un relato de carácter biográfico y teórico intento explicar cómo, desde una práctica pictórica vinculada con la pintura abstracta, el trabajo declina hacia la objetualidad. Es un tránsito desde la pintura hacia el objeto a partir de la matriz de la abstracción. En este relato se establecen criterios a partir de los conceptos de abstracción, objetualidad y la relación con diversos referentes de la historia del arte. Esta primera parte constituye la esencia de las obras presentadas y se apoya en teorías de pensadores y artistas del siglo XX situados entre el inicio de las vanguardias y las neovanguardias, donde, según creo, se encuentra encriptado mi trabajo. Indago específicamente en aquel momento en que, junto al surgimiento de la pintura abstracta aparece simultáneamente la objetualidad, y reviso este último concepto bajo los modelos de obra de *Cuadrado negro* de Malevich y *Étant donnés* de Duchamp, como dos modelos de producción que sustentan esta idea.

En la segunda parte del escrito describo y analizo cuatro obras:

La primera, *Negro sustractivo* (2007), es una acción performática realizada en el MAC de Quinta Normal, y su secuela objetual. La segunda, *Protea* (2011), es un

environment, realizado en el Salón Tudor ubicado en la Estación Cumbre del Funicular del Cerro San Cristóbal. La tercera, titulada *El infierno de los cuerpos graves* (2011), corresponde a una instalación realizada en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende. La cuarta y última obra escogida –*Los cuerpos parecen enteros* (2014)–, es una instalación emplazada en el MAC Quinta Normal. Estas cuatro obras podrían pensarse desde el asunto mencionado, aunque estoy consciente que cada trabajo tiene también sus desvíos propios y otras interpretaciones y sentidos que no se encierran solamente en una sola forma de concebirlas. Por tanto, este documento que escribo, con cierta distancia y como autora a la vez, no presenta el único sentido de cada obra, sino que señala el hilo conductor que ha guiado –diría invariablemente– su manufactura.

Como última línea que atraviesa todo el escrito se encuentran los referentes. Se realizan lecturas de aquellos artistas que constituyen el imaginario y que incidieron en la construcción de las obras. Los referentes no se constituyen solo por semejanzas o relaciones conceptuales posteriores a las obras; en muchos casos, estos fueron incluso modelos de pensamiento, a través de los que se pudieron cuestionar una serie de conceptos establecidos.

PRIMERA PARTE

“En torno a mis cuarenta años, me di cuenta que estaba en un momento muy oscuro de mi vida. Hiciera lo que hiciera en la *Selva* de la realidad de 1963, año al que había llegado absurdamente poco preparado para esa exclusión de la vida de los otros que es la repetición de la propia, había un cierto sentido de oscuridad. No diría de náusea, o de angustia; en rigor, en esa oscuridad, digamos la verdad, había algo de terriblemente luminoso: la luz de la vieja verdad, si se quiere, aquella delante de la cual ya no hay nada más para decir.”

Pier Paolo Pasolini
La Divina Mimesis



Fig. 1. Caterina Van Hanessen, *Autorretrato*, 1548.
Témpera sobre roble, 32 x 25 cm.
Museo de Arte de Basilea.



Fig. 2. Judith Leyster, *Autorretrato*, 1630.
Óleo sobre tela 72,3 x 65,3 cm.
Galería Nacional de Arte, Washington.



Fig. 3. Sofonisba Anguissola, *Autorretrato pintando a la madonna y el niño*, 1556.
Óleo sobre tela, 66 x 57 cm.
Museo Castillo de Lancut, Polonia.



Fig. 4. Marie-Louise-Élisabeth Vigée Le Brun, *Autorretrato con sombrero de paja*, 1782.
Óleo sobre tela, 97,8 x 70,5 cm.
Galería Nacional, Londres.



Fig. 5. Marie-Louise-Élisabeth Louise Vigée-LeBrun, *Autorretrato*, 1790.
Óleo sobre tela, 100 x 81 cm.
Galería Uffizi, Florencia.



Fig. 6. Marie-Louise-Élisabeth Vigée-LeBrun, *Autorretrato*, 1800.
Óleo sobre tela, 78,5 x 68 cm.
Museo del Hermitage, San Petersburgo.



Fig. 7. Adélaïde de Labille-Guiard, *Autorretrato con sus pupilas Marie-Gabrielle Capet y Carreaux de Rosemond*, 1785
Óleo sobre tela, 210,8 x 151,1 cm.
Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.



Fig. 8. Marie Bashkirtseff, *Autorretrato con paleta*, 1883.
Óleo sobre tela, 92 x 73 cm.
Museo de Bellas Artes Jules Chéret, Niza.



Fig. 9. Judith Leyster, *Autorretrato* (hacia 1653).
Óleo sobre tela 30.9 x 21.9 cm.
Subastado en Christie's.



Fig. 10. Artemisia Gentileschi, *Autorretrato como alegoría de la pintura*, 1630.
Óleo sobre tela, 96,5 x 73,7 cm.
Galería de Arte Cumberland, Palacio de Hampton Court. Londres.

La pintora pintándose

Comienzo con una primera imagen. Un autorretrato pintado por la barroca italiana Artemisia Gentileschi en la que aparece como único personaje en escena. En la pintura se presenta varios años más joven –en ese momento ella tiene cuarenta y seis, pero pareciera que se pinta de veintitantos–, con su piel clara y tersa, y su pelo oscuro tomado. Lleva un vestido verde tornasol, y de su cuello pende una cadena con un colgante de calavera. Con una mano sostiene la paleta y con la otra el pincel que va en dirección a la tela. El fondo es de un rojizo oscuro. Aparece su cuerpo como un amplio escorzo desde la oscuridad hacia la luz, claridad que llega en el más alto punto a su rostro.

La composición se concentra solamente en su presencia. No podemos conocer lo que está representando; aunque poco viene al caso, ya que lo que realmente importa es *ella pintando*. No es de extrañar entonces que el cuadro se titule *Autorretrato como alegoría de la pintura*. Se concentra en una misma imagen: la pintora, la pintura y el cuadro. La pintura misma encarnada en la figura de Artemisia, su personificación como pintora; y no cualquier pintora, si nos fijamos en su biografía.

Hay varias mujeres en la historia del cuadro que se autorretrataron, aparte de Artemisia: Judith Leyster, Sofonisba Anguisola, Adélaïde Labille-Guiard, Marie Ellenrieder, Élisabeth Vigée-Lebrun. Todas ellas se representan mirando al espectador, por lo que es presumible que se observaban en un espejo. Artemisia en cambio, debe haber utilizado la *camera obscura* para poder representarse pintando, mirando solo a su cuadro y no al espectador. Esto cambia todo. Ella se encuentra ocupada, absorta. Con su autorretrato, Artemisia funda la imagen de la mujer pintora, una que se legitima pintando.

Pienso ahora en Chile, una pintora que se relaciona con este género y representa esa figura hoy, sin duda es Natalia Babarovic, quien lleva años insistiendo dentro del formato cuadro. He visto unos autorretratos de gran formato donde ella aparece en escena pintando con enagua blanca y bototos, pelo tomado y desordenado, concentradísima. Da la impresión de que se hubiese levantado hace pocos momentos de la cama, pasando desde el sueño, directo a pintar a su taller. Al igual que Artemisia no mira al espectador, es otra mujer absorta en su oficio. En esta serie de autorretratos, Natalia Babarovic también compone el cuadro con recursos barrocos tales como la alegoría, el pliegue y el revés del cuadro.

Estaría involucrándose aquí, en evidente cita, el bastidor de *Las Meninas* de Velázquez. El bastidor que instala Natalia es casi del mismo tamaño que el mencionado y se ubica en el mismo lugar que el de *Las Meninas*, en que también aparece por el revés.

Es una conocida maniobra, en la que el pintor está al lado de su cuadro, mientras el cuadro está vuelto de espaldas. Vemos el reverso del cuadro, y la pintora es nuevamente lo que prima.

Natalia Babarovic se pinta aquí a escala. Se construye dejando entrever las capas de la pintura: el desplante de las aguadas que se condensan en medias tintas inscritas en la apariencia de los objetos. La transparencia de las sombras en contraste a la certeza de los empastes, la seguridad del trazo que arma todo mediante manchas edificantes y color valor. Los empastes son precisos y dan con la apariencia de su piel. En un segundo plano, insinuadas, aparecen otras escenas sugerentes, unos personajes fantasmales que parecen estar bajo el agua y otras siluetas que aparecen producto del humo de su cigarrillo; estos personajes arman un segundo relato dentro del cuadro. Por último, el lino crudo a la vista, sin pintar, logra mostrar que el cuadro tiene potencia incluso ante la evidencia de su construcción, puro aire, pura gracia.

Artemisia Gentileschi y Natalia Babarovic comparten la necesidad de pintarse a sí mismas y la inteligencia con que ponen en ello. Ellas aparecen ahí performando la pintura. El autorretrato es una firma.

Esta imagen de la pintora, la que pinta en su oficio, en su taller, que se legitima pintando desfachatamente, pone en escena y hace visible el anhelo que yo tenía cuando decidí estudiar pintura. Esa era mi fantasía y mi proyecto: ser una pintora figurativa y pintar cuadros complejos.

La pintura pintándose

Pero nunca pinté así, figurativamente, cuadros de gran formato de cuerpos humanos o animales, protagonizando escenas perspécticas. Aunque eso era lo que siempre quise, llegué a hacer todo lo contrario, pintaba abstracto. Parece que el único autorretrato que intenté pintar fue a mis diecinueve años. Traté de traducir mi rostro con un espejo al frente mediante manchas empastadas, y no iba mal hasta que tuve que traducir mis ojos. No lo toleré. Tuve que cerrarlos. Entonces me tomé una foto con los ojos cerrados, y ese fue mi motivo. Así me hizo más sentido, y lo dejé así. Algunos me dicen que parezco dormida, otros muerta, pero yo creo que estoy mirando hacia adentro, meditando. Ningún afán por aparecer activa o enérgica, sino más bien ausente y sin actividad. No recuerdo haber pintado a nadie con los ojos abiertos.



Fig. 11. Natalia Babarovic, *Autorretrato con caballete III*, 2006.
Óleo sobre tela, 220 x 100 cm.
Colección Particular.









Fig. 12 a 18. Consuelo Rodríguez, *Ensayos para retratos recíprocos* (fragmentos), 2015. Óleo sobre tela, 350 x 170 cm. “La construcción de un futuro presente”, diciembre 2015, Instituto Cultural de Providencia. Exposición de los 21 años del Área de Pintura de la Escuela de Artes Visuales, U. Finis Terrae. Conjunto de 11 retratos entre la autora y un estudiante de su taller de “Iniciación a la pintura” (curso que imparte en el primer año de la licenciatura en arte de la Universidad Finis Terrae). Desde la matriz de la enseñanza de pintura (negros ópticos, aguadas, mediastintas, empastes y procedimientos de traducción como forma-contraforma, pasajes y pantallas) ambos se retratan siendo simultáneamente pintores y modelos. La obra repite una estructura de enseñanza académica de ejercicios de traducción monocroma, dejando expuestos a los dos actores de la transferencia del lenguaje de la pintura.

Todas mis pinturas fueron abstractas. Durante los seis años que me dediqué a pintar me desviaba siempre al placer de las formas puras, al tratamiento del color y la materia en la tela. La representación mimética quedó en mis fantasías, es algo que no he desarrollado en mi trabajo. Creo que esto puede justificarse porque la tradición de mi escuela pictórica de iniciación, la Universidad Finis Terrae, nunca fue la figuración. Su matriz de enseñanza se abocaba con más tendencia a la abstracción. El fuerte de mi escuela era producir talleres que incentivaran una práctica que iba haciendo sentido en el hacer, en el mismo pintar. Se privilegiaba el acrílico -su plasticidad plana e inmediatez- por sobre la tradición del óleo, la brocha por sobre el pincel pequeño que construye y piensa en detalle, y los grandes formatos estaban más presentes que los pequeños. La pintura se hacía a la escala y velocidad del acrílico y tendía a una abstracción más bien expresiva.

Inevitable fue heredar lo inculcado en mis talleres de especialidad por los pintores Patricio de la O y Bororo. Para De la O la pintura es una “*práctica significativa*” que en el hacer, en el mismo pintar, construye su sentido: “*Es el taller el espacio real y simbólico en el cual, a través de la concentración de las rutinas de trabajo, en el desarrollo de las imágenes que acontecen, la reflexión y las emociones que esto supone, se crea, se construye significado*”¹. De la O era el maestro de la cocinería de los materiales a partir del acrílico. Por su parte, Bororo, profesor del Taller de Grado, era heredero del gesto balmesiano, conocido por monumentalizarlo en sus expresivos lienzos. Bororo venía con referentes fantasmáticos a sus espaldas, de la transvanguardia italiana y del expresionismo abstracto. Nos proponía ejercicios que llevaban a un continuo estado de catástrofe y recomienzo. Con él tratábamos de densidades, condensaciones, estructuras del color y su estallido en el soporte.

Disfruté un buen tiempo pintando bajo esos parámetros. Pintaba con bastante facilidad y sin mucha conciencia. Recuerdo un par de imágenes que pueden ayudar a comprender lo que hacía.

Eran básicamente dos clases de composición. Una primera línea que evocaba un paisaje abierto, algo localizado en un territorio extenso como puede ser el mar y el cielo, la inmensidad del desierto y su horizonte; no se reconocía representado un lugar específico. Esto lo conseguía mediante el color y el cambio en la escala de las manchas, a través de la lejanía y cercanía de las superficies pintadas que irrumpían y se acomodaban hasta quedar quietas, fijas en el cuadro. No había aquí fuerza del gesto, ni tampoco una pincelada veloz.

¹ DE LA O, Patricio, entrevista realizada por Víctor Pavez. En *Construcciones, sistemas y transformaciones. Práctica y enseñanza de la pintura en la Finis Terrae*. Santiago: Universidad Finis Terrae, 2015. P. 12.

Muy por el contrario, había administración de masas, manchas que se configuraban y se secaban ahí mismo, mostrando su lento trayecto. Manchas cromáticas que definieron su lugar en el espacio. Pinturas que ya no tenían rastro del modelo: ni objeto reconocible, ni sombra ni luz que lo señale o insinúe, donde la relación de figura y fondo es ambigua y casi inexistente.

La presente imagen [Fig. 19] corresponde a una de esas pinturas. Fue realizada en mi taller con bastante libertad, libre de encargos y del apuro de exponer. Producía cuadros a partir de empastes de color al óleo y superposición de capas utilizando el pincel y la espátula. La composición se conforma principalmente por dos grandes planos de grises cromáticos. Un plano en la parte inferior -que es lo más claro en la composición- parece querer ascender, mientras que la otra gran superficie gris -más pesada y de valor más oscuro- parece presionar hacia abajo, querer descender. Aquí hay una inversión del paisaje tradicional, ya que lo más claro, que remite al cielo, está abajo. Ambos planos se van tensionando y cada uno contiene fragmentos del otro. La superficie inferior contiene una mancha amorfa, empastada a menor escala y del mismo tinte que el gran plano gris contrario. Un negro óptico concentrado aparece en la parte superior de la composición en un plano alargado. Este negro se administra en menor escala al centro de la tela. Más arriba (más atrás) hay una aguada verdosa, una lejanía brumosa que está subyacente y que amortigua y contiene todos los empastes. Esta aguada es apenas perceptible y se deja entrever en las junturas de los planos, solo algunos milímetros. Otro cambio de escala y percepción del espacio dentro de la lógica de composición, se da en la instalación del plano anaranjado. Justo detrás de ese naranja hay una zona que estaría remitiendo a algo reconocible, al cambiar la proporción de las manchas sugiriendo una lejanía que remite a un paisaje, a un horizonte, y que algo estaría comenzando a suceder “más atrás”, como si la mancha al fondo dejara de ser algo abstracto, indeterminado, para convertirse en una nube, a lo lejos, sobre un mar.

Dentro de la misma lógica pinté la siguiente pintura [Fig. 20]. Sobre un matado de tela oscuro y denso fui añadiendo empastes más claros, variaciones cromáticas entre unos verdes de matices azulados, naranjas terciarios y grises cromáticos. Esta pintura es diferente en relación a la anterior, ya que las manchas abstractas no parecen remitir a un paisaje con horizonte reconocible, acercándose a la representación de un “espacio mental”. Las formas aparecen de la misma manera en que las ideas parecen flotar en la conciencia, si se pudiera decir así. Es un espacio casi monocromo con dos manchas de distinta apariencia y textura, café y gris respectivamente, que vienen a darse espacio y acomodarse en el plano: cuerpos blandos, amorfos, de masas de pintura. Todo se mueve



Fig. 19. Consuelo Rodríguez, *Bruma*, 2006.
Óleo sobre tela, 50 x 50 cm.
Colección Particular.



Fig. 20. Consuelo Rodríguez, *S-T*, 2006.
Óleo sobre tela, 50 x 50 cm.
Colección particular.



Fig. 21. Nicolas de Staël, *Lugar en Håvre*, 1951.
Óleo sobre tela, 27,5 x 33 cm.
Colección particular.

en un espacio enmudecido, sordo y lento en que solamente se presenta la rememoración de algo indefinido en la conciencia.

Pintaba estos cuadros en una sola sesión, siempre en fresco –sobre mordente- para que el cuadro se asentara, se secase todo de una vez. Este grupo de pinturas eran de una intensidad cromática mediana, sin ocupar nunca un color directo del tubo, sino que en mezclas a nivel de terciarios. La croma se desintensifica al mezclarse con el blanco.

Si tuviera que pensar desde períodos de la historia del arte para situar estas pinturas, no corresponderían a algún tipo de abstracción geométrica, y tampoco de una expresionista, menos se podrían asumir desde la transvanguardia italiana, según era entendida en la enseñanza de mi escuela (que no era necesariamente una perspectiva acabada de este período histórico del arte). Creo que mis pinturas partían desde una abstracción más bien lírica, el género indicado para transmitir sensaciones profundas, una pintura que tenía tiempos más lentos de contemplación, que trabajaba “paisajes mentales”.

Al volver a considerar estas pinturas, creo que se asemejan a las del pintor francés Nicolás de Staël, que se caracterizaba por realizar paisajes intensamente abstractos; su pintura se adscribe también a la abstracción lírica. Por ejemplo, en su cuadro *Place au Håvre*, de 1951, el empaste cubre todo indicio del soporte imprimado, materializado enteramente por el óleo, a través de masas de color que aparecen en el cuadro, como si se hubieran acomodado unas al lado de otras para presentarse en el soporte. Pienso también que su paleta cromática tiene algo de Giorgio Morandi, pero engrosada, re-materializada por la carga de pasta, el pincel y la espátula; pura actividad del color en el empaste. La pintura de De Staël aparece como si en el transcurso de su hacer se fuese encarnando, fuese adquiriendo consistencia, en ausencia de un modelo mimético. En una oportunidad el pintor afirmó: “*nunca pintas lo que ves o lo que piensas que estás viendo, pintas con un millar de vibraciones que te golpean, mientras te golpean [la conciencia]*”². Si no pintas lo que ves, ni lo que piensas que ves, no queda otra alternativa que pintar lo que se tiene en la cabeza, dejando que los fantasmas, fantaseos y las pulsiones ejerzan su presión sobre la tela.

Pintaba entonces dejando que el cuadro, en su abstracción y en su gestación, fuese adquiriendo sentido, teniendo su propia transformación. *La pintura pintándose*, haciéndose, iba indicando qué hacer y cómo administrar las materias. No era inspiración; por el contrario, era un momento de concentración, para sacar en limpio cosas de ahí,

² DE STAËL, Nicolas. *Lettres de Nicolas de Staël à Pierre Lecuire 1949-1955*. Paris: Éditions Pierre Lecuire, 1966. P. 19. Trad. personal.

cocinar bien las cosas. Era un ejercicio que se instalaba entre sensibilidad, potencias cromáticas y sus mezclas en la superficie, presencias activas y mínimos movimientos de acordes cromáticos. Es fácil sospechar que, mientras pintaba estas composiciones líricas, vivía evaporada, lejos del ruido del mundo, ausente de mi contexto y mi tiempo.

El hueco en la red

Súbitamente esta manera de pintar y concebir la pintura se agotó. La crisis me llegó justamente pintando. Lo que en un momento me generaba placer, de pronto me generó extrañeza y desconfianza. Al parecer, todo esto comenzó cuando me empecé a concentrar en ciertos artistas, empezando a observarlos con mayor detención. Obras abstractas que tenían una fuerza superior tanto en sus características formales como en reflexión y pensamiento. Me detendré oportunamente en ellos en el trayecto de este escrito. Por ahora basta mencionar que eran pinturas que empezaban a cuestionar mi trabajo desde su apariencia y su relato. Empezaron a rondar en mi mente, más bien a asediarla, y la manera en que estaba haciendo mi trabajo quedó suspendida. Caí en cuenta de que todo lo que fuese a hacer podía relacionarse con algún relato anterior de la historia de la pintura.

Siempre encontré un poco impropio pintar abstracto. Consideraba que era poco importante. Admiraba, en cambio, la representación figurativa, cuya técnica, dado el contexto académico, se situaba muy lejos de mis capacidades. Siempre tuve la sensación de que el arte abstracto apelaba más al placer de la imagen que al del pensamiento. Hoy, con más distancia, veo que todo tiene sus problemas específicos. La representación figurativa también tiene sus peligros: el más frecuente es confundirla con mera imitación, semejanza, copia, como si fuese solo una apariencia de la cosa puesta al frente. Ese malentendido pierde de vista toda impostura fantasmagórica o de simulacro que pueda tener una pintura. Se pierde de vista la edición, la posibilidad que da la pintura de unir elementos distantes temporalmente y darles sentido, unificarlos en el cuadro.

Así como la representación tiene esos prejuicios, la abstracción tiene los suyos: el ser vacía, blanqueada o específica. La abstracción tiene esa frágil tendencia a caer en la ornamentación, ser arbitraria y carecer de sentido. Sin embargo, hay otra clase de abstracción que hasta entonces no tenía presente. No es ninguna novedad que apenas pasado un siglo tras su aparición, la abstracción se ha acomodado en el relato de la historia de la pintura, obteniendo su propia memoria y -naturalmente- sus propios fantasmas, sus

propias líneas de fuerza, sus ideologías. Tras aparecer los primeros cuadros abstractos han surgido, con cierta intermitencia, nuevas propuestas que avanzan, complejizan (y a veces banalizan) las ideas primeras que fundamentaron su realización. La abstracción ha ido acumulando capas y estratos, engrosándose y complejizándose. Pareciera ser que son asuntos que se repiten, al ser presentados nuevamente por distintos sujetos en momentos históricos y contextos diversos. Abstracciones involucradas o no en la vida, involucradas o no en el contexto; abstracciones puramente formales y otras que activarían el pensamiento.

La abstracción, entonces, tiene doble filo. Puede ser vacía -puramente retiniana cayendo en la ornamentación- o abismalmente compleja. En esta última, el modelo, al estar oculto bajo la apariencia de formas puras, se hace inestable e inasible.

Hay otros peligros en la abstracción. En algunos casos, su tendencia a quedarse ensimismada, mirándose a sí misma, enamorada de sí misma, en un absoluto narcisismo, como ocurre en el caso del modernismo. Otra tendencia es la serialización: caso que se da en las series de abstracción norteamericanas. Hay una diversidad de artistas que se casan con un asunto, que establecen una solución de procedimiento y la repiten hasta su muerte: el formalismo extremo. Sin embargo, también se liga a esta escena el relato heroico de una superioridad de la abstracción, por cuanto sería la única práctica pictórica que no rinde pleitesía a ningún relato externo a la pintura misma, en que el modelo y el motivo de la pintura abstracta *es* la pintura misma: la pintura pintándose a sí misma.

Ciertamente, mientras experimentaba este proceso, no tenía tan claro esto que digo. Avanzaba a tientas, sospechaba algunas cosas, intuía otras y muchas me resultaban por accidente. En este transcurso comencé a ensayar procedimientos y proponerme otra clase de pinturas, pero no tuve buen resultado. Me encerraba horas en el taller a pintar y nada salía de ahí, nada funcionaba. Por eso tuve que buscar soluciones de otra manera: la pintora de cuadros terminó por desenfocarse totalmente. La que pinta se fue perdiendo y solo quedó en mi mente la pintura y su lenguaje.

Este *lenguaje* se puede explicar con una metáfora que utiliza Pablo Oyarzún en un relato llamado *Sermo de Picturae*:

“...la pintura es como una red, y a nosotros nos cumple ser, a un tiempo, los hábiles urdidores y los pescadores diligentes. Lo que nos distingue de aquellos que se echan a la mar en sus frágiles embarcaciones es que no nos afanamos por los grandes peces, por los más apreciados, los más exquisitos y de mejor venta; si somos verdaderos duchos, sabremos hacer de cualquier alimaña un pez dorado,

porque el secreto está en la red, en los nudos y en el cordaje, y también, y sobre todo, quizá en los vacíos”.³

La cita es extraída de una conversación entre un maestro y su discípulo, y es la respuesta a la pregunta del discípulo: *¿qué es la pintura?*, la pintura *en su pura desnudez*, refiriéndose a esta como más allá del instante del modelo, lo que subyace a ella. Cuando el maestro plantea la frase “*quizá en los vacíos*”, deja ese secreto como una interrogante, planteando algo así como un camino a tientas. Luego, el discípulo le vuelve a preguntar *¿qué es la pintura para sí misma?*: “*Para sí misma, la pintura, la pintura: es nada, querido: nada, nada, mayúscula Nada. El hueco en la red*”⁴. Ese *hueco en la red* metaforiza que la pintura, y su lenguaje, pareciera estar más allá, y muy lejos, de su propia apariencia. En mi caso, el lenguaje de la pintura, este hueco o vacío, es lo que quedó después de salirme del formato cuadro.

Al encerrarme en el taller, en lugar de encontrar soluciones en las pinturas como pretendía, pasé a otra cosa y comencé a desarrollar otro camino. En lugar de pintar, todo lo que entendía se desviaba inevitablemente a alguna clase de objeto. Me caigo del muro y me convierto al objeto. El muro no resistió.

El *paragone*

Tengo en mente otra pintura. Se trata de una alegoría pintada pocos años después que el cuadro de Artemisia. Esta vez no es pintada por una mujer, sino por el pintor italiano Giovanni Francesco Barbieri, apodado el *Guercino*. El cuadro se titula “Alegoría de la pintura y de la escultura” [*Allegoria della pittura e della scultura*].

La imagen pertenece al género del *paragone*, que se ocupaba en el Renacimiento y el Barroco para discutir sobre las artes, en cuanto a la supremacía de un arte por sobre la otra. En el caso de esta alegoría, la competencia sería entre la pintura y la escultura.

El Guercino pinta aquí la representación y la presentación, operando en un mismo relato, encarnadas en dos mujeres: una de cabello castaño y una rubia, sentadas en un mismo banco con sus cuerpos enfrentados al espectador. La mujer de la izquierda, de



Fig. 22. Giovanni Francesco Barbieri (Il Guercino), *Alegoría de la pintura y de la escultura*, 1637. Óleo sobre lienzo, 114,5 x 139 cm. Galería Nacional de Arte Antiguo, Palacio Barberini, Roma.

³ OYARZÚN, Pablo, “La ciudad en llamas”, en: VV.AA. *El Revés de la trama. Escritura sobre arte contemporáneo en Chile*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2010. P. 305.

⁴ Idem.

tez blanca, cabello castaño largo y a medio tomar, se encuentra vestida de ocre y tonos oscuros. La de la derecha es de cabellos rubios y ondulados, vestida principalmente de rojo. La de pelo castaño está pintando un cuadro: tiene el atril y el bastidor frente a sí -vemos nuevamente el cuadro por su revés. La pintora sostiene con una mano la paleta y los pinceles y, en su otra mano, el pincel con el que traduce su modelo.

La mujer de cabellos rubios sostiene una réplica miniaturizada de sí misma en yeso o mármol. Si le hacemos caso al título de la obra, es decir, que es simultáneamente una alegoría de la pintura y de la escultura, evidentemente esta mujer es la escultora que sostiene su escultura. Sin embargo, ella no está en la acción de esculpir o modelar, como sí lo hace la pintora. Ella no está haciendo nada que denote su oficio, solo sostiene su réplica, por lo que se podría deducir que solo está posando como modelo.

Por más enfrentados que estén sus cuerpos, ninguno de los rostros nos mira; cada uno se encuentra absorto en el objeto de la otra. La pintora dirige su mirada a la pequeña estatua, mientras que la escultora (o modelo) tiene la mirada perdida en el cuadro, en lo que se está pintando. En cuanto a lo que se está pintando, es algo que no sabemos, eso queda en secreto.

La puesta en escena es entonces: la pintora y su cuadro (cuadro haciéndose, pintándose), la escultora (modelo en carne y hueso) y la estatua réplica (modelo objetual); todo este relato está representado en pintura, mediado por el óleo y el cuadro.

La imagen me invita a proyectar ideas, tales como imaginar que yo soy la mujer de cabello castaño, la pintora, y que la otra, es la modelo de pintura del contexto, Luz Blamey, quien trabaja de modelo desde hace veinte años en varias de las escuelas de arte de Santiago y es muy parecida a ella; otras veces pienso que la otra mujer puede ser Aymara Zegers, mi amiga escultora, quien reflexiona sobre las artes del objeto y la escultura, ella es con quien hablo estos temas y quien conoce la tradición y oficio de esa disciplina.

Pero en otras ocasiones reconozco que aparece en la obra ese lugar común que se nos atribuye a las mujeres: la envidia, los celos, siempre deseando el objeto de la otra: ambas compitiendo. Situación que dejaría a la vista el *paragone*, la efectiva competición de las artes.

Quisiera revisar estas artes por separado. Convengamos que la mujer que representa a la pintura en el cuadro sería solo un momento en la historia del arte: el momento en que la pintura estuvo alojada en el soporte del cuadro. Sabemos que la pintura como género, excede a la representación de la mujer de cabello castaño, ya que la pintura solo pasa una temporada en el cuadro, una temporada muy larga de más de quinientos años,

pero esta ha sido siempre nómada. La pintura aparece mediada por la técnica, a través de procedimientos y de sus materiales, pero excede siempre a estos. Si observamos su historia, desde la perspectiva de sus modos y maneras de representar, aparece y se manifiesta en diferentes formas: pasa una temporada en el mural y el vitral, siempre dependiente de la arquitectura, hasta que se inventa el cuadro.

El cuadro, como estructura y soporte de la pintura, fue un acuerdo histórico, económico, estable y por necesidad, que ocurrió después de muchos años. Esta estructura independizó a la pintura respecto del espacio arquitectónico y, al poder colgarse y descolgarse en el muro, le permitió moverse y desplazarse. El cuadro es el espacio de máximo rendimiento de la imagen, en que el pintor se las arreglaba para dejar todo dicho en una superficie plana.

La alegoría de la escultura dentro del cuadro, por su parte, representa también un momento de la historia de la escultura, ya que esta también se desarrolla siguiendo otra línea de transformaciones. El momento que representa el Guercino para la escultura es aquel en el que esta moraba sobre un plinto. En este caso, una pequeña estatua modelada. Lo que representa Guercino es la escultura en los tiempos en que esta también estaba al servicio de la representación mimética. Puede pensarse incluso que la representación de un cuerpo escultórico puede ser más real que una representación pictórica, ya que participa de las tres dimensiones del objeto y de nosotros mismos como cuerpos. Por ejemplo, el *Gattamelata* de Donatello, ese guerrero que avanza lentamente sobre su caballo en la Plaza del Santo en Padua, es una representación, y no es un mero objeto.

Ahora bien, si hubiera que descifrar en la alegoría del Guercino cuál arte está por sobre el otro, creo que sería la pintura la que predomina sobre la escultura, ya que, como se ha visto en las descripciones de esta imagen, todo el problema está resuelto mediante la estructura del cuadro y sus condiciones de recorte metonímico. Alguien que comparte esta idea de la pintura como superior a la escultura es Baudelaire cuando escribe en sus escritos de Salón *Por qué la escultura es fastidiosa*:

“La escultura tiene muchos inconvenientes. [...] Brutal y positiva como la naturaleza, es al mismo tiempo vaga e inasible, porque muestra demasiadas caras a la vez. Es en vano que el escultor se esfuerce por colocarse en un punto de vista único; el espectador, que da vueltas alrededor de la figura, puede elegir cien puntos de vista diferentes, excepto el bueno, y ocurre con frecuencia, cosa humillante para el artista, que el azar de una luz, el efecto de una lámpara, descubren una belleza que no es la que él había soñado. Un cuadro no es más que lo que quiere

ser; no hay medio de mirarlo de otro modo que en su propia luz. La pintura sólo tiene un punto de vista; es exclusiva y despótica: por eso la expresión del pintor es mucho más fuerte”.⁵

Baudelaire afirma esto precisamente en los tiempos de inflexión de la pintura modernista, cuando aun la escultura y la pintura se presentaban como artes separadas. Y aunque arremeta peyorativamente contra la escultura con exageración, no deja de tener razón en muchos aspectos. Uno de ellos es la arbitrariedad de las lecturas por parte del espectador. El espacio tridimensional sería “vago” e “inasible”; no hay un punto de vista único. La obra tridimensional es afectada por circunstancias azarosas, como los cambios lumínicos, y el objeto siempre aparece muy diferente de lo que el escultor se había imaginado. Pareciera que Baudelaire no está tratando a la escultura como representación, sino como un *objeto* más dentro de la presencia mundana de las cosas, como pura *presentación*.

Hoy en día, al observar la *Alegoría*, cuatrocientos años después, es inevitable no reflexionar en cómo los límites entre la pintura y la escultura se encuentran desgastados y diluidos en manos de la abstracción, la objetualidad y la instalación. Para nosotros las mujeres del Guercino representan esa dualidad, esa contradicción entre dos mundos que entonces estaban separados. Hoy, que todo se encuentra revuelto y fragmentado, la pintora y la escultora se convirtieron en *otra* mujer que en los tiempos barrocos no tendría posible representación. Una tercera mujer. Esta tercera mujer constituye el lugar que ha ocupado hoy la objetualidad.

La tercera mujer

Con respecto a esto, se hace primordial revisar algunas definiciones que se ha dado al término “objetualidad”. En palabras simples, es como imaginarse que la pintura “cae del muro” y la escultura “se sale del plinto”, produciéndose una clase de objeto que se redefine en el espacio, tensando, resignificando y emmarcando este último de otra manera. El antiguo debate que sostiene el *paragone* entre la pintura y la escultura, se disuelve al

⁵ BAUDELAIRE, Charles. “Salón de 1846”, en *Obras*. México: Aguilar, 1961. P. 520.

instalar esta nueva clase de objeto. En esta categoría, tanto la escultura como la pintura se alejan de la representación mimética y, cada una a su manera, se aproxima al objeto.

En el caso de la escultura, esta ya participaba de las tres dimensiones del objeto; pero al salirse del plinto y extenderse más allá del bulto, se redefine en el espacio. Por su parte, la pintura, que se presentaba solamente en dos dimensiones, pasa a participar de las tres dimensiones. Podría pensarse entonces, que la objetualidad constituye una declinación; hay grados de acercamiento desde la pintura hacia el objeto: alejamientos de la representación y acercamientos a la presentación.

La objetualidad sería una especie de erosión entre la pintura y la escultura, un desgaste entre ambas categorías; pero también es una herida, algo que no vuelve. El tránsito del cuadro al mundo de los objetos no es un mero *desplazamiento* de la pintura al espacio. La pintura no se desplaza así no más, hay algo que se pierde.

El término objetualidad aparece por primera vez en 1967, en el clásico ensayo de Michael Fried llamado *Arte y objetualidad*, instalándose como tal gracias al camino que abren los artistas minimalistas. Si bien es cierto que a estas alturas el *minimal*, está bastante menospreciado, incluso por el mismo Fried quien llega a acusarles de teatrales (discusión sobre la cual no cabe entrar en el contexto de este trabajo), corresponde considerar que los artistas *minimal* han proporcionado un camino formal que se instaló en la visualidad, haciendo aparecer una nueva dimensión y tamaño en la obra. Ellos instalaron un nuevo formato en la visualidad, en que la obra se construye en relación a la arquitectura y al cuerpo del espectador.

Michael Fried expone que la objetualidad minimalista o “literalista”, como él le denomina, aspira a ocupar una posición en relación con la pintura y la escultura modernista y postula que aspira a reemplazar ambas categorías:

“Su seriedad está garantizada por el hecho de que es, en relación con la pintura así como con la escultura modernista, como el arte literalista define o encuentra la posición que aspira a ocupar [...]. El arte literalista no se concibe, propiamente, ni de una forma ni de otra; está motivado, por el contrario, por las reservas concretas o cosas peores que alberga hacia ambas, y aspira a reemplazarlas, tal vez no exactamente, o de un modo inmediato, pero, en todo caso, a constituirse como arte independiente en pie de igualdad con cualquier otro”.⁶

⁶ FRIED, Michael. *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid: Visor, 1998. Colección La Balsa de la Medusa. Ensayo: “Arte y objetualidad”. P. 174.

Michael Fried postula que: “*el arte literalista presenta todo lo relativo a la figura como una propiedad determinada de los objetos, por no decir, realmente como si fuera propiamente un tipo de objeto. No aspira a anular o suspender su propia objetualidad, sino, por el contrario, a descubrir y proyecta[r] la objetualidad en cuanto tal*”⁷. Entonces, es el objeto (la figura) la que proyecta su propia objetualidad. La objetualidad se entiende en sentido propio como la identidad del objeto.

Otra manera de definir la objetualidad sería la descrita por Simón Marchán Fiz: “*las tendencias objetuales se refieren en sentido estricto a aquéllas donde la representación de la realidad objetiva ha sido sustituida por la presentación de la propia realidad objetual, del mundo de los objetos*”⁸.

La objetualidad es la instalación, la disposición en el espacio; tiene relación a los objetos en reposo, así como a los cuerpos sometidos a las leyes de la gravedad, por la luz, por el peso. El término es complejo y bastante inasible si pensamos en que hoy tenemos demasiados tipos de objetualidades: los *ready-made* u *objets trouvés*, los objetos surrealistas, los objetos pop, y una proliferación de objetos del arte contemporáneo en que también se incluyen aquellos que, desde la semejanza mimética, son pura fantasmagoría o simulacro. Simón Marchán Fiz dice acertadamente que “*el objetualismo artístico es reflejo de un fenómeno histórico-social más amplio de nuestra época*”⁹.

En resumen, tanto Fried como Marchán Fiz se refieren a un objetualismo que estaría reemplazando a la pintura y la escultura para situarse como un arte independiente de ambas categorías. Sin embargo, personalmente, en lo que tiene relación con mi obra, no percibo que el objetualismo pueda verse como un arte independizado de la pintura y la escultura.

En mi trabajo, la objetualidad sería una que no se ha desvinculado totalmente de la pintura, tiene el cordón umbilical unido a ella, se alimenta de ella. El lenguaje de la pintura estaría latente en el objeto, como si estuvieran unidos y fueran parte de una misma cosa.

En la producción de mi trabajo, tanto en el pensar como en el hacer, acostumbran confundirse ambas categorías, como si al mirar un objeto yo estuviera yuxtaponiéndole siempre la pintura. Parece ser un eco del defecto visual que padecía el mismo Guercino. El pintor era apodado así por ser bizco (*guercio*, en italiano). Padecía estrabismo concéntrico. Tenía un defecto en su mirada en que los ejes visuales de sus ojos no se podían dirigir al

⁷ Ibid. P. 176.

⁸ MARCHÁN, FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 1997. P. 153.

⁹ Idem.

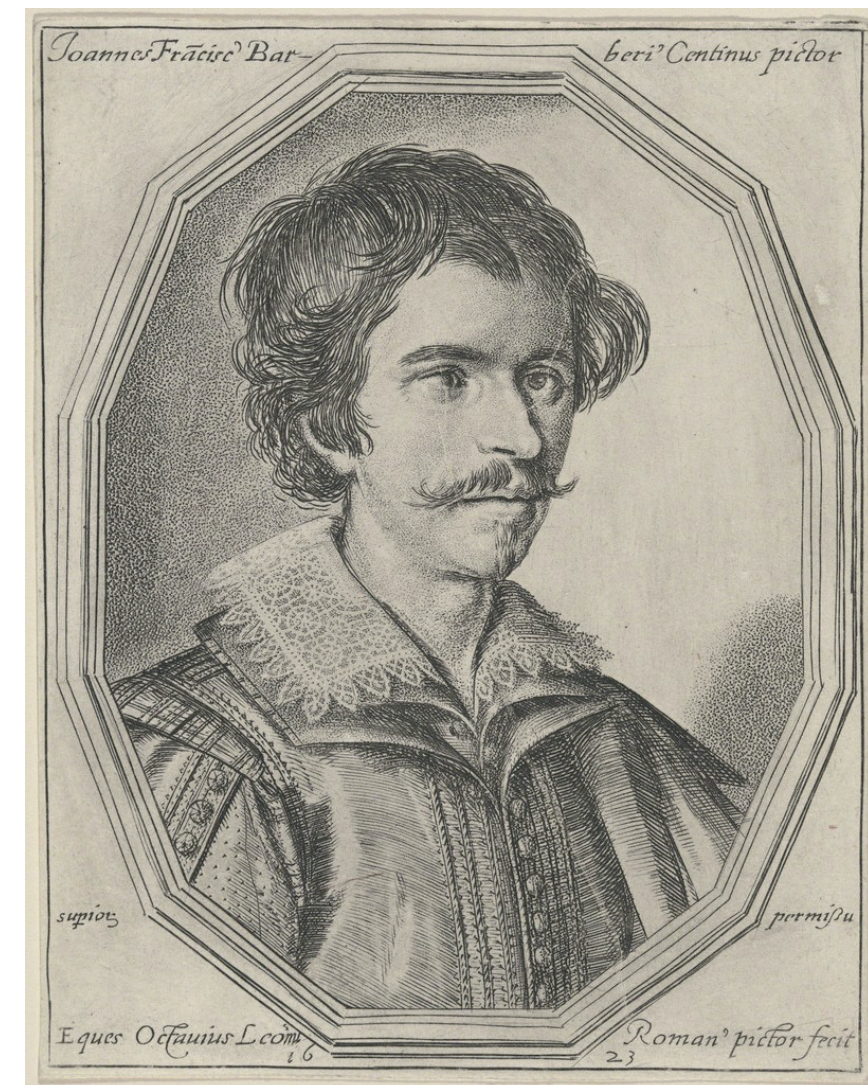


Fig. 23. Ottavio Leoni, *Retrato de Giovanni Francesco Barbieri (el Guercino)*, 1623. Grabado. 14,8 x 11,4 cm. Galería Nacional de Washington.

mismo objeto. El pobre Guercino tenía en su retina confundido el objeto de su mirada. Quizás se estaría autorretratando, disfrazado en esas dos mujeres, mostrando a través de ellas su estrabismo. O bien, simplemente, ambas eran objeto de su deseo.

En ese defecto o yuxtaposición, se encuentra la clase de objetualidad que quisiera instalar. Volviendo a la *Alegoría* del Guercino, creo que lo que me ocurre al verla, tiene que ver con que me veo identificada en ambas mujeres. Las dos, la de pelo castaño y la rubia, reflejan un estado de las preocupaciones en mi mente. Pienso que, si la primera alegoría que indiqué, la de Artemisia Gentileschi, evoca la fantasía de la pintora, el cuadro del Guercino viene a recordarme la dualidad en que vivo: dividida entre el deseo de pintar y el de objetualizar. Querer pintar, pero resolverlo todo en objeto.

Veo implantada en la imagen del Guercino, el símbolo de *Piscis*, mi signo solar, como si estuvieran ahí los dos peces, uno enfrentado al otro, con sus colas unidas nadando en direcciones opuestas y ensimismados en la misma cosa, sin mirar el presente, dando vueltas en lo mismo y en la profundidad de un espacio líquido, fluyente. Como esos peces, estas dos mujeres están una absorta en la otra en un momento eterno, nadando en el lenguaje y la base misma de la pintura.

El Guercino pone en evidencia el ensimismamiento, pero, paradójicamente, se puede reconocer el darse vuelta siempre en lo mismo, en esa división de la mente y también esa dualidad del deseo.

Latencia de la pintura

Esta idea de la pintura transformada en objeto se puede ilustrar mediante una historia que me ocurrió dentro del taller.

Hace algunos años hice una pintura sobre tela que tardé unos diez días en pintar. Para realizarla fui a comprar la lona más gruesa que encontré, y la preparé personalmente con una mezcla de barniz al agua, creta y dióxido de titanio, para pintarla después con acrílico y esmalte. El tema propuesto por el profesor del taller de grado, Bororo, era relacionar los complementarios rojo y verde más el blanco y sus respectivas mezclas, hasta llegar a *algo*, alguna solución desde la pintura y ese principio cromático. Se debía proponer directamente desde la interacción de esos colores, esa paleta restringida.

La pintura tenía una superficie de tres por tres metros. Era grande como son los cuadros neoclásicos de historia, pero abstracto. Mejor dicho, grande como las telas de los expresionistas como Mark Rothko y, naturalmente, como los cuadros del mismo Bororo.

A pesar del tiempo y la intensión que le dediqué no estuve conforme con su resultado; no era una buena pintura o, peor, era demasiado espontánea: solo formas elocuentes, arbitrarias y tan ambiguas que podían aludir a cualquier cosa que uno quisiera imaginar: algo similar a casi todo lo que se veía como pintura en mi generación, cuando casi todos estábamos pintando lo mismo.

Quise suprimir esta pintura de mi vista, la desmonté del bastidor y la guardé en el patio de mi taller enrollada en un listón de madera para que no se agrietara. De vez en cuando recordaba que estaba afuera, pero nunca me decidí a botarla; transcurrieron unos meses y la olvidé completamente. La pintura fue consumiéndose a sí misma entre el abandono, el descuido, las lluvias y el polvo.

Tres años más tarde, cuando ya la había olvidado, la encontré en el mismo lugar. Pero ya estaba convertida en otra cosa: la pintura estaba desintegrada y roñosa, llena de hongos y larvas producto de la humedad. La tela que fue tan cuidadosamente enrollada en un principio, se había deslizado por el largo listón, quedando abultada en el suelo como una especie de bollo emblandecido y replegado en sí mismo, por lo que no se podía estirar ni observar en su bidimensionalidad.

En lugar de encontrarme con una pintura, hallé algo que se acercaba más a una escultura, o más bien a una clase de *objeto* cuya presencia en esa condición tenía más fuerza que la pintura que alguna vez fue.

Ingresé al taller este residuo pictórico para observarlo con mayor detención. Mientras observaba los efectos del tiempo y el descuido sobre la tela, recordaba que yo ya había dejado de pintar. Llevaba ya un buen tiempo haciendo trabajos objetuales, desplazada a otros medios, muy concentrada en hacer experimentos en el taller y, de pronto, me encuentro con este objeto que viene de la pintura, pero convertido en residuo, como la ruina de la práctica que había abandonado.

Al mostrarle mi objeto encontrado a una compañera de taller y de escuela, me comentó que también tenía una de esas telas enrolladas botadas por ahí, y, sin ninguna aprensión, me la regaló.

Ambas son como carpas pequeñas. La mía está con la pintura al exterior, y la otra con la pintura hacia el interior, resguardando otras telas dentro de sí [Fig. 24 y 25]. Desde entonces les decimos las momias, las acarreo de taller en taller. Nunca las he exhibido. Nunca “los” he exhibido.

Esta pintura convertida en objeto, viene a presentarse como un resucitado, un fantasma que retorna. Se dice que lo que retorna nunca vuelve igual a sí mismo, y este objeto era realmente distinto a su origen. Esta pintura convertida en cosa, bulto, momia,



Fig. 24. Consuelo Rodríguez, *Latencia I (Novia)*, 2007.
Telas pintadas enrolladas por el revés, listón de madera,
180 (h) x 50 cm. Objeto encontrado y registrado en el taller.

Fig. 25. Consuelo Rodríguez, *Latencia II (Momia)*, 2007.
Pintura sobre tela, listón de madera, 300 (h) x 70 cm.

en el patio de mi taller, había pasado de ser un proyecto de pintura a constituir un objeto que en el transcurso del tiempo había cobrado fuerza propia, para existir de manera autónoma: un objeto que nace de sí mismo. Era el residuo de esa intención primera, de aquel proyecto ilusorio. Ese objeto era un *objet trouvé*, situado dentro de los límites de mi propia práctica.

Si el desvío que tuvo mi trabajo se presentó efectivamente como una clase de objeto, ¿qué ocurre con la pintura? ¿dónde queda todo eso? ¿se va así sin más, es solamente reemplazada por el objeto? Pienso que por más que se interrumpa la práctica de la pintura, esta sigue haciéndose, permanece activa, ejerce una fuerza sobre la conciencia. Lo que ocurre, sospecho, debería tener relación con un estado de *latencia* y de *diferimiento*.

Lo *latente* es aquello que existe pero oculto, escondido, velado, disfrazado, implícito, secreto, subyacente. La latencia se presentaría aquí como esa pintura que se recoge, se repliega, se esconde mientras se rearticula, si es que acaso alguna vez salió de ahí. La pintura quedó como un motor, como una fuerza, pero también como un reprimido que vuelve siempre de otras maneras, como lo hace un espectro.

Diferir aquí quiere decir que la pintura reaparece retardada, sin lograr esconderse del todo, sino que infiltrándose en los objetos. Puede estar presionando por sobre el objeto, al espacio o la instalación, o bien puede estar presionando sobre la conciencia o el pensamiento. La condición de *diferida* se funda en que retorna siempre diferente a sí misma. El sistema de la pintura es la lengua diferida en el objeto.

Ahora bien, el término objetualidad es un término que debo hacer aterrizar en mi práctica. No he encontrado un término que se ajuste mejor a los resultados de esta transición. Como he estado tratando de señalar, esta objetualidad es una clase de objeto en que se manifiestan los desvíos y desplazamientos desde la pintura hacia el objeto: es, al fin, la pintura infiltrada en el objeto. Esta clase de objetualismo podemos revisarlo a la luz de artistas que, a través de su obra, han instalado paradigmas para pensar este asunto.

Más que las definiciones teóricas sobre la objetualidad, me interesa comprender ese momento inestable y repentino en que, junto al surgimiento de la pintura abstracta, nace simultáneamente la objetualidad. Se trata de las vanguardias. El momento fue primeramente atisbado por el cubismo, que sería el antejardín del problema, pero solo se hace tangible con el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevich en 1915 y con el *ready-made* de Duchamp por aquellos mismos años. Se trataba de una época de redención de energías, de líneas de fuerza proyectadas hacia todas las direcciones, muy fuertes dentro de la pintura. En ese momento, comienza la práctica moderna de la pintura,

al disolverse la representación figurativa. En movimientos distintos, coincidentes con el surgimiento de la abstracción, nace una clase de pintura ligada automáticamente al objeto.

Unos años después, esta clase de objetualidad se piensa y se reactiva en las neovanguardias, es retomada. En esta nueva etapa, se presentaría nuevamente encriptado el tránsito desde la pintura hacia el objeto. Al buscar su autonomía, la abstracción tiene la gracia de ser mutable: se presenta o se representa, es cambiante, muta, se convierte, se procesualiza, se concretiza.

La caracterización de este asunto en la época de las vanguardias pasa por un primer momento en el cubismo, al traer consigo la materialización del cuadro. Los cubistas rompen con el modelo para dejar aparecer la vida independiente de las formas; su lenguaje garantizó la autonomía y la lógica interna del objeto cuadro. Es el primer estilo que representa la paradoja de una pintura que puede ser al mismo tiempo abstracta y realista.

Pero los dos modelos que me interesan, en relación a la latencia de la pintura en el objeto y como pensamientos del objeto, son el ya mencionado *Cuadrado negro* de Malevich (1915) y *Étant donnés* de Duchamp (1966), de caracteres diversos. Ambos artistas son responsables y pioneros al establecer una especie de escena primaria de la crisis de la representación y la aparición de la objetualidad. De más está decir que estas obras han sido pensadas e interpretadas hasta el exceso; pero pienso que son dos modelos fundamentales, muy superiores a los propios conceptos que se han establecido en torno a ellas.

Cuadrado negro / Étant donnés

Cuadrado negro sobre un fondo blanco fue expuesto por primera vez en diciembre de 1915, en la exposición “0.10: Última exposición futurista”, en el Salón de Arte de Madame Dobyitchina en San Petersburgo. En el montaje, Malevich dispuso treinta y nueve obras abstractas, colgadas con apariencia aleatoria sobre los muros, como si estuvieran flotando; dentro de estas estaba el *Cuadrado negro*.

La operación del artista con respecto a esta pieza fue colgarla en la esquina superior de la sala, en medio de los restantes cuadros abstractos. Se trata de un lienzo de 79 x 79 centímetros sobre el que pinta a mano alzada con óleo negro un cuadrado. Es un cuadrado sucio, turbio y espeso sobre la tela, pareciendo incluso que no está bien pintado.

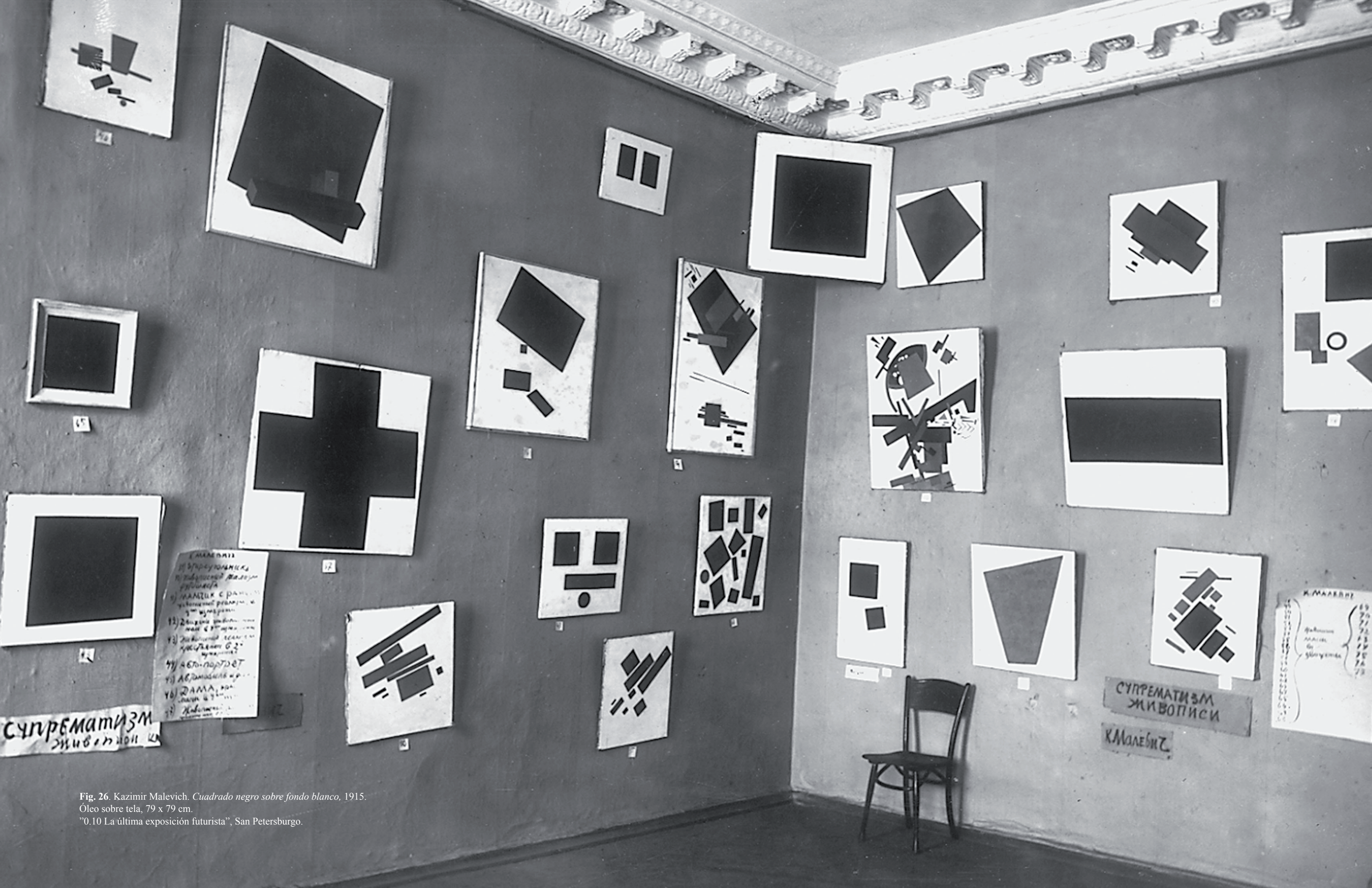


Fig. 26. Kazimir Malevich. *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, 1915.
Óleo sobre tela, 79 x 79 cm.

"0.10 La última exposición futurista", San Petersburgo.

El artista estaba convencido de que la conciencia necesitaba perder el hábito de ver en el cuadro la representación de paisajes, *madonnas* o venus (aparte de todo el resto de representaciones del arte académico) y que, al anularlas, se podría dar lugar a una obra puramente pictórica. Al pintar de negro la superficie, estaría desbaratando el ilusionismo del cuadro ventana, eclipsando su antigua relación con la mimesis, con los espejos, mostrando lo que era realmente: la materialidad del óleo sobre la tela. El *Cuadrado negro* sería una pintura que se autorretrata o, más bien, un autorretrato de la pintura albergada en el cuadro.

En esta instalación se anuda algo, cambia la convención del cuadro; es una de las abstracciones más radicales en la historia de la representación y, de paso, una de las objetualidades más radicales.

La abstracción está dada por el *grado cero* al que llega la pintura, al ser despojada de su representación. La operación consistiría en establecer la pintura como objeto real y no como ilusión. Un realismo que no puede ser mimético, que *se presenta*. Malevich estaba uniendo en un mismo gesto tanto lo real como lo abstracto. No por nada el artista postula que sus pinturas constituyen un nuevo “realismo” pictórico. Algo de performativo tiene todo eso: “*Me he metamorfoseado en el cero de las formas*” afirma el artista. Este grado cero de abstracción no es una simplificación: “*el arte no debe ir a la reducción o la simplificación, debe ir hacia la complicación*”¹⁰. Por más abstracto que se aprecie, estaba postulando algo complejo que estaría relacionándose con lo real y la objetualidad.

Lo objetual en el *Cuadrado negro* se ve, por una parte, en el paso de la noción de cuadro ventana a la de cuadro objeto: esa sería la interpretación más evidente, que uno ya conoce casi de memoria. Pero lo más tajante se produce al considerar la disposición de este cuadro en la sala. El conjunto de trabajos expuestos constituía una instalación. Al colgar el *Cuadrado* en la esquina, no solo suspende la convención del cuadro sobre el muro, sino que activa el espacio, enciende su arquitectura. La arquitectura vuelve a tener protagonismo de una manera que antes no tenía: al borrarse los límites de figura y fondo. De este modo, se resignifica el espacio, y al despertar este, tensa el resto de las pinturas suprematistas que lo acompañaban. Es un viaje al espacio de la pintura.

Malevich tenía la fantasía de haber llegado al *grado cero* de la pintura sin copiar nada, sin repetir nada; está seguro de eso. No obstante, no llega al grado cero de la pintura

¹⁰ MALEVICH, Kasimir. *Escritos*. Ensayo: “Del cubismo y el futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico” (1916). Madrid: Editorial Síntesis, 2008. P. 236.

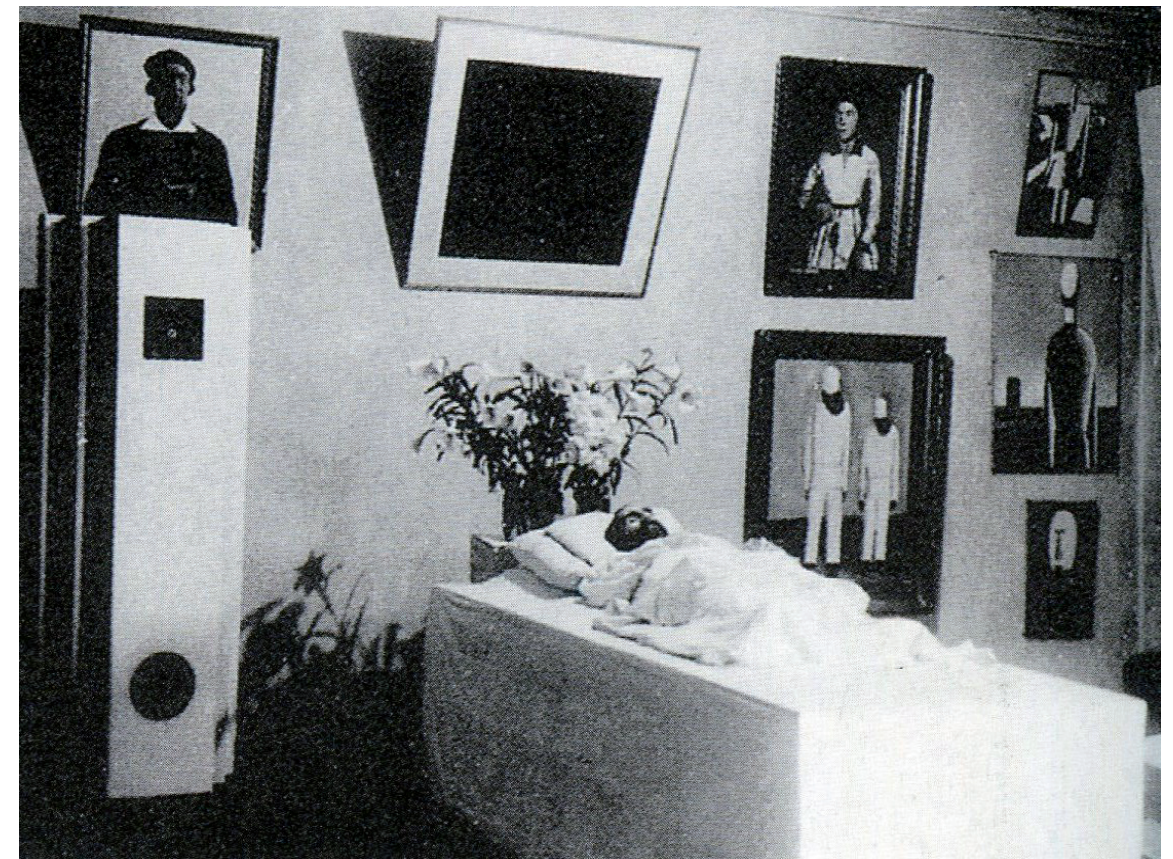


Fig. 27. Velorio de Malevich en su departamento, Mayo de 1935. Archivo del Museo Estatal de San Petersburgo, Rusia.

misma sino, más bien, del cuadro como tal. Alcanza la noción de *cero* de la pintura albergada en el cuadro. En su ensayo de 1916 llamado “Del cubismo y el futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico” declara:

“Todas las artes que han existido antes que nosotros son viejos corsés que se cambian igual que os cambiáis una falda de seda.

Cuando la habéis tirado compráis otra.

¿Por qué no os ponéis la ropa de vuestros abuelos, que os pasmáis de admiración ante sus retratos llenos de polvo?

Todo esto confirma que vuestro cuerpo vive en la época actual mientras que vuestra alma lleva el viejo sujetado de la abuela.”¹¹

El artista plantea afirmaciones tan rotundas, desde su voluntad de crear algo nuevo, en el que efectivamente se desembara de la línea académica de la representación. Pero lo que no hay que perder de vista es que rompe con la representación del cuadro-ventana desde su misma estructura y su misma técnica. Su operación es la de *repetir* la estructura del cuadro y su técnica (el óleo). Algo se sigue repitiendo. Lo repite, justamente, para romperlo.

Una segunda clase de objetualidad es la que veo en *Étant donnés* de Duchamp, montada el año 1966 en el Museo de Arte de Filadelfia. Mientras en el *Cuadrado negro* de Malevich vemos una objetualidad por medio de la abstracción y la unificación, una operación objetual reducida, dada por un solo objeto, en el caso de *Étant donnés* quisiera pensar en una objetualidad proliferada.

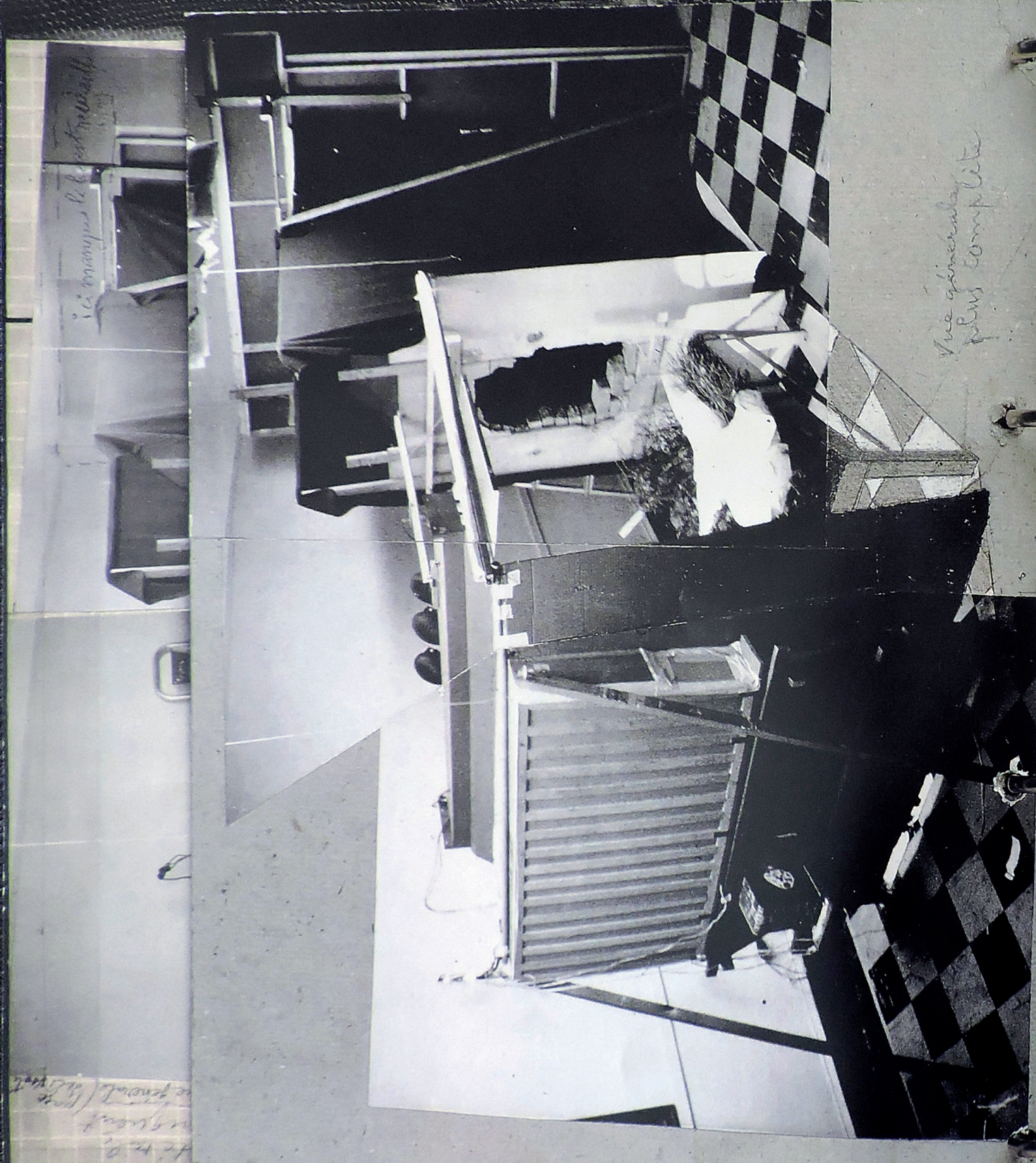
Es oportuno recordar que Duchamp hace una verdadera cruzada por la historia de la pintura para desembocar en el objeto, el *ready-made*, objeto que aparece en la misma época que el *Cuadrado negro*. Con el *ready-made*, Duchamp recupera el objeto en su apariencia formal para descontextualizarlo, reduciendo al mínimo su carácter utilitario para que lo abstracto aparezca. Vacía al objeto de su funcionalidad, para de ese modo hacer preguntas sobre el arte, la representación y las relaciones con la realidad. *Étant donnés* es una obra más tardía, cincuenta años posterior que la experiencia del *ready-made*. Mediante la restitución de objetos recogidos y seleccionados, Duchamp había estado desmantelando el cuadro, para volver siempre a preguntarse acerca de la representación en el objeto.

¹¹ Idem.

La obra mencionada es una instalación, una elaboración y ensamblaje de piezas: a través del agujero de una antigua puerta de madera española encontrada en una demolición, el espectador, convertido en *voyeur*, puede observar a un maniquí de mujer desnudo y mutilado que exhibe su sexo sin vello púbico. El cuerpo se encuentra desparramado en un lecho de ramas y hojas. La maniquí sostiene en su mano izquierda una lámpara de gas del tipo Bec Auer (que en ese entonces ya estaba pasada de moda), y detrás de ella, a lo lejos, un paisaje se eleva en el horizonte. Este telón de fondo se compone de una fotografía retocada de un paisaje montañoso, con un grupo denso de árboles recortados contra un nebuloso cielo azul turquesa. El único movimiento es una cascada, que en realidad es una fuente de luz parpadeante impulsada por un motor (que no se ve), la cual desemboca en un lago a la derecha. Para este trabajo, Duchamp elaboró un manual que describe minuciosamente el montaje y desmontaje de la obra para el museo [Fig. 28, 29 y 30].

Lo que aquí interesa es el despliegue y desmantelamiento del cuadro con el manual de montaje: es una disposición de elementos que juntos constituyen una representación. El artista sustituye la copia mimética por la realidad de las cosas. *Étant donnés* sería entonces la instalación de un cuadro con sus tres géneros: el desnudo, el paisaje y la naturaleza muerta. Es una pintura deconstruida en objetos: puerta, ladrillos, terciopelo, pergamino, peluca, pintura, ramas de árbol, lijas, impresiones a color, lámpara, espuma, motor eléctrico, etc. Puros objetos inertes, todos ellos simulacros que pasan en su conjunto a presentar la ilusión de un cuadro vivo. A través de este procedimiento, se resignifica a estos objetos.

Duchamp vuelve a cuestionar la representación, se pregunta por ella en el espacio, por el *fuera de cuadro*. Arma un montaje en que todos los materiales tienen distinta duración, y todo empieza a desgastarse a destiempo, a erosionarse naturalmente. Sabemos que la instalación tiene un trato con el espacio que es muy difícil de administrar, y ante esto es que el artista arma un aparato y un manual para que la instalación sea estable. Es capaz de manejar la *vaguedad e inasibilidad* de la escultura que aterra a Baudelaire, según las cuales el espectador nunca se encontrará frente al punto de vista indicado para observar la obra: en *Étant donnés*, el agujero de la puerta española somete al espectador a un punto de vista controlado. Lo que resuelve Duchamp con ese control del punto de vista es *legislar* sobre la complejidad de las relaciones materiales de los objetos que componen esa ilusión.



Vue générale plus complète

compte D'by, cespel, Tpt. 3913 / OC. 22138 / 01/02/2013

Approximation démontable, exécutée entre 1940 et 1966 à N.Y.
 (par approximation) : antérieurement une marge d'ad libitum dans le démontage et le remontage)

Titre: ÉTANT DONNÉS: 10 LA CHUTE D'EAU
 2° Le GAZ & L'ÉCLAIRAGE...

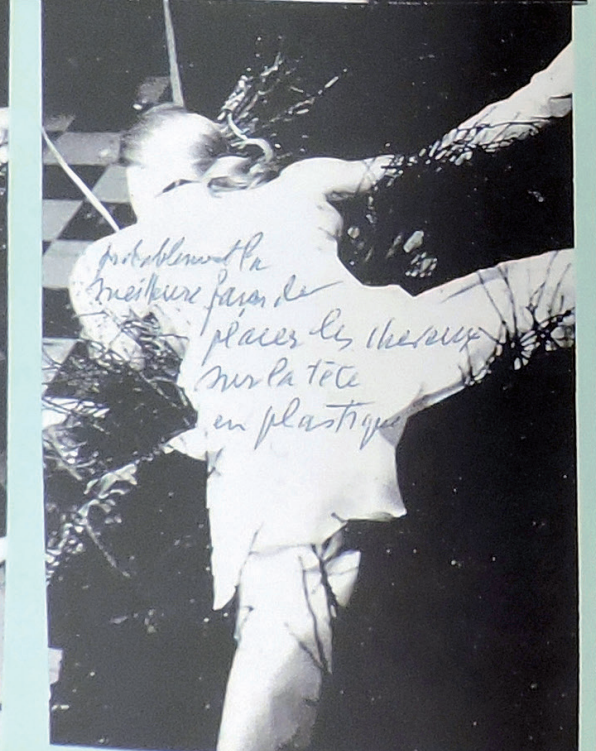
marcel Duchamp 1966

ORDRE ES 15 opérations de montage général.

le modèle carton au 1/10 pour le placement des briques et de la porte à 2 le linoléum quadrillé et le clouer au sol le second lino (plus petit) et le clouer à devant le modèle carton, placer le paysage ait vertical (angle de 90° ou 0° avec le plan drilling) par derrière 2 barres bois par derrière avec des vis dans le sol

la partie arrière du paysage:
 - lampe fluorescente en haut, devant éclairer le ciel par réflexion et transparence.
 - Les nuages (ad lib) attachés sur le ciel ou sur le verre dépoli qui pourront être modifiés dans le règlement de finitif en ouvrant les côtés du paysage
 - ne pas oublier le long carton léger bleu environ 20 cm large et légèrement courbé à placer au bas à plat du ciel vertical, à plat. (voir photo)
 - Fermer cette grande boîte cloisonnée à l'extérieur en l'attachant (vis) à la partie supérieure arrière du paysage (photo) et sceller hermétiquement avec tape -

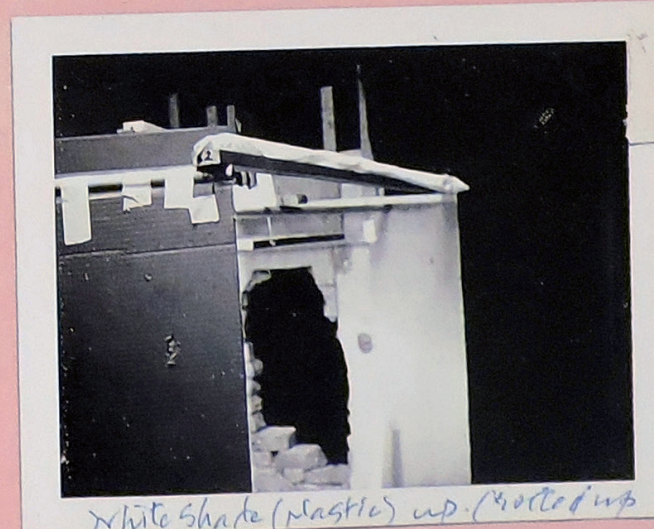
à l'arrière:
 - moteur
 - disque à trous
 - boîte biscuits avec la lampe fluorescente ronde dedans.
 la grosse barre qui soutient tous ces items est mobile et simplement placée sur deux supports à gauche et à droite du centre du derrière du paysage (ajustable au réglage de finitif).



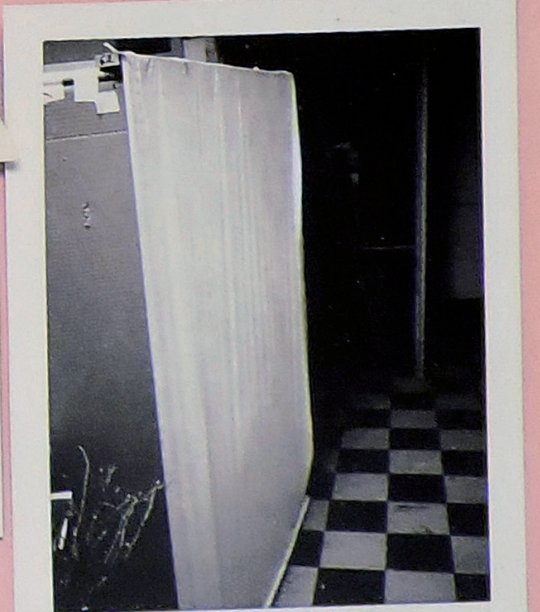
probablement la
meilleure façon de
placer les choses
sur la tête
en plastique



de bois sur la queue sont montés
par les
65
Bonne bois grosse soutient la barre



White Shade (plastic) up - (rolled up)



White Shade (plastic) down

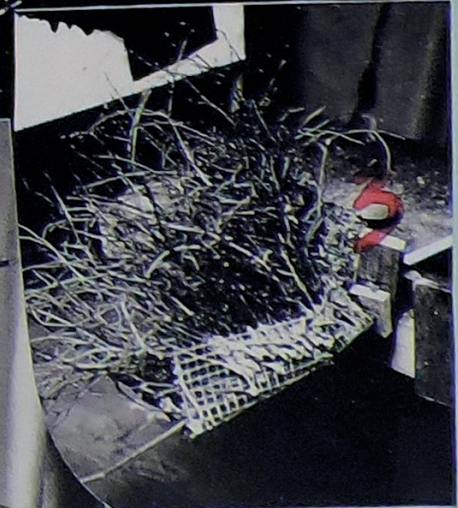
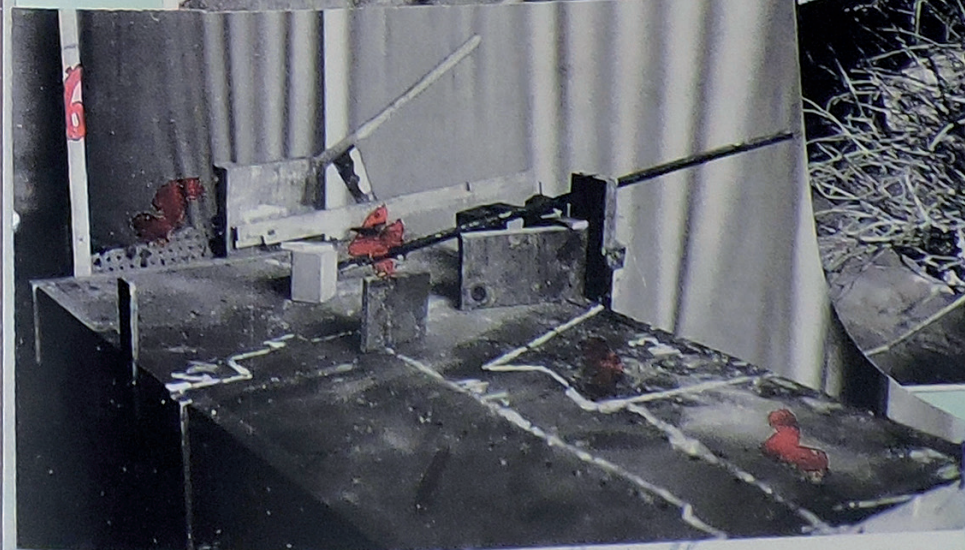
gros fil de fer auquel est attaché le
 rambouillet, lequel le soutient
 après avoir été passé dans
 un trou et consolidé par la vis.

BEE AUER



Page
38

Page
39



Pièces des Buissons sur la table

Fig. 28 - 30. Marcel Duchamp, *Manual de instrucciones para construir Étant donnés*, 1946 - 66
 Museo de Arte de Filadelfia y Yale University Press, New Haven, London, 2009.

Resumo estos dos modelos de objetualidad, como pintura presente en los objetos:

1. *Cuadrado negro*: una clase de objeto unitario que activa la arquitectura y rompe la convención entre figura y fondo. La pintura albergada en el cuadro es la que se objetualiza, abstrayéndose, perdiendo su cualidad de representación.

2. *Étant donnés*: pintura diferida en varios objetos encontrados. La colección de objetos son vaciados de su función para pasar a presentar la ilusión de un cuadro vivo. La pintura ocupa lugar mediante la disposición de objetos dispuestos que, en su conjunto, presentan un simulacro de representación bidimensional con sus tres géneros: el cuerpo femenino como modelo, el paisaje de fondo y la lámpara tipo *Bec Auer*, en un índice hacia la naturaleza muerta.

Cito aquí ambas obras que son cúspides, hitos, que cambian la estructura e instalan modelos de objetualidad. El corte y desvío que establecen es absolutamente radical. Por esto se constituyen en escenas primarias, forzándonos a mirarlos nuevamente.

Despertar tras la celebración

Quizás, sobre las bases que he mencionado de pintura, abstracción, objetualidad y referentes, es que estarían acomodándose un grupo de trabajos que realicé entre el año 2007 y el 2014 y que dan lugar a este escrito.

Cuando los hice tenía a todas esas interrogantes que interrumpían o condicionaban el pensamiento. Tenía la sensación de haber despertado tarde cuando todo ya había ocurrido. Podría compararlo con esa sensación de cuando era niña y te invitaban a un cumpleaños: llegabas y te quedabas dormida antes que empezara la fiesta. Y despertabas de la larga siesta medio atolondrada, lenta, cuando la fiesta ya había terminado: la casa estaba vacía. Deambulas por la casa. Todo lo que ves entra a tu vista bajo un estado de somnolencia. Parece que asistió mucha gente y que simultáneamente pasaron muchas cosas; se ve en los indicios, los pedazos desparramados, las challas y serpentinas en el piso, los globos reventados y otros desinflados, los manteles manchados, la piñata en el suelo. Todo se lo comieron. La cocina llena de restos, el pastel a medio comer. Las luces apagadas. Papeles de dulces por todos lados, por la casa, por el jardín.

Esa sensación de desolación y hastío se me viene cuando pienso en lo que me pasó con las imágenes que he visto al recorrer la historia del arte. Algunas han sido referentes directos de trabajos; otras, modelos de pensamiento, paradigmas que ya estaban instalados cuando comencé a pensar en mis trabajos visuales.

Creo que lo que he hecho –inconscientemente– en el grupo de trabajos que aquí voy a presentar, es recoger algunos de esos fragmentos en la medida que puedo. Los he reelaborado, reactualizado en espacios de mi contexto. Los fragmentos a los que me refiero están atrapados entre el año 1912, cuando aparecen las primeras vanguardias, donde surge la pintura abstracta ligada al objeto, y la década de 1960, cuando se reactivan; mis referentes parecen no avanzar mucho después de esos años. Mis trabajos parecieran estar recogiendo pedazos de obras, de procedimientos, que emergieron por esas épocas. En todo caso, los cumpleaños se repiten todos los años, aunque la fiesta vaya cambiando, y las piñatas y los globos te dejan de importar.

Lo que presentaré en la segunda parte de este escrito, es una selección de trabajos que parecen estar a destiempo. Es una condición muy extraña, considerando que en mi infancia estuve cercana a la estética pop y nada de eso está presente hoy en mi trabajo, el cual es principalmente monocromo. En aquellas imprecisas y nubladas percepciones de la infancia, a fines de los años ochenta y comienzos de los noventa, presencié el tránsito desde una estética grisácea, austera, hacia el esplendor de una estridencia cromática fuera de escala. Aparecieron de repente ante mi vista una simultaneidad de colores saturados, brillantes, fluorescentes y plásticos, objetos con marca registrada: una avalancha de colores que llegó de golpe a través de objetos, posters y la televisión.

Podría pensarse que esta sensación descrita fue común para cualquier sujeto en esa época, pero en mi caso fue más pregnante: mi padre trabajaba como publicista o, como él prefería llamarse con un poco de humor, *advertising liar*, y fue Director de Cuentas en una importante agencia de publicidad en los tiempos de la transición democrática, marcada por una intensa apertura económica del país. Ingresaba a torrentes por la puerta de mi casa un destape cromático, cosmético y pop, objetos de colores irreales, como maquillajes, ilusión, puro espejismo. Antes de la llegada de Internet, que aceleró más las comunicaciones, él debía viajar constantemente y llegaba de sus viajes con maletas llenas de objetos, muestras de pendones, mini-carteles, folletos, prototipos de vitrinas en miniatura, películas en VHS. Yo observaba el contenido de esas maletas, que luego se insertaban en avisos publicitarios y campañas a gran escala.

A medida que fui creciendo tengo recuerdos más nítidos, como la llegada de las hamburguesas *McDonald's* a Chile (donde tuve acceso ilimitado a “cajitas felices”). También estaban los helados *Savory*, los chocolates *Nestlé*, los dulces *Dos en Uno*, esas pequeñas radios *My first Sony*, las *Barbies* de *Mattel* y los álbumes coleccionables de *Salo*, los cosméticos *L'Oréal*, los autos *Ford*.



Fig. 31. Still de comercial *Mi primer Sony*, campaña de 1991.
Mc Cann Erickson.



Fig. 32. Still comicial prestobarbas *Gillette*, campaña 1986.
Mc Cann Erickson para America Latina.



Fig. 33 - 34. Still comercial de prestobarbas *Gillete*, campaña 1986.
Mc Cann Erickson para Latinoametica.



Fig. 35 - 36. Still comercial colchones Rosen, Chile, 1994.
Agencia BBDO.



Fig. 37. Still comercial colchones Rosen, Chile, 1994.
Agencia BBDO.



Fig. 38. Still comercial colchones Rosen, Chile, 1994.
Agencia BBDO.

Nombro solo aquellas marcas que recuerdo, y que ciertamente más me interesaban en ese momento. Aunque también recuerdo la decepción y lo inexplicable que me pareció un producto que no prosperó: un helado del conejo *Bugs Bunny* con apariencia de zanahoria y sabor a naranja que a nadie le gustó.

Todos esos años pasaba metida en sets de televisión, acompañando a mi padre a hacer visitas de filmaciones o fotografías para catálogos, que después veía en las carreteras a gran escala y en insertos de periódicos. De las producciones de comerciales tengo en la memoria dos escenas: un rodaje de Prestobarba y espumas de afeitar *Gillette* grabado aquí en Chile para toda Latinoamérica. Miraba yo ese set, lleno de cámaras de cine, focos, equipos de producción y el montaje de un baño, donde estaba ese musculoso y bien parecido modelo recién salido de la ducha, con una toalla en la cintura y otra blanca en los hombros, que se afeitaba frente al espejo, sonriente y con la dentadura perfecta. Después lo vi en televisión, con el clásico slogan musicalizado: “*Gillette es verse como te quieres ver, Gillette es verse bien*®”. Otro rodaje que presencié fue la campaña de los colchones Rosen, un slogan que era y es hoy para mí de los más inquietantes: “*Rosen: Vivir como soñamos*®”. Creo que fue el año 1994. El comercial muestra el estereotipo por aquellos años de un pareja perfecta, joven, con hijos, que duerme, vive, se viste y se lleva perfectamente en todos los aspectos cotidianos, pero especialmente en su habitación. Todo transcurre en blanco y negro, el único color en medio de esa grisalla son unas rosas rojas que florecen y que aparecen en escena de vez en cuando.

Aquel slogan: “*vivir como soñamos*”, me parece que condensa aquella época. Supongo que lo que querían proyectar en la campaña publicitaria es que con los colchones Rosen se duerme tan bien como se sueña y se sueña tan bien como se vive. Pero los sueños no siempre son placenteros y la espectralidad plástica e ilusoria que trajo consigo esa época está lejos de haber sido un sueño reparador. Como si el *vivir* fuera tan agradable como el *soñar*. Porque esa época trajo el color, pero también trajo el libre mercado mientras estaba gestándose y produciéndose: es la época en que se manifestó la espectralidad neoliberal. Toda esa estética que presencié atravesó por años mi vida doméstica.

Pero, con respecto a mi trabajo, no sabría precisar entonces por qué en lugar de mirar esos restos –los que dejó la estética de los noventa–, me distraje mirando los restos de *otra celebración*, la de la historia del arte, lo cual es casi un metarrelato dentro de mi realidad. Es una *celebración* que se configura y se prolonga de otra manera. Al no tener este desvío hacia la historia del arte ninguna relación sustancial con mi biografía, no sabría decir muy bien por qué entonces mis trabajos tienen esta condición y dialogan solamente con aquellos referentes.

Los trabajos sobre los que expondré en la segunda parte de esta tesis se piensan bajo el relato de la abstracción y su transición hacia el objeto, bajo mi “estrabismo” en relación a la pintura. Las operaciones de obra consisten en usar estelas, rastros, que quedaron de aquella escena primaria, fundados por artistas de los comienzos de la abstracción y sus repeticiones posteriores, en el transcurso del siglo pasado. Estas estelas llegaron a mi vista y oído por mediación, por transmisión en relatos, por las escuelas, los libros y el habla. Las obras referentes que cito a lo largo de este trayecto de escritura, las que he mencionado y mencionaré en los próximos capítulos, son aquellas que han resistido el paso de los años y que han generado una provocación en el pensamiento; son obras con suficiente tiempo histórico como para caer por su propio peso, como si guardaran tiempo adentro: son los clásicos, son una institución. Por eso, están entre lo primero que se conoció del arte; pero ahora al pensarlos, se asientan, y lo que han implantado se experimenta. Así, creo que lo que aplico son operaciones existentes, pero con ciertos desvíos personales y aplicados a mi contexto; como si mi sueño durante la *celebración* de la historia del arte, se plasmara hoy en una vida real y existente dentro del trabajo que he realizado.

Mi práctica como artista se mueve lenta y discontinua. Mis trabajos van por el lado de la pintura, rozando el límite de distanciarse absolutamente de esta, cayendo siempre en la presentación de las cosas en lugar de la representación. Estoy siempre merodeando *alrededor* de la pintura.

A diferencia de esa clase de pintor que se las arregla siempre para hacer algo distinto en el plano –en la cancha bidimensional–, yo salí de ahí. En los últimos nueve años he cambiado siempre de soporte. Una renuncia premeditada e inevitable al plano, aun con la pintura en la cabeza, supone una vagancia, un camino aleatorio y disperso, una distracción haciendo objetos. Los capítulos que siguen son un recorrido sobre cómo pensé, construí y entiendo mis propios trabajos. Son cuatro obras que expondré a continuación cronológicamente.

SEGUNDA PARTE

Negro Sustractivo, 2007

“Es la boca de un volcán. Si, boca; y la lengua de lava. Un cuerpo, un monstruoso cuerpo vivo, tanto masculino como femenino. Emite, arroja. También es un interior, un abismo. Algo vivo, que puede morir. Algo inerte que se agita de vez en cuando. Que existe sólo de forma intermitente. Una amenaza constante. Aunque predecible, por lo general no predicha. Caprichosa, indomable, maloliente. [...] El gigante soñoliento que despierta.”

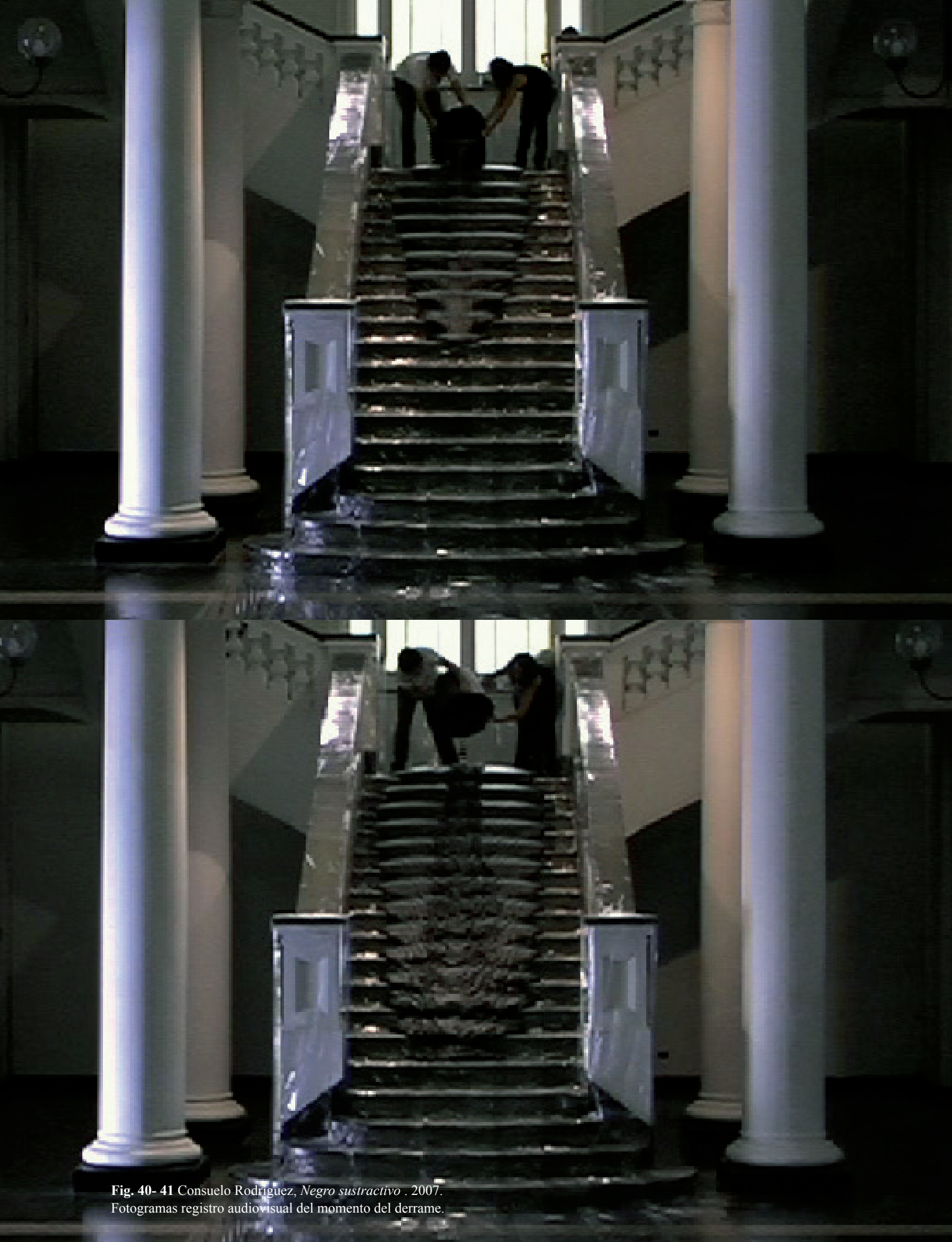
Susan Sontag
El amante del volcán

“El pensamiento involucra no sólo un flujo de pensamiento sino también su detención. Allí donde el pensamiento se detiene súbitamente en una configuración impregnada de tensiones, confiere a dicha configuración una descarga mediante la cual esta cristaliza en mónada.”

Walter Benjamin
Sobre el concepto de historia



Fig. 39. Consuelo Rodríguez, *Negro Sustractivo* (vista general), 2007.
Site Specific. Derrame de 50 litros de poliuretano expandido pigmentado negro sobre escalera Atrio. 650 x 170 cm.
"Aprox." Muestra colectiva en MAC Quinta Normal.



Estallido en el soporte

Comienzo la lectura de trabajos con la obra *Negro sustractivo*, instalada en el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal, el año 2007. El trabajo consistió en el derrame de un recipiente lleno de una sustancia, poliuretano expandido, la cual tinturé de color negro vertiéndola por una de las escaleras principales del atrio del museo. Como resultado quedó un objeto sólido en la pendiente de la escalera, el cual fue exhibido durante el transcurso de la exposición.

El poliuretano expandido es un polímero orgánico que tiene la propiedad de transformarse de estado líquido a sólido en el curso de su expansión. Se prepara al mezclar dos componentes líquidos. El primero es el *isocianato*, sustancia de apariencia café marrón y viscosa, derivada del petróleo. El segundo componente es el *poliol*, un derivado del azúcar, el cual es muy similar a la miel líquida. Al mezclar estos dos componentes en proporciones equivalentes y homogéneas, se produce una reacción química en que la mezcla se expande y crece treinta veces su tamaño líquido inicial, en proporciones equivalentes, para quedar solidificado como una espuma rígida y resistente. Toda la transformación, desde que se realiza la mezcla líquida hasta que se expande y se solidifica, tarda siempre cinco minutos; esto es una constante. Dicha reacción química se denomina *polimeración* y ocurre producto del enlace de las moléculas de isocianato y de poliol, que produce una tercera molécula que se repite en expansión hasta detenerse.

Derramar es verter; en este caso, dejar correr la sustancia por la pendiente. Esa fue la acción y decisión principal de este trabajo: derramar cincuenta litros de poliuretano en estado líquido, cantidad correspondiente al peso de mi cuerpo. La sustancia fue liberada sin retención, en un solo gesto.

Recuerdo el instante en que volqué el fluido negro sobre la escalera negra: subí sus escalones con dos baldes llenos de los componentes líquidos, llevando también tintura negra, un contenedor plástico y una pala para revolver. Me ubiqué al comienzo de la escalera, justo en el centro y comencé a preparar la sustancia. Puse en el recipiente el isocianato y el colorante oscuro. Luego, incorporé el poliol mientras revolvía de manera sistemática y continua. En pocos segundos se produjo la reacción química. La mezcla elevó su temperatura, liberando gas e indicando que estaba a punto de expandirse: momento del inevitable rebalse. Incliné el balde y permití la salida de la sustancia, la que salió en forma líquida del contenedor, como si no tuviera fondo; descendió escaleras abajo como fluido informe mientras progresivamente fue espumándose y expandiéndose, recorriendo uno por uno los peldaños hasta enfriarse y solidificarse en plena caída. Derramé esta sustancia

Fig. 40- 41 Consuelo Rodríguez, *Negro sustractivo* . 2007.
Fotogramas registro audiovisual del momento del derrame.

de una sola vez y en una sola dirección, por lo que el trayecto de la mancha comenzó en un punto y terminó en otro, cerrándose en un solo volumen.

Se produjo una confluencia entre el poliuretano, la acción de derramar y la escalera. Primero fue la acción misma de derramar, y luego, el azar que confirma el resultado. La sustancia se despliega y se conforma sin contacto entre mi cuerpo y el resultado final, toma fuerza por sí misma quedando cristalizada como totalidad indivisible sobre la escalera, plano escalonado que determinó la forma final de aquella sustancia que se deslizaba al compás de los peldaños. La sucesión de la huella y contrahuella impone su métrica, regularidad y simetría, mientras retienen la velocidad y proporcionan la figura final.

La fuerza de gravedad modela el objeto. Según los principios de la física, los cuerpos dejados libremente en el espacio caen en movimiento apresuradamente, cuya aceleración es la de la gravedad. El poliuretano cae por inercia hacia su centro y, mientras desciende, su velocidad aumenta. La gravedad nunca deja de actuar, siempre esta ejerciendo su efecto sobre los cuerpos. Sin embargo, la materia aquí va transformándose en su caída, pierde peso. La expansión del poliuretano ejerce una especie de *contrafuerza* de gravedad. Producto de esto, la sustancia queda encajada en la pendiente, no se emplaza, ni en la vertical ni en la horizontal; ni en la convención del muro (el campo de la visión de un cuadro) ni en el suelo, donde habitan naturalmente los cuerpos graves. El objeto se instala en la diagonal.

La caída de poliuretano irrumpe y corta el libre transitar suspendiendo la función de este plano escalonado y, al mismo tiempo, se configura algo que por lo general nuestra visión tiene pocas ocasiones de observar: la cristalización de un líquido cayendo, la forma en movimiento del flujo en descenso, el tiempo del trayecto y expansión inscrito en la forma. Es una interrupción en el trayecto y la presentación de un flujo detenido.

Esta convergencia entre acción, derrame y emplazamiento hacen de este trabajo una obra específica para el lugar *-site-specific*. El derrame es un acontecimiento que pasa una vez por un determinado lugar y en un período acotado de tiempo, en que se ponen en juego la decisión, la acción y la ocasión. En la oportunidad en que hice el trabajo sabía dar con las medidas precisas en el tiempo justo, ya que venía experimentando hace bastante tiempo con esa sustancia en varios trabajos anteriores.¹²

¹² Dentro de los ensayos realizados con poliuretano expandido cabe destacar *Azul expandido* (intervención en Valparaíso, octubre 2007); *Isocianato y polioliol* (abril 2008, muestra colectiva *El conejo de la muerte*, Taller de Operaciones Visuales de Gonzalo Díaz), *Poliuretano sobre ladrillo* (marzo 2009, muestra *Calibre 14*, Taller de Proyecto de Arturo Duclos); *Poliéster azul I* (2007); *Naranja y azul manifestado en poliuretano* (2007).

Se dejó caer el poliuretano y al mismo tiempo caer su sentido. Porque en esa ocasión la pintura pareciera fluir hacia el objeto, lanzarse y estallar en expansión hacia *un* objeto: una transformación sin vuelta atrás. El flujo adquiere condición de mancha pictórica que, en su interrumpido devenir, se presenta y toma lugar en sí misma; mancha negra que cae líquida como aguada y se seca en estado expansivo hasta engrosarse como gruesa capa de pintura. Una mancha que no queda ni como huella ni como vestigio, que no se retira, sino que se fija en la pendiente de la escalera, cristalizada como cuerpo informe.

Cuerpo negro que se mimetiza y camufla en el espacio y aparenta ser otra cosa, distinta a sí misma; cuerpo que se confunde con el entorno, sobre todo con la superficie de la escalera, en los ritmos de los peldaños: pura cosmética y maquillaje. Cuerpo de tinte negro que actúa como color elegante y sobrio, pero también como el color de los temores, de las tinieblas, de la muerte y del duelo. *Negro sustractivo* al ser materia física directa y presente, tinte industrial, químico. Espuma plástica que no se descompone ni se biodegrada. Negro posesivo y acaparador, fosilizado.

Material que se sustrae de sí mismo para presentar en su descenso una especie de amalgama similar en su forma a un magma, a una lengua de lava, como ese río de fuego que se petrifica en piedra negra. Es la mancha voraz, la forma espontánea, desplegada.

Pintura que se objetualiza. Objetualidad en que la arquitectura se *enciende* y se pliega al objeto. La arquitectura se convierte en predicado del cuerpo negro, el cual, emplazado sobre la escalera, *activa* la presencia del piso negro, las columnas blancas, las balaustradas, las vigas y el ventanal del fondo. Hace brillar el resto.

El derrame del cuerpo negro se constituye como una abstracción objetual por unificación y disposición, ya que son *una* sola operación y una *única* disposición las que alteran la condición del espacio.

Esta clase de objetualismo abstracto toma relación con el *Cuadrado negro* de Malevich. Si el *Cuadrado negro* está dispuesto en una esquina, *Negro sustractivo* lo está en la diagonal del espacio. Ninguno está ni en la convención del suelo, ni en el muro; ambos denotan la arquitectura y borran los límites de figura y fondo. El espacio se resignifica, se despierta, tensa y activa. Objetualidades negras.

La arquitectura se enciende

Dentro de esta línea objetual, en la que el objeto se vincula de una manera particular con la arquitectura, habría que pensar qué es aquello que se enciende en el caso de este trabajo. Para eso me aventuraré a hacer una lectura de la arquitectura en que está emplazado.

La siguiente fotografía [Imagen 42] revela este espacio en el año 1920. La imagen muestra la misma escalera donde realicé la intervención: el marco de obra es aquel atrio. Lo denomino específicamente *atrio*, no *hall central*. La distinción es necesaria, ya que *hall central*, como habitualmente le llaman, es un término proveniente de la lengua inglesa, y la arquitectura que se presenta es neoclásica francesa que, a su vez, se dispone en relación al origen de la arquitectura clásica.

La existencia de este edificio data del año 1918, meses después de la revolución bolchevique, cuando en el Parque Quinta Normal, junto a otros palacetes neoclásicos, se le construye, llamándolo “Palacio Versalles”. Por supuesto que no se trata del famoso palacio francés, sino la copia del neoclásico francés del siglo XIX proyectada por el arquitecto Alberto Cruz Montt. Es sabido que llegaban los planos de estos palacios franceses con todo detalle, para poder replicarlos, y hasta las balaustradas venían dibujadas para imitarlas. Tal como todos los palacios europeos instalados por la ciudad en aquellos años, este era un marco descalzado de su época, fuera de tiempo.

Este atrio tiene su propia memoria. Se dan lugar en él, inevitablemente, capas de imitaciones: la copia chilena que mira al neoclásico, y ya se conoce el resto de la cadena histórica: el neoclásico mira al renacimiento, y este a los griegos. Imitación de la imitación; estructuras que permanecen, que vuelven y retornan para quedar instaladas como pura fantasmagoría.

Pienso ahora en las dimensiones del atrio y el destino que cumplía en el Renacimiento. De ahí viene su herencia formal y su tamaño, es por aquellas lejanas épocas en la que se justifican aquellas proporciones: un espacio abierto y porticado para recibir, conformado por un balcón con dos grandes escaleras enfrentadas. Lo que ahí acontece estaba pensado para las recepciones y fiestas renacentistas, que constituye uno de sus sentidos arquitectónicos: recibir a las procesiones de personas que circulaban, que subían y bajaban por las escaleras, mientras el resto se instalaba en los balcones a observar cómo se presentaban los cuerpos. Eran atrios para el encuentro, para observar y ser observado. Su escalera es un modelo de “escalera real”: su tamaño, su ancho y sus proporciones son correspondientes a los trajes anchos de aquellas épocas pasadas. Están pensados para un cuerpo que descendía por la escalera con su vestimenta, con su



Fig. 42. Autor desconocido, *Pabellón central del Instituto Agronómico en 1920*.
Negativo, monocromo, gelatinobromuro de plata sobre vidrio, 17,9 x 23,9 cm.
Archivo fotográfico de la Dirección de Arquitectura, Ministerio de Obras Públicas.

saludo, que bajaba peldaño a peldaño y que, al llegar, daba un giro para mostrar la cola del vestido que se arrastraba tras los pasos del cuerpo en movimiento.

Vuelvo a mi trabajo y pienso que lo que baja ahora por aquella escalera es otra clase de cuerpo, uno informe y acaparador que corta el transitar, pero que a su vez interrumpe la posibilidad funcional del atrio, su historia y su memoria: suspende la fiesta y el espectáculo. Es un aguafiestas. La sustancia llega a apoderarse e inmovilizar todo, en la unicidad despótica de su cuerpo amorfo. Es el poder tiránico del poliuretano sobre la escalera, que hace lo único que puede hacer: expandirse y solidificarse.

Teniendo en cuenta la reciente lectura arquitectónica del espacio y la disrupción de este cuerpo en aquel lugar, puede pensarse que el choque material entre el poliuretano y la arquitectura es aun más contrastante. Se instala un descalce de tiempo; el poliuretano despoja de su tiempo a la escalera y le impone el suyo. Tanto la sustancia expansiva como la escalera son objetos que no están hechos el uno para el otro, y que, por algunos instantes, se encuentran. Es un derrame inducido, producto de un desvío. Esta idea del desvío me evoca las ideas del poeta y filósofo romano Lucrecio:

“Aún cuando en el vacío se dirijan perpendicularmente los principios hacia abajo, no obstante, se desvían de línea recta en indeterminados tiempos y espacios: pero son tan leves estas declinaciones, que no deben apellidarse casi de este modo. Pues si no declinaran los principios, en el vacío, paralelamente, cayeran como gotas de la lluvia; si no tuvieran su reencuentro y choque, nada criaría la naturaleza”.¹³

Lucrecio nos describe que los átomos caen paralelos al vacío. Si uno de ellos se desvía de su recorrido puede chocar y encontrarse con un átomo vecino, y este desvío produce la posibilidad de nuevas formas en el mundo. A partir del encuentro aleatorio de dos elementos que eran hasta ese momento paralelos es que se genera la forma, una nueva

¹³ LUCRECIO. *De la naturaleza de las cosas (De rerum natura)*. Barcelona: Folio, 1999. P. 147-148.



Fig. 43. Consuelo Rodríguez, *Negro Sustractivo*, 2007

conformación. Si no tuvieran estos elementos distantes un encuentro y un choque, “nada crearía la naturaleza”, no habría ni transformación ni renovación de las formas. El desvío del poliuretano genera esta forma. Me refiero aquí a forma, no solamente como aquella entidad material y formal, sino también en la dimensión de encuentro, en particular, de obstrucción y de denotación del marco. Este desvío se da cuando el poliuretano se extrae de su contexto industrial y de construcción y se le implanta en otro que le es básicamente extraño.

En su desvío, el polímero abre reflexiones sobre los flujos, los estados de la materia y las condiciones posibles para una pintura objetual.

Otro derrame, otra escalera

Podría especularse también que esta acción material se da por la posibilidad relativamente reciente del poliuretano. Este es un material nuevo en el mundo; fue lanzado al ámbito industrial el año 1952, en Alemania, por el laboratorio I.G. Farbenindustrie en Leverkusen: un material de postguerra. Se había descubierto una década antes mientras se buscaba dar con una sustancia que le compitiera a la poliamida (*nylon*), creado poco antes en Estados Unidos. En lugar de dar con un material semejante a esta seda sintética, se descubrió esta espuma porosa, un material que no enmohece, ni se biodegrada, resistente al paso del tiempo. Desde entonces se utiliza en todo el mundo, implícito debajo de las superficies, como aislante térmico y acústico en construcciones, sellador de fugas de humedad, en la producción industrial como soporte de aviones, barcos, producción de ruedas, prótesis, entre otras cosas.

Pero, a su vez, aquella década de 1950 en que se populariza el uso del poliuretano, corresponde al surgimiento de nuevas materias en el mundo: otros plásticos, resinas y la misma pintura acrílica. La aparición de estos nuevos materiales tecnológicos e industriales coincide con la tensión de lenguajes de la pintura, en que esta tuvo una acelerada evolución objetual. Antes de la proliferación de estos materiales, no había manera de pensar y realizar ciertas obras, ni por consiguiente, de instalar ciertas poéticas; las condiciones no estaban dadas. Eran materiales que se ofrecían por primera vez al mundo como posibilidad. Esta idea da para pensar sobre aquellas transformaciones propias de la pintura:

“Nada más fácil que el deseo de cambio; se requiere sólo del énfasis; del designio de la palabra. Pero la materia no cambia, se transmuta. Al igual que el desecho:



Fig. 44. Fotografía desconocida, Otto Bayer demostrando su invención de poliuretano expandido el año 1952. Laboratorio I.G. Farbenindustrie en Leverkusen, Alemania.



Fig. 45. Consuelo Rodríguez, *Isocianato y Polioli* (vista interior), 2008
Poliuretano expandido, vasos de plástico inyectado. Montaje sobre el escaparate de la ex Galería Moto.
“El conejo de la muerte”, Muestra del Taller de Operaciones Visuales Gonzalo Díaz, MAV.



Fig. 46 - 47. Consuelo Rodríguez, *Azul expandido*,
(Derrame y vista general), 2007.
Derrame de poliuretano expandido pigmentado azul
por escalera en Valparaíso.

siempre es posible su ulterior uso. El aceite quemado es un ejemplo de lo último. Esto lo sabía Barthes: toda su concepción de pintura refiere a ejemplos de origen culinario. Pintura y cocina: en ambos casos se trata de dejar caer la materia (óleo, acrílico, aceite) sobre un soporte-recipiente (tela – madera – losa – metal). Lo mismo que la relación entre presente y pasado, la academia y la vanguardia, el maestro y el discípulo, lo viejo y lo nuevo. Lo viejo cae (en el sentido líquido del término) sobre nuevos recipientes [...] el arte moderno ha sido, en ese sentido, la historia de la caída infinita del mismo arte.”¹⁴

La cita es del historiador del arte Guillermo Machuca, quien se refiere justamente a estas nociones de materias que se transmutan. Este *dejar caer* las materias de la pintura: óleo, acrílico y aceite sobre soportes, estaría relacionándose con tensiones temporales, ideologías que caen unas sobre las otras. Asuntos que renacen o se desvanecen: “*lo viejo cae (en el sentido líquido del término) sobre nuevos recipientes*”. Lo viejo caería, según Machuca, sobre un recipiente nuevo, sobre nuevas posibilidades en el mundo. Pero en relación a lo acontecido en mi trabajo, pareciera ser al revés. Esta sustancia, el poliuretano, relativamente nueva en el mundo, cae líquidamente sobre un viejo soporte.

Otra caída más, otro derrame sobre un viejo soporte.

Mientras pensaba cómo hacer este trabajo, tenía encima aquellos derrames que, mediante el lenguaje de la pintura, tienen la propiedad de objetualizarse: modelos que inevitablemente estaban en mi conciencia, como fantasmas que se precipitan.

Estaba presente la mancha asfáltica y viscosa de Robert Smithson en su obra *Asphalt Rundown*, de 1968, donde liberaba una camionada de asfalto por una cantera en Roma. En esa acción, Smithson conjugaba analogías entrópicas con estados cerebrales y geográficos; uniendo mente y tierra con los últimos procedimientos formales del *action painting*, acarreado en aquella obra el procedimiento del *dripping* de Pollock, en que el derramamiento de asfalto es una especie de “solidificación de la conciencia”.¹⁵

¹⁴ MACHUCA, Guillermo. “Una tenaz sobrevivencia (aquello que queda luego de una lenta agonía)”, en *Cambiode Aceite. Pintura Chilena Contemporánea*, Santiago: Ocho Libros, 2003. P. 28.

¹⁵ Transcribo aquí dos fragmentos de escritos de Robert Smithson:

“Nuestra mente y la tierra se encuentran en constante estado de erosión, ríos mentales deshacen riberas abstractas, olas cerebrales socavan acantilados de pensamiento, ideas se descomponen hasta convertirse en piedras de inconciencia, y cristalizaciones conceptuales se quiebran desintegrándose en depósitos de arenosa razón. (...) Deslizamiento de escombros que se precipitan, avalanchas, todo toma lugar dentro de los quebradizos límites del cerebro. El cuerpo entero es atraído hacia la sedimentación cerebral, donde

También estuvo muy presente la mancha de aceite quemado en el desierto de Eugenio Dittborn en su obra *La Historia de la Física* de 1982. Una mancha negra brillante y oleosa esparcida en el paisaje desértico, que parecía sacada como de un sueño, onírica, como una imagen inconsciente en la inmensidad del desierto de Tarapacá, el más seco y árido del mundo. Una mancha volcada en el poroso y seco suelo a pleno sol. Mancha que crece para todos lados, desparramada sobre un plano que incluso el artista extiende con sus propias manos. Mancha que brilla y se refleja como espejo transparente, que se transforma en espejismo negro.

En torno a su acción en el desierto, el mismo artista escribe: “*Tratándose de espejismos inalcanzables y engañosamente remotos -agua que no es agua sino sol abrasador reflejado- no podremos bajar la vista; iremos tras las apariencias y los aparecidos con la vista fija, que así marchan los encandilados, los enamorados y los sonámbulos*”¹⁶. La mancha de Dittborn es una mancha lejana, un espejismo inalcanzable donde el aceite no es aceite, sino sol reflejado desde el cielo. Espejismo donde se presentan las apariencias y los aparecidos y, concretamente, el mismo artista reflejado en el charco negro junto a su contenedor.

Los derrames más presentes eran entonces la línea marcada por Smithson y Dittborn. El derrame como operación central en este trabajo es la repetición de un procedimiento: algo se estaría repitiendo, algo estaría nuevamente cayendo. Como ya está dicho, derramar es una vieja operación y derramar sobre la escalera es operar sobre un viejo recipiente. No solo estaban entonces aquellos derrames rondando mi conciencia, sino también la escalera como estructura o recipiente: un soporte que es además, en sí

partículas y fragmentos se dan a conocer como conciencia sólida.” (SMITHSON, Robert. “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, en *Artforum*, septiembre de 1968, New York. P. 82. Trad. personal.)

“En vez de hacernos recordar el pasado como los monumentos antiguos, los nuevos monumentos parecen hacernos olvidar el futuro. En vez de estar hechos de materiales naturales como el mármol, el granito u otro tipo de roca, los nuevos monumentos están hechos de materiales artificiales como el plástico, cromo y luz eléctrica. No están contruidos para las épocas, sino contra de ellas. Más que representar los largos espacios de los siglos, forman parte de una reducción sistemática del tiempo a fracciones de segundo.” (SMITHSON, Robert. *Selección de escritos*. Ensayo “La entropía y los nuevos monumentos”. México: Editorial Alias, 2009. P. 128.)

¹⁶ Carátula de *La Historia de la Física*, video de Eugenio Dittborn. Edición de 10 ejemplares. Santiago, 1982. Reedición de 2008 a cargo de Eugenio Dittborn y Guillermo González, duración: 13 minutos. Ejemplar 8/10.



Fig. 48. Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, 1968.
Derrame de una camionada de asfalto por una cantera.
Roma, Italia.



Fig. 49. Eugenio Dittborn, *La Historia de la Física*, 1982.
Derrame de aceite quemado en el desierto de Tarapacá.

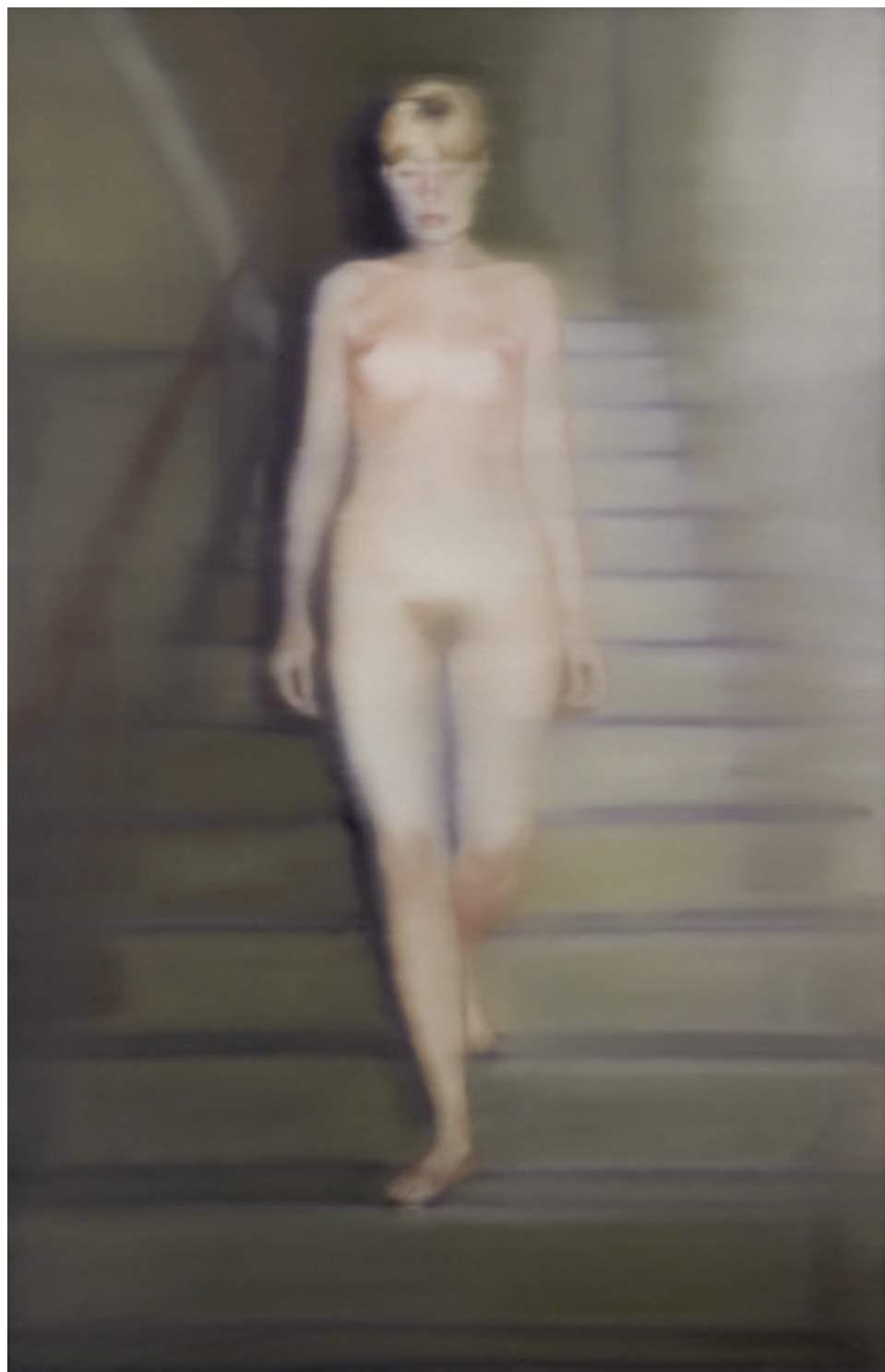


Fig. 50. Gerhard Richter, *Ema (desnuda en una escalera)*, 1966.
Óleo sobre tela, 200 x 130 cm.
Museo Ludwig, Colonia.

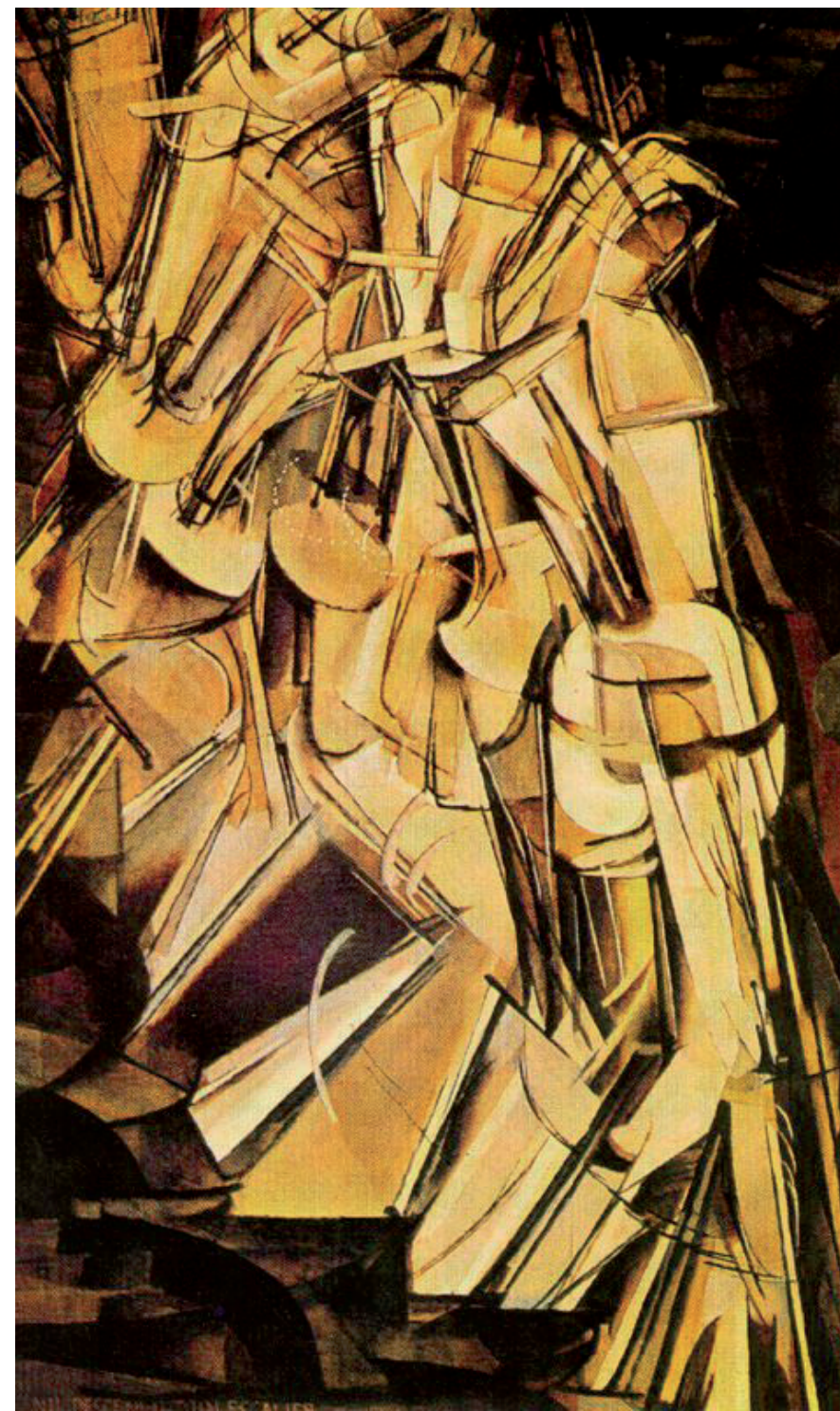


Fig. 51. Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera no 2*, 1912.
Óleo sobre lienzo. 147 x 89,2 cm.
Museo de Arte de Filadelfia.

mismo, una repetición remedada de la historia. Otra escalera más que vuelve a aparecer, otro cuerpo más que baja.

El cuerpo negro descendente me recordaba al faceteado *Nu descendant un escalier, n° 2*, de Duchamp, pintado en 1912, o a *Ema (Nude descending a staircase)*, de Gerhard Richter, pintado en 1966 haciendo referencia al primero. Dos desnudos que bajan la escalera, uno irreconocible, faceteado y cubista que baja como una máquina; y el otro, de una mujer de cabellos rubios, representado miméticamente, que baja tranquilamente por una escalera, completamente desnuda.

Desnudo bajando una escalera debe ser de las obras más pregnantes de la vanguardia y ha sido evocada muchas veces. En uno de sus poemas Germán Carrasco toma prestado aquel emblemático título. Transcribo aquí la primera estrofa:

DESNUDO BAJANDO LA ESCALERA
(O el clavadista)

Para subir al cielo

se necesita,

en primer lugar

No sentir vértigo

ante los muertos desparramados por los peldaños

(como invitados que profundamente duermen

o muertos que profusamente sangran sobre el piso

y los sillones tras la fiesta, que es lo único que hay

(vino y sangre joven, lo que queda)).¹⁷

El poeta toma prestado un título clásico, enfatizando el descenso, el cuerpo que baja por la escalera. Sin embargo, acto seguido, el poema comienza el relato en ascensión: “*Para subir al cielo / se necesita, / en primer lugar / no sentir vértigo / ante los muertos desparramados por los peldaños*”. Subir sin sentir vértigo ante los muertos: todos los fantasmas de la historia desparramados por los peldaños. En ese fragmento también, de pasada, se insinúa lo que queda tras la fiesta en la escalera. Pero volviendo al punto al que quiero llegar, esta dialéctica entre lo ascendente y lo descendente ha estado siempre en la historia del arte; sobre todo en cuanto a la escalera y su carga simbólica de elevación o descenso.

¹⁷ CARRASCO, Germán. *Imagen y semejanza. Antología*. Santiago: Lumen, 2016. P. 115.

En la historia de la representación lo ascendente, lo que se eleva, siempre se ha considerado más honorable para el espíritu: es despegue, ascenso a la luz, al cielo; implica lo liviano y lo etéreo. Por el contrario, lo que desciende, implica caída hacia las tinieblas y hundimiento en el abismo, en el infierno. En ese sentido, el cuerpo negro de poliuretano va en caída, en descenso, y sin embargo, súbitamente se detiene.

Lo que se detiene es otro cuerpo más que baja por la escalera. Pero esta vez no es un cuerpo humano, tampoco es el espectro de una mente, ni siquiera es *el espíritu de la escalera*. No es la intuición de un aparecido, la paranoia del espíritu, ni su fugacidad; no es el espectro que parece aparecer, que se imagina aparecer, que se refleja para aparecer. Este cuerpo es un hecho concreto, es un aparecido presente, una presencia material en la escalera.

El poliuretano cae como pura sustancia, pura materia antes de ser cuerpo. El poliuretano desciende con memoria propia, la cual se expone como transformación y temporalidad reducida a “fracciones de segundo”. En su estallido viene a recordarnos que no hay temporalidad fuera de la materialidad, que el tiempo estalla en el objeto y en la escalera. Que el poliuretano es pura energía en expansión para luego devenir en forma fosilizada.

La obra supone un momento en que el poliuretano trasciende su condición industrial para hacerse la pregunta por la pintura, por la objetualidad, por la condición de la escalera y por sí mismo.

Sobre su sentido

Quisiera apuntar una última observación que no cabe dentro de los márgenes de la dualidad abstracción y objetualidad, que he planteado. Al observar el trabajo y escribir en torno a este, me parece que excede ampliamente las interpretaciones y observaciones entregadas y se escapa de un sentido único.

Recuerdo el momento en que me decidí a derramar esa sustancia por la escalera del museo, el tiempo en que imaginé la obra, en que calculé las cantidades de material en relación al tiempo de secado y fluidez de la caída. Quería hacerla, ver qué resultaría, y tomé decisiones racionales, objetivas, así como otras muy inconscientes, intuitivas. Muchas cosas se precipitaban ahí, y no solamente ese material escaleras abajo.

Lo que estaba volcado ahí era equivalente a mi peso corporal, mi propio cuerpo está involucrado en la obra al derramar el contenedor. Sin embargo, por más que en mi mente

se precipitaran una serie de ideas (los referentes, la pintura misma, las pulsiones propias de la vida), al arrojarlo, al dejarlo caer, resultó otra cosa. Una vez que la hice, una vez consumada, esta –la obra- se escapó de mis intenciones y quedó como un *otro*. Se separó. Su impronta petrificada e inerte me dejó sin palabras: una enorme lengua negra que me dejó sin habla.

La decisión de derramar la sustancia fue tomada en el límite de lo predecible (sabiendo que el poliuretano, una vez preparado, se expandiría en su propia ley) y, al mismo tiempo, entregada a lo impredecible, al azar, donde se dejaba el cuerpo en manos de la acción del tiempo y la gravedad, así como de la buena suerte.

Es aquello *impredecible* donde yace la importancia de la acción del derrame, que tiene que conjugar y confabular todo a su favor: la mezcla homogénea del material, el correcto batido, la inclinación oportuna. Si esas cosas no están a tiempo, todo se echa a perder, se cocina mal, y puede resultar un caos. Habría que hacerlo de nuevo. Por ello la obra entonces dependía de un momento, pendía de un hilo, una ocasión correcta, un golpe de gracia.

Por otra parte, más allá de la interpretación, paradójicamente, no dejo de proyectarle asociaciones. Por ejemplo, hace unas semanas, visitando la casa de unos amigos, encuentro un fósil de un trilobites, esos artrópodos extintos que existieron hace billones de años. Si observamos la imagen 52, vemos la notable similitud de este invertebrado con el resultado del cuerpo. Como si lo que estuviera en la escalera se pudiera asociar con un gran trilobites, un cuerpo antiguo, como si nada nuevo existiera bajo el sol. El trabajo, al fin, queda en un lugar arbitrario donde la obra, su forma, se encuentra abierta para proyectar una serie de asociaciones libres.

La obra tiene un misterioso funcionamiento, pareciera esconder lecturas interminables, abiertas e infinitas interpretaciones. Reconozco en la obra algo excéntrico, turbulento, desviado; pero también me genera evocaciones, que aquí enumero sin alcanzar a hacerme cargo totalmente de ellas: ontológicas, inmanentes, pulsionales, monádicas (una singularidad de múltiples lecturas), violentas (la fuerza y velocidad con que bloquea el tránsito), monstruosas (en el sentido que suspende la ley, la deja sin voz), ectoplasmáticas (en el sentido de fluido fantasmal), de humor negro, desde la presencia, desde su detención, etc. Todas esas asociaciones son situaciones de las que no siempre se puede hablar, sino quizás sólo traerlas a presencia, producirlas mediante el trabajo visual, ese hacer en que se conjuga la intención, la realización y lo abierto de la obra.



Fig. 52. Fósil de un trilobite.
15 x 13 cm. Registro particular.

“Yuntas de bueyes y caballos, pensé, deben haber arrastrado en carros la piedra desde lejanos condados, y luego, con trabajo infinito, los bloques grises a cuya sombra estoy fueron apilados unos encima de otros, después los pintores trajeron cristal para la ventanas, y los albañiles atareados siglos y siglos en aquel techo con masilla y mezcla, palas y picos. Todos los sábados, alguien había volcado un bolsón de oro y plata en sus puños antiguos, porque es de imaginar que en las tardes tenían sus cervezas y sus bochas. Un inacabable río de oro y plata, pensé, debe haber fluido en este patio perpetuamente para que siguieran llegando las piedras y trabajando los albañiles: para nivelar, para zanjar, para cavar y para drenar. Pero aquella era la época de la fe, y se derramaba dinero liberalmente para levantar esas piedras sobre un cimiento sólido y cuando fueron levantadas las piedras, fluyó más dinero de los cofres de reyes y de reinas y de grandes nobles para que finalmente aquí se cantaran himnos y aprendieran los estudiosos.”

Virginia Woolf
Un cuarto propio



Fig. 53. Consuelo Rodríguez, *Protea* (vista general), 2011.
Environment en Salón Tudor. Estación Cumbre del Funicular.



Fig. 54. Consuelo Rodríguez, *Protea* (vista exterior), 2011.
Environment en Salón Tudor, Estación Cumbre del Funicular.



Fig. 55. Fot6grafo desconocido, *Sal6n Tudor*, 1925.
Fotograf1a monocroma, 15 x 25 cm.
Estaci6n cumbre del Funicular, Cerro San Crist6bal, Santiago.
Colecci6n particular de Juan Medina Torres.

Un espacio fallido

La segunda obra que presento la titul6 *Protea*. Fue un *environment* realizado en octubre del 2011 en el Sal6n Tudor, ubicado en el piso superior de la Estaci6n Cumbre del Funicular del Cerro San Crist6bal de Santiago. Esta obra es de naturaleza distinta al trabajo anterior ya que 6ste se presenta y resuelve en varios objetos.

Para realizar ese proyecto me propuse trabajar en el espacio inhabitual y deshabitado del actual Sal6n Tudor, tras hallar una fotograf1a de 6poca de autor desconocido que muestra su funci6n original: un pulcro y elegante sal6n de t6, o al menos esa es la apariencia de ese g6lido y, al mismo tiempo, c6lido fantasma fotogr6fico. A partir de esto, dise16 una instalaci6n que pudiera intervenir el todo de ese espacio, si se pudiera decir as1, un espacio que se mantuvo cerrado durante ochenta a1os. En el dise1o, reincorpor6 objetos invencionados a partir de una observaci6n obsesiva de la fotograf1a mencionada. Como si gracias a esa atenci6n desmedida en los datos de ese documento fehaciente, fuera a surgir la clave de un secreto incommensurable al conectar, en el registro del arte y en los significantes de la obra, el referente documental –los fantasmas de esa fotograf1a fantasm6tica– con el estado de abandono con resonancias g6ticas de lo referenciado, de ese supuesto monumento c6lmine que deber1a haber sido el Sal6n Tudor. Un espacio fallido, m6ximamente arquitecturizado con cerchas artesonadas, cuantiosas ventanas g6ticas y g6rgolas que vigilan hacia los cuatro vientos, pero que hoy solo funciona en su s6tano.

Una foto: Sal6n Tudor, 1925

Esta era, hasta donde sab1a, la 6nica fotograf1a existente del interior del Sal6n Tudor [Imagen 55], de data cercana a su construcci6n. Tomada desde la entrada del sal6n, se aprecia la imponente simetr1a de su estructura arquitect6nica: su techo a dos aguas con las vigas a la vista, las quince ventanas ojivales, piso de tablonos de madera, muros contruidos con grandes piedras y las molduras imitaci6n piedra que estructuran los marcos. Se observa tambi6n en la imagen catorce mesas redondas de madera con sus respectivas sillas, con respaldos y asientos de cuero. Tanto las mesas como las sillas se encuentran dispuestas equidistantemente unas de otras, esperando recibir a unas cuarenta personas. Sobre cada mesa hay montado un juego de bandejas con teteras, jarras, jarrones y aguamaniles, probablemente de plaqu6 o plata. Tambi6n hay floreros y copas de vidrio o cristal. La repetic6n de las sillas, mesas y sus objetos aparece en perspectiva, proyectada

como en un infinito. Las mesas están divididas en dos sectores, separados por uno de los elementos más estructurantes de la foto: una larga y angosta alfombra central que divide el espacio en dos. Al fondo, un florero con flores instalado al frente de la ventana central, opuesta a la entrada del salón. En conjunto, la alfombra, la ventana ojival central y el jarrón con flores, estructuran la imagen; dejan de ser adornos para convertirse en un único aspecto central que organiza el espacio retratado. Una luz sobreexpuesta entra por las ventanas, reventando la porción derecha de la fotografía.

Un lugar: la Estación Cumbre del Cerro San Cristóbal

La imagen 56 corresponde a una fotografía en que se puede ver la Estación Cumbre, en los tiempos en que fue construido el Funicular. Fue tomada el día de su inauguración oficial, el sábado 25 de abril de 1925, desde el techo de la Estación Base en dirección hacia la Estación Cumbre. Se aprecia el cerro San Cristóbal, en ese entonces recién forestado. Se ve la pendiente y los rieles por donde suben los carros; uno en ascenso, el otro en descenso. Filas de personas curiosas trepan el cerro agolpándose para observar los carros por primera vez en movimiento.

La máquina que mueve los carros se instaló en la Estación Cumbre y opera desde sus inicios transportando pasajeros cada 20 minutos, durando 5 minutos el trayecto entre los dos puntos. Hoy se puede observar la estación desde la Plaza Baquedano sin cambios en el transcurso del tiempo, siguiendo con la mirada la línea del Funicular por la pendiente del cerro. Suben el cerro, a través de esta vía, cientos de personas diariamente.

La Estación Cumbre es una edificación de piedra de dos pisos. El primer piso alberga la Sala de Máquinas del Funicular; el segundo, que cuenta con una entrada independiente, el Salón Tudor. La arquitectura de la construcción es ecléctica, compartiendo rasgos neogóticos y neomedievales, en una hibridación remedada de estilos, proyectada por el arquitecto Carlos Landa.

Como se puede observar en los registros, su apariencia exterior se asemeja a una iglesia de piedra. También nos recuerda las novelas de caballería como las del Rey Arturo, pero en una singular y discreta versión en Santiago de Chile, donde esos relatos nunca pudieron haber ocurrido. La Estación Cumbre se instala como una especie de pequeño castillo solitario y anacrónico en la cima de un cerro: su construcción descontextualizada en el tiempo y en permanente descalce con la realidad, parece fantástica e irreal.



Fig. 56. Fotógrafo desconocido, *Inauguración del Funicular*; 1925. Fotografía monocroma, 15 x 25 cm. Colección Juan Medina Torres.



Fig. 57. Fotografía desconocido, *Estación Cumbre*, 1925.
Fotografía monocroma, 15 x 25 cm.
Colección particular Juan Medina Torres.

La ecléctica edificación está constituida por un vistoso techo de dos aguas. Sobre lo alto de este, en cada una de sus esquinas, cuatro gárgolas de concreto imitación piedra reposan custodiando el edificio. Otro aspecto neogótico, son sus ventanas de arco ojivales dispuestas por la fachada delantera y laterales. La fachada delantera no tiene puerta de entrada, sino un gran ventanal dispuesto en la primera planta, que permite ver la sala del maquinista del Funicular, en que este activa y mueve los carros. Por la fachada trasera se accede al Salón Tudor, la cara menos vistosa de la edificación. La puerta de entrada es de madera y de arco apuntado, y se asemeja a la entrada de una pequeña capilla: esto parece indicar que esta es precisamente la fachada, ya que todo lo demás en la edificación tiene un sentido funcional.

El interior del espacio es de aproximadamente 11 x 8 metros. Mientras permaneció cerrada al público, funcionó por décadas como bodega de la empresa del Funicular. Luego, a partir del año 2008, como espacio cultural privado, en que se realizaban en forma esporádica conciertos, lanzamientos, exposiciones. La sala se encontraba en perfectas condiciones desde entonces, conservada en el tiempo.

La obra: *Protea*, octubre de 2011

La instalación fue pensada como un *environment*; en el sentido de que se asimiló física y simbólicamente el espacio monumental preexistente al total de los elementos que constituyen la obra. La arquitectura de la sala es el marco y soporte de la obra: una construcción en piedra que no solo acoge la obra, sino que es parte de ella.

En el espacio se instalaron los siguientes elementos: una larga y angosta alfombra de lana de color rojo oscuro emplazada en la mitad del piso, organizándolo en dos partes iguales, la cual se dispuso en línea recta desde la puerta de entrada al salón, hasta la ventana ojival central del lado opuesto. Esta ventana central se mantuvo despejada permitiendo la entrada de luz solar al espacio. El resto de las ventanas fueron anuladas en su función, cubriendo los vidrios con cuero negro para impedir el paso de la luz. Contiguo a la ventana despejada, se dispuso una mesa con un jarrón con flores. En medio del salón, sobre el eje de la alfombra roja, se instaló un aparato Lector de microfilms soportado por una mesa cuadrada, y junto a esta se colocó un piso para sentarse. Simultáneamente se instaló un audio que emula el sonido ambiental de un salón de té en funcionamiento, junto al último elemento asimilado por la obra: el ruido desde la sala de máquinas del funicular que se encuentra justo debajo del salón.

Los distintos elementos mencionados se ordenaron en el espacio con el objetivo de generar una especie de guión para el visitante. Este, al ingresar al espacio, se encuentra con una disposición estructurada por el eje de la alfombra, y una disposición simétrica de elementos que evocan un altar. El Lector de microfilms “da la espalda” al visitante, que entra al espacio llegando a enfrentarse a una especie de máquina cuya función no se conoce (podría ser un televisor antiguo o un computador viejo); más al fondo, se ve la única ventana que conecta con el exterior mediada por el jarrón de flores. Solo al ingresar y desplazarse por el espacio, puede encontrarse con la pantalla encendida del Lector, con un rollo de 35mm previamente cargado con diversos documentos referentes al lugar y sus alrededores. Dentro de estos documentos se encuentra la fotografía mencionada.

En resumen, se intervino el interior del salón con una serie de elementos de distinta naturaleza (audio, mobiliario, artefactos) con el objetivo de resignificar y reconfigurar el espacio original, construyendo un ambiente trastocado y provisto de un sentido ambiguo.

Distracciones / Decisiones de obra a partir de la fotografía

Conocí el Salón Tudor el año 2008, el día en que fui invitada a un concierto. Recuerdo que fue un sábado a mediodía. Subí por el Funicular y entré a la sala; estuve sentada escuchando el concierto de acordeón, contemplando el espacio, mirando la ciudad a lo lejos a través de sus ventanas ojivales. Me enteré que recién lo habían abierto después de largos años. Luego, al llegar a mi casa busqué información sobre el salón en Internet y me topé con la fotografía antigua ya descrita. Puedo recordar la sensación que me produjo encontrarme con aquella foto del salón de té: fue algo así como un descalce en relación con lo que yo había experimentado, estando dentro de ese mismo espacio durante el concierto. Creo que fue la percepción de ese desfase incómodo, entre el referente de ese fantasmático salón y la existencia actual del espacio, el motor que me llevó a pensar en proyectar una obra en esa sala. Una vez que encontré la foto del Salón Tudor, esta se incrustó en mi mente, de tal modo que no necesitaba mirarla para que la imagen produjera sus efectos.

Lo primero que hice fue intentar dar con una ampliación fotográfica y encontrar sus créditos. Preguntando, averigüé que un ex funcionario del Parque Metropolitano, Juan Medina Torres, había escrito un libro sobre el Cerro San Cristóbal¹⁸; me puse en contacto

¹⁸ MEDINA TORRES, Juan. *Cerro San Cristóbal, el gran balcón de Santiago*. Santiago: Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales, 2003.



Fig. 58. Consuelo Rodríguez, *Protea* (vista general), 2011. Salón Tudor, Estación Cumbre del Funicular.

y lo visité en su casa. Allí me mostró una caja con una serie de fotografías del Funicular junto con las actas y estatutos de la Sociedad, entregadas a él por uno de sus constructores, Félix Corte, como regalo para la investigación de su libro. Eran siete fotos en blanco y negro de 25 x 15 centímetros con que se registró el proceso de construcción del Funicular, además de tomas del cerro y de las estaciones Base y Cumbre. Dentro de este grupo de fotos, tomadas por un fotógrafo desconocido, estaba la fotografía del salón.

Quise encontrar otro documento sobre el Salón Tudor, pero después de meses de búsqueda en distintos archivos, públicos y privados, no encontré más registros. Busqué en el Archivo Nacional, en el Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico, en la Biblioteca Nacional, en el Archivo Central Andrés Bello, en el Museo Histórico Nacional y en el Archivo del Consejo de Monumentos Nacionales; además, en la actual empresa administradora del Funicular, entre otros lugares. Me convencí que esta fotografía era el único testimonio.

Esa fotografía significó para mí la condensación de ese único momento “tomado” por alguien en el Salón Tudor, encerrado y fijado por ochenta años en un papel. La fotografía me permitió pensar en un instante inaccesible, mediado por el blanco y negro.

Una de las opciones de montaje que barajé para la realización de esta obra fue restituir el espacio tal como aparece en aquella fotografía, al estilo del trabajo de escenografía cinematográfica, cuando se tiene que construir un set de época. Pero luego pensé que por más que intentara reconstruir dicho espacio, que lo simulara o restituyera con todos los objetos que aparecen en la foto, nunca coincidiría con la soledad e inmovilidad que aparece en aquella fotografía.

Este choque entre la realidad en grisalla de la fotografía con respecto al presente en colores, me hacía pensar en las primeras películas en que apareció el color, como el *Mago de Oz*, en las cuales aquel llega a instalarse figurando una gran esperanza. Para el caso de la fotografía del salón, la cosa parecía ser todo lo contrario: restituir ese momento a la realidad en colores era desesperanzador.

La fotografía, además, parecía tener un carácter propio y extraño. Cuando la mostraba a otra persona, para ver qué reconocían en ella, la mayoría me respondía que les evocaba la clásica película de suspenso *El Resplandor* de Stanley Kubrick. La fotografía del salón portaba una carga parecida a la de aquel hotel lejano, vacío y aislado en que el protagonista se enajena y trastorna escribiendo su libro, atrapado por la nieve en un gran castillo lleno de fantasmas, los cuales correspondían a la misma época del Salón Tudor: los años veinte.

La imagen del salón evoca a la película, porque se confunde con uno de esos salones vacíos del hotel, un solitario lugar que despierta espectros interiores. Como lo dice la poeta Annie Duthil: “*Quién no tiene en su corazón / un sombrío castillo de Elsinor [...] como las gentes del pasado / construimos dentro de nosotros, piedra / sobre piedra un gran castillo de espantos*”¹⁹. Construyo en mí mismo, piedra sobre piedra los fantasmas. Estratos de fantasmas. No sólo uno.

Aquella fotografía aumenta aun más el carácter fantasmagórico de la Estación Cumbre. Más que una foto capturada de un acontecimiento real y palpable, parece algo imaginario, una imagen del inconsciente o una ensoñación. Por más que tuvo un referente (el reconocible interior de la casa) parecía, no obstante, pura imaginación, algo casi inexistente; como si antecediera y fuese más que ese mismo momento. Un lugar olvidado fuera de todo tiempo. Como diría Benjamin, “*podría hablarse de una vida o de un instante inolvidable, aún cuando toda la humanidad los hubiese olvidado*”²⁰. La fotografía nos anuncia ese instante “inolvidable”.

Esta imagen me llevó bastante tiempo a pensar, deducir, especular y fantasear sin dar con una posible obra. Me parecía que nada de lo que pusiera en objetos sería más que aquella foto, todo sería inevitablemente una pérdida. Tuve esta foto pegada en las paredes de mi taller por varios meses, sin saber qué hacer.

Pero algo ocurrió en el transcurso del tiempo. La fotografía comenzó a tener en mi mirada otra implicancia. Esta fue la de su relación con la pintura, cosa que me devolvía y retornaba a mi propio fantaseo pictórico. En aquella imagen comencé a percibir algunas de las cosas que la fotografía –viejo cuento- le desmanteló a la pintura. Pude ver en esta foto una relación con la *naturaleza muerta*.

La table servie (La mesa servida) de Nicéphore Niépce [Imagen 60] fue una de las primeras fotografías tomadas en la historia, en el año 1822. La foto captura una mesa preparada para un solo comensal: un mantel cubriendo una mesa cuadrada, un plato sopero, una cuchara y un cuchillo; además una copa de vino, una botella y algo que parece ser un trozo de pan. Incluso hay un florero con flores, en definitiva, una naturaleza muerta. Aunque sea discutible, pareciera que tanto en los comienzos de la pintura como de la fotografía, se intentara retratar estos objetos cotidianos en reposo.

¹⁹ DUTHIL, Annie. *La pêcheuse d'absolu*. Paris: Seghers, 1953. P. 20. Trad. personal.

²⁰ BENJAMIN, Walter. *La tarea del traductor. Ensayos Escogidos*. Buenos Aires: Sur, 1967. P. 78.



Fig. 59. Stanley Kubrick, *Vista del hotel para el baile del 4 de Julio, 1921*, *The Shinning*, 1980.



Fig. 60. Nicéphore Niépce, *La mesa servida*, 1822. Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône

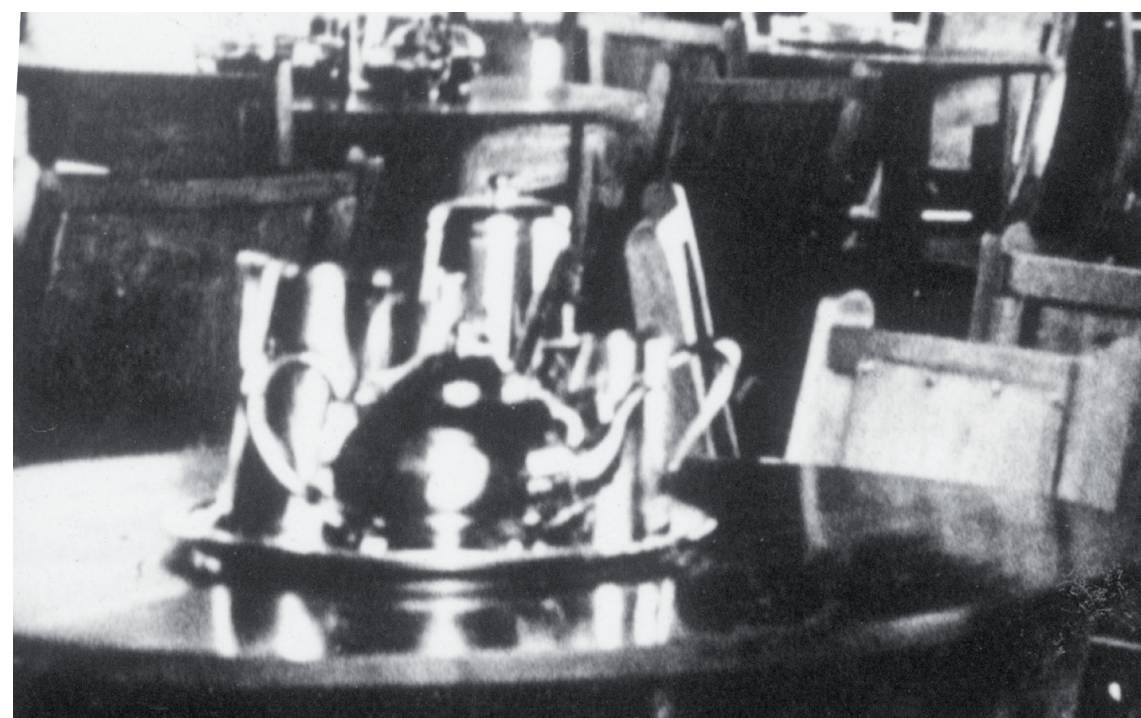


Fig. 61. Acercamiento y recorte fotografía referente [Fig. 55].

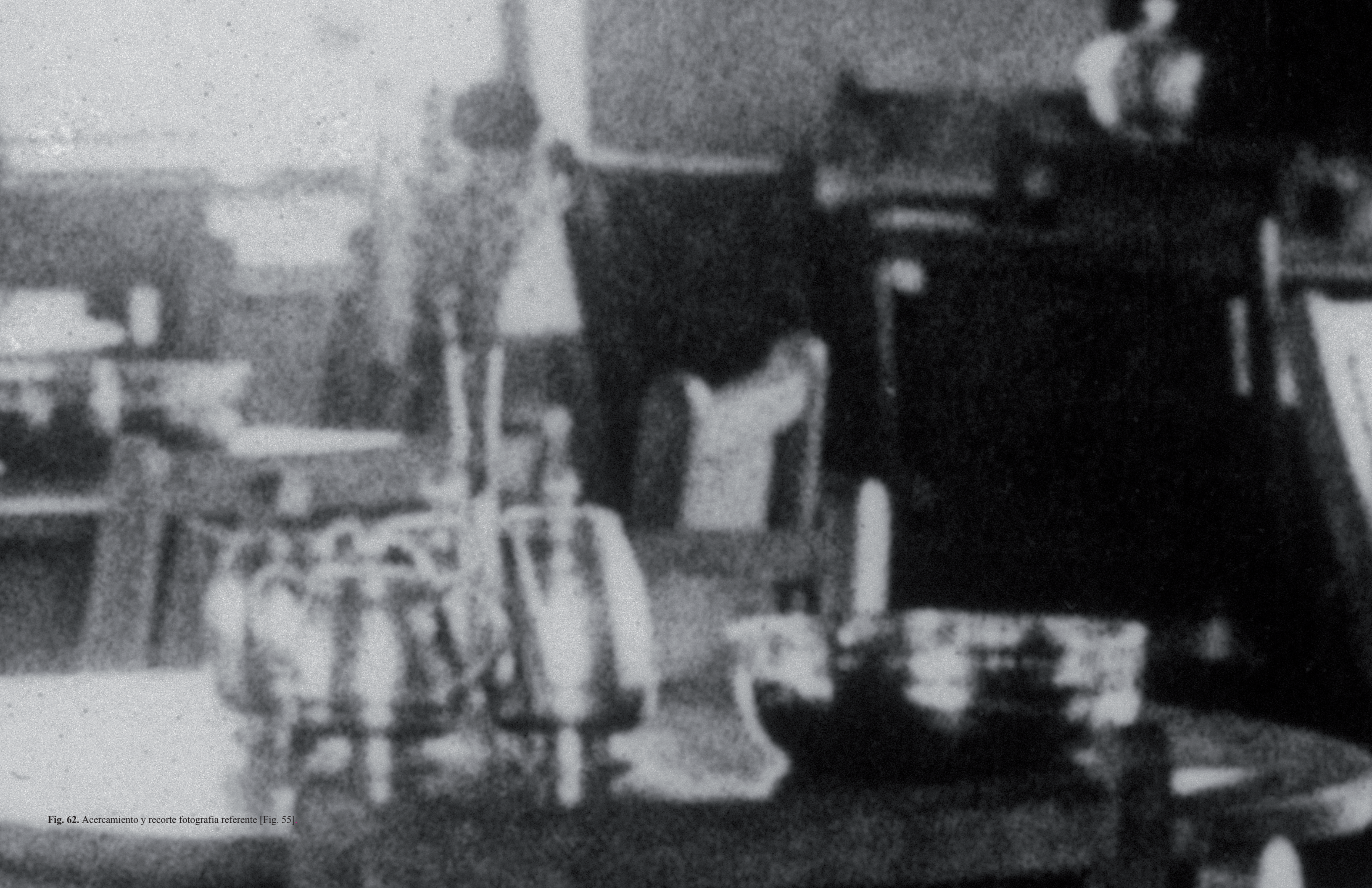


Fig. 62. Acercamiento y recorte fotografía referente [Fig. 55]

Podía ahora comparar ambas imágenes: la de Niépce, una de las *primeras* fotografías de la historia representando una mesa puesta para una sola persona en algún lugar de Francia en el año 1822 y la *única* fotografía del salón de té en 1925, en que varias mesas se ubican reunidas en Santiago de Chile un siglo después. Dos naturalezas muertas: la *primera* mesa dispuesta para una sola persona (singular) y la segunda *única* imagen del salón con varias mesas puestas a la espera (plural) para una recepción: varias mesas repetidas, repetición de naturalezas muertas.

Pienso que son un índice hacia la naturaleza muerta, no solo por los artefactos que en ellas se presentan, sino también porque ambas imágenes están desprovistas de presencia humana, lo que es ley y condición de ese género. Como bien lo dice el historiador Norman Bryson en su libro de ensayos sobre el tema:

“La eliminación del cuerpo humano es el paso fundacional de la naturaleza muerta, pero este fundamento sería precario si todo lo que hubiera que destruir fuese el retorno físico del cuerpo: la desaparición del motivo humano podría representar sólo un estado de cosas provisional si el cuerpo está a la vuelta de la esquina y, probablemente, reingrese al campo de visión en cualquier momento”.²¹

La noción de naturaleza muerta, en tanto acumulación de objetos domésticos en reposo, nos impulsa a pensar en alguien que se ocupó de ordenarlos y situarlos. Esto insinúa una relación entre naturaleza muerta y fantasma, al apreciarse el efecto de una acción. Una acción en la que no hay evidencia de presencia humana, pero están presentes sus artefactos como indicio, como huella.

Tanto la foto *Le table servie* como la del Salón Tudor amenazan con un cuerpo que está a punto de ingresar en escena o que acaba de irse. Una serie de cuerpos de personas que están por participar en esa velada, esperando ocupar las mesas del salón.

Concretamente, en la fotografía referente del Salón Tudor vi implantado el problema de la *unicidad* y la *reproducción* (percibido a través de esta interminable repetición en perspectiva de las mesas y las bandejas) y, por otra parte, la relación de la foto con la naturaleza muerta: las bandejas con sus objetos y el arreglo floral junto a la ventana.

A partir de esta observación, los elementos constitutivos que saltaron a mi vista para la construcción espacial y mobiliaria de la obra fueron, puestos en orden:

²¹ BRYSON, Norman. *Volver a Mirar: Cuatro ensayos sobre Naturaleza Muerta*. Capítulo 2: “Rhopografía”. Madrid: Alianza, 2005. P. 63.

1. La *repetición de mesas, sillas y bandejas*. La mesa montada, la puesta en escena de todas aquellas platerías y cristalerías encima de esas mesas, que se repiten simétricamente y en perspectiva: son varias naturalezas muertas dispuestas.

2. La disposición de la *alfombra y el jarrón con flores frente a la ventana ojival central*. La relación de estos tres objetos se constituyen como constelación, detalle central, los cuales hacen la forma de una “T”, una perpendicular que estructura el espacio. Esta sería una segunda clase de naturaleza muerta instalada: un detalle que viene a dividir el conjunto de las mesas e impone la atención de la imagen.

Se podría pensar que la constelación de objetos dispuestos dialogan con los aspectos mencionados de la foto referente.

Los elementos dispuestos en *Protea* son proceso de una condensación de pensamientos, una serie de relaciones referenciales que estuvieron presentes al pensarla y que se dan lugar en el montaje.

Lo que sigue son apuntes que describen cada una de las partes dispuestas en la obra, que establecen y abren su sentido.

Asistencia imaginaria

Al entrar al espacio un audio en loop domina el ambiente. Es un montaje donde se registra una progresión de sonidos. Primero se escucha el evocador e inequívoco tintineo de copas y tazas. Luego, casi imperceptible, se escucha la presencia de alguien. No siempre con la misma frecuencia, se va sintiendo el incremento del flujo de personas. De pronto, “personas entran y salen”, “toman té”, “comen”, “conversan”, “habitan el espacio”. Ninguna de las frases que emiten son reconocibles: es un murmullo ambiental producto de una recepción consumada.

Imaginé, produje y elaboré especialmente el sonido ambiente para la muestra. Mediante esa operación, intenté poner en tensión uno de los mencionados aspectos centrales de la foto-referente: aquella *repetición* observada *de mesas, sillas y bandejas*, aquellas varias *naturalezas muertas* repetidas, las cuales fueron diferidas en sonido.

En *Protea*, el audio se presenta como el *fuera de campo* de la fotografía referente. Evoca los cuerpos ausentes, aquellos que están fuera de la representación, e instala un sonido del salón en uso, como si todas esas personas ingresaran al espacio, al campo de visión de la fotografía, y ocuparan los objetos, participando en la velada de las mesas a la espera del Salón Tudor. Estos objetos, en lugar de plantearse en reposo, como naturalezas

muertas, simulan estar en uso, un uso imaginario detonado por la sensibilidad ante el espacio sonoro de la obra.

Simultáneamente, se presenta una segunda clase de sonido operando en el lugar. Se trata del ruido de la sala de máquinas, el cual es asimilado por la obra. Cada vez que la máquina se pone en funcionamiento, el piso tiembla, la casa tiembla. Es un sonido ronco, grave, pesado, como si todas las piedras del cerro se estuviesen moviendo, evocando el sonido que a veces percibimos justo antes de un temblor.

Audio construido y ruido de la máquina son constantes presencias sonoras en *Protea* y envuelven el resto de las situaciones objetuales.

Objetos restituidos

Una de las operaciones que decidí en el montaje fue la restitución del aspecto central de la fotografía-referente de 1925 mediante la colocación de objetos en el salón: la alfombra, el florero con flores y el recorte de la ventana ojival central. La instalación de la ventana con proteas y la alfombra, son un detalle dentro de la representación de la foto. Una representación que sabemos inasible. Esa descripción objetual, ese detalle presente, tiene la función de dar verosimilitud al montaje.

Para la muestra, mandé a confeccionar una alfombra de lana de color rojo oscuro, de 80 por 850 centímetros. Elegí que fuera rojo oscuro porque se parecía al rojo del techo y al tono de las flores. Esta alfombra recorre todo el piso y divide en dos mitades el espacio. Luego, frente a la ventana instalé un florero transparente, del mismo tamaño del florero que se observa en la foto, en el cual dispuse un ramo de proteas en agua. Este se dispuso sobre una mesa hecha a medida, angosta y larga, hecha de hierro, pintada gris con cubierta de madera barnizada, cuyo objetivo es sostener el florero y reforzar el aspecto central de la fotografía, esta especie de “T”, de perpendicular que estructura el espacio.

La disposición del florero frente a la ventana, es la instalación de un “cuadro vivo” que recuerda a las clásicas intertextualidades de paisaje, como las ventanas del retablo *La Adoración del Cordero Místico* de los hermanos Van Eyck, en que aparecen pintados la arquitectura y los marcos de las ventanas con el paisaje exterior.

Aunque la referencia más evidente es la pintura *Jarrón con flores frente a una ventana* de Ambrosius Bosschaert el Viejo, quien pinta a principios del siglo XVII, un florero contra el alféizar de una ventana de arco de medio punto.

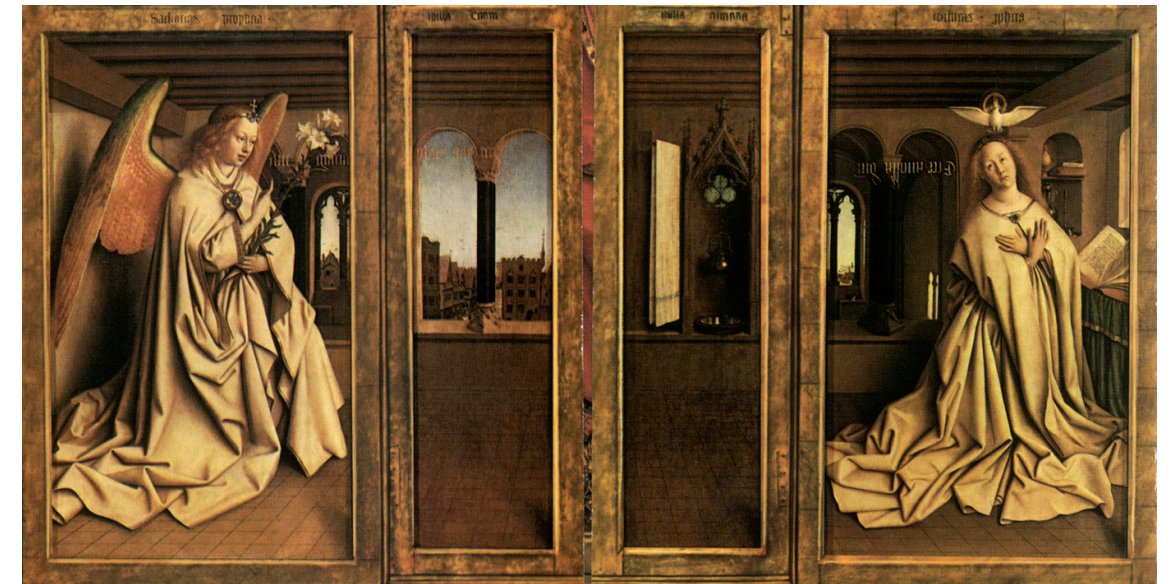


Fig. 63. Hubert y Jan van Eyck, *La Adoración del Cordero Místico* (paneles exteriores), 1432. Políptico. Óleo sobre tabla. Catedral de San Bavon, Gante.



Fig. 64. Ambrosius Bosschaert el Viejo *Jarrón con flores frente a una ventana*, 1618. Óleo sobre tabla, 64 x 46 cm. Galería Real de Pinturas Mauritshuis, La Haya.



Fig. 65. Consuelo Rodríguez, *Protea*,
(flores junto a la ventana), 2011.

Fig. 66. Acercamiento y recorte imagen 55.

Victor Stoichita realiza una lectura de esta pintura de Bosschaert que coincide con las implicancias suscitadas por los objetos ventana y florero en mi obra:

“La modalidad expresiva que Bosschaert escoge es aún más importante. Aparte de los floreros en las hornacinas, el pintor nos ha dejado también ramos de flores en el alféizar de la ventana. [...] Este marco/alféizar define la naturaleza muerta (el ramo de flores) como estando *en el umbral* y el paisaje como *visto a través*”.²²

El florero eclipsa el paisaje. El paisaje es visto “a través” del florero, todo mediado por el encuadre del marco de la ventana. El recorte del florero con la ventana es una condensación conceptual de dos marcos fundidos en una sola imagen: naturaleza muerta y paisaje yuxtapuestos.

En *Protea* instalo la misma relación que presenta la pintura de Bosschaert, pero con objetos presentes: un florero transparente y un ramo de proteas. El florero “está en el umbral” y la ciudad de Santiago es “vista a través” del jarrón con flores.

El florero con proteas es la parte *presente* de la muestra. Me refiero no solo a una presencia objetual, sino también al presente mismo respirando en las flores. Atrás (a través del vidrio) se ve la ciudad, un paisaje que también está aconteciendo. La ciudad es vista a escala desde las alturas, mediada por la lejanía de estar en la cumbre del cerro.

Por aquella ventana entra la luz oscilante del día, la posición del sol, las nubes, los días de lluvia, el smog: todos los días y a cada momento el paisaje está cambiando.

Ventanas negras

Para acentuar el recorte de la ventana ojival central, clausuré las catorce ventanas restantes del Salón Tudor, impidiendo la mirada hacia el exterior y el paso de la luz hacia adentro. Esta fue una intervención directa sobre la arquitectura del espacio. Los vidrios fueron cubiertos con láminas de cuero negro, dejando sus molduras y manillas a la vista. Se cortó cuero para cada vidrio, a la medida de la estructura ojival. Con esta operación se suspende la función del marco como fragmento hacia el paisaje y, al mismo tiempo, aparece la ventana como objeto: las ventanas tapadas son clausura objetual y eclipsamiento de la luz.

²² STOICHITA, Victor. *La invención del cuadro*. Madrid: Cátedra, 2011. P. 62.

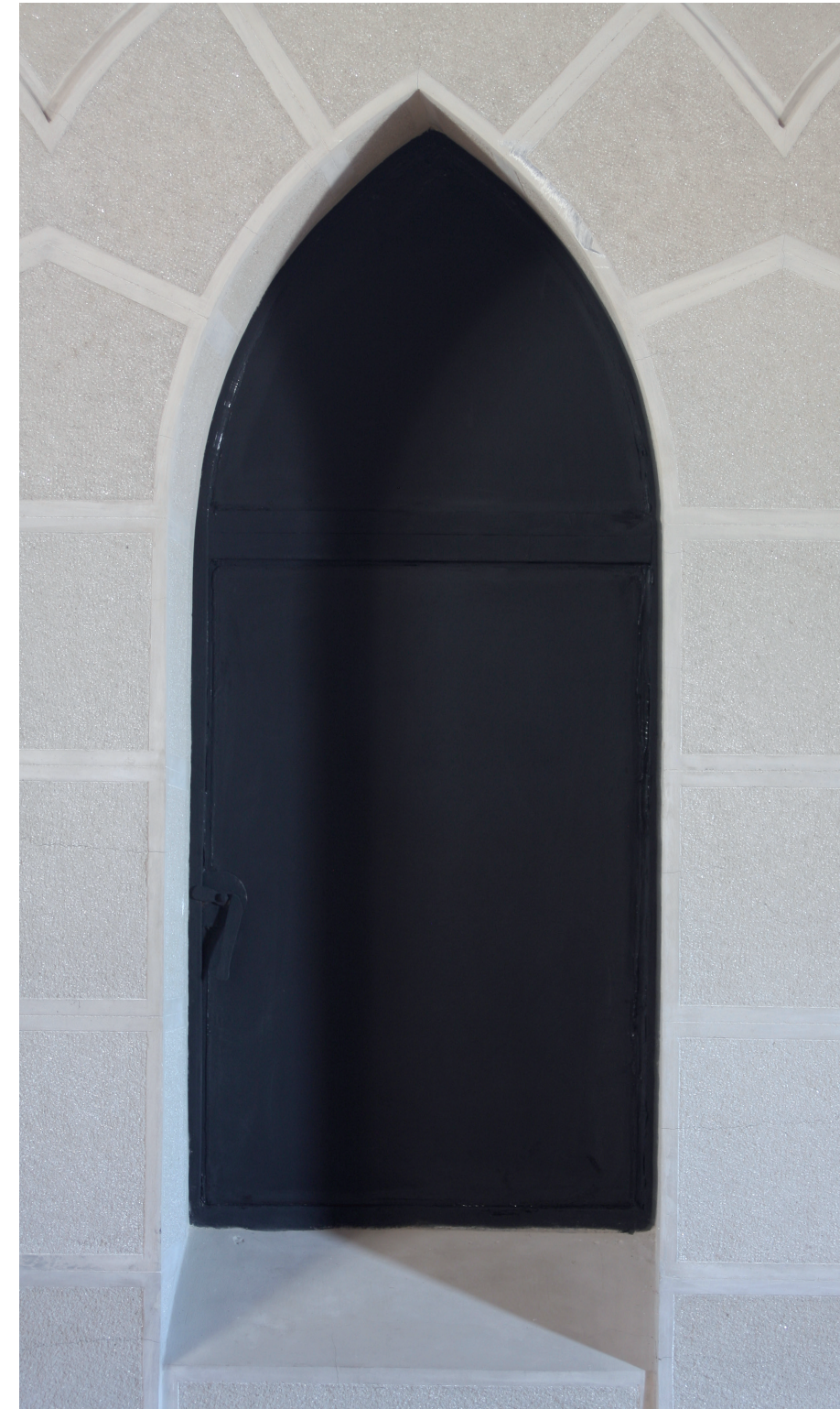


Fig. 67. Consuelo Rodríguez, *Protea*, (detalle), 2011.



Fig. 68. Marcel Duchamp, *Fresh Widow*, 1920, (Réplica de 1964). Madera, metal y cuero. 79 x 53 x 9 cm. Tate Collection, Londres.

Esta operación la tomé prestada de la obra *Fresh Widow* de Duchamp realizada el año 1920. Para confeccionar esa pieza, el artista le encargó a un carpintero una ventana francesa (*french window*) en miniatura en la que instaló vidrios para cubrirlos después con láminas de cuero negro. Es una ventana cerrada que, sin embargo, se puede abrir sin mayor esfuerzo. *Fresh Widow* es una parodia del artista a la noción de cuadro ventana. Nuevamente Duchamp despoja al objeto de su función; la obra establece una alusión irónica desde el título, relacionando la noción de *french window* (ventana francesa) a *fresh widow* (viuda alegre), juego de palabras que sustituye la ventana albertiana por otra que está de luto (viuda), debido a la clausura de la representación clásica. La operación de Duchamp reduce la representación tradicional a su propia reclusión.

En mi caso, repito este procedimiento en catorce ventanas reales, empotradas, que forman parte del edificio. Aquí, la operación está pensada para destacar la ventana central y manejar la luz del espacio.

Lector de microfilm

El Lector de microfilm se instaló sobre una mesa de fierro cuadrada hecha a la medida respecto a la máquina y con un piso de madera para sentarse. Esta máquina de archivo fue un préstamo, junto con el proceso de microfilmación de los documentos, mediante un convenio con la Biblioteca Nacional de Chile además de donar el archivo recopilado.

El Lector de microfilm viaja desde la Biblioteca Nacional al Salón Tudor, el lugar donde ocurrió lo que presenta, desde el centro de la ciudad hacia sus alturas.

Elegí el modelo *Micron*, por su característica particular de poder acercar y alejar la imagen manipulando manualmente las perillas. Me interesó también su carácter obsolecente, fruto del progreso en relación a las tecnologías de archivo.

El aparato de microfilm se propone como un objeto más de la obra, pero principalmente funciona como dispositivo de archivo donde instalar los documentos recopilados en torno al Funicular, el cerro y el Salón Tudor. Se compiló un rollo con 600 imágenes microfilmadas. Podría pensarse que todas esas imágenes excedían la representación, pero estaban mediadas por este aparato que las presentaba de a una a la vez en la máquina.

Esta máquina, en comparación al resto de los elementos objetuales dispuestos, es un elemento aparentemente extraño respecto de lo observado en la foto; pero fue la

solución encontrada al problema de la insuficiencia de archivo. Es decir, se planteó ante la imposibilidad de encontrar *otra* imagen, exhibiendo entonces en el Lector todos aquellos documentos que gravitan a su alrededor²³.

Los documentos se dispusieron en el microfilm en orden cronológico, desde el año 1900 a septiembre del 2011, justo el mes anterior a la muestra. En este rollo de 35 milímetros confluyen diversas clases de documentos tales como: actas de la Sociedad del Funicular creada por la comunidad italiana, contratos de la empresa, crónicas de periódico de autores como Edwards Bello o Alone, noticias, escrituras públicas, fotografías de la cantera, de los operarios construyendo y forestando el cerro, libros de época, leyendas, manuscritos, mapas de ubicación, entre otros. Dentro de la máquina figura “atascada” la foto del Salón Tudor, oculta entre los archivos.

Cuando proyecté la obra, nunca pensé en que iba a trabajar con el archivo. Fue algo que produjo el proceso de obra. En *Protea* se hace uso del archivo, de este sistema de documentación lineal y continuo, para hacer saltar las relaciones del espacio según el documento presente en la pantalla. Ese encadenamiento que hace marcar lo arbitrario y discontinuo de los documentos de historia, este flujo de imágenes y documentos que se visualizan en el Lector, corresponden a los estratos gravitantes alrededor del espacio. En la confluencia de imágenes no se da con un único momento, sino que se muestra la casa y sus estratos: estratos implícitos y explícitos, estratos inscritos, estratos materiales, estratos de poder, institucionales y anecdóticos.

Vuelvo ahora a la ubicación del Lector con respecto al montaje de la obra. La pantalla del microfilm se encuentra enfrentada a la ventana descubierta, la cual es un recorte hacia el paisaje como si se tratara de otra pantalla. “Ventana” y “pantalla” se encuentran como dos astros al eclipsarse. Una permite ver la ciudad y la otra imágenes de archivo en blanco y negro. A través de la ventana ojival (el paisaje presente) y el florero con proteas (presencia viva que sugiere naturaleza muerta) se observa lo vivo, el presente concurriendo. Las flores respiran por su propia naturaleza y el paisaje fluctúa desde la

²³ La microfilmación de los documentos se realizó en el Centro de Conservación y Restauración de la Biblioteca Nacional de Chile. Esta técnica de conservación de documentos originales consiste en sacar copias análogas para traspasarlas a una película de 35 milímetros. En la instalación se utilizó un duplicado del máster. El original se encuentra en la bodega de la Biblioteca Nacional, como parte de su colección general. Los materiales que encontré mientras buscaba una imagen que tensara la mencionada del Salón Tudor, sirvieron para conformar el rollo exhibido en el Lector de microfilm, y documentan distintos momentos gravitantes de la construcción del salón, del cerro y sus alrededores. Esta secuencia fue organizada y ordenada por orden cronológico, respetando las formalidades de la biblioteca. El archivo se llama SALON TUDOR, y se encuentra disponible a consulta en la biblioteca.

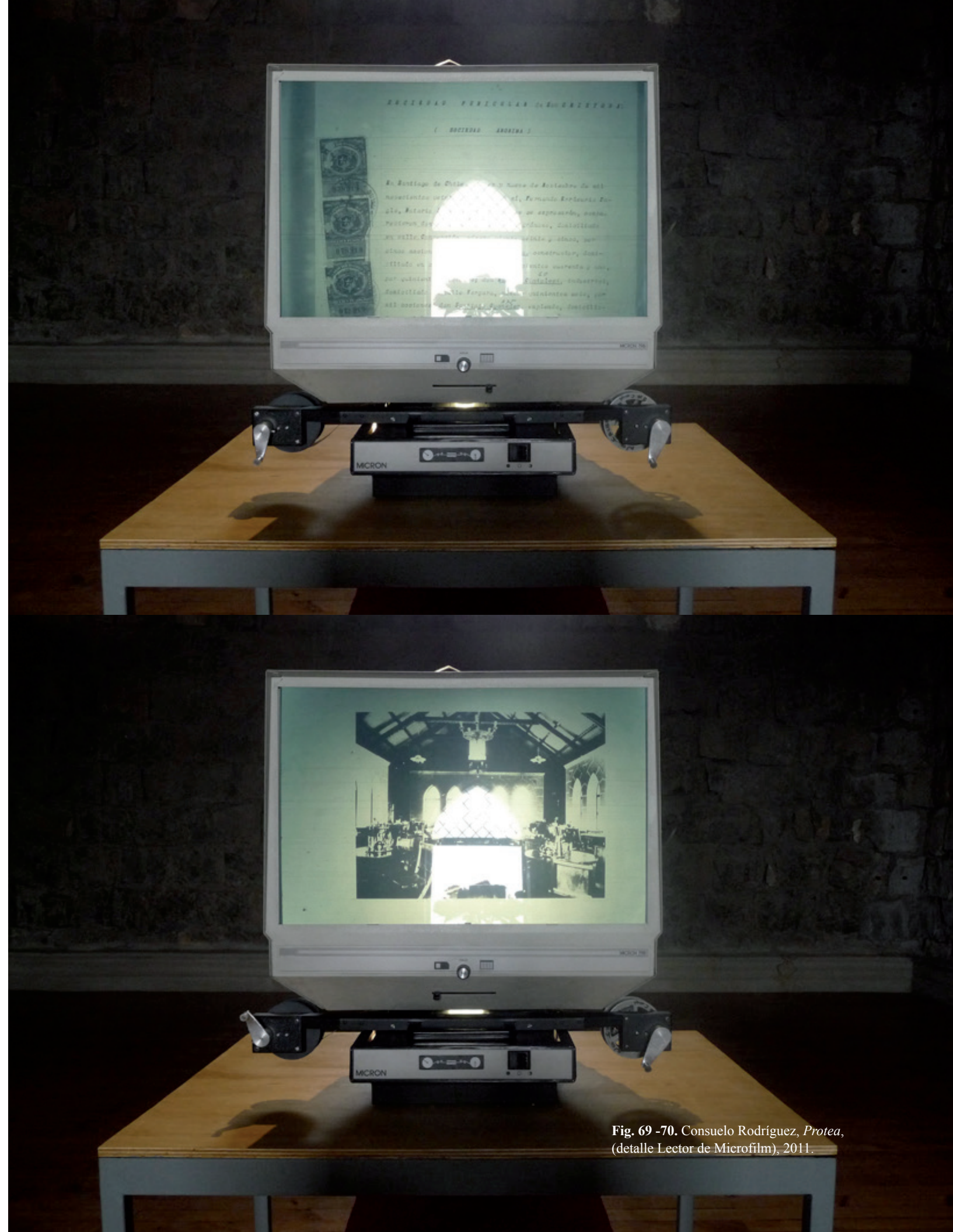


Fig. 69 -70. Consuelo Rodríguez, *Protea*, (detalle Lector de Microfilm), 2011.



Fig.71. Consuelo Rodríguez, *Protea*, (vista general).

distancia. Del otro lado, en el Lector, lo muerto, imágenes de archivo atascadas en un rollo de 35 milímetros.

La pantalla del Lector, plana y plástica, *refleja* permanentemente la ventana ojival central, es una imagen especular que esta incidiendo siempre sobre la materialidad acrílica y plana de la pantalla del Lector [Imagen 69 y 70].

Bajo el negro encrestamiento de las olas

Las flores que elegí disponer en el florero frente a la ventana fueron proteas. Esta flor me llamó primero la atención por su apariencia, y luego supe su nombre, en el transcurso en que la obra iba decantando su propio sentido.

El aspecto de una protea no es el de una flor fresca, primaveral y alegre, sino más bien el de una atemporal y dramática. Es tosca, puntiaguda, aterciopelada, con un grueso tallo verde y flor del tamaño de una alcachofa, de tinte carmín oscuro y rosas lacados. De apariencia entre flor y animal. Tiene la característica de durar, una vez cosechada, por un mes en el agua, lo que marcaba además la temporalidad de la obra, que también duró un mes.

El nombre del género de estas flores fue dado en 1735 por el científico naturalista Carlos Linneo. Las proteas ocupadas en la muestra son las Cynaroides. Transcribo aquí la descripción taxonómica de Linneo, la cual se ajusta precisamente a su apariencia:

“Protea de flores solitarias con el radio del cáliz lanceolado, enjuto y rígido, hojas casi redondas con peciolo, leucadendron como alcachofa.[...] habita en lugares húmedos del monte tabular del cabo de la Buena Esperanza. Tiene el tallo fruticoso, corto y tendido: las hojas casi redondas lisas, de la magnitud de una mano poco más o menos; con peciolos la mitad mas cortos que ellas: la flor terminal del grueso del cáliz de una alcachofa: el cáliz apiñado, con escamas por de fuera cenicientas, en su ápice sencillas, lisas y sin pelo; derecho a más largo que el disco: la corola propia de dos pétalos, del largo del cáliz, de color rosa, arrimados por su ápice; y más ancho por su remate hendido en tres partes y veloso: los filamentos de color blanco-roxo: el germen con pelo largo: y el estilo encarnado”.²⁴

²⁴ En PALAU I VERDERA, Antonio. *Parte práctica de la botánica del caballero Carlos Linneo*. Tomo I, de VIII. Madrid: Imprenta Real, MDCCLXXXIV. Pp. 576-577.

Linneo nombra así a la flor en honor al dios Proteo (Πρωτεύς, *Prôteús*). Un dios griego del mar cuyo nombre sugiere ser el *primero* o *primogénito*. Se dice que este podía predecir el futuro, y cambiaba de forma para evitar tener que hacer aquello: contestaba solamente a aquel que era capaz de capturarlo.

La naturaleza esquiva y cambiante de Proteo se puede conocer a partir de la *Odisea* de Homero. Se cuenta que este anciano del mar conoce las profundidades de todo océano. En el Canto IV, Menelao le cuenta a Telémaco que los dioses lo retuvieron a él y a sus hombres en la isla de Faro, frente a las costas de Egipto, durante veinte días, y que Idotea, hija del dios Proteo, les ayudó explicándoles cómo podían apresararlo y así conocer el camino de vuelta a casa. Idotea les sugiere una emboscada contra el divino anciano. El relato de Idotea es el que sigue:

“Viene aquí con frecuencia el veraz anciano del mar, el inmortal Proteo egipcio, que conoce las profundidades de todo el mar, siervo de Poseidón y dicen que él me engendró y es mi padre. Si tu pudieras apresararlo de alguna manera, poniéndote al acecho, él te diría el camino, la extensión de tu ruta y cómo llevarás a cabo el regreso a través del ponto rico en peces. Y también lo diría, vástago de Zeus, si es lo que deseas, lo bueno y lo malo que ha sucedido en tu palacio después de que emprendiste este viaje largo y difícil [...] Cuando el sol va por el centro del cielo, el veraz anciano marino sale del mar con el soplo de Céfiro, oculto por el negro encrestamiento de las olas. Una vez fuera, se acuesta en honda gruta y a su alrededor duermen apiñadas las focas [...] que salen del carnosos mar exhalando el amargo olor de las profundidades marinas. Yo lo conduciré allí al despuntar la aurora, lo acostaré enseguida y escogerás a tres compañeros, a los mejores de tus naves de buenos bancos. Te diré todas las argucias de este anciano: primero contará y pasará revista a las focas y cuando las haya contado y visto todas, se acostará en medio de ellas como el pastor en un rebaño de ovejas. Tan pronto como lo veáis durmiendo, poned a prueba vuestra fuerza y vigor y retenedlo ahí mismo, aunque trate de huir ansioso y precipitado. Intentará tornarse en todos los reptiles que hay sobre la tierra, así como en agua y en violento fuego. Pero vosotros retenedlo con firmeza y apretad más fuerte. Y cuando él lo pregunte, volviendo a mostrarse tal como lo visteis durmiendo, abstente de la violencia y suelta al anciano”.²⁵

²⁵ HOMERO. *Odisea*, en *Obras completas de Homero. Versión directa y literal del griego por Luis Segalá y Estalella*. Barcelona: Montaner y Simón, 1927. P. 320.



Fig. 72. The Linnean Society of London, *Protea cynaroides*.
LINN 116.34 *Protea Lepidocarponendron* (Herb Linn).

El relato de Homero sigue su curso y cuenta cómo Menelao y sus hombres aceptan los consejos de Idotea y esperan disfrazados con pieles de foca hasta que, a mediodía, el anciano sale del mar hacia la superficie. Al lanzarse sobre él para apresararlo, “*primero se convirtió en melenudo león, en dragón, en pantera, en gran jabalí; también se convirtió en fluida agua y en árbol de frondosa copa*”²⁶. Este relato, es uno de los primeros en advertir la naturaleza esquiva y cambiante de Proteo.

Lo expresa también Ovidio en las *Metamorfosis*, quien describe a Proteo convirtiéndose en serpiente y cuernos de toro, imitando las líquidas aguas o el violento fuego. Proteo es cambiante, se deja ver “*oculto bajo el negro encrestamiento de las olas*”. Desde entonces, no solamente es el dios que presagia el tiempo, sino también el de los simulacros, de los dobles y las falsas apariencias. Dice Herodoto, por ejemplo, que Helena nunca fue a Troya, sino que la que partió fue su doble, y que la verdadera quedó bajo el cuidado de Proteo. La guerra de Troya habría sido desatada por la belleza de una estatua, y no de una mujer real.

Llevando este relato a la obra, puede pensarse la ventana central con proteas como un simulacro. Las flores traen a la mente a las de la fotografía del salón, pero en ningún caso podrían ser las de la foto. No podríamos conocer estas, es un modelo no identificable. Por consiguiente, la ventana con proteas funciona como presencia falsa del referente. No es el referente propiamente tal, sino su simulación, un referente de segundo orden. Es un simulacro en el sentido de su hiperrealidad.

Me detengo brevemente en esta noción de simulacro bajo una idea apuntada por Víctor Stoichita quien comprende muy bien el simulacro desde la pintura:

“El simulacro es un objeto hecho, *un artefacto* que si bien puede producir un efecto de semejanza al mismo tiempo enmascara la ausencia de modelo con la exageración de la hiperrealidad [...] Esta construcción artificial, carente a veces de modelo, se presenta con una existencia propia”.²⁷

Para Deleuze, por otra parte, como indica en su libro *Lógica del Sentido*, el simulacro excede lo mismo y lo semejante; al alzarse a la superficie, hace caer lo mismo y lo semejante, el modelo y la copia. El simulacro es un objeto de las profundidades

²⁶ *Ibid.*, P. 321.

²⁷ STOICHITA, Victor. *Simulacros: el efecto pigmalión. De Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Siruela, 2006. P. 12.

que comprende dimensiones, profundidades y distancias que no se pueden dominar, y, justamente, al no poder asimilarse, lo que se experimenta es una sensación de semejanza, una especie de familiaridad.

Las proteas dispuestas en la obra pueden pensarse como un simulacro en la medida que no hay original, ni copia, ni tampoco modelo de un otro. Lo que se presenta es pura semejanza: vemos las flores, las reconocemos en la ventana; hay identidad, pero es una de las máscaras de un modelo que no se deja ver. Por eso Deleuze se refiere al simulacro como un Proteo, el cual no solo se metamorfosea y se transforma en distintas apariencias, sino también, en palabras del autor, es “*aquel que se inmiscuye y se insinúa por todas partes*”²⁸. Proteo viene desde el abismo de la representación.

Las proteas instaladas frente a la ventana, en su semejanza, en su hiperrealidad, sugieren lo esquiva y cambiante que puede ser la representación.

Objetos proliferados

Concluyo el análisis de *Protea* realizando una última observación. Debido a que esta obra es más compleja que las anteriores, en el sentido de estar compuesta por varios elementos, quisiera retomar ciertos aspectos en relación al hilo central que intento articular en este escrito.

Protea es un trabajo de naturaleza diferente al trabajo descrito anteriormente, *Negro sustractivo*. En el caso anterior, la obra se condensa en un solo gesto y en un solo objeto. Por el contrario, lo que realicé en *Protea* fue ponerme como pie forzado un referente externo y resolver la obra en varios objetos, realizando intervenciones en el mismo espacio. Quizás un lugar en común posible entre ambas obras es la idea de *site-specific* y la ocupación de la arquitectura como soporte.

En *Protea*, propongo una reflexión visual sobre el Salón Tudor. El desvío, esta vez, se encamina hacia la *restitución* de objetos, lo cuales fueron encontrados o mandados a confeccionar. Aquí la relación con la pintura aparece en condición mucho más larvada, escondida, porque en este caso el problema es otro. La obra tiene un problema mayor, relacionado con la historia o el archivo; sin embargo las soluciones que encontré para

construir el trabajo también provienen del lenguaje de la pintura, como es el caso de las soluciones encontradas con la naturaleza muerta diferida en sonido, en las ventanas clausuradas y la protea como naturaleza viva, y no muerta. Todos los objetos en conjunto constituyen el *environment*.

Hay un diferimiento de la pintura proliferada en los objetos, ya sea en las ventanas, en el audio instalado, en contraste a la Estación Cumbre que lo enmarca todo. El Lector de microfilm, como aparato obsolecente descontextualizado de época, muestra un flujo de imágenes continuas que enrarecen más el espacio.

Reconozco entonces una clase de objetualidad proliferada. Sería conveniente recordar uno de los referentes que instalé en la primera parte de este escrito, *Étant donnés*, obra en la que Duchamp constela todo magistralmente: como afirmé antes, esa obra instala una clase de objetualidad proliferada. En *Protea* también son varios objetos, pero claramente hay más desvíos, no todo está hecho para parecer un cuadro unitario, ni existe un punto de vista controlado, sino que se presenta en el espacio el descalce de tiempos simultáneos, una historia que salta desde las alturas.

Considero que esta línea objetual experimentada en *Protea* viene de esa línea duchampeana de la descontextualización del objeto, la herencia de su sustitución de la copia mimética con la realidad. En *Protea* planteo una relación entre el paisaje, la naturaleza muerta y, simultáneamente, el fantasma de la historia discontinua y descentrada.

Tanto lo que pasa en *Florero junto a la ventana* de Bosschaert como en *Fresh Widow* de Duchamp son entonces yuxtaposiciones de representaciones pictóricas objetuales que se proyectan sobre las ventanas del espacio, sirviendo de marco referente a mi trabajo en *Protea*. Se trataría del lenguaje de la pintura, el “*hueco en la red*” infiltrado en la conciencia.

²⁸ DELEUZE, Gilles. *Lógica del Sentido*. Cap.: “Simulacro y filosofía antigua”. Santiago: Edición electrónica de la Escuela de Filosofía de la U. Arcis, en www.philosophia.cl (no disponible en red). P. 181.

El infierno de los cuerpos graves, 2011

DENTRO DE UN CUBO BLANCO

Aristas superpuestas

Anamorfosis del espacio

EL CUERPO

Volúmenes de ocre

Superficies grisáceas

ENARBOLA SUS CAJAS

El cuerpo es un volumen

Dimensiones opacas

El cuerpo es un sistema

Que un andamiaje fija

El cuerpo es una máquina

Dentro de un cubo blanco

Severo Sarduy



Fig. 73. Consuelo Rodríguez, *El infierno de los cuerpos graves* (vista general), 2011.
Instalación. Pinturas sobre tela y listones, 290 x 650 x 430 cm.
"PECIO", Museo de la Solidaridad Salvador Allende.



Fig. 74. Consuelo Rodríguez. *El infierno de los cuerpos graves* (vista general), 2011. "PECIO", Museo de la Solidaridad Salvador Allende.



Pecio

Presento un tercer trabajo llamado *El infierno de los cuerpos graves*, realizado en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende en diciembre del año 2011. Fue realizado dos meses después de haber instalado *Protea*. El trabajo surge a raíz de la experiencia con las pinturas relegadas, “las telas momias” que mencioné en la primera parte [Imagen 24 y 25]. Mientras observaba estos objetos en mi taller, me preguntaba qué ocurre con la suma de residuos pictóricos que hay presentes en la escena y que no salen a la luz, las tentativas que quedaron a medio camino. A partir de esa interrogante comencé a recolectar telas abandonadas en universidades y talleres de amigos pintores. Esta recolección se realizó en el transcurso de tres años: óleo y acrílico sobre lino, crea, lona y algodón. Aquellas que fueron bastidores con telas tensadas y que, efectivamente, en algún punto tuvieron el proyecto de convertirse en cuadro.

Hubo bastante tiempo en que no supe qué hacer con este material; no sabía cómo abordar el problema. Me parecía que estas telas se encontraban en un estado de suspensión, en un limbo: no eran ni pinturas (cuadros), ni escombros, sino objetos arrastrados en el proceso de un destino incierto, que van deteriorándose y perdiéndose de vista gradualmente.

La primera vez que resolví instalar algo con el material fue para la muestra *Pecio*²⁹, organizada y curada por cinco compañeros del Magíster, tras haber egresado. La muestra tuvo lugar en el segundo piso del Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

El significado de la palabra *pecio* articulaba la muestra. Un *pecio* es el estado de hundimiento de un trozo de artefacto o nave fabricado por el ser humano, sumergido total o parcialmente en una masa de agua, como puede ser el mar o un lago. Esta clase de objeto puede producirse por un accidente marítimo, naufragio o catástrofe natural, pero también por abandono, hundimiento intencional, descuido o negligencia. Esta palabra proviene del latín posclásico *pecia* o *petia*, o el bajo latín *pecium* o *petium*, que significa “fragmento o pieza rota”. En la muestra, el término *pecio*, se utilizó como metáfora extensible a toda producción humana, no solo la objetual, sino pensada también en aplicación a abstracciones ideológicas, políticas o culturales. En aquel contexto, aquellos restos de pintura que yo había recolectado podían ser pensados como *pecios*. Esto si pensamos que la pintura albergada en el cuadro es un artefacto que, súbitamente, “por

²⁹ Esta muestra fue gestionada y curada colaborativamente entre Antonia Daiber, Tomás Fernández, Adolfo Martínez, Consuelo Rodríguez, Aymara Zegers.

Fig. 75. Consuelo Rodríguez. *El infierno de los cuerpos graves* (detalle), 2011.

accidente, catástrofes, hundimientos intencionales, descuidos o negligencias”, puede también naufragar.

Me pareció que esta muestra era el contexto adecuado para tratar el problema. Para ese momento contaba con más de trescientas telas desmontadas de sus respectivos bastidores. No quise mostrarlas en su condición de ruina en el museo, que habría sido lo más evidente; resolví, en cambio, realizar una construcción de otro cuerpo con estas, un ensamblaje donde sus bastidores y las telas fueran la materia prima.

Construcción de obra

El volumen se construyó en el mismo museo, durante la semana de montaje. Fue realizado con estas pinturas tensadas por el revés, listones de madera y grapas. Me instalé en la sala con las maderas, todas las telas, grapas, serruchos, sierras caladoras y tornillos, puros materiales de carpintería. Realicé el volumen sin un dibujo o maqueta previa; lo construí directamente en la sala del museo durante el montaje. Intenté que el objeto tomara consistencia, palo por palo, y cara por cara del cuerpo, mediante procedimientos propios de la carpintería.

Desde el piso de la sala, levanté una base de estructura irregular con los listones, sin tocar en ningún momento los muros de la sala. Construí directamente sobre estos palos cortados en distintos ángulos y uniendo los vértices con tornillos. Los palos fueron formando bastidores irregulares de formas trapezoidales y triangulares, que se iban encadenando unos a otros. En cada marco irregular tensaba -previamente humedecida- una de las telas-pintura por el revés con la engrapadora. Una vez que estaba tensa, tal como cualquier tela en bastidor, se fue cortando a la medida, cara por cara, como un trabajo de tapicería. El resultado de este procedimiento fue varios *planos-facetas* que articulan la totalidad de un cuerpo enteramente revestido de tela.

A través de estas operaciones -cortar, atornillar, tensar, engrapar-, el volumen fue tomando consistencia desde la base hacia diversas alturas y direcciones, cuidando que la estructura fuese firme y autosoportante. La superficie quedó de unos 6 x 4 metros de base y su altura máxima fue de casi 3 metros. A través de este procedimiento de armado apareció un gran cuerpo, demasiado grande para la proporción de la sala, que la volvía un espacio aprisionado y sofocante. Además, se hacía imposible exhibirlo como tal nuevamente, la única manera de sacar este gran cuerpo por la puerta era desarmándolo.

El objeto se materializó en un volumen hermético, en que lo que queda a la vista del espectador es lo que traspasa el anverso de la tela; la trama y el excedente de pintura y aceite forman una especie de paisaje y, a su vez, un *collage* tridimensional con las telas. Si comparo este objeto en relación a los trabajos revisados anteriormente -*Negro sustractivo* y *Protea*-, este ya no dialoga con la arquitectura, sino que se repliega sobre sí mismo. Hay una ausencia de horizonte único; se entra a la sala y la mirada debe ubicarse en diversas situaciones, como si estuviera ante varios puntos de vista. El objeto tiene “*demasiadas caras a la vez*”, y no se deja mirar de una sola vez, exigiendo ser recorrido, sin poder asimilarse de un solo golpe de vista; ni siquiera el registro fotográfico es capaz de dar cuenta enteramente del procedimiento o el resultado del armado. Solo se le ve y percibe realmente en el sitio.

El objeto se faceta

El infierno de los cuerpos graves instala la metáfora de un gran bastidor que cae del muro al piso, y que ha perdido su condición de cuadrado de cuatro esquinas, anulando sus cuatro vértices de noventa grados y multiplicando sus ángulos. Es un gran cuadro replegado y monumentalizado en el piso.

Las principales operaciones estructurantes fueron: la *faceta* como estructura encadenadora y las telas tensadas por su *revés*.

Utilicé la *faceta* como pieza estructurante del cuerpo. Esta estructura es uno de los elementos claves de la pintura y *collage* cubistas. Tal como se indicó en la primera parte, el cubismo es el antejardín hacia la objetualidad, una transición de la pintura figurativa a la abstracta. En los cuadros de Georges Braque, *Botella y Peces*, de 1910, y de Pablo Picasso, *Casas en una colina en Horta de Ebro*, de 1909, se puede ver como ambos artistas facetaron un objeto visible (un modelo); el primero, observando una naturaleza muerta y, el segundo, un paisaje. Una manera de entender la faceta cubista es la planteada por el historiador Clement Greenberg, quien postula que los pequeños *planos-faceta*, utilizados por Braque y Picasso, efectuaban la disección de todo lo visible. Según Greenberg, los planos-faceta disectan, trituran el modelo para traducirlo al cuadro.

Otra manera de entender la representación cubista es la planteada por el pintor David Hockney, quien postula que los planos-faceta no obedecen a una trituración del modelo, sino que el cubismo señala en su operación otra manera de observar la realidad y fijarla en el soporte bidimensional. Tal como lo hace nuestra retina, es el ojo el que



Fig. 76. Pablo Picasso, *Casas en la colina en Horta del Ebro*, 1909.
Óleo sobre lienzo, 65 x 81,5 cm.
Museo de Arte Moderno, Nueva York.

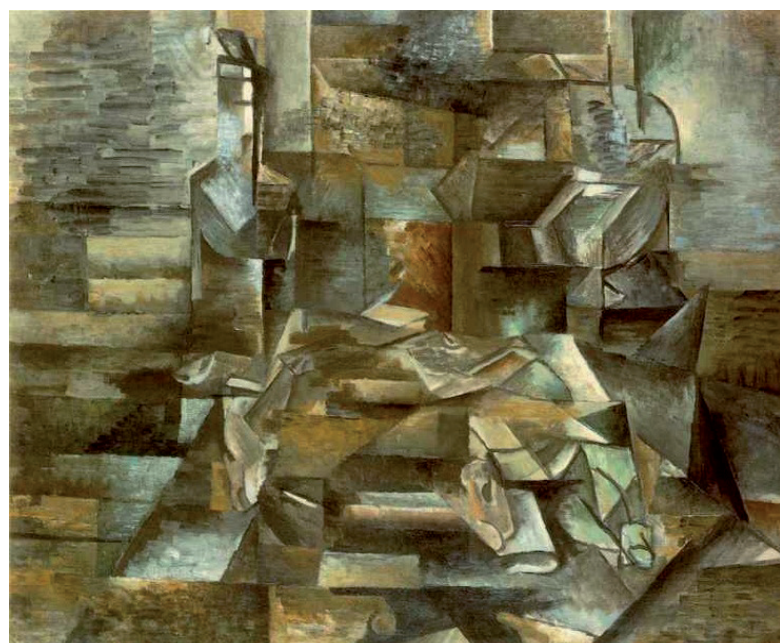


Fig. 77. Georges Braque, *Botella y peces*, 1910.
Óleo sobre lienzo, 61 x 75 cm.
Londres, Tate Modern.



Fig 78. David Hockney, *Desnudo, 17 de Junio de 1984*.
Collage fotografico, 181 x 123,8 cm.
Edición de 20. Sotheby's

hace acercamientos y alejamientos cuando mira un objeto: “*porque tu ojo está entrando y saliendo sin parar; como hace instintivamente. Yo puedo estar absolutamente inmóvil pero mi ojo se mueve por la habitación, y allí donde mira todo lo ve con nitidez*”³⁰. Según esta interpretación de Hockney, como resultado plástico se representan diversas vistas y aproximaciones del objeto tal como las percibimos en la realidad, con nuestra mirada.

Ahora bien, ya sea desde una trituración del objeto, o de una presentación de los movimientos retinianos de su enfoque, se puede consensuar que formalmente el cuadro cubista, el objeto plástico, se traduce en estos planos-faceta. El objeto-cuadro cubista se presenta a la mirada como un encadenamiento de ellos: “*cada plano-faceta tendía a configurarse como una unidad independiente sin pasajes ni trazos interrumpidos de valor gradativo en su lado abierto para unirlo a facetas continuas*”³¹.

Entendido esto, puedo volver a la lectura de mi trabajo. En la construcción de *El infierno de los cuerpos graves* se utilizaron los planos-faceta, pero no de la manera en que la emplearon los pintores cubistas, que aun seguían ligados al modelo real y su traducción en el cuadro. En la construcción de esta pieza no observé un modelo real -que se tradujese desde múltiples vistas-, así como tampoco trabajé en un soporte bidimensional.

Me gusta pensar que lo que ocurrió en este caso es que la tela *se recogió y se facetó* en sí misma. Es el cuadro mismo el que se facetea ante la mirada, replegándose y convirtiéndose en un cuerpo tridimensional.

El revés del cuadro / La dermis de la pintura

La segunda operación formal consiste en que estas facetas presentan la tela exhibida por su revés. El contenido de las pinturas quedó silenciado y oculto. Al invertir las pinturas, se inutiliza y anula su condición, de la misma forma en que estas, al estar en el suelo, quedan imposibilitadas para su representación bidimensional en el muro.

Representar el cuadro por su revés fue un recurso instalado en el Barroco. Pienso en Rembrandt, Pieter Claesz, Velázquez y la *Alegoría* del Guercino. En todos ellos aparece el cuadro como objeto y el reverso como un tema, mostrando que tiene una larga data y retórica. En todos los casos mencionados, el revés aparece pintado, representado.

³⁰ JOYCE, Paul. “David Hockney y la fotografía”, entrevista. Revista *El paseante*, n.º 12. Madrid: Siruela, 1989. P. 49.

³¹ GREENBERG, Clement. *Arte y Cultura*. Ensayo “Collage” (1959). Barcelona: Paidós, 2002. P. 86.

En esa línea barroca, el cuadro que llega al cúlmine de aquel recurso es *Cuadro al revés* pintado por el flamenco neerlandés Cornelis Gijsbrechts, quien hacia 1670-1675 pinta al óleo el revés del cuadro a la misma escala que el bastidor que lo contiene.

Victor Stoichita nos cuenta detalladamente sobre la operación del pintor: “*representa nada más y nada menos que un cuadro al revés. Difícilmente se podría imaginar una meditación más radical sobre el cuadro como objeto y como imagen. [...] el cuadro es representación, pero el objeto de esa representación es su propio negativo*”³². El cuadro de Gijsbrechts simula el revés, pero este se encuentra pintado, al representar figurativamente el objeto.

“El lienzo ya es un cuadro. El tema de este cuadro es un cuadro como objeto. Lo que el espectador ve es una pintura. Esta pintura representa una tela y un bastidor. Se ven los clavos que los fijan entre sí. Vemos la sombra de los clavos sobre el bastidor, la sombra del bastidor sobre la tela, las juntas de la madera, la textura del lino. Esta imagen es nada y todo al mismo tiempo. Nada puesto que engendra la siguiente duda: ¿dónde está la imagen? Todo, puesto que se autocontiene totalmente”³³.

Ya en el siglo XVII Gijsbrechts pinta, mediante el ilusionismo pictórico, la objetualidad; la meditación sobre la pintura y el objeto vienen de muy atrás. Lo que hace Gijsbrechts es traer el objeto al campo de la pintura. Este cuadro por el revés dialoga directamente con *Cuadrado negro* y con *Fresh Widow*: son todas obras que, de una u otra forma, están poniendo en crisis la noción de cuadro. En el caso de Gijsbrechts, esta crisis sería dada desde la trampa ilusionista, ya que pinta la *apariencia* del reverso.

Con respecto a mi trabajo podría pensarse que este reverso no es una ilusión pintada, sino que es concreta, real. Es efectivamente lo concreto de las telas lo que se expone a la vista: el anverso de la tela, la trama y el excedente de pintura y aceite en cada una de ellas. En aquel engranaje facetado, en que los reverses de la tela se unen como *patchwork* al gran volumen, la superficie pareciera ser un paisaje monocromo conformado por grapas y telas invertidas.

Al entrar en la sala y recorrer la obra, este *paisaje monocromo* evocaba los cerros pintados por Giotto y casi toda la tradición de frescos sieneses, donde aparecen montañas

³² STOICHITA, Victor. *La invención del cuadro*. Madrid: Cátedra, 2011. P. 451.

³³ Idem.

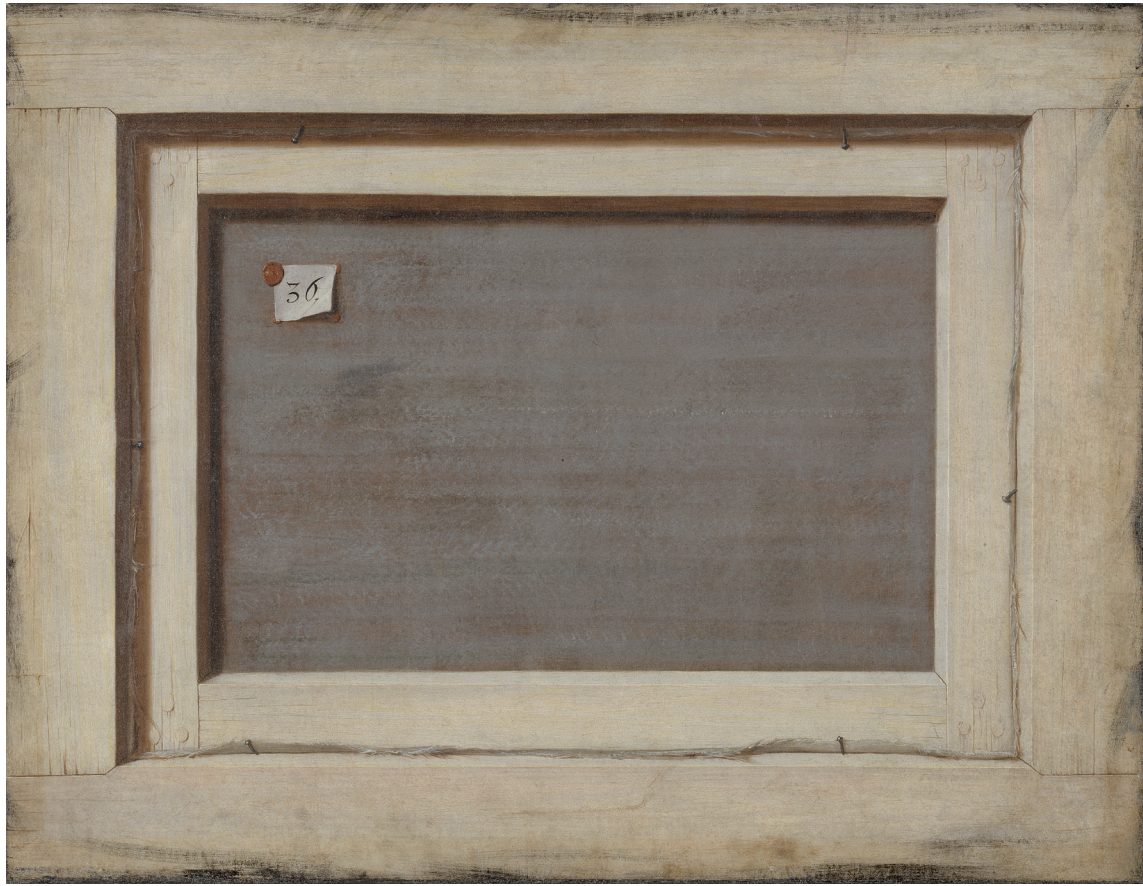


Fig. 79. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Cuadro al revés*, 1672.
Óleo sobre lienzo, 66 x 86,5 cm.
Galería Nacional de Dinamarca.



Fig. 80. Giotto di Bondone, *Estigmatización de San Francisco*, 1317.
Fresco al exterior de la Capilla Bardi, en Basilica de Santa Cruz.
Florenca, Italia.



Fig. 81. Consuelo Rodríguez. *El infierno de los cuerpos graves* (detalle), 2011.



Fig. 82. Consuelo Rodríguez. *El infierno de los cuerpos graves* (vista general), 2011.

pintadas en grisalla y de estructura rígida. En la pintura del Giotto *La estigmatización de San Francisco*, de 1317, se puede ver la similitud del color del revés de las telas de mi trabajo con respecto al color de las montañas representadas por el pintor.

A su vez, esta imagen en particular me lleva a pensar en la relación del cuerpo de San Francisco con la montaña que está a sus espaldas. O el cuerpo es demasiado grande, o ese cerro demasiado pequeño, pero lo cierto es que, si lo comparo con mi obra, se ve la misma escala de relación del cuerpo del espectador con las dimensiones del objeto. *El infierno de los cuerpos graves* alude también a un gran macizo, como el paisaje de esa demasiado cercana cordillera.

Pero esta configuración de los reverses no solo remite a un paisaje, sino que presenta en su superficie una especie de piel. La *dermis* de la pintura, una piel que exhibe a través de sus poros los excesos de la práctica: las manchas de aceite que atraviesan el imprimante. Lo táctil y lo concreto que efectivamente es la tela, se convierte aquí en pura ilusión pictórica. Tras haber sido escombros, objetos en olvido, pinturas relegadas, estas telas vuelven a tener carácter ilusionista: un ilusionismo que no nace de lo pintado, sino de lo concreto de la tela.

El infierno de los cuerpos graves

El título de la obra es clave para su lectura. Es una cita a un texto del artista Gonzalo Díaz, llamado “Afán del descuadramiento” escrito en 1993 para el catálogo de la muestra bipersonal de Natalia Babarovic y Pablo Langlois en la Galería Gabriela Mistral. En esta muestra ambos pintores establecen su obra dialogando con el recurso del revés de la tela. Para esa ocasión Díaz escribe:

“Compromiso con el arte por medio de su hija más perdida, la pintura, es que Pablo Langlois y Natalia Babarovic resuelven mediante una última maniobra de obliteración. Como el arcángel del Giotto que enrolla el telón de fondo del cielo en el Juicio Final —materialismo teológico— mostrando las impregnaciones de su revés. El Giotto y Velázquez mucho más tarde, pintan por delante los reverses de la pintura mostrándonos qué significan los supuestos metafísicos de su profundidad. Aquí, en esta muestra que se edita en las diferencias de lo mismo, también podemos ver que ambos artistas hacen uso de aquel golpe de gracia, aunque de manera radicalmente distinta. Pablo Langlois al final invierte la tela para que la pintura manifieste ampliamente sus hedores. Natalia Babarovic da vuelta el

cuadro, descolgándolo de su registro bidimensional y haciéndolo descender ciego en el infierno de los cuerpos graves.”³⁴

El infierno de los cuerpos graves sería la metáfora para denominar una pintura latente en el objeto: “dar vuelta el cuadro, descolgándolo de su registro bidimensional y haciéndolo descender ciego en el infierno de los cuerpos graves”. El título alude a la instalación, la objetualidad, la presentación entendida como el revés de los atributos de una pintura (que se decide en el campo simbólico de la representación) cuando es bajada del muro y transfigurada por ese acto en cosa.

Dicho de otra manera, en cuanto todo cuadro y toda pintura pretende enunciar sus atributos técnicos mediante la configuración de un lenguaje específico que determina históricamente el campo histórico de la representación, *El infierno de los cuerpos graves* sería sólo instalación, objetualidad y presentación, en tanto desactiva la noción del cuadro y los efectos de ese lenguaje al transformar y usar sus partes como meros materiales, como cosas: cuerpos graves, cuerpos sometidos a la gravedad, a la presencia mundana de las cosas.

“El infierno de los cuerpos graves” también alude a mi propia condición. Es el *infierno* que se vive al estar atrapada en la objetualidad, estar en el limbo de no pintar. Como decía antes, esa condición de estar dividida entre el deseo de pintar y el de objetualizar, querer pintar, pero al fin resolver todo mediante objetos.

Pero, a su vez, instalar esa obra con aquel título, me parecía una crítica a la blanqueada objetualidad minimalista en la que, como diría el pintor norteamericano Frank Stella, “*lo que se ve es lo que se ve*”, el formalismo extremo. *El infierno de los cuerpos graves* instala la paradoja de ser un trabajo de apariencia *minimal* por su abstracción, presencia, dimensiones y aparente especificidad. Sin embargo, no es una mera cosa específica lo que se tiene a la vista. No se da aquello de que “*lo que se ve es lo que se ve*”: algo queda oculto. Porque lo que la superficie del objeto presenta es un cuerpo completo, una fachada impenetrable, con todos los orificios del cuerpo tapados, un hermetismo y un ensimismamiento que no comparte su interior con el mundo, y un exterior que presenta la monocroma y faceteada superficie del revés de la pintura. No obstante, en su interior se encuentra pintado, cargado de representaciones al óleo: las representaciones son el interior, las vísceras de este cuerpo. Y, desde fuera, el aceite de

³⁴ DÍAZ, Gonzalo, “Afán del descuadramiento”. Texto para el catálogo de obra de Babarovic-Langlois, Santiago: Galería Gabriela Mistral, 1993.



Fig. 83. Natalia Babarovic. *Cautiverio feliz* (vista general), 1993.
Instalación, dimensiones variables.
Babarovic-Langlois, Muestra bipersonal en Galería Gabriela Mistral.

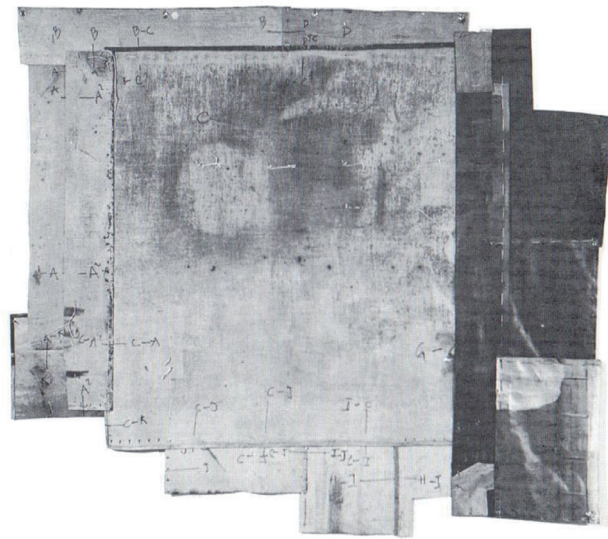


Fig. 84. Pablo Langlois Prado, *Sin Título*, 1993.
Retazos, costura, óleo sobre tela, 155 x 177 cm.
Babarovic-Langlois, Muestra bipersonal en
Galería Gabriela Mistral.

linaza y el polvo acumulado de las telas se percibe incluso olfativamente, un olor que reconoce fácilmente cualquier pintor.

Veinte años de soledad

Un referente medular que estudié para pensar en la poética de esta obra fue el pintor alemán Anselm Kiefer, específicamente sus reflexiones sobre sus propias pinturas relegadas. En su Lección inaugural para el Collège de France llamada “El arte sobrevivirá a sus ruinas”, Kiefer se refiere al proceso de sus propias pinturas relegadas:

“Sucede también que uno, a veces, atraviesa el límite, como que uno trabajara de más (se pasara de largo). Entonces también el cuadro es fallido. ¿Qué sucede en ese momento con el cuadro?, ¿acaso ha salido del campo del arte para caer en el vacío? Entonces uno lo relega, lo deja a un lado. Muchas veces encierro mis cuadros en la oscuridad de un *container* por largos años”.³⁵

Luego se pregunta:

“¿Qué es lo que hacen estos cuadros encerrados durante todo ese tiempo hasta el momento en que vuelven a mi memoria y me hacen una señal sugiriéndome una idea que pudiera tal vez devolverla a la vida y ofrecerles un lugar en la obra en curso? Yo los restituyo a la luz, los devuelvo a la luz, realizando repentinamente las posibilidades que no tuvieron. Y ¿qué sucedió durante el tiempo de su relegación? ¿nada?. Ciertamente no. Ellos supieron reunir fuerzas para atraer la atención sobre ellos.”³⁶

Es el transcurso del tiempo lo que lleva a que estas pinturas relegadas, “reúnan fuerzas”, decanten ese olvido, padezcan tranquilamente su naufragio y descansen en aquellas bodegas. Pasados los años, el artista las rescata al presente de su obra. Un ejemplo de esto es la instalación *20 Jahre Einsamkeit (1971-1991)* [20 años de soledad], en la que dispone en el museo una ruma de estas pinturas apiladas, que efectivamente

³⁵ KIEFER, Anselm. “L’art survira à ses ruines”. Lección inaugural n° 215, Collège de France, jueves 2 de diciembre del 2010. Paris: Collège de France, Fayard: 2011. Trad. Diego Milos.

³⁶ Idem.

estuvieron encerradas en el container de su taller durante dos décadas. Sobre este trabajo Kiefer declara:

“También me sucede que apilo, pongo en una ruma, estos cuadros en coma para poder hacer torres. Algunos actualmente se encuentran en el museo de *Wolfburg*. Al liberarlos a sí mismos, al dejarlos a su suerte, les impongo permanecer acostados [...] Ninguna tela podría ser extraída del montón, ni tener una vida independiente, ni ser colgada en la pared. Estas permanecen solitarias en la imposibilidad de dirigirse a cualquier espectador.”³⁷

En la imagen 85 se ve esta instalación, en que las pinturas se encuentran apiladas, acostadas una encima de otra. También se pueden observar algunas telas enrolladas. No se puede distinguir una representación de la otra, estas “*permanecen solitarias frente a la posibilidad de dirigirse a cualquier espectador*”. También el artista lleva tierra, cardos, elementos constitutivos de su poética, todo esto dispuesto al centro de la sala de exposición.

Conocer y comprender *Veinte años de soledad* de Kiefer fue fundamental para situarme en mi contexto y pensar lo que haría con estas telas. Conocí aquella muestra mientras proyectaba el trabajo, y de alguna manera lo echó abajo, ya que no me atrevía a hacer nada con esto. Debía decantar la avalancha que suponía su prolífica práctica como pintor, con toda la historia alemana que acarrea a sus espaldas en contraste a los problemas que suscitaba mi propia práctica en Santiago, incipiente y aislada. Transcurrido el tiempo, pude pensar en armar este cuerpo, esta construcción, al entender que el problema al que yo apuntaba era otro. Ya que todas las pinturas que presenta Kiefer en *Veinte años de soledad* han sido pintadas por él, son los restos de su propia práctica como pintor. Tras no encarnarse como representaciones, las abandona a la soledad y a la oscuridad, y después las exhibe como ruinas. No las desmonta de su bastidor, sino que las apila, y es justamente apilándolas que anula la posibilidad de observarlas. Sus solitarias pinturas también caen acostadas y ciegas al “infierno de los cuerpos graves”. En el caso de mi trabajo, ocupo telas de una colectividad local y anónima. Son telas que yo jamás pinté.



Fig. 85. Anselm Kiefer, *20 años de soledad*, 1971- 1991. Instalación, pinturas sobre tela apiladas, 380 x 490 x 405 cm. Museo de Arte, Wolfsburgo.

³⁷ Idem.

Los cuerpos parecen enteros, 2014

“Todo sabido todo blanco cuerpo desnudo blanco un metro
piernas juntas como cocidas. Luz calor suelo blanco un metro
cuadrado jamás visto. Muros blancos un metro por dos techo
blanco un metro cuadrado jamás visto. Cuerpo desnudo blanco
fijo sólo los ojos apenas. Rastros confusión gris claro casi blanco
en blanco. Manos laxas abiertas palmas faz pies blancos talones
juntos ángulo recto. Luz calor caras blancas luminosas. Cuerpo
desnudo blanco fijo hop fijo fuera. Rastros confusión signos sin
sentido gris claro apenas blanco. Cuerpo desnudo blanco fijo
invisible blanco en blanco. Sólo los ojos casi azul claro apenas
blanco. Frente altiva ojos azul claro casi blanco fija faz silencio
adentro. Breves susurros apenas casi jamás todos sabidos. Rastros
confusión signos sin sentido gris claro casi blanco en blanco.
Piernas juntas como cocidas talones juntos ángulo recto...”

Samuel Beckett

Bing



Fig. 86. Consuelo Rodríguez, *Los cuerpos parecen enteros* (vista frontal), 2014.
Instalación. Telas pintadas tensadas en estructura de listones de madera, 430 x 620 x 120 cm.
"Pintores Sub 30, sesenta pintores en Chile", MAC Quinta Normal.



Fig. 87. Consuelo Rodríguez, *Los cuerpos parecen enteros* (vista reverso), 2014. Instalación. Telas pintadas tensadas en estructura de listones de madera, 430 x 620 x 120 cm. "Pintores Sub 30, sesenta pintores en Chile", MAC Quinta Normal



Fig. 88. Consuelo Rodríguez, *Los cuerpos parecen enteros*, 2014.

La barricada

El último trabajo que presentaré fue una variación de *El infierno de los cuerpos graves*. Al decir que fue una “variación”, me refiero a que, en términos simples, conservé ciertos elementos estructurales del trabajo anterior, sobre los cuales realicé modificaciones tales que el resultado del trabajo quedó como una nueva reflexión en torno a estos restos de pintura. Este trabajo se tituló *Los cuerpos parecen enteros*, y fue montado en el contexto de la exposición “Pintores Sub 30, sesenta pintores en Chile”, realizada en el MAC Quinta Normal en marzo del año 2014.

Para esa ocasión me propuse trabajar con los mismos elementos estructurales del trabajo anterior: telas-pinturas, bastidores, grapas y la misma operación de ensamblaje. La diferencia con respecto al trabajo anterior, *El infierno de los cuerpos graves*, fue que se pasó desde la invisibilidad hacia la visibilidad del contenido de las pinturas que componen el objeto.

El plan de montaje consistió en exhibir dos caras de una misma estructura. Dentro de la arquitectura de la sala se levantó una construcción autosoportante de madera, simulando ser un gran bastidor en medio de la sala, que hacía de tabique y estaba a ras de suelo, paredes y techo. Este simulacro de bastidor vuelve a ser rectangular, con cuatro esquinas. El bastidor aquí muta desde el suelo -desde “el infierno de los cuerpos graves”-, erigiéndose nuevamente a una verticalidad a escala con la arquitectura dada por la sala. Sobre este bastidor se construye palo por palo, armando un total en relieve.

La primera cara, entrando por la puerta, se presenta como una especie de cuadro-objeto-relieve de superficie de 430 centímetros de altura por 630 centímetros de largo, en que se observa por delante los reverses engrapados a medio camino entre volumen, relieve y *patchwork*, de manera similar a lo presentado en *El infierno de los cuerpos graves*. Sin embargo, esta vez no se taparon todas las caras, dejando una parte de la estructura descubierta: esta cara exhibe la piel, la dermis de la pintura, pero sobre una estructura más hechiza, tosca, donde la faceta ya no es absolutamente estructurada, sino que se torna menos precisa.

Desde la entrada de la sala, por la puerta, se puede ver una imponente superficie concreta, en que aparecen grandes volúmenes abstractos en madera revestidos del revés de la tela: un trabajo concreto y abstracto a la vez, que dialoga con el espacio de la arquitectura.

La energía puesta en esa sala durante la semana de montaje no fue la de *El infierno de los cuerpos graves*, en que la factura, el calce perfecto de las caras y la aparición de las facetas debían ser muy precisos. Aquí me encerré en esa sala a construir una especie de

barricada, una barrera en la sala mediante el ensamblaje de los palos y las telas. Incluso saqué la alfombra de la sala dejando el hormigón a la vista (se trataba de la sala de video del MAC), en un proceso de deconstrucción.

Luz a trasluz

La segunda cara de la estructura se percibe ingresando al espacio y atravesando el marco; del otro lado se ve el contenido de las pinturas tensadas. Allí las representaciones están a la vista: no se trata de pinturas aleatorias, sino que de fragmentos de desnudo femenino. Este revés muestra la representación de un mismo cuerpo: una mujer de cabello rubio y corto, pintada en repetidas ocasiones y a la misma escala.

La obra es un objeto al derecho y al revés, con todo el sistema constructivo a la vista, de manera que el trabajo queda por un lado abstracto, presentándose en el otro una especie de *collage* tridimensional con los fragmentos de cuerpo viéndose repetidas veces.

Esta vez no hay secreto, no hay nada oculto bajo la dermis de la pintura; se ve la dermis del revés y la desnudez de la modelo. Esta decisión no fue arbitraria: conscientemente elegí utilizar solo una clase de representación, un solo asunto puesto ahí.

Dentro del universo de telas recolectadas disponía de una buena cantidad de ejercicios académicos de un mismo taller de pintura. Se trataba de un ejercicio clásico de desnudo de figura humana, en que la modelo posa de pie desnuda y los estudiantes traducen su cuerpo a escala en una tela. Todas las telas eran del mismo tamaño y a la misma escala. Para realizar este ejercicio, los estudiantes disponen de varias sesiones donde miden y dibujan el cuerpo en la tela, para luego traducir las carnaciones de la piel, y fijar su rostro y sus extremidades, todo al óleo. Esta modelo que todos ellos pintan se llama Luz, y lleva más de veinte años posando para casi todas las escuelas de arte en Santiago. En el caso de las telas exhibidas, son un grupo de pinturas del taller a cargo del artista Pablo Ferrer, de la Universidad de Chile. Las telas de que disponía no eran probablemente los mejores ejercicios que pintaron sus estudiantes, ya que correspondían a aquellas que quedaron en la escuela sin ser reclamadas.

La obra, *Los cuerpos parecen enteros*, presenta por delante el revés y, por el supuesto revés, *el cuerpo de [la] Luz*, la luz a trasluz. Aparece *ella* como objeto de la mirada. Ella cuyo cuerpo ha sido destinado solo para el aprendizaje de un arte. La repetición de su cuerpo devela el fantasma originario de la enseñanza de la pintura en Chile, ese ejercicio



Fig. 89. Antonio Quintana, *Taller de Pablo Burchard en la Escuela de Bellas Artes*.
Revista de Arte N° 12, 1936.



Fig. 90. Taller de Juan Francisco González en la Escuela de Bellas Artes, 1910.
Fuente: Chile 100 años de Artes Visuales.

de traducción que se repite toda la vida para aprender a pintar, pero que, paradójicamente, está destinado al olvido.

Pienso que, en relación a esta repetición de la modelo en mi trabajo, se puede establecer una segunda relación con la pintura cubista, esta vez pensada en relación al objeto representado. Estamos aquí ante el problema del modelo y su traducción. En los cuadros cubistas pareciera que las cosas estuvieran rotas en pedazos, cuando lo que está pasando es lo contrario, ya que es el ojo, desde sus diversos puntos de vista, el que aprehende el objeto. Se observa el objeto desde varios puntos de enfoque, traduciéndolos a través de planos-faceta al soporte bidimensional.

En el análisis de mi obra *El infierno de los cuerpos graves* establecía que allí tanto el “modelo real” como el “objeto plástico”³⁸ se funden dando lugar a un único objeto, a una única objetualidad que se repliega. En cambio, con respecto a esta obra, *Los cuerpos parecen enteros*, vuelve a aparecer el doble objeto: el “modelo real” (la modelo) y el “objeto plástico” (las telas de los estudiantes). Tenemos un mismo modelo objetual (Luz posando), pero esta vez traducido desde la mirada de los estudiantes. Múltiples miradas pintando un mismo objeto, varios ojos que la observan bajo una misma norma (la del ejercicio) y a la misma escala. La modelo entonces se multiplica, se toma el lugar. Como dice en sus escritos como modelo de talleres Aïcha Liviana Messina:

“[*Desnuda pero sin asignación*]. De lo contrario todos los retratos que se hacen de mí serían idénticos, de lo contrario no existiría necesidad de ubicarse en todos los puntos de vista. La multiplicidad testimonia que el lugar del modelo vivo es único sólo porque es infinitamente multiplicable. El modelo no tiene lugar, se toma el lugar, es ese momento de anarquía, de autoridad, y sin embargo también de precariedad.”³⁹

³⁸ Las categorías de “modelo real” y “objeto plástico” son tomadas de la tesis *La anestésica del ready-made* (Santiago: Arcis/Lom, 2000), de Pablo Oyarzún, quien desarrolla esta doble noción de objeto en el cubismo: “Y, ciertamente, en el léxico cubista el término «objeto» sirve para designar dos cosas: el modelo real y circunstancial que vale como premisa para las elucubraciones plásticas y formales, estéticas «como referencia objetiva de la obra», y el objeto plástico, es decir, la traducción de ese modelo y de sus características reales básicas en el lenguaje específicamente pictórico según la descomposición y reunificación, bajo las exigencias formales que impone el cuadro como lugar plástico y garantía de originalidad” (p. 122). El «objeto plástico» se refiere aquí al cuadro, al soporte bidimensional, aquella superficie donde se traduce el modelo bajo las exigencias formales de esta estructura.

³⁹ LIVIANA MESSINA, Aïcha. *Poser me va si bien*. Paris: P.O.L., 2005. Fragmento publicado en revista *Pensar y Poetizar* #8/9, Viña del Mar: Instituto de Arte PUCV, 2010. P. 27. Trad. Juan Manuel Garrido.



Fig. 91 - 92. *Los cuerpos parecen enteros* (detalle).

Es la modelo la que se toma el lugar para ser objeto de mirada, objeto de múltiples miradas. En esto radica la diferencia con el cubismo: se instala una escena, un momento, una experiencia múltiple frente al mismo objeto modélico.

En mi caso, en el proceso de construcción de la obra, los productos de este ejercicio académico efectivamente se cortan y fragmentan, se “trituran”. Hubo una unidad corporal que en el proceso fui cortando en pedazos, fragmentándola e incorporándola a la estructura de la instalación. Las imágenes representadas por los estudiantes, cortadas y atravesadas por palos, fueron integradas en el trabajo.

Objeto de exorcismo

Mientras estaba en el museo realizando la obra, se me vino a la mente un referente en pleno montaje, se impuso en medio del proceso. Una vez que estaba con todas las pinturas que representaban a Luz en el suelo recortándolas, de pronto, se me aparecieron *Las Señoritas de Avignon*, de Picasso, pintura que marca la crisis de la representación mimética y la bisagra hacia al cubismo. Recuerdo que esa misma noche busqué una reproducción de aquel célebre cuadro, y la pegué en la pared del museo al lado de todas las telas que debía cortar y ensamblar.

El cuadro de Picasso no fue una cita programada, sino, más bien, un referente que acudí a estudiar mientras construía la pieza. Más que la apariencia formal del cuadro me interesé en la intención que le inyectó Picasso a esa pintura. En las noches, al volver muy tarde del montaje hasta mi casa, estudiaba el cuadro y sondeaba las motivaciones de Picasso; así hallé los relatos sobre el proceso que acompañó la realización de *Las Señoritas*.

En una conversación con André Malraux, Picasso cuenta cómo se le ocurrió hacer esta pintura. Fue el día que visitó el Museo Etnográfico de París, en que se encontró con la pintura negra y las máscaras africanas:

“Cuando fui al viejo Trocadero, fue desagradable. El Mercado de las Pulgas. El olor. Estaba completamente solo. Quería marcharme. Pero no me fui. Me quedé. Comprendí que era muy importante: algo me estaba pasando, ¿no?”

Las máscaras no eran como otras obras escultóricas. En absoluto. Eran cosas mágicas. Pero ¿por qué no lo eran las obras egipcias o las caldeas? No nos



Fig. 93. Pablo Picasso, *Las señoritas de Avignon*, 1907. Óleo sobre lienzo, 243,9 x 233,7 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York.



Fig. 94. Consuelo Rodríguez, *Los cuerpos parecen enteros* (detalle), 2014.

habíamos dado cuenta de ello. Eran cosas primitivas no mágicas. Las obras de los negros eran *intercesseurs*, entonces aprendí esa palabra en francés. Los había contra todo: contra los espíritus, desconocidos, amenazantes. Yo siempre miraba fetiches. Comprendí: Yo también estoy contra todo. ¡Yo también creo que todo es desconocido, que todo es un enemigo! ¡Todo! ¡No los detalles –las mujeres, los niños, los recién nacidos, el tabaco, el juego–, sino todo ello! Comprendí para qué usaban los negros su escultura [...] Todos los fetiches se utilizaban para lo mismo. Eran armas. Para ayudar a las personas a evitar volver a caer bajo la influencia de los espíritus, para ayudarles hacerse independientes. Los espíritus, el inconsciente (la gente todavía no hablaba mucho de eso), la emoción: todo es lo mismo. Comprendí por qué yo era pintor. Totalmente solo en aquel horrible museo, con las máscaras, muñecos hechos por los pieles rojas, maniqués llenos de polvo. *Las Señoritas de Avignon* se me debieron ocurrir aquel mismo día, pero no del todo debido a las formas; porque fue mi primer cuadro de exorcismo: ¡sí, absolutamente!”⁴⁰

Picasso veía *Las señoritas de Avignon* como su primer cuadro de exorcismo pictórico; utiliza lo primitivo para protegerse de lo primitivo, como espíritus que se defienden de espíritus. Pero en mi caso el asunto estaba enredado con la crisis de la representación y con la tradición de la representación del desnudo femenino.

En mi trabajo, la modelo representada también aparece como *fetiché* y como *arma*, pero desde la misma academia. Es en ese sentido que me acomodó la idea del trabajo como exorcismo, sobre todo en el contexto de los “Pintores Sub 30”. Lo que hago en esa exposición es hacer un objeto de exorcismo: Luz Blamey es la señora fantasma.

Si en *Las señoritas de Avignon* el problema radica en exorcizarse de la modelo académica, mediante su primitivización y su instalación como prostituta, en *Los cuerpos parecen enteros* se trata de pinturas académicas que, en su ejercicio, estaban destinadas a ser olvidadas. Es traer la academia al contexto de los “Pintores Sub 30”. Todos los que estábamos ahí habíamos pasado por la formación (o deformación) universitaria. Los sesenta pintores que exponíamos como generación emergente estábamos marcados por esa estructura académica.

En las imágenes expuestas [Imagen 91, 92 y 94] se ve el detalle de las pinturas por el revés. La misma modelo, facetada, cortada, diseccionada. La pintura como barricada por ambos lados, con todos los palos a la vista, y las imágenes representadas de la modelo

⁴⁰ Citado en FOSTER, Hal. *Dioses Prostéticos*. Madrid: Akal, 2008. P. 45.

cortadas y atravesadas por palos. Por el revés, un políptico mal construido, una especie de cubismo malintencionado, una deconstrucción: nuevamente sin ocupar pinturas mías, sino que apropiándome de otros trabajos.

El título de la obra surgió de un relato de Samuel Beckett llamado *Imaginación muerta imagina*: “*ni gordos ni delgados, ni grandes ni pequeños, los cuerpos parecen enteros y en bastante buen estado, juzgando por las partes que se ofrecen a la vista*”⁴¹. Desde ahí tomé prestada la frase: “*los cuerpos parecen enteros*”. Lo pensé en contraste en relación al título anterior, en que también estaba presente la palabra *cuerpo*: *El infierno de los cuerpos graves*.

La frase “los cuerpos parecen enteros”, es ambigua, abierta y puede aludir a varias cosas: los cuerpos geométricos que se observan por delante, configurados por los reverses de la pintura, así como los cuerpos destrozados de la modelo que se observan por detrás. Pero también, la palabra *cuerpo* puede aludir al cuerpo mismo de la pintura.

CONCLUSIÓN

⁴¹ BECKETT, Samuel. *Imaginación muerta imagina*. Buenos Aires: Tusquets, 2010; colección Fábula. P. 155.



Apuntes para una conclusión

Vuelvo al autorretrato de Artemisia Gentileschi con el que comencé este escrito: una imagen alegórica que me permite retomar el trayecto andado. Al observarlo nuevamente, caigo en cuenta de que algo escapó a mi vista en esa primera descripción. Lo que interpreté como un fondo rojizo, es decir, una pared, no era tal, sino un cuadro en gestación, un gran lienzo en su primera capa.

Aquel lienzo, representado como un emblema, en coincidencia con el plano del cuadro que lo muestra, debe estar siendo preparado con la antigua técnica llamada *tierra de Esquivias*, una primera capa que se aplicaba como imprimante de la pintura, especialmente para dar con el tono de las carnaciones.

Así, me parece que cambia la intención del cuadro: Artemisia se representa observando un modelo que está fuera de cuadro y que aun no comienza a traducir; sin embargo, la pintura ya está comenzada, está en aguada. En el caso del cuadro de Artemisia el tinte de aquella preparación debe ser un rojo veneciano, pigmento de la tradición de la pintura italiana, propio de aquel territorio, rico en óxido de hierro. Hoy en día ese lienzo sería percibido como abstracto (pienso en Rothko o un *cuadrado rojo*, por ejemplo), un autorretrato de la pintura albergada en el cuadro.

Veo entonces que en la *Alegoría de la Pintura* de Artemisia confluyen justamente los dos tópicos que detonan la primera parte del texto: *la pintora pintándose* y *la pintura pintándose*. *La pintora pintándose* fue la imagen que elegí para abordar el asunto de la representación figurativa y mimética. Por otra parte ocupé la idea de *la pintura pintándose* para hablar de abstracción e instalar el tránsito que tuvo mi trabajo desde la abstracción hacia la objetualidad.

Si persevero un poco más en esta nueva lectura del cuadro de Artemisia, en relación a temas abordados en este escrito, puedo reconocer en ella otra idea: la de *repetición de procedimientos*. Aquí podemos pensar nuevamente en la técnica de *tierra de Esquivias* la cual se desarrolla, según dicen, primero en Venecia con Ticiano, tomándola después Rubens, para luego pasar a Velázquez. Seguramente, Artemisia también utilizaba esa primera humectación. Sería este un ejemplo más en la historia del arte donde las operaciones y procedimientos se retoman y repiten según el pintor y su contexto, tal como el tinte rojo en ese cuadro. Esta relación lleva a pensar que, en el caso de las cuatro obras tratadas en la tesis, también he repetido procedimientos tales como el derrame, la restitución de objetos,

o los planos-faceta, todos estos procedimientos surgidos en las vanguardias e instalados en obra en los márgenes de mi contexto en Santiago de Chile, en sus museos o monumentos.

Con respecto a la estructura que le di al escrito, decidí que el hilo conductor era establecer la *declinación que tuvo mi pintura hacia el objeto pasando por la matriz de la abstracción*, me propuse ahondar en ese asunto, hacerme la pregunta en qué le pasa a mi pintura una vez que comienzo hacer esta clase de objetos. Esta pregunta atraviesa mi biografía, mis creencias y la manera en que la historia del arte a estado presente.

La primera parte se ocupa de esta especie de ensayo autobiográfico donde inserto el problema que se prolonga, se argumenta y justifica en las obras objetuales. La pintura como motor, como fuerza presente en la conciencia pero también un reprimido que vuelve siempre de otras maneras. Por ello encuentro presentes en mi obra las ideas de *latencia* y de *diferimiento*: como efectos del lenguaje de la pintura, del *hueco en la red* ejerciendo presión sobre la conciencia.

Luego realizo un relato sobre cómo pensé, construí y posteriormente comprendo mis trabajos: *Negro sustractivo*, *Protea*, *El infierno de los cuerpos graves* y *Los cuerpos parecen enteros*.

En *Negro sustractivo*, esta condición se aprecia mediante una objetualidad performática en que la pintura en su descenso deviene objeto en el pleno transcurso de su caída, estallando en esta. Así, se hace visible el tránsito desde la pintura hacia el objeto, a partir de la matriz de la abstracción y la operación del derrame.

En el caso de *Protea*, propongo una reflexión visual sobre el Monumento Histórico Salón Tudor en la cumbre del cerro San Cristóbal. Me desvío esta vez hacia la restitución de objetos: algunos encontrados y otros mandados a confeccionar. Aquí la pintura aparece larvada apareciendo en latencia: la naturaleza muerta diferida en sonido, las ventanas clausuradas y la flor protea, pero sobre todo la alfombra roja que recorre el piso, objetos que en conjunto conforman el *environment*. Retrospectivamente considero que *Protea* es una obra objetual que no le debe tanto a *la pintura* sino más bien a *lo pictórico* (a ese conjunto de referencias históricas, estilísticas y procedimientos que permiten filiar la pintura con la instalación, por ejemplo). En el caso de *Protea* sería más bien lo pictórico lo que se presenta.

En las dos últimas obras: *El infierno de los cuerpos graves* y *Los cuerpos parecen enteros*, la relación con la pintura es más evidente, ya que la materia prima se compone de pinturas abandonadas arrancadas del bastidor. La obra es una construcción mediante el procedimiento de la faceta cubista y el revés de la tela. El trabajo es un volumen hermético constituido por los reverses de una pintura que no comparte su supuesta interioridad, sus

representaciones, con el mundo. En la última obra con los recortes y ensamblajes de las imágenes de la modelo, Luz, se abre el camino, trascendiendo del hermetismo abstracto a vislumbrarse el problema de la figuración.

El título de la tesis: “*vivir como soñamos* ®” lo escogí mientras describía el recuerdo de la campaña de colchones Rosen en la primera parte de la tesis. Me pareció que ocupar aquel slogan como título, sintonizaba con el lugar ambiguo donde percibo mi práctica, tan impreciso como puede ser un sueño. Por otra parte me interesó su construcción sintáctica: pone el verbo *vivir* en un espectral infinitivo, que no distingue persona, ni número, ni tiempo y el *soñar* (soñamos) en una instancia real. La marca registrada “®” viene acoplada, inherente a la frase y, de alguna forma, la objetualiza. “*Vivir como soñamos* ®” es un todo compuesto donde la ® impone la patente de la marca comercial pero subterráneamente me sugiere las nociones de *recuerdo*, *repetición*, también *resistencia* y *retorno*.

Finalizo este escrito con la sensación de que este texto siempre estará desfasado a lo que fueron realmente las obras, tal como ocurre con respecto a los registros fotográficos, que tampoco dan cuenta de las instalaciones totalmente. Porque el cuerpo de trabajos descrito son objetos hechos para encontrárselos en vivo, en presencia, participan de las tres dimensiones, de la presencia de las cosas, son constituidas por y desde su proceso de creación. Por esto, no queda nada de ellas, todos fueron desarmadas, desmontadas y perdidas. Han sido todos trabajos planteados con una especie de obsolescencia programada.

Lo que escribí en estas páginas es mi percepción como autora, un pensamiento posterior, una reflexión tras haberlas realizado. Pero el primer lenguaje fueron las obras mismas, fueron estas la primera instancia: uno que tiene su propia especificidad y que obedece a un territorio más subjetivo, invisible e incluso un tanto arbitrario, difícil de precisar. El relato sobre la obra siempre corre por el lado, es una toma de conciencia posterior, o, más bien, un despertar forzoso a la escritura.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- ARTFORUM*, revista, Septiembre de 1968, New York. Robert Smithson, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”.
- BABAROVIC-LANGLOIS. Catálogo para la muestra bipersonal de Natalia Babarovic y Pablo Langlois en Galería Gabriela Mistral. Santiago: Galería Gabriela Mistral, 1993. Texto de Gonzalo Díaz, “*Afán del descuadramiento*”.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós Comunicación, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. “Salón de 1846”, en *Obras*. México: Aguilar, 1961.
- BECKETT, Samuel. *Imaginación muerta imagina*. Buenos Aires: Tusquets, 2010; colección Fábula.
- BENJAMIN, Walter. *Ensayos escogidos. Ensayos Escogidos*. Buenos Aires: Sur, 1967. Ensayo: “La tarea del traductor”.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre el concepto de historia”, en *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, en <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion.html>; trad. de Bolívar Echeverría.
- BRYSON, Norman. *Volver a Mirar. Cuatro ensayos sobre Naturaleza Muerta*. Madrid: Alianza, 2005. Capítulo 2: “Rhopografía”.
- CARRASCO, Germán. *Imagen y semejanza. Antología*. Santiago: Lumen, 2016.
- CHAR, Rene, DE STAEL, Nicolás. (2010) *Correspondance 1951 y 1954*. Paris. Éditions des Busclats, 2010.
- COLLINGWOOD-SELBY, Elizabeth. *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago: Metales Pesados, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica del Sentido*. Traducción de Miguel Morey. Edición electrónica de la Escuela de Filosofía de la U. Arcis, en www.philosophia.cl (no disponible en red). Cap.: “Simulacro y filosofía antigua”.
- DEOTTE, Jean-Luis. *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*. Trad. de Justo Pastor Mellado. Ensayo: “W. Benjamin, ¿se puede todavía hablar de experiencia?” Santiago: Cuarto Propio, 1998.

DE STAËL, Nicolas. *Lettres de Nicolas de Staël à Pierre Lecuire 1949-1955*. Paris: Éditions Pierre Lecuire, 1966.

DITTBORN, Eugenio. *La Historia de la Física*, video. Edición de 10 ejemplares. Santiago, 1982. Reedición de 2008 a cargo de Eugenio Dittborn y Guillermo González, duración: 13 minutos.

DUTHIL, Annie. *La pêcheuse d'absolu*. Paris: Seghers, 1953.

FOSTER, Hal. *Dioses Prostéticos*. Madrid: Akal, 2008.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo Real. La Vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal/Arte Contemporáneo, 2001.

FRIED, Michael. *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid: Visor, 1998. Colección La Balsa de la Medusa. Ensayo: "Arte y objetualidad".

GREENBERG, Clement. *Arte y Cultura. Ensayos Críticos*. Barcelona: Paidós, 2002. Ensayo: "Collage" (1959).

HERÓDOTO. *Los nueve libros de la historia*. Madrid: Gredos, 1987. Libro II: "Euterpe".

HOMERO. *Obras completas de Homero. Versión directa y literal del griego por Luis Segalá y Estalella*. Barcelona: Montaner y Simón, 1927.

JOYCE, Paul, "Hockney y la fotografía", entrevista. Revista El paseante, nº12. Madrid: Siruela, 1989.

KIEFER, Anselm. "L'art survivra à ses ruines". Lección inaugural nº 215, Collège de France, jueves 2 de diciembre del 2010. Paris: Collège de France, Fayard: 2011. Trad. Diego Milos.

LUCRECIO. *De la naturaleza de las cosas (De rerum natura)*. Barcelona: Folio, 1999.

MALEVICH, Kasimir. *Escritos*. Ensayo: "Del cubismo y el futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico" (1916). Madrid: Síntesis, 2008.

MARCHÁN, FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 1997.

MEDINA TORRES, Juan. *Cerro San Cristóbal, el gran balcón de Santiago*. Santiago: Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales, 2003.

OYARZÚN, Pablo. *Anestésica del Ready-Made*. Santiago: Ed. Arcis/Lom, 2000.

PALAU I VERDERA, Antonio. *Parte práctica de la botánica del caballero Carlos Linneo*. Tomo I, de VIII. Madrid: Imprenta Real, MDCCLXXXIV.

PASOLINI, Pier Paolo. *La Divina Mimesis*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.

Pensar y Poetizar: # 8 / 9. Viña del Mar: Instituto de Arte PUCV, 2010. "Poser me va si bien", de Aïcha Liviana Messina, trad. de Juan Manuel Garrido.

SARDUY, SEVERO. *Obra completa*, tomo I. Madrid: Allca XX, Sudamericana: 1999.

SMITHSON, Robert. *Selección de escritos*. México: Ed. Alias, 2011. Ensayo "La entropía y los nuevos monumentos".

SONTAG, Susan. *El amante del volcán*. Buenos Aires: Debolsillo, 2009.

STOICHITA, Victor. *La invención del cuadro*. Madrid: Cátedra, 2011.

STOICHITA, Victor. *Simulacros: el efecto pigmalión. De Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Siruela, 2006.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006.

V.V.A.A. *Cambio de Aceite. Pintura Chilena Contemporánea*, Santiago: Ocho Libros, 2003. Guillermo Machuca, "Una tenaz sobrevivencia (aquello que queda luego de una lenta agonía)".

VV.AA. *Construcciones, sistemas y transformaciones. Práctica y enseñanza de la pintura en la Finis Terrae*. Ed. Víctor Pávez. Santiago: Universidad Finis Terrae, 2005. Entrevista a Patricio de la O.

VV.AA. *El revés de la trama. Escritura sobre arte contemporáneo en Chile*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2011. Pablo Oyarzún: "La ciudad en llamas".

WOOLF, Virginia. *Un cuarto propio*. Buenos Aires: Random House, 2014.

