



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales

MEMORIA VEGETAL

Memoria para optar al título profesional de escultora

Manuela Paz Razeto Iglesias

Profesor Guía:

Pablo Rivera

2018

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CUERPO	4
- Cuerpo Propio	6
- Cuerpo Obra	9
- Cuerpo Espectador	12
- Contacto	14
EXPERIENCIA	19
- Experiencias Estéticas y Poéticas	22
- Imagen Poética	26
- Tiempo	30
MATERIAL	33
- Lo Vivo y la Agencia	35
- Lo Vernacular	37
- En Torno al Fuego	42
- Humo Azul	45
CONCLUSIONES	54
OBRA FINAL	70
BIBLIOGRAFÍA	76

INTRODUCCIÓN

Tomo la memoria como un espacio de reflexión en torno al proceso artístico que he venido desarrollando. Permitirme este espacio para lograr entender qué y porqué uno hace lo que hace, cuáles son los pensamientos que se van cruzando, las motivaciones, intereses, cómo voy asociando ideas y cómo estas van adquiriendo forma.

Dedicar este tiempo me concede la posibilidad de un encuentro con referentes que me desbordan, tanto teóricos como visuales, viendo estos entrelazarse en el camino con el proceso personal, tomando fuerza y afianzando este trayecto.

Se fue conformado entonces, un lugar para asumir dichos cruces, abarcando intereses personales, cotidianos, biográficos, culturales, naturales, artísticos, que intento poner en orden y resumir en **Cuerpo, Experiencia y Material**, para ver estos temas fundiéndose finalmente en un todo reflejado en una obra visual, que no es más que direccionar una de las miles posibilidades que se abren en este proceso.

Cómo entiendo el cuerpo ha sido el comienzo de todos los cuestionamientos durante los años de estudio, que se reafirman en esta memoria, se ahondan y se profundizan, que en relación con la experiencia y el vínculo con lo material tienden un lazo y se unen para dar cuenta la forma en que entiendo el arte, que es, principalmente, el reflejo de la “búsqueda vital”.

CUERPO

Propongo tres cuerpos involucrados. Todos al mismo nivel, todos igual de importantes. Todos permiten que la creación se lleve a cabo volviéndose dependientes uno del otro. Cuerpo yo, cuerpo tú, cuerpo eso, llegando al punto en que da lo mismo qué es más cuerpo.

Tomo el cuerpo en su sentido más amplio, como un todo, como una sensación. En un intento de alejarme del estereotipo establecido, para acercarme a su propia incompreensión. Sin anatomía, sin medicina, sin leyes, sin biología. Cuerpo que supera su explicación.

“Prefiero volver la mirada al interior del cuerpo, que es la parte más desconocida por nosotros. Mas no lo confundamos con lo que ve la ciencia en el interior del cuerpo. Es un espacio poético. Es como si el ser humano contuviera el universo.”¹

La búsqueda comienza en ese espacio poético. En el que internamente empiezan a pasar cosas y en el momento en que estoy consciente de ello. El cuerpo empieza a ser el motor de las preguntas, el problema principal, el darme cuenta que me estoy cuestionando y las posibles respuestas comienzan a materializarse.

Surgen metáforas que aluden a un cuerpo/organismo, analogías que traducen sensaciones, materiales trabajados simbólicamente, pero lo más importante es que aparece el cuerpo sin ser cuerpo, sino como presencia, expuesta para ser percibida.

¹KAPOOR, Anish en JARQUE, Fietta. 1998. Anish Kapoor instala en Santiago una cúpula que invita a mirar en el interior del cuerpo. [en línea] El País 16 de enero, 1998. https://elpais.com/diario/1998/01/16/cultura/884905201_850215.html [consulta: 25 marzo 2018]

Las propuestas de proyectos personales evitan hacer evidente mi propio cuerpo, o uno externo, u órganos, extremidades, lo que podría poner en cuestión el uso de la palabra misma. ¿Qué me hace hablar de cuerpo? ¿Por qué me identifica? Es un tema abundantemente tratado en el arte, sin embargo, hay algo que me hace tomarlo como propio y desarrollarlo. Por eso evito redundar en la historia del arte y me permito, desde lo más honesto, encontrar la propia historia y trayectoria que me ha ido llevando a diversas puestas en obra.



Anish Kapoor,
"Dirty Corner", 2010.

*"Es un riesgo usar la palabra cuerpo, con lo que ello significa para mí. Pero no encuentro otra."*²

² KAPOOR, Anish en JARQUE, Fietta. 1998. Anish Kapoor instala en Santiago una cúpula que invita a mirar en el interior del cuerpo. [en línea] El País 16 de enero, 1998. https://elpais.com/diario/1998/01/16/cultura/884905201_850215.html [consulta: 25 marzo 2018]

Cuerpo Propio Consciencia de estar vivo.

Danza contemporánea y meditación como construcción de la mirada.

“La única manera de enfocar conscientemente la mirada al interior es a través de la meditación”³

Anish Kapoor

El cuerpo como tema aparece en el momento en que recorro a mi propio cuerpo. En el que se vuelve una necesidad, como un refugio donde puedo entrar y salir. Descubro que está vivo más allá de mí, que puedo cerrar los ojos y entrar en su danza, en su respiración, en sus corrientes, en su calor, generar una conexión y tomar consciencia de que ambos somos uno, y que si no lo curo ni lo atiendo, no le doy tiempo ni espacio, no lo siento.

La danza contemporánea me otorga el placer de estar en su presente. En ese momento desaparezco como persona y aparezco como cuerpo. Cada extremidad se diluye, ya no es un brazo o una mano o una espalda, en ese momento es/soy un conjunto que no se fragmenta. Es él en cada movimiento, y en cada pausa soy yo, él y yo confundiéndonos.

Descubro un límite desconocido, como el volverse liviano en cuanto su disposición lo permita, avanzando sin caminar, deslizándose por un suelo que no es solo suelo, sino apoyo, soporte para que pueda seguir el movimiento. Se vuelve un cuerpo intuitivo, sincrónico, reactivo, fluyente.

La meditación me da algo parecido. Una consciencia exquisita, en el que el reencuentro con la propia respiración es un asombro, un descubrirse respirando. Cuando todo el enfoque está en un acompañar este inhalar-exhalar, se devela el descubrimiento más básico y más difícil. ¿En cuántas respiraciones puedo estar presente realmente? Puedo darme cuenta de que el aire entra y de que sale generando un pequeño roce en la nariz, tomo consciencia de un encuentro en ese transitar, en ese paso en el que deja para retomar otra vez, un lugar en el que la expiración y la exhalación se juntan. Identifico cuál es la parte del cuerpo en que la respiración es más notoria, que se expande y contrae, recurriendo a ella para estar consciente en cada singular acto, en que entra el oxígeno.

³ KAPOOR, Anish en JARQUE, Fietta. 1998. Anish Kapoor instala en Santiago una cúpula que invita a mirar en el interior del cuerpo. [en línea] El País 16 de enero, 1998. https://elpais.com/diario/1998/01/16/cultura/884905201_850215.html [consulta: 25 marzo 2018]

La meditación por otro lado me conecta directamente con mi piel, tomo consciencia en ese momento de lo que la piel capta, el aire, el calor, el frío, el tacto con el soporte, con lo vestido. En ella logro reflejar las corrientes que atraviesan mi cuerpo, esas que están en todo momento, recorriéndolo todo, desde el lugar más recóndito, permitiendo fijar la atención en él. Exploro así cada fragmento de mi cuerpo, cada uno comunica, desde el dedo del pie voy subiendo hasta la cabeza, y cuando voy por las manos atesoro ese momento, como un instante único, en el que logro sentirlas hirviendo en corrientes. Y así, cada fragmento comunica, y al cerrar los ojos ese fragmento se vuelve un todo otra vez. Envuelto por una piel cada vez más sensible. Un solo cuerpo. Conscientemente vivo.



El momento en que veo una piel humana separada de su cuerpo, en los pabellones de Anatomía⁴, no pudo dejar de sorprenderme y cambiar la visión de enfrentar mi propia piel y la de otros. A los cuerpos disecados y seccionados, dispuestos para mostrar todo el interior, los cubría una primera capa, la piel, que con sus texturas, pliegues, huellas y arrugas, le daba la identidad a esos cuerpos. La piel era lo que podía hablarme de la historia que llevaban consigo. Entendí que esta era el órgano de mayor dimensión, protector y depurador. Ese mismo que en las clases de danza me decían era el receptor primordial y sensible que desarrollan los bailarines, como una puerta de entrada que permite acceder al cuerpo entero. La piel como el captador esencial de sensaciones.



Del hecho de pensar una posible piel abierta, desollada, surgen estos videos, que con el uso de un símil plantean la idea de un cuerpo dentro de un órgano, o de una piel fuera de un cuerpo, en el que movimientos ahogados y respiraciones, le dan vida a esta piel sin identidad.

Manuela Razeto, *"En piel"*, 2015.
2 Videos. *Látex natural, cuerpo humano.*

⁴ Residencia en facultad de Medicina de la Universidad de Chile, propuesta impartida por taller de Orfebrería en 3er año académico.

Así la búsqueda artística se complementa de la búsqueda vital, enredándose, confundiéndose. Reencontrarse o reconocerse tanto en la danza como en la piel o en la respiración, tiene como consecuencia la fascinación de lo más básico del propio cuerpo emergiendo como problemas que motivan la creación.

Entonces reflexiono sobre una posible transferencia. Al existir mi cuerpo y su energía existe también la energía de la obra, si hay movimiento, si hay trabajo, si hay problematización, la obra aparece; como traducción de ideas aterrizadas en imágenes que transmiten sensaciones corporales vividas. El resultado de eso siempre ha sido cuerpo, por el enfoque personal. Mi propio cuerpo alimentará la obra. Mi propia respiración hará que otro cuerpo respire.



La idea de hacer un cuerpo viviente, sugiere este video que se muestra ambiguo frente a los ojos que de primera ven este elemento extraño, que se irá descubriendo a medida que avanza el tiempo, los ojos se van adaptando al ritmo y el sonido *in crescendo* de la respiración irá aclarando.



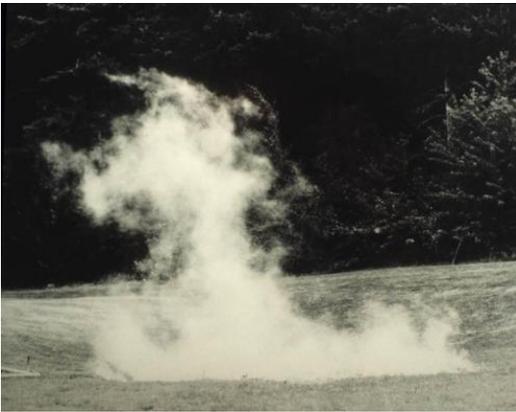
Mi respiración en la cercanía de la brasa, y como resultado un leve soplido, significa que el fuego de la brasa se enciende, acoplándonos. Mi propia respiración proporciona vida, proporciona su propia respiración, que al ritmo de mi exhalación muestra la brasa su inhalación, y viceversa. Siguiendo el ritmo, en una especie de transe, mientras más intenso más recibo su calor. Y si así seguimos respirando permanentemente, lo que en su momento era vida, se irá apagando, consumiendo, la brasa se reducirá lentamente quedando como vestigio de cuerpo sólo sus cenizas tibias.

Manuela Razeto, "En brasa", 2016
Video. Carbón, fuego.

Cuerpo Obra Presencia como concepto de lo vivo.

“Acabado lo sólido. Acabado lo continuo y lo calmo. Hay una cierta danza por doquier (...) incluso en un cubo de acero negro o en un paralelepípedo de alrededor de un metro ochenta de largo. La obra es un cristal pero todo cristal se mueve bajo la mirada que suscita. Ahora bien, ese movimiento no es otro que el de una escisión siempre producida, la danza del cristal en que cada faceta, ineluctablemente, corta con la otra.”⁵

Georges Didi Huberman



Robert Morris, “Steam Piece”, 1974. Vapor.

En el proceso de exteriorizar lo interno empiezo materializando lo que para mí es cuerpo. Para eso evoco lo que está más allá de lo que vemos de él, lo que no vemos, estableciendo una mirada más bien alejada de lo superficial, una sensación de un interior, energía, vibración, pulsión. Una vida entera y compleja pasando dentro, en la que se delate su *presencia*, como el calor que emana de un cuerpo, invisible a primera vista, pero sintiente a otro cuerpo que se dispone a él.

La imagen que surge de la frase “*lo que vemos, lo que nos mira*”⁶, ilumina la presencia, hay algo que estamos viendo pero eso mismo nos está mirando. Le da a la obra el carácter de independencia, esta adquiere su propia energía. Hay algo más allá, “*una sospecha de algo que falta ser visto (...) la sospecha de una latencia.*”⁷

⁵ DIDI HUBERMAN, Georges. 1997. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial. 77p.

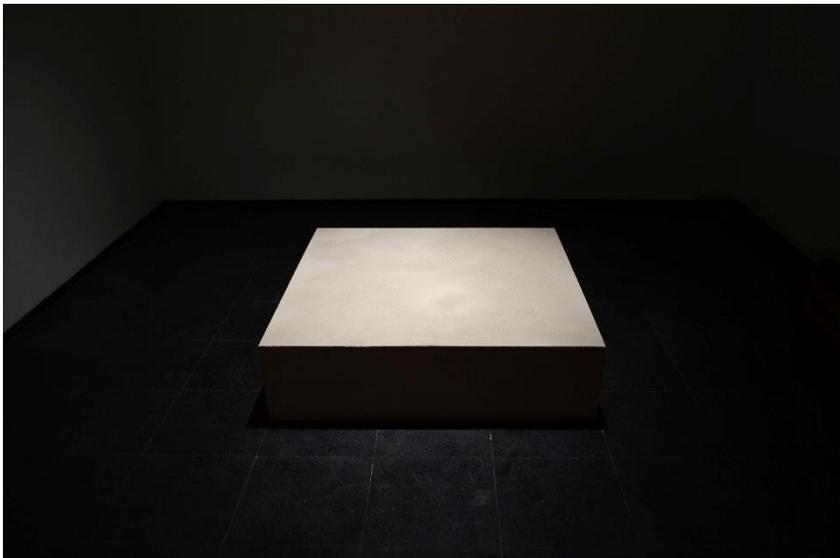
⁶ Título del libro de Georges Didi Huberman publicado en 1992. Título original: *Ce que nous, ce qui nous regarde*.

⁷ DIDI HUBERMAN, Georges. 1997. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial. 78p.

Las obras resultantes de proyectos personales encajan con las reflexiones teóricas de una estética minimalista, destacando la *presencia* como principal factor donde emerge este cuerpo oculto, este *'cuasisujeto'*⁸ que nos mira cuando lo tenemos delante.

*“El inexpresivo cubo, con su rechazo consiguiente de todo ‘expresionismo’ estético, tomará finalmente el color plumizo de algo que requiere un yacimiento de sentido, juegos de lenguaje, juegos de imágenes, afectos, intensidades, casi cuerpos, casi rostros. En suma, un antropomorfismo en obra.”*⁹

Una de las reflexiones importantes que llama mi atención a la hora de percibir la obra como antropomórfica es la dimensión. Esta misma es la que diferencia el cuerpo/obra de lo que podría ser un objeto o de un monumento, debido al propósito mismo de *“confrontar al hombre con el problema –y no con la representación figurativa– de su propia estatura.”*¹⁰



El último calor que puede conservar la brasa bajo las cenizas siempre ha fundado serio respeto en mí. La idea de que la fogata puede seguir encendida por largo periodo a pesar de que parezca apagada. El hecho de sólo acercarnos y poner la mano encima resuelve el enigma. Como una forma de captar su latencia, pero en agonía.

Un simple nexo motiva *Rescoldo*, que en aproximación a escala humana, es como impone su propia pulsión. Su presencia cálida hace que esta corporalidad adquiera vida.

Manuela Razeto, *“Rescoldo”*, 2016.
Cajón de madera, ceniza, brasas.

⁸ DIDI HUBERMAN, Georges. 1997. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial. 80p.

⁹ *Ibid*, p. 79

¹⁰ *Ibid*, p. 82

La sospecha de un interior en *Rescoldo*, este cuerpo “casi *minimal*”, blanco, pulcro, geométrico, presentado en un espacio clínico, impasible, se delata al ser captado no solo desde la mirada, sino desde el cuerpo entero. No es un cuerpo que se arma sólo desde lo metafórico, con el simbolismo de la ceniza o el juego de lenguaje con el nombre, sino también se arma desde lo palpable. El calor sutil que emiten las brasas aún prendidas en su interior, genera una ambigüedad con lo frío de la luz, del color blanco, de la pulcritud, que propone un acercamiento, un volver a observar para empezar a sentir, o viceversa, sentir para volver a mirar. Sentir que ese cuerpo con su presencia, nos está mirando.

Cuerpo Espectador

La importancia de comprender al espectador como un cuerpo sintiente y no sólo como un cuerpo pensante me permite cerrar el círculo donde inicia y termina el proceso creativo en torno a lo corporal. Sin concebir un observador frente a frente con otra presencia no habría resultado. Y es que al tercer cuerpo involucrado se le invita de esta manera a ser parte de la experiencia de sentirse cuerpo, enfrentarse a su calor, a sus corrientes, a su danza, y a su propia respiración.

Es el “juego de dos silencios”¹¹, en el cual quien se enfrenta a una obra y su presencia, el espectador, logra ser alcanzado por el objeto, sentir algo “...como si de persona a persona se interpusiera un vacío, intervenido por ella, como si el vacío viniera a llenarlo, es decir, a abandonarlo a sí mismo. Es el silencio humano, el suspenso del discurso (...) de la forma bien formada, plena; y porque en esa suspensión nos deja solos y como abiertos frente a ella.”¹²

Se invita al espectador a ser parte de este juego de silencios. A que acepte quedarse un poco más que unos pocos segundos frente a lo que podría ser tan evidente a simple vista pero que muy pronto se convertirá en incertidumbre. Enfrentarse a que lo que vemos no es necesariamente *aquello*. Esos pocos segundos abren la oportunidad de involucrarse directamente con la obra, dejarse llevar por la propia vida que emerge como un alguien.

Planteo llegar precisamente a la memoria corporal del otro, entendiendo que cada cuerpo posee su propia memoria, más allá de esa que podemos acudir cuando queremos recordar algo. Una memoria *implícita*, que se manifiesta en sensaciones o emociones. Aquella que está en el inconsciente de cada uno y que llama la atención cuando aparece, está tan escondida que nos cegamos a su existencia.

Incluso, aún más específicamente, plantear un encuentro con la “memoria intercorporal”, memoria comprendida como aquella que surge luego del *encuentro de cuerpos*. Cada cuerpo al enfrentarse a otro activa su memoria.

¹¹ “El juego de dos silencios” es expuesto por Michael Fried al enfrentarse a una obra de arte minimal en la que se siente *profundamente molesto* al encontrarse con esta presencia silenciosa que lo invade como si se enfrentase a un “loco” o un “agonizante”. En DIDI HUBERMAN, Georges. 1997. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial. 81p

¹² DIDI HUBERMAN, Georges. 1997. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial. 81p.

“Tan pronto como tenemos contacto con otra persona, nuestros cuerpos interactúan uno con otro, incluso aunque no podamos decir exactamente cómo se produce esto (...) Estas interacciones encarnadas son en tal extensión determinadas por las experiencias tempranas que podemos hablar de una memoria intercorporal, la cual esta implícitamente e inconscientemente siendo efectiva en cada encuentro.”¹³

El enfoque está en revivir la memoria del cuerpo, pero sin ánimo de traer de vuelta una memoria específica, ni de una persona, ni de un lugar, ni de algo familiar. *“La memoria corporal no representa el pasado, pero lo re-actua.”¹⁴* El énfasis está en renacer sensaciones, desinhibir expresiones espontáneas, revivir una memoria que nos recuerde esencialmente que somos cuerpo.

¹³ FUCHS, Thomas. 2011. La fenomenología de la memoria corporal. En: S. Koch, T. Fuchs, M. Summa, C. Müller (eds.) *Body memory: Phenomenology and Therapy*. John Benjamins, Amsterdam,. Traducción s/e. 8p

¹⁴ *Ibid*, 4p.

Contacto Danza de los 3 cuerpos.

En el momento en que intento asimilar la idea de una comunicación entre los tres cuerpos mencionados, aparece la imagen de una conexión, de un contacto, como en una danza en la que todos necesitan del otro para poder moverse, como en el “*contact*”.

Una sesión de *Contact Improvisation*¹⁵ comienza generalmente con un cuerpo recostado que toma conciencia de su estado, su energía, su adrenalina, todo lo que está pasando dentro. Cada parte del cuerpo que se esté manifestando, cada corriente que se esté sintiendo. Luego toma conciencia con su exterior, del aire en su piel, del suelo que soporta su peso, del frío o el calor que irradia el espacio.

Una vez conectado, viene el movimiento, un cuerpo busca otro cuerpo. Y empieza la danza. Una parte del cuerpo presiona la de otro, este responde a cada presión. Encontrando siempre un punto en que ambos cuerpos estén en contacto, independiente cuál parte sea. Diálogos de apoyo, tacto, equilibrio, pero sin hablar, atentos a la escucha que el otro nos comunica, pero sin palabras, a la siga, agudizando la percepción de un movimiento imprevisto, espontáneo, hasta que se llegue a una conexión tal entre cuerpos, improvisando.



¹⁵ “Exploración del contacto corporal, anti técnico, búsqueda de nuevas formas de movimiento, espontaneidad en las acciones físicas, desinhibición, vuelta a la naturaleza animal y vegetal, exaltación de la intuición, de los instintos, de los sentidos más primarios, ruptura con la norma y con la uniformidad en los bailarines y en los movimientos” En <http://www.elitearteydanza.com.ar/enciclopedia-breve-historia-danza-contact.htm>

El origen de esta danza (años 70) se encuentra en una investigación de bailarines modernos, que prueban la danza como medio de comunicación por el contacto. Con la idea de demostrar que era posible que el otro recaudara información del estado de su compañero, con el simple hecho de mantener un contacto continuo, fluido, del cual surgiera un movimiento conjunto. Su intención era promover una comunicación sin palabras por medio del cuerpo, revelándose la importancia de la piel y su capacidad receptiva.

Hablamos de una danza entre dos o más cuerpos humanos, que se apoyan, se comunican, se sienten. Fluyen desde un “te toco, me tocas, te apoyas me apoyo, entro y salgo de ti”. Donde dos o tres serán uno, una masa vuelta cuerpo, que ya no sabe qué es brazo qué es espalda, y qué pertenece a quién.



Manuela Razeto,
“Polisemia Corporal”, 2014.
Gasa de yeso, spray metálico.

Observar, pero también experimentar, en danza, la sensación del cuerpo como masa, en el que al unirse dos o más personas se torna nebulosa la frontera entre uno y otro, desapareciendo el individuo. El momento en que ya no se distingue la persona del grupo, todos son uno y uno son todos, creándose de esa manera una nueva corporalidad, que siendo una unidad es de carácter colectivo.

La ambigüedad que pueda surgir de una imagen así, ha sido reflejada en esta pieza, En la que han sido capturados 25 moldes de pies entrelazados unos con otros, unidos y dispuestos en esta forma orgánica, como un todo en la que se pierde cada fragmento.

¿Qué sucede entonces si ese cuerpo con el que se danza no es un cuerpo humano, sino de otra corporalidad? Ese contacto con otro ¿podría venir desde la tierra, el metal, el papel? ¿Qué conexión logra un cuerpo con otro, qué le responde, cómo se comunican?

Ejemplos de danzas contemporáneas ayudan a visualizar esta imagen. En "TÚ", Matías Pilet se da cuenta que sus movimientos acrobáticos son impulsados desde su memoria pre-natal, poniendo en escena un cuadro que remite a esta memoria, donde él se encuentra en el útero de su madre, usando como escenografía el papel. El contacto que se genera entre Matías y el papel es tal, que el espectador visualiza el material (sin tener ninguna forma específica) como la parte interna de un órgano en la que el bailarín se desplaza, casi como si flotara. Se podría decir que el material cobra vida y se comunica, responde a cada movimiento, danza él también al ritmo de Matías. O Matías al ritmo del papel.



Matías Pilet, "TÚ", 2015.

Queda claro al presenciar esta obra, que hay una comunicación fuerte entre ambos, bidireccional, que da a suponer que en la práctica existe todo un desarrollo a base de una experimentación entre movimientos y material.

Haciendo una analogía con el arte visual, así mismo entonces concebimos al artista, ya no bailarín sino artista plástico, con sus propios movimientos y gestos al trabajar el material. La experimentación muchas veces puede llevar a un entendimiento entre ambos que va más allá de algo mecánico, sino mucho más intuitivo, improvisado, versátil.

“Cada vez que nos encontramos con la materia, Deleuze y Guattari insisten ‘es la materia en movimiento, en constante cambio, en variación’, con la consecuencia de que ‘esta materia fluye solo puede ser seguida’. El artesano o practicante que sigue el flujo es, en efecto, itinerante, guiado por la ‘intuición en acción.’”¹⁶

Tim Ingold pone como ejemplo el proceso que existe en la metalurgia entre herrero y metal: *“Tenemos aquí un acoplamiento de contrapunto, ininterrumpido, de una danza gestual con la modulación del material. Aún el hierro fluye y el herrero tiene que seguirlo.”¹⁷*

Visualizamos una imagen en la que cuerpo y material están respondiendo, siguiendo uno al otro, en una danza plena de comunicación sin palabras, donde el cuerpo artesano/artista (quien trabaje directamente con la materia) desde su mano, conectada con su brazo, hombro, espalda, centro, piernas, genera el movimiento necesario que le pide el cuerpo materia para ser tocada, trabajada, o incluso abrazada.



Giuseppe Penone, *“L'albero ricorderà il contatto”*, 1968.

¹⁶ INGOLD, Tim. 2012. *Hacia una ecología de los materiales*. En: Annual Review of Anthropology 2012, vol. 41:427–42. Traducción, febrero 2014. 7p

¹⁷ Ibid, 7-8p

Volviendo al *Contact*, en una *Jam Improvisation*, las sesiones donde se reúnen a bailar, quien observa y quien actúa están en sintonía, quien observa puede entrar y practicar y quien danza puede sentarse a observar, en absoluta libertad.

Como en una *Jam* entonces ¿podría el espectador de una obra de arte entrar y salir, conectarse o no, observar y ser parte de, bailar con la obra también? ¿Podría el material-cuerpo-obra, comunicarse con el espectador, generar un contacto, dejar de bailar con el autor e irse con el observador?

Así es cómo se va abriendo un vínculo con la experiencia y los materiales. El momento en que se entra realmente en contacto con una obra podría darse mediante la experiencia. O bien, se podría alcanzar dicha conexión con lo que puede otorgar un material.



Experimentación. Prueba en la que intento realizar un *contact* con la brasa. Encontrar el punto de apoyo físico fue lógicamente algo imposible, siendo descubierto un punto de abrigo, en el que mi cuerpo frío, al descubierto, se va calentando en la medida que se encuentran cada fragmento del cuerpo y cada irradiación de la brasa. Es la rotación la que concede esta danza, de calores que median el contacto.

EXPERIENCIA

Me vendaron los ojos y me invitaron a caminar por el bosque nativo. Estábamos en el sur, a pasos del volcán Lonquimay. No sabía con quiénes iba, pero el ambiente era gentil. Se oscurecería en un par de horas pero me sentía segura. De vez en cuando algo me frenaba, suponiendo que por ahí no era el camino, continuaba por otro que suponía sendero. El olor a la tierra húmeda y a las hojas era perfecto. Llegué a un río, y entre incertidumbre e inestabilidad lo atravesé por un puente colgante. Cada vez estaba más oscuro. Al otro lado me esperaba una mano amable, a la cual me aferré para no seguir más sola. Esta me invitaba a entrar a un lugar, era entre una cueva o una cabaña, se sentía pequeña, y ahí definitivamente ya no había luminosidad, ni una vela que me hiciera creer que vería algo. De repente se escuchaba que un cuchillo picaba algo, tal vez una cebolla pero no me acuerdo bien. Yo ya estaba sentada. Delante mío una mesa, palpablemente preparada. Una copa de vino. Qué manera de saborearlo. Descubro un pancito amasado y una sopa caliente. Justo hacía frío y hambre. Fue una cena de esas acogedoras, de la abuela que te estaba esperando hace años. Empecé a recordar la mesa de la familia italiana con la que viví, recordé el rallador de queso que usaban ellos: era uno redondo, antiguo, muy distinto al que usamos en mi casa, y me dio alegría. Fue una cena de recuerdos, ciega, sin palabras, sólo sonidos de sorbetes, cucharas, platos. Y de repente siento sollozos de alguien que estaba cerca, tal vez no recordó el rallador, tal vez algo más profundo. Luego de un tiempo alguien desvendó mis ojos, al frente no había nada, ni platos ni comida por ningún lado. Había gente sentada al lado mío viviendo lo mismo que yo. Nunca hablamos, nos fuimos callados al refugio donde dormiríamos y no hablaríamos hasta el día siguiente.¹⁸

¹⁸ Experiencia vivida en una residencia de teatro sensorial en la zona de Malalcahuello, en febrero de 2014. Esta residencia fue creada por integrantes de una compañía de teatro llamada "Teatro de los Sentidos". Participamos personas de diferentes edades y áreas.

La relevancia de la experiencia surge en el instante en que esta influye directamente en el cuerpo. Volver al cuerpo, estar presente en el momento en que somos, me resulta esencial, recuperar algo que hemos ido perdiendo (o que nos han ido quitando) es alcanzar cierta libertad, es como un respiro ante demasiada superficialidad, rutinas, conectividad, la experiencia es el punto de encuentro con el aquí y el ahora, para vivirlo realmente. Una suerte de salvación.

“Se trata de que todos aquellos momentos en la historia de cada individuo en que uno o varios procesos de su vida adquieren una intensidad y unificación en torno de un objeto, de un acontecimiento, de una situación especial (...) Lo que sucede entonces es que nuestra vida deja de ser distraída, dispersa, fragmentaria, incoherente, superficial.”¹⁹

John Dewey apela a un concepto de *unidad*, en la que diferentes actos, episodios, sucesos se funden en un todo, en el cual no existen interrupciones que los distingan ni que los separen. La mente entonces queda en segundo plano, y cualquier reflexión vendría después de que la experiencia ocurra. Esta pasa directamente al cuerpo en independencia de lo intelectual y lo racional. Algo tan difícil hoy día como dejar de pensar para retomar el sentir.

De alguna manera, la experiencia nos acerca a quienes somos, nos invita a conocernos en nuestra propia intimidad. La idea que tenemos de nuestro cuerpo, más bien, el conocimiento que creemos tener, es algo bastante pobre, que se hace nada en el momento intenso en que el cuerpo responde. En ese instante el cuerpo se vuelve lo que realmente es.

“La única manera de conocer el cuerpo –escribe Merleau-Ponty– es viviéndolo; es decir, tomando por mi cuenta el drama que lo atraviesa y confundirme con él. Yo soy, pues, mi cuerpo por lo menos en la medida en que tengo una experiencia y, recíprocamente, mi cuerpo es como un sujeto natural, como un esbozo provisorio de mi ser total. Así la experiencia del cuerpo se opone al movimiento reflexivo que separa al sujeto del objeto y al objeto del sujeto, y que no nos ofrece otra cosa que un pensamiento del cuerpo o un cuerpo como idea, no la experiencia del cuerpo o el cuerpo en realidad.”²⁰

¹⁹ DEWEY, John. 1982. El arte como experiencia. México-Buenos Aires. Fondo de culturas económicas. Xlp.

²⁰ LE BRETON, David. 2010. Cuerpo sensible. Santiago de Chile. Ediciones / Metales pesados. 23p.

Siempre he pensado que hemos ido perdiendo la capacidad de asombro, cada vez más algo nos mueve menos, ni lo más terrible nos estremece, no nos logramos conectar realmente con lo que sucede, pensamos que nos asombramos, pero al segundo ya lo olvidamos. ¿Es la experiencia el momento en que nos volvemos sensibles? Hay algo en ella de inesperado que nos sorprende, lo nuevo que no había hecho una previa anunciación. Hay algo único, singular, que se da raramente, en el que sincronizan el estado de apertura de la persona en el momento preciso que aparece, para llegar a tocar el punto que nos hace padecerlo. A veces se manifiesta en una sonrisa que viene desde la profundidad más sincera del cuerpo, otras desde los pelos de punta y de las corrientes que nos desbordan, otras veces lloramos, y lo más increíble y bello de todo es el no saber por qué. ¿Qué hace que algo nos llegue tan profundo? No hay razón ni palabras para ese momento. ¿Hay algo que el cuerpo esconde? Tal vez para sacarnos de lo establecido y ofrecernos recuperar esa capacidad de asombro, que por otro lado se impregna y se in-corpora, queda en el cuerpo para siempre, como un ofrenda para él, o para la libertad de nosotros.

Experiencias Estéticas y Poéticas

Esa residencia en Malalcahuello me permite entrar en temas que tienen para mí un profundo sentido. Lo primero fue olvidarnos de todo lo “teatral”, la representación en este caso es superada por lo real. Principalmente la compañía trabaja en promover un encuentro entre el espectador y su propia sensorialidad, este es el que pasa a ser el protagonista en cualquier obra. Es un proceso de investigación profunda del cuerpo para tomarlo y recuperarlo de su estado letárgico, activar su memoria corporal por medio de sutilezas en las que un gesto, una palabra, una imagen te descoloque, te saque de lo usual, para poder entrar realmente en la obra y luego en tu cuerpo. Se trabaja desde la base de “aquello que no es dicho”, desde el silencio, desde la oscuridad, como formas de ingreso en algo poco conocido, poco experimentado, con el fin de proporcionar un viaje, de vivir, como ellos le llaman, “experiencias poéticas”.

Todas aquellas cosas que pude experimentar de forma plena. Situaciones como las de bailar en medio del bosque sólo con la intención de vivirlo, como reviviendo una escena de Pina Bausch (con música y los árboles de público). Correr lo más rápido en medio de una calle con los ojos vendados estando la posibilidad y el miedo de que algún vehículo viniera. O un momento preciso en el que entrando en un juego algo me tomó de sorpresa y provocó que gritara de terror, un grito tan fuerte y desgarrador que ni yo conocía esa capacidad que tenía de gritar.

Entendí ahí algo elemental, que me hizo total coherencia: lo inefable, un concepto que vendría a aliviar una carga pesante. Comprender que hay cosas que no se pueden decir ni expresar con el lenguaje común. Que las palabras muchas veces tienen limitaciones reduccionistas y difieren de la realidad. Hay tanto más detrás de ellas. A veces sobrepasan la intención y otras la restringen. Algo que puede ser sabido pero muchas veces reprimido, porque el cotidiano te exige la palabra justa que resuma lo vivido. Hay veces en que no se encuentran las palabras, o simplemente éstas no convencen. Permitirme lo inefable me genera una gran tranquilidad.

Todo esto lo destaco entendiendo que ha sido una fuerte influencia para mis siguientes búsquedas. Y para entender también el porqué de todo lo que exploro: por qué viajo, por qué danzo o medito, porqué busco la naturaleza o el teatro. Es porque busco la experiencia, algo que impensadamente descubro también el arte me ofrece.

El arte visual se me revela en cuanto experiencia y en ese momento adquiere un sentido significativo. Muchas obras me han proporcionado experiencias que, creo, son más complejas de asimilar, más sutiles. Es la obra y la persona en un solo momento, pocos segundos en la que se engancha o no. Generalmente se ve una obra y luego se sigue con otra y así, de contexto en contexto. No hay una ruta clara a la cual sumarse, y eso podría hasta enriquecerla. Tener una experiencia con la obra de arte requiere de una potente empatía, como planteo anteriormente, entre autor, obra y espectador.

“Pienso que lo que el arte hace es despertar en nosotros la necesidad de sentir. Si no hay sensación no hay experiencia. Puedes salir a la calle cada día y olvidas todo lo que has visto porque, a no ser que haya pasado algo que afecte tus sentimientos, no se produce la emoción. Tiene que haber un gatillo que dispare la emoción. Sin embargo eso no es algo que yo pueda calcular o buscar. Trabajo con problemas tectónicos y espaciales. No puedo predecir la forma en que la gente va a reaccionar, sentir o experimentar solo les presento una posibilidad y un potencial. No hago obras que predigan lo que vas a sentir, porque no sabría hacerlo.”²¹

“Quiero hacer algo que... te cause algo por un instante. Lo que pasa con tu cuerpo cuando ves arte, lo que te hace sentir que estás ahí después recordarlo, es algo serio (...) cambia el sentido de la propia presencia, el sentido del tiempo se extiende. Hay ligeras variaciones en tu interior, casi poéticas. Creo que ésa es la mejor manera de vivir la vida.”²²



Antony Gormley,
“Blind light”,
2007.

²¹ SERRA, Richard en JARQUE, Fietta. 2015. *Cómo piensan los artistas, Entrevistas*. Perú. Fondo de culturas económicas. 243p.

²² KAPOOR, Anish en JARQUE, Fietta. 2015. *Cómo piensan los artistas, Entrevistas*. Perú. Fondo de culturas económicas. 262p.

John Dewey abre el argumento hacia la experiencia estética. Sugiere una estrecha relación entre *lo artístico y lo estético*: la primera refiriéndose al acto de *producción*, mientras que la segunda al de *percepción y goce*. Por un lado, es sabido que en el arte existe un proceso de elaboración, en la que herramientas, materiales y cuerpo entran en juego. En cambio, lo estético suele apuntar al punto de vista del observador. Lo que hace Dewey es demostrar una conexión entre ambas que, como diría él, *“se sostienen recíprocamente”* para ofrecer en una obra artística esta experiencia estética.

*“El arte, en su forma, une la relación misma de hacer y padecer, la energía que va y viene, lo que hace que una experiencia sea una experiencia.”*²³

En este hacer y padecer, se entiende la importancia del espectador frente a una obra de arte en el punto que es estética, o sea, *“hecha para ser gozada en la percepción receptiva.”*²⁴ Sin embargo, el artista también en el proceso de producción requiere de una percepción estética. Dewey dice *“el artista encarna en sí mismo, mientras trabaja, la actitud del que percibe.”*²⁵

Esta cuestión es interesante para mí, ya que aparece como factor fundamental la experiencia del artista en su creación, y con esto entiendo la importancia del proceso. En el momento en que dejamos de limitarnos al resultado final y nos abrimos a lo que el instante de trabajo nos atribuye, observando y replanteando cada vez en el camino hasta un posible término. Se podría decir que para que exista una experiencia estética creada, debe existir una experiencia estética procesual. Es ahí que el receptor percibe una obra, tal vez no reconoce claramente cuál fue el proceso específico, pero sí asimila que está viendo mucho más de lo que ve en forma acabada, armando su propio sentido.

*“Para percibir, un contemplador debe crear su propia experiencia y esta creación debe incluir relaciones comparables a las que sintió el productor original. No son las mismas en sentido literal (...) El artista selecciona, simplifica, aclara, abrevia, condensa de acuerdo con su propio interés. El contemplador debe pasar por estas operaciones, de acuerdo con su punto de vista y su interés.”*²⁶

²³ DEWEY, John. 1982. El arte como experiencia. Mexico-Buenos Aires. Fondo de culturas económicas. 45p.

²⁴ Ibid, p. 45

²⁵ Ibid, p. 45

²⁶ Ibid, p. 50

Las experiencias estéticas y poéticas definen algo amplio, etéreo, difícil de clasificar en cuanto se es o no. Algo que puede reconocer sólo quien lo padece. Son estas, las que se diferencian de las experiencias que otorga la vida, o la naturaleza, porque han tenido una intención de ser. Hay energías puestas para entregar en el creador y energías dispuestas para recibir en el receptor.

Imagen Poética

“Se trata de pasar fenomenológicamente a imágenes no vividas, a imágenes que la vida no prepara y que el poeta crea”²⁷

Gaston Bachelard

La imagen poética es una figura que condensa la experiencia misma en el momento de presenciar una imagen particular. Esa imagen que se arma de diversos sucesos en el imaginario individual. Ese “click” inesperado, que se comprende sin que sea necesario entender ni razonar, si no que nos llega directamente para quedarse en la retina. Imagen a la que podremos volver una y otra vez, porque no se olvidará, porque ha llegado de tal manera que *“nos capta enteros”* como menciona Bachelard, esa que *“resuena y repercute”*.

“¿Cómo una imagen, a veces muy singular, puede aparecer como una concentración de todo el psiquismo? ¿Cómo también, ese acontecimiento singular y efímero que es la aparición de una imagen poética singular, puede reaccionar – sin preparación alguna- sobre otras almas, en otros corazones, y eso, pese a todas las barreras del sentido común, a todos los prudentes pensamientos complacidos en su inmovilidad?”²⁸

Se trata de una imagen que ha sido creada, y en su manifestación revela el goce de su autor entregado abiertamente para ser gozado, como *“miniaturas del impulso vital”* dice Bachelard, sinceras y alejadas de lo pragmático, algo que nos permite hacer de esa imagen la propia imagen.

“Esta imagen que la lectura del poema nos ofrece se hace verdaderamente nuestra. Echa raíces en nosotros mismos. La hemos recibido pero tenemos la impresión de que hubiéramos podido crearla, que hubiéramos debido crearla. Se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa.”²⁹

²⁷ BACHELARD, Gaston. 1965. La poética del espacio. México, Fondo de culturas económicas. 23p.

²⁸ Ibid, p. 10

²⁹ Ibid, p. 15

Gastón Bachelard genera un cruce entre fenomenología y poesía, me hace entender el punto en que se entrelazan poeta y fenomenólogo, encontrándose en la imagen poética, como quienes aprovechan el campo de la experiencia y las observaciones precisas por su sencillez, ambos se encuentran en la *“novedad de la imagen.”*³⁰

Y es que la fenomenología en su complejidad enorme abarca la simplicidad misma y con eso me quedo. Entender el aparecer, las cosas más pequeñas, los ciclos, desde donde uno lo experimenta diría Francisco Varela, como un estudioso de la fenomenología experiencial, *“la experiencia viene antes, yo no puedo entender el fenómeno del mundo, lo que es estar vivo a menos de que yo esté vivo.”*³¹ Sugiriendo una vuelta al origen pero entendiendo las raíces de lo que uno es como ser humano por el redescubrimiento de nuestra propia experiencia, en el momento en que revalorizamos lo que uno vive momento a momento, *“la experiencia humana parte de lo que es la experiencia vivida y desde allí, solo desde allí, puede globalizarse.”*³²

La experiencia fenomenológica será entonces la base elemental de la imagen poética. En el momento que se vive realmente, esta puede ser transmitida a otro. Esta no podría crearse sin ese *“asombro permanente por el presente vivo”*³³, ese mismo que proporciona estar en *“el presente de la imagen”*³⁴ al observarla.

Esta imagen maravilla en su simplicidad. ¿Tal vez por lo difícil que se nos hace llegar a nuestra propia experiencia? Me convengo que la imagen poética nos acerca a ella. Aparece la imagen poética para decirnos *“maravillémonos del fenómeno de cada momento”*. Y para eso no necesitamos un saber, sino todo lo contrario, despojarnos de lo aprendido, recuperar la inocencia, para darle paso a que el cuerpo sea el protagonista del momento y no la mente. *“Es preciso pues que el saber vaya acompañado por un olvido igual del saber mismo. El no saber no es una ignorancia, sino un difícil acto de superación del conocimiento. Sólo a este precio una obra es, a cada instante esa especie de comienzo puro que hace de su creación un ejercicio de libertad.”*³⁵

³⁰ BACHELARD, Gaston. 1965. *La poética del espacio*. México, Fondo de culturas económicas 7p.

³¹ VARELA, Francisco. 2001. La belleza de pensar [video]. Chile, video en línea, 58 min, sonido, color.

³² Ibid.

³³ Ibid.

³⁴ BACHELARD, Gaston. 1965. *La poética del espacio*. México, Fondo de culturas económicas. 7p.

³⁵ Ibid, p. 26

Una obra de arte podría también proporcionar una imagen poética, podría el artista entonces ser fenomenólogo sin saberlo, trabajar desde la poética de los acontecimientos, observar para transferir, y sin saber que a través de su obra, genera una imagen que repercute una y otras veces, por su simpleza.

En ese entonces, mi relación con el arte era bastante superficial, llegué al Inhotim³⁶ de casualidad, no era algo que esperaba ni ansiaba. Entré en un domo pequeño en el cual se podía ingresar de a pocas personas. Recuerdo la suerte de no haberlo estudiado previamente, no saber ni el nombre del artista y no saber a qué estaba entrando. Estaba todo oscuro. No se veía ni las manos, y se escuchaba el sonido del agua, cerca, cuando de repente ocurre algo inesperado. Una luz (estroboscópica) se prende y apaga rápidamente, lo que nos hace comprender que en el centro de nosotros había una pileta, pero que el agua de esa pileta no se movía. Lo que hacía la luz era inmortalizar el movimiento del agua, algo que nunca había visto, tal vez en alguna foto, nunca en vivo. No pudo más que sacarme una sonrisa y quedar para siempre en mi retina. Cada vez que veo una pileta recuerdo esa imagen, como una imagen poética, que en su simplicidad me hizo llegar a vivenciar un acontecimiento tan básico.

Un par de años más tarde, en el taller de orfebrería la profesora lleva un libro de un famoso artista visual llamado Olafur Eliasson. Y hojeando sus obras me reencuentro con la pileta de agua. Otra sonrisa.

³⁶ Complejo museológico que alberga galerías de arte y pabellones en un Jardín botánico en Minas Gerais, Brasil.



Olafur Eliasson,
"By Means of Sudden Intuitive Realization", 1996.

Tiempo

“La luz de la luna se ha apagado hace rato en el jardín del estanque, pero las cenizas no se han enfriado del todo. El incensario todavía emana su calor, que se conserva. Este momento vacilante hace feliz al poeta”³⁷

Byung Chul Han

La necesidad de indagar en el tiempo responde a una búsqueda personal de estar en otro tiempo, buscar los momentos en que este no presiona. Las ganas de estar a destiempo, detenerse ante ese tiempo rutinario, acelerado, de ese ritmo impuesto que nos mueve la vida moderna, y que nos aleja cada vez más de nuestro cuerpo y de la experiencia, pero al que respondemos con facilidad y automatismo.

Busco constantemente situaciones que me dan esta sensación de una “pausa de la vida”, en la que la vida sigue y yo logro esquivarla, darme un respiro para luego volver a ella. Diversas “filosofías de vida” que he ido adquiriendo en la medida que me permiten este descanso. En ese momento el tiempo es infinito, no existe preocupación alguna por él, el tiempo está en uno.

Está en buscar continuamente el viaje por ejemplo, como también el contacto con la naturaleza, asistir a su propio tiempo, en volver a la provincia natal constantemente, está en la danza y también en estar en el taller elaborando con materiales. Veo cada una como el equilibrio que requiero para continuar, como un “microanarquismo”, para no ceder de lleno a un estilo de vida actual, moderno, acelerado, y de alguna manera lograr aunque sea una mínima independencia.

Byung Chul Han, filósofo contemporáneo, en su libro “El aroma del tiempo” reflexiona sobre alguna posible recuperación de la experiencia, del origen y del tiempo, *“que el tiempo recupere su duración, su aroma.”³⁸* Utiliza el término *vita activa*, para resumir el estar constantemente rodeados de imágenes, de información, el producir para consumir, el estar hiperconectados al tanto de millones de acontecimientos al mismo tiempo, *“así es como vamos haciendo zapping por el mundo”³⁹* dice. Plantea que ya no somos capaces de demorarnos, que la experiencia de la duración es cada vez más insólita, desesperante.

³⁷ CHUL HAN, Byung. 2015. El aroma del tiempo, un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse. España, Herder. 89p.

³⁸ Ibid, p. 67

³⁹ Ibid, p. 67

“La totalización de la vita activa también está implicada en la ‘pérdida de la experiencia’ (...) quien no logre detenerse no tiene acceso a algo verdaderamente distinto. Las experiencias transforman. Irrumpen la repetición de lo siempre igual. Uno no se vuelve sensible a las experiencias estando cada vez más activo. En realidad, es necesaria cierta pasividad.”⁴⁰

Una posible recuperación de la crisis temporal estaría en superar la *vita activa*, requiriendo una revitalización de la *vita contemplativa*, propone Byung. Destaca en ella la meditación y la observación profunda, el momento donde se deja que las cosas sucedan y acontezcan, en vez de intervenir. Genera una interesante reflexión donde *vita activa* y *vita contemplativa* se contraponen. *“La vida ocupada, a la que le falta cualquier dimensión contemplativa, no es capaz de la amabilidad de lo bello. Se muestra como producción y destrucción aceleradas. Consume el tiempo (...) La demora contemplativa concede tiempo. Da amplitud al Ser, que es algo más que estar activo. La vida gana tiempo y espacio, duración y amplitud, cuando recupera la capacidad contemplativa.”⁴¹*

Lo contemplativo siempre lo he entendido como una forma de involucrarse realmente, conectarse con lo que se contempla. No una observación distanciada, dissociada, sino en el momento en que el cuerpo entra en un estado de compasión con lo que se enfrenta, padecer al mismo tiempo que/con lo otro, un estado del alma para poder ver, para poder observar verdaderamente. Un momento en que no hay distracción, ni mental ni externa, sino que hay abstracción. Esa conexión para mí, es la base de la experiencia.

Así es como el tiempo entonces aparece en mis experimentaciones, como material intangible a desarrollar. Propongo tiempo, propongo contemplación, entrar en el tiempo de la obra, ese que pueda permitir aunque sea un segundo, sacar a quien observe, de su tiempo rutinario, generar un quiebre que permita superar su “vita activa”.

Sin embargo, una propuesta en base al tiempo no podría ser posible sin materiales que lo produzcan. Uno podría generar el espacio pero son ellos los que evidencian la existencia del tiempo. Ellos lo producen, ellos lo hacen realidad. Ellos son los que capturan, desde los propios procesos de cambio o de movimiento. Desde texturas que abstraen a la vista o al tacto, o desde lo efímero que puede llegar a ser, y en ese momento de duración fugaz, el tiempo es todo.

⁴⁰ CHUL HAN, Byung. 2015. El aroma del tiempo, un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse. España, Herder. 150p.

⁴¹ Ibid, p. 162



La idea de que la ceniza cubre o vela algo gatilla este trabajo, que propone el devenir de un interior que se manifiesta, traducido en una grieta que va surgiendo. Sin embargo, lo que se revela en esto, más que cualquier otra cosa, es un tiempo imperceptible, en el que el aparecer es lento, tan lento que es un tiempo imposible de captar por el ojo. Lo paradójico es que uno logra ver que la grieta es cada vez más grande, pero no es capaz de ver el movimiento, tensionándose así la contemplación de un transcurrir efímero, que dura unos minutos y se detiene. Que no es más que el proceso en el que la levadura (oculta) empieza y culmina su trabajo de fermentación.



Manuela Razeto, “*Devenir*”, 2016. Video, ceniza, harina, levadura.

MATERIAL

“Si yo y mi cuerpo somos uno y el mismo, y si mi cuerpo es parte del mundo material, entonces: ¿Cómo puede el cuerpo-que-soy-yo involucrarse con el mundo?”⁴²

Tim Ingold

El encontrar un material que me acompañe en el proceso de creación artística ha significado involucrarme de manera más consciente con aquello que será el factor fundamental de lo que terminará siendo obra. Este proporciona mucho más que una simple base en la cual plasmar ideas, es más bien otro ser que voy descubriendo en la experimentación tanto en sus *cualidades como propiedades*. *“Las propiedades son objetivas y científicamente mensurables; las cualidades son subjetivas, son las ideas en la cabeza de las personas que se proyectan sobre el material en cuestión.”⁴³* Ambas van acompañando las preguntas y los problemas que aparecen en mi búsqueda. Tanto el cuerpo como la experiencia encuentran aquí su lugar, en lo que me otorga el material, o mejor dicho, el material será el cuerpo y será la experiencia.

El proceso de experimentación me ha requerido una observación profunda, la que muchas veces ha resultado ser un reencuentro con el material, ver cosas que antes no veía o que no comprendía. Entender los materiales ha significado todo un desarrollo de empatía, cercanía, una conexión, *“entender los materiales es ser capaz de contar sus historias”⁴⁴*, historias que este pueda comunicar y que uno pueda ser capaz de escuchar.

Cuando Ingold propone una mirada en lo que todo es material, desde el aire, la lluvia, la niebla, la luz, el fuego, el humo, hasta nuestro propio cuerpo, adquiere sentido. Plantea que no se puede hacer una diferencia en lo que es material o no, puede haber distintas superficies, interfaces entre materia y otra (o distintos matices) y que cotidianamente no estamos consciente de ello, ya que lo que captura nuestra atención son los objetos hechos de materiales, desapareciendo la materialidad ante nuestros ojos, transformándose en formas y cosas, *“es como si nuestro*

⁴² INGOLD, Tim. 2013. Los materiales contra la materialidad. En: Papeles de Trabajo, Año 7, N° 11, , pp. 19-39. Traducción. 23p

⁴³ INGOLD, Tim. 2012. Hacia una ecología de los materiales, En: Annual Review of Anthropology, vol. 41:427–42. Traducción, 2014. 8p.

⁴⁴ Ibid, p. 8.

*compromiso material comenzara sólo cuando la tinta se ha secado en la página, vemos las palabras pero no la tinta con que fueron escritas.*⁴⁵

Es ahí donde encuentro uno de los tantos sentidos del arte, cuando me permite una visión más amplia respecto a lo material. Descubrir un mundo desde lo que es el cuerpo, hasta lo que es el humo, y una fascinación por cada detalle de estos. Encontrar un punto en el que logro ver “la tinta antes que la palabra”, algo que solo se da en una relación estrecha de trabajo puro. Notando que muchas veces las palabras quedan pequeñas para tamaña experiencia, para tal proceso de creación, muchas veces estas no logran traducir ni transmitir las sutilezas encontradas. La intención entonces será la búsqueda de una forma que me permita “contar sus historias”, o que los materiales mismos puedan comunicarla y así de alguna manera poder tomar conciencia con lo que co-habítamos.

*“Los materiales son inefables. No pueden ser inmovilizados en términos de conceptos establecidos o categorías. Describir cualquier material es plantear un enigma, cuya respuesta puede ser descubierta sólo a través de la observación y la participación con lo que hay.”*⁴⁶

⁴⁵ INGOLD, Tim. 2013. *Los materiales contra la materialidad*. En: Papeles de Trabajo, Año 7, N° 11, pp. 19-39. Traducción. 31p.

⁴⁶ INGOLD, Tim. 2012. *Hacia una ecología de los materiales*. En: Annual Review of Anthropology, vol. 41:427-42. Traducción, 2014. 9p.

Lo Vivo y la Agencia

Entender el cuerpo y el material como un mismo ser que habita este mundo, en el ámbito artístico y de creación, es intentar distanciarse de pensamientos antropocéntricos en que el humano, al trabajar con un material supuestamente inerte, es quien hace y deshace, da forma o deforma, de acuerdo a sus ideas preestablecidas. Más que disociarse, es entender que las formas que resultan son sólo lo que somos capaces de ver, y que el material por su lado, en todo el proceso previo o intermedio, está trabajando con tanto impulso como nosotros. Es más bien un “proceso de *correspondencia*” diría Ingold, en que cuerpo y material se co-responden. Eso me permite pensar en el material vivo o incluso en el “material cuerpo”, en el que en relación con mi propio cuerpo (material) avanzamos, nos movemos por un mismo camino pero cada uno a su ritmo.

“Lejos de ser la sustancia inanimada típicamente prevista por el pensamiento moderno, los materiales son, en este sentido original, los componentes activos de un mundo-en-formación. Donde quiera que la vida esté ocurriendo, ellos están incesantemente en movimiento, fluyendo, raspando, mezclándose y mutando. La existencia de todos los organismos vivos se encuentra atrapada en este incesante intercambio respiratorio y metabólico entre sus sustancias corpóreas y los flujos del medio.”⁴⁷

Me acerco a una asociación menos moderna, más animista, como quien ve la naturaleza, los elementos, las cosas vivas. Para quien ha crecido, por ejemplo, inserto en una cultura con una cosmovisión ancestral, el agua canta, el agua es energía, es vibración, tiene su espíritu, y su canto les habla de la vida. Para mí, que nazco y crezco en una cultura occidentalizada, en la que muchas veces me siento sofocada, busco el refugio en la conexión con mi propio cuerpo y con la naturaleza, y así con los elementos y los materiales. Para mí, la materia con la que trabajo de igual manera transfiere o transmite.

Tim Ingold reconoce que existe un poder activo en los materiales. Y esto lo verbaliza con el concepto de la agencia. Propone que cada material tiene su propia agencia, que estos actúan, al

⁴⁷ INGOLD, Tim. 2013. Los materiales contra la materialidad. En: Papeles de Trabajo, Año 7, N° 11, pp. 19-39. Traducción. 32p.

igual que nosotros, están vivos. Asumiendo que el ‘espíritu’ o ‘alma’ que les da vida no está en sino que es de la materia, una pequeña diferencia que habla de que no es algo momentáneo, sino que siempre está ahí, es parte de su propia esencia. *“Traer las cosas a la vida no consiste en espolvorearlas con agencia, sino en devolverlas a los flujos generativos del mundo de materiales en el que se originaron y en donde continúan subsistiendo.”*⁴⁸

Fascinada e identificada por esta idea de la agencia de los materiales, y relacionándolo con el quehacer artístico por la profunda relación que hay entre artista y material, surge la imagen del artista como mediador de esta agencia. Podría él, debido a su experimentación y consciencia de una observación pura, ser el autor que potencia esa agencia, que la hace visible, o la manipula para hacerla visible. No es que consista en darle vida de la nada, sino que de cierta manera sería activar esa alma entendida coherentemente con el material.



Martin Puryear,
“Ladder for booker”, 1996.



Giuseppe Penone,
“Albero di 11 metri”, 1989.

*“Vemos la
madera que se
ha convertido en
escalera en lugar
de la escalera
que se ha hecho
de madera.”*⁴⁹

⁴⁸ INGOLD, Tim. 2013. *Los materiales contra la materialidad*. En: Papeles de Trabajo, Año 7, N° 11, pp. 19-39. Traducción. 3p.

⁴⁹ Ibid, p. 31

Lo Vernacular como punto de encuentro con el material.



*Vernáculo (en latín: vernacŭlus, 'nacido en la casa de uno'):
Doméstico, nativo, de la casa o país propio*⁵⁰

Olafur Eliason,
“Riverbed”, 2010.

Cada vez que vuelvo a la casa de mis padres sé que habrá un *fueguito* esperándome, un compañero estable que asiste a esas conversaciones íntimas, tranquilas y también a esos silencios anhelados. Es como alguien, uno más, que acompaña la noche o el frío. Alguien prohibido y por ende casi olvidado en la vida en la gran ciudad.

La madera seca de los duraznos cortados y acumulados es llevada a los canastos de mimbre fuera de la casa, ya sea para la estufa o para el brasero. Cualquiera sea el caso la madera se convertirá en brasa, es ella la que con su presencia, su calor y color, me atrapa.

Podría decir que en ese momento soy yo misma en conexión plena con las brasas, no hay nada/nadie más en esa relación. Mi cuerpo es capturado al punto de no querer moverse, al mismo tiempo mi mente deja de dar vueltas, deja de pensar, y aunque sea por unos segundos esta sensación de hipnotismo, se da por una contemplación profunda otorgada por el movimiento de la

⁵⁰ RAE. En: <http://dle.rae.es/?id=beZBwV4>

llama, por la intensidad del rojo incrustado entre las grietas de la leña o por el calor que recibe mi piel. Me involucro como si tuviésemos una conversación profunda dos cuerpos.

En una de las tantas vueltas a mi hogar aparece la brasa y las ganas incontenibles de trabajarla, poseerla, incluso de regalarla. Surge la fascinación en este reencuentro con el material con el que me he relacionado toda la vida, pero que ahora redescubro en su observación.

Se me aparece como un exponente de la materia viva, un cuerpo en su máxima manifestación. Me parece efímera pero eterna a la vez, primero se prende y luego desaparece en su combustión, pero no se va sin antes encargarse de alimentar por contacto lo que será brasa también estando a su lado, capaz de perdurar cuanto haya a su alrededor. Su calor irradiado será diferente en cada momento o estado que se encuentre. Me aparece roja si es noche, blanca si hay luz, y negra si el proceso de ignición queda incompleto, perdiendo su peso, carbonizándose. Veo en los vestigios de la quema, los rescoldos, la brasa pequeña que se guarda entre las cenizas, que espera apagarse y volverse polvo de ceniza esta también, esa que guarda la historia de una quema. *“La figura de todo aquello que justamente pierde su figura en la incineración y, por tanto, en una cierta desaparición del soporte o del cuerpo del que la ceniza guarda la memoria.”*⁵¹

Ceniza que sin embargo no es el fin de todo. Entonces me acuerdo de las cajas de ceniza guardadas, esas que han sido recogidas luego de la acumulación de fuegos encendidos y apagados en el mismo lugar. La ceniza ha sido cernida y almacenada lista para convertirse en lejía⁵² cuando sea la temporada de las aceitunas. En ese momento se me revela su potencia, me aparece este polvo sutil en su condición material pura, su blancura, su textura suave, su capacidad aislante y protectora. Me maravilla la idea de ser lo último que queda, la reducción máxima del sujeto/objeto, la ausencia, el silencio, lo irreversible; sin embargo, será recuperada para seguir un nuevo ciclo.

Y así, se van cruzando costumbres, pensamientos, relaciones, cuestionamientos. Aparecen imágenes como el rescoldo, el carbón, la ceniza que finalmente serán los materiales a explorar y por los cuales me obsesiono. La búsqueda personal de un problema, va tomando forma en el momento en que hago la conexión con lo vernacular, con mi hogar, en la provincia, en el campo,

⁵¹ CRUZ, Pedro y HERNÁNDEZ-NAVARRO Miguel. 2004. Cartografías del cuerpo. Murcia: CendeaC. 28-29p.

⁵² Todos los años, como tradición familiar, recogemos las cenizas del invierno, las cernimos y guardamos para hacer lejía, mezcla de agua, cenizas en la que reposan las aceitunas por semanas para perder el amargor. Hoy en día el uso de la lejía está desapareciendo debido a la lentitud del proceso, remplazándose por la soda cáustica.

en el origen donde fui creciendo, dándole una nueva mirada a lo que estuvo siempre tan cercano, una mirada reflexiva, un reencuentro no para una tarea hogareña sino para darle una potencialidad metafórica, poética o sensorial.

Cuando Smiljan Radic dice: "Tener conciencia de algo no parece ser mucho más que un balbuceo sobre lo mismo, un ruido nuevo o una toma apenas desplazada de su antiguo punto de vista"⁵³ en relación a su propio trabajo sobre lo vernacular, toma sentido para mí que aunque sólo sea un "ruido nuevo", es este el que llena y abre el espacio a la profundización.

Llevar lo vernacular al ámbito artístico ha sido recoger estas costumbres, aprovechar la comunión que surge de estas, entender los mismos materiales en cuanto a su condición "materia" pero también simbólica y transformarlo en experiencia. Llevar esta búsqueda a la sala fueron las ganas de poder compartir esta vivencia, regalar un *poquito* de campo, un *poquito* de otro tiempo.

⁵³ RADIC, Smiljan. 1997. Ampliación para la casa del carbonero [en línea]. <http://www.chilearq.com/web/proyectos/42/>



Manuela Razeto, "Lumbre", 2016.

Carbón, alambre.

Largas sesiones junto al brasero provocan la intención de proponer un reencuentro con la brasa hacia otros, inducir una reunión con este material que vaya más allá de lo acostumbrado por cada uno, pensando en que muchos se relacionan con la brasa de alguna u otra forma.

El entretejido de carbones me permite buscar una forma, orgánica, como de un cuerpo, que al prenderlo se activa, toma vida, y nos hace partícipe de su lenta transformación. Ese proceso es el que me interesa, debido a que en esa transición, cambia de carbón a brasa y de brasa a ceniza. Así va cambiando color, otorgando calor, iluminando, hasta el momento que empieza a apagarse, los carbones van cayendo procurando sonidos y mutando su forma. Transformándose en experiencia, alejada de la agencia humana, proponiendo su propia temporalidad, atrayendo por sí sola.



Experimentación.

Insistir: Cuando pensaba que la ceniza era lo último, la recojo para trabajarla y así revivirla. Darle forma, estabilizar algo inestable, un barro de ceniza que su cocción es mediante el fuego, realizando su fijación. Pero este cuenco de ceniza no se queda en su forma sino en su condición, el material revela su cualidad aislante, protectora, soportadora del calor y en consecuencia portadora del fuego. Como un brasero portable, que permite el encuentro cercano entre brasa y cuerpo, en contacto, para el abrigo y la contemplación. Un objeto transportador, que permite el traspaso del fuego, la factibilidad de ser obsequi, para que otro pueda cuidar y alimentar.



En Torno al Fuego

Si volvemos a la etimología de la palabra “hogar” veremos que esta proviene del latín *focus*, o sea, fuego. El calor está intrínsecamente relacionada con el cobijo que proporciona el hogar. La hoguera aún hoy día, mayormente en provincia, en el campo, en las montañas, es el fundamento del hogar, el fogón es el vínculo unificador del grupo, es reunión y alimento común. El fuego es indispensable, está presente cada día.

El fuego es compañero, es absoluta presencia. Concierne y es concernido, se entrega en correspondencia a quien se encargue de él, como si atrajera y fascinara para persistir. Si bien desde muy antaño, los humanos han pretendido ser “dueños” del fuego. Parece relevante cuestionar ahora las denominaciones que nos asocian como “dominador” del fuego, más bien imagino una comunión entre ambos, en la que se sustentan y necesitan mutuamente.

“El hombre que remueve los trozos de leña ardiendo dirá que lo hace para que el fuego arda mejor; pero, sin embargo, es fascinado por el drama colorido de los cambios representados ante sus ojos en los que participa imaginativamente.”⁵⁴

Hablamos de “alimentar” el fuego para que siga subsistiendo, tomando conciencia de que ello es mucho más que un simple acto de mantenerlo. Pensar al fuego como un ser que necesita nutrirse, *“fuego alimentándose como un ser vivo (...) el alimento del fuego se transforma en la sustancia del fuego. Por asimilación, el alimento deviene fuego.”⁵⁵* Alimento que es madera, carbón, gas, chispa, aire, gesto, todo deviene del contacto activo con materiales diversos.

Así es cómo impone respeto, quien sea que entre en él será su alimento, será fuego. Será transformado en otra sustancia. Decían los alquimistas que mediante el fuego los humanos *“al ayudar a la obra de la Naturaleza, precipitaban el ritmo temporal, y en fin de cuentas sustituían el tiempo”⁵⁶*, como agente que hacía más aprisa aquello que la naturaleza de todas maneras realizaría. *“Si todo aquello que cambia lentamente se explica por la vida, lo que cambia velozmente se explica por el fuego”⁵⁷*, transformando irreversiblemente todo aquello que toca.

⁵⁴ DEWEY, John. 1982. *El arte como experiencia*. Mexico-Buenos Aires. Fondo de culturas económicas. 7p.

⁵⁵ BACHELARD, Gaston. 1966. *Psicoanálisis del fuego*. Madrid. Alianza Editorial. 110-111p.

⁵⁶ ELIADE, Mircea. 1983. *Herreros y alquimistas*. Madrid. Alianza Editorial. 77p.

⁵⁷ BACHELARD, Gaston. 1966. *Psicoanálisis del fuego*. Madrid. Alianza Editorial. 17p.

“El fuego sugiere el deseo de cambiar, de atropellar el tiempo, de empujar la vida hasta su término, hasta su más allá. La fascinación es entonces verdaderamente arrebatadora y dramática; ella ensancha el destino humano; une lo pequeño y lo grande, el hogar y el volcán, la vida de una hoguera y la vida de un mundo. (...) Para él, la destrucción es algo más que cambio: es una renovación.”⁵⁸

Comprendo entonces la agencia transformadora, abrigadora, cocinera, compañera, aquella que es parte del fuego en el momento en que sucede, aquella que lo hace ser un agente activo y vital. *“El fuego es lo ultra-vivo”⁵⁹*, que entra en otra materia y se hace parte de ella, la anima.

“Creemos en particular que ese calor íntimo, encerrado, custodiado y poseído, que constituye una digestión feliz, conduce inconscientemente a postular la existencia de un fuego escondido e invisible en el interior de la materia, o como dicen los alquimistas, en el vientre del metal. La teoría de este fuego inmanente a la materia determina un materialismo especial, (...) intermedio entre materialismo y animismo. Este calorismo corresponde a la materialización de un alma o a la animación de la materia; es una forma de tránsito entre materia y vida. Es la conciencia apagada de la asimilación material de la digestión, de la animalización de lo inanimado.”⁶⁰

⁵⁸ BACHELARD, Gaston. 1966. *Psicoanálisis del fuego*. Madrid. Alianza Editorial. 32p.

⁵⁹ *Ibid*, p. 17

⁶⁰ *Ibid*, p. 126-127

“El golpearse de las rocas durante el curso de las crecientes, el frotamiento incesante de la arena en suspensión, el movimiento continuo de las aguas sobre el fondo, provocan el muy lento desplazamiento de las grandes rocas, el lento movimiento de las piedras de dimensiones medianas, el curso más rápido de las piedrecillas, el escurrir acelerado de la arena fina, verdadero río dentro del río.

El río transporta la montaña. El río es el vehículo de la montaña. Los golpes, los choques, las violentas mutilaciones que el río inflige a las rocas más grandes golpeándolas con otras más pequeñas, la infiltración de las aguas en los brazos más delgados, en las fallas, desprenden pedazos de bloque. Todo sirve para esbozar la forma-efecto de un trabajo continuo de erosión, de presión sorda. La forma se dibuja y se evidencia. ¿No tiene únicamente el río, como proyecto, revelarnos la esencia, la cualidad más dura, la más secreta, la densidad extrema de cada elemento de la piedra?

Imposible imaginar, imposible trabajar la piedra según un modo diferente del que utiliza el río. El punzón, la broca, la tijera, el abrasivo, el papel lija, son los útiles mismos del río.

Extraer una piedra que el río ha esculpido, retroceder hacia la historia del río, descubrir el lugar preciso de la montaña desde donde la piedra ha venido, extraer de la montaña un bloque nuevo, reproducir en éste exactamente la piedra extraída del río, es ser río uno mismo (...) Para esculpir la piedra realmente, hay que ser río.”⁶¹

Giuseppe Penone



Giuseppe Penone,
“Essere Fiume”, 1981.

⁶¹ PENONE, Giuseppe. 1981. En DIDI HUBERMAN, Georges. [s.a.] Ser Cráneo, lugar, contacto, pensamiento, escultura. Ediciones de medianoche. Traducción s/e. 13p.

Humo Azul Proceso de creación del carbón

Smiljan Radic,
*“Ampliación para la casa
del carbonero”,*
1997.



Diversos motivos y sincronías me llevaron a retroceder a la historia del carbón, como en un intento de “Ser Río” (Penone) e ir a la cumbre de la montaña para encontrar el lugar de procedencia de esa piedra antes de que fuese esculpida por el río, reflexionando por su camino y proceso. En un principio descubrí la brasa, luego encontré el carbón, trabajé con la ceniza para finalmente darme cuenta que todo siempre fue madera.

El carbón vegetal fue realmente vegetal, fue Acacio, Almendro, Palto, Ciruelo, y sobre todo fue Espino, destacado por su peso, resistencia, calor y belleza. Luego de haberme enfrentado a sacos y sacos de carbón, llegó un momento en que cada uno, hasta el más ínfimo, me hablaba de ese árbol camuflado. Cada árbol fue cortado y pensado como madera para ser carbón, el carbón vegetal no nace directamente de la tierra, nace de una práctica cultural.

Surge la curiosidad por esa práctica en el momento que voy descubriendo el proceso de creación del carbón. Entre búsqueda de manuales, algunos consejos de amigos con conocimiento, o los escasos recuerdos de mi padre, – que, sin yo haber sabido antes, pasó un año trabajando para su tesis de pregrado con carboneros al interior de Talca– aparece la motivación de acercarme a esta práctica y entender de lleno de dónde surge el carbón. La primera aproximación estuvo en apilar unos palos y construir un horno de barro alrededor de ellos, improvisar en cuanto a tiempos de quema, esperando lo inesperado. Sería totalmente una sorpresa, emocionante, de la que no resultó ni un solo carbón sino más bien la experiencia misma.

Eso me llevó a un acercamiento a mis vecinos, campesinos, que entre comentarios resultó que más de uno había ayudado a sus padres en la elaboración de carbón. Recordaban que de niños hacían esta labor, me explicaban el proceso, me contaban anécdotas, toda la información era a

base de recuerdos: “Nos mandaban al alba a tapar los hornos, a esa hora se veía el humo azul”⁶², el color del humo que sale de los hornos, el indicador de que el carbón se estaba haciendo.

Entendí que es un trabajo hoy día muy controlado, prohibido socialmente por su toxicidad. Me entero por otro lado que existen aún algunos hornos funcionando, escondidos en los cerros de *por ahí*, que no se ven a simple vista pero que el humo que emanan los delata. Se ve a distancia, y por eso los encuentro. Fui testigo de un trabajo oculto, un trabajo con temor a ser denunciado, al borde de lo legal, que funciona día y noche, que aún está activo.

Detrás de los hornos están los carboneros, expertos, quienes me muestran cada detalle del proceso. Desde la creación del horno, desde el apilamiento de los palos, desde el orden en que van los más grandes y los más pequeños, desde el tipo de madera que usan, de cómo se prende y de cómo se tapa, y al tapanlo, de la función que tienen los orificios y cada uno de sus nombres, estando las *guachas*, las *troneras*, los *auxiliares* y los *bombos* contando en orden y tapando en distintos tiempos, horas, días, desde arriba hasta los de abajo, para que las brasas se fuesen ahogando y por ende bajando por todo el horno en búsqueda del oxígeno. Hasta que los “bombos quedan braseados”, o sea que la brasa llegue al último orificio que hay que tapar, sin antes haber visto lo más tóxico pero lo más bello, el humo azul, que a diferencia del humo blanco o vapor, indica que las maderas se están combustionando pero no consumiendo, sino que se están transformando, haciéndose livianas, reduciendo su tamaño, volviéndose frágiles y cambiando a color negro. El carbón saldría en unos cuantos días.

“Es dramático” reflexiona mi padre, “es la resistencia de la forma del árbol”. Resulta la madera no ser más madera sino carbón, el árbol no ser árbol, sino carbón. Sin embargo, los troncos son los mismos, algo intactos y algo desarmados, los que salen del horno de los campesinos expertos, que manejan el fuego y la brasa con años de experiencia. “Da una pena romperlos cuando salen enteros” dicen, “pero no caben en las carretillas, menos en las bolsas”⁶³ para venderlos. Llegan en las bolsas negras de dos kilos a la feria y luego a nuestras casas como el carbón que no se asocia a un árbol sino a una parrilla.

⁶² Palabras de Juan González (Juanito), campesino.

⁶³ Palabras de Cristian Pulgar, carbonero.



Horno en proceso de carga por don Cristian Pulgar. Quebrada Herrera, San Felipe.



Don Juan Maldonado encendiendo el horno, Granallas, Putaendo.





Don Carlos Salinas encendiendo el horno.
Rinconada de Los Andes.



En proceso de carga, dentro del horno.



Humo azul, proceso de carbonización.



Experimentaciones a escala pequeña.



Pulchen, en mapudungun, significa *ceniza fina, de leña, formada al extinguirse el fuego. Del origen Apulchen, flor de la ceniza.*

La poca experiencia en la realización de carbón a escala provoca muchas pruebas fallidas. El resultado de las primeras horneadas fueron "tizos" (70% carbón 30% madera) o simplemente polvo, cenizas. Sin embargo, de una de las diversas pruebas resulta algo hermoso, un error, que no fue ni madera, ni carbón, ni ceniza, sino una mezcla entre los tres. La ceniza tomó la forma de la madera, una capa blanca y gruesa pero frágil, adherida al carbón negro intenso por dentro, algo que no pude volver a conseguir.

Experimentación



De los sacos de carbón recojo y guardo lo más pequeños, que muestran detallers y sutilezas que me cautivan, para llevarlos al taller de orfebrería y así experimentar con ellos.

Le técnica japonesa “Mokume-Gane”, que se traduce como “Madera-Metal” conlleva a la unión entre diferentes metales para obtener un resultado que se asimila a las vetas de la madera. El desplazamiento de esta técnica mediante el electroformado (baño de cobre), me permite la unión entre dos elementos, carbón y cobre, y con eso resaltar la corteza de ese carbón que fue madera. Quedando la evidencia de una unión real entre mokume y gane.



CONCLUSIONES

“Hay que escoger cómo se quiere conocer” dice Didi Huberman, “o bien se elige el punto de vista (objetivo) y entonces hay que alejarse, no tocar: o bien se quiere el contacto (carnal), y entonces el objeto de conocimiento se convierte en una materia que nos envuelve, nos descentra, no nos entrega ninguna certeza.”⁶⁴

Sin dudarle me aferro a la segunda opción. Así es como poco a poco voy comprendiendo la escultura. Parto de la orfebrería, mi hogar, mi base, a la cual debo volver a menudo. Que fue mi puerta de entrada al quehacer artístico, la que me otorga el espacio de Taller, un lugar donde poder aterrizar, establecerme, un banco particular y una silla que permiten afirmarme y no perderme ante la subjetividad del arte. Adquirir un oficio, una técnica, un saber, una relación con herramientas y materiales, para dar paso al desplazamiento de lo aprendido. La aproximación que permite el trabajo a escala con los elementos, la minuciosa observación de los detalles y fenómenos, la experimentación material, el vínculo ineludible que existe con el cuerpo, todo fue quedando impregnado como soporte para luego expandirse y permitirme un vuelo seguro.

Con esa base es como voy abriendo camino hacia la escultura. Incomprensible y ajena en un principio, pero que de a poco fui incorporando. Es recién en este momento, en que empiezo a cerrar esta memoria, el instante en que comienzo a comprenderla. Es ahora donde la palabra *esculpir* toma sentido y carácter de una acción dadora de forma, de forma poética.

Es Giuseppe Penone al plantear su visión de escultura quien me invita a introducirme en ella. Entiendo los conceptos que aborda principalmente porque mi cuerpo los entiende. Es porque corporalmente los he vivido y he ido siendo consciente de ello.

Así entiendo la escultura cuando toma forma de piel, *“porque sería capaz de desarrollar (por contacto, por frottage, por proyección) una espacialidad que la experiencia visible no alcanza a tocar, a abrazar.”⁶⁵*

⁶⁴ DIDI HUBERMAN, Georges. Ser Cráneo, lugar, contacto, pensamiento, escultura. Ediciones de medianoche. Traducción s/e. 13p

⁶⁵ DIDI HUBERMAN, Georges. Ser Cráneo, lugar, contacto, pensamiento, escultura. Ediciones de medianoche. Traducción s/e. 23p

Comprendo la escultura si es respiración, que hace esculpir o ser escultor a todo cuanto respire.

“Respirar es la escultura automática, involuntaria, que más se acerca a la osmosis con las cosas. Es la acción que borra la envoltura, la identidad dada desde la piel. Cada respiro tiene en sí el principio de la fecundación, es un elemento que penetra en otro cuerpo y la emisión del aliento, el soplo, lo testimonia con su forma.”⁶⁶

Entonces tomo conciencia que la escultura está tan lejos de ser una disciplina artística que luego te hace llevar un nombre, un título. Más bien es la “escultura de la vida” que me ha ido formando, esculpiendo. Escultura que además de respiración y piel, es mundo, es tiempo, es pensamiento.

“Entre el ‘espacio’ y ‘yo’, no hay nada más que mi piel. Es un receptáculo, un portaimpresiones del mundo que me rodea y me esculpe. Es, al mismo tiempo, un campo de exploración de mi destino - el del tiempo que me esculpe-. Es, en fin, una escritura de mi carne, un conjunto de huellas que emite, desde el interior de mi cráneo un pensamiento inconsciente, pensamiento que también me esculpe.”⁶⁷

Penone me hace entender que la escultura es “un lugar para perderse, un lugar que no lleva a ninguna parte.”⁶⁸ Un lugar en el que nos adentramos, tanteando, sigilosamente del cual somos incapaces de prever todo lo que este conlleva.

“Esculpir según Penone, es tomar el ‘sendero desaparecido’ renunciar a las formas previsibles, vislumbrar un encantamiento en la falta de evidencia del material informe: ‘encontrar el camino, recorrerlo, sondearlo, apartando la maleza, eso es la escultura.’”⁶⁹

Y si eso es escultura, yo entro en ese sendero de incertidumbre, una senda que me atrae en un principio y que sin darme cuenta ya estoy dentro, porque sólo el camino me fue llevando y yo así me fui involucrando. Fui observando, absorbiendo cada detalle, buscando todo y nada.

Seguí la ruta de los carbonos, la obsesión fue incrementándose y la colección fue en aumento. Cada vuelta al cerro donde los carboneros, surgía la emoción de ver tanto carbón tibio, recién salido del horno, superando mis aspiraciones. Cada trozo, con su forma, me hablaba de un proceso detrás, de que hay una historia detrás de él. Me hablaba de una tenacidad del árbol por

⁶⁶ PENONE, Giuseppe. 2009. SCRITTI 1968- 2008. Bologna. MAMbo. Traducción propia. 208p.

⁶⁷ DIDI HUBERMAN, Georges. Ser Cráneo, lugar, contacto, pensamiento, escultura. Ediciones de medianoche. Traducción s/e. 20p

⁶⁸ Ibid, 22p.

⁶⁹ Ibid.

conservarse y no ser ceniza, o de la sutileza del fuego de no consumirlo. Alucino con la idea de la transformación de la materia que convierte un fuego sin llama, un fuego que ha sido ahogado, un gesto que hace que la materia mute, pero no su forma. Una alquimia diferente, que busca la purificación del material, no para obtener oro, sino para obtener carbón, otro preciado tesoro.

Así entonces surge la intención de resistir la estructura, extender las limitaciones. Que del horno no salgan solo trozos, sino surja el árbol que está detrás. Que una vez abierto el horno, los carbones no se saquen con pala, destrozándose, sino que se saque uno por uno, con la firmeza y delicadeza de las manos para que no se desarme; buscando transitar desde un negocio hacia un arte.

Entonces acudo a los carboneros, les propongo trabajar juntos en la idea de sacar un tronco entero y grande, llevar esta idea a la realidad, entrar juntos en esta nueva experiencia. Entre confundidos e imprevistos aceptan. A medida que la dificultad se hacía evidente, ellos se iban involucrando más y más. Ya no era sólo yo la que esperaba con ansias los resultados, eran ellos, apenados cuando el tronco estaba trizado, confiados volvíamos a poner otro, y otro, y otro. A veces rescatábamos algún fragmento, a veces nada.

Cada hornada había que abrirla al amanecer. A las 6 de la mañana aún había estrellas. Entre silencio y oscuridad se cerraba el proceso de la elaboración del carbón, la puerta del horno se abría y empezaba la cosecha. Pude entrar en el horno y sentir su abrigo, que conservaba el calor de los días en que estuvo ardiendo, pero que ahora se sentía amable y preciso para el frío de la mañana. Una vez adentro buscaba el tronco que habíamos dispuesto. Entre medio se hacía muy difícil encontrarlo, si teníamos suerte encontrábamos alguna parte, las que fui recolectando. Probamos distintos tipos de árboles y exploramos distintas técnicas. Cada factor influía en el resultado, cada hornada era una conclusión distinta. Entendíamos cosas que había que hacer y cosas que no. Fuimos de a poco “haciendo lo que no había que hacer” en las hornadas comunes, mezclar leña verde con seca o alterar las posiciones y ubicaciones dentro del horno. En cada hornada había una apuesta diferente.

Fui tomando conciencia a medida que me involucraba de la riqueza del proceso, de la enorme complejidad de cada gesto, y de cada palabra que hacía su propio lenguaje, algo que fui absorbiendo fascinada. Descubrí por ejemplo el verbo “azular”, que reflejaba algo tan importante. “El horno está azulando”, significando que la tarea se estaba haciendo bien. O que los bombos “caen” o “brasean” entendiéndose por eso que el fuego ha llegado en brasa hasta lo más abajo del

horno, acercándose al momento justo de tapar cada uno de sus orificios, ahogar el fuego completamente para esperar por días a que el horno se enfríe. Y abriendo el horno para sacar el carbón, esperar que no haya “caloría”, una posible chispa que puedan albergar los carbones por dentro, y si esto sucede, cerrar el horno rápidamente y esperar un par de días más para asegurarse que no se reactive el fuego y se pierda la hornada entera.

Paralelo al trabajo con los carboneros, yo experimentaba a mi manera, intentando aplicar en mi casa todo lo aprendido, a una escala más pequeña, afín a mis posibilidades. Luego de hacer dos hornos pequeños, decidí hacer una “hornilla”, una fosa, un hoyo, que reemplaza la versión del horno, pero bajo suelo. La posibilidad que me otorgaba trabajar con los troncos acostados me ilusionaba. Así el resultado quedaría intacto horizontalmente. Partí escarbando la tierra, entre el chuzo, la picota y la pala improvisaba, experimentaba mi propia fuerza, analizaba mis movimientos, sentí ese cansancio exquisito de lograr una potencia desconocida. Cavar un hoyo me hacía pensar en el acto mismo, era ahí donde enterraría un tronco y lo cubriría con tierra, como panteonera preparando una tumba, para luego incinerarlo y extraer el nuevo cuerpo. Tenía que lograr entrar mi propia medida, el tronco sería de mi propia estatura. Ese alcance me hizo sentir una sensación extraña una vez dentro de la fosa.

Prendí fuego dentro, esperé que se volviera brasas y dispuse los palos de madera seca. Entre medio, el tronco entero de madera verde. Cuando empezó a prenderse todo, tapé rápidamente con unas planchas de techo viejas y encima con tierra dejando solamente dos filtraciones por cada costado. Un lindo espectáculo, invisible, que ocurría bajo tierra, pero que se manifestaba a través de los vapores que emanaba. Está “respirando”, me decía don Pablito, vecino campesino, hijo de carbonero, que aparecía en ocasiones en mi casa para ver cómo iban mis experimentos y para darme cada vez distintos consejos. Desde enfocarme en cómo tenía que hacer la “hornilla”, de agregarle chimeneas para que el aire circulara por abajo, cómo encenderla, pasé a poner atención en el contacto de los palos con el tronco, un minucioso trabajo de apilado que era fundamental para que el fuego fuera pasando a través del contacto entre uno y otro. Fueron distintas pruebas en las que obtuve de todo, unas veces ceniza, otras maderas “tizadas”, y otras veces carbón puro de las maderas secas. El tronco verde trizado, a medio hacer, entre carbón, madera y ceniza, fueron mis pequeños logros, que fui guardando para mi colección, luego de días de hollín y humo que inundaron mi casa y mi cuerpo por semanas.

De a poco nos acercábamos a la técnica, entre los carboneros y yo, probando, inventado métodos que nos hacían pensar que tendríamos en algún momento un tronco intacto. Entendimos por sobretodo que el tronco necesitaba un tiempo propio. Una quema lenta y dedicada a él. Que no hubiese apuro que presionara el proceso, que el enfoque no estuviera puesto en la lógica productiva sino en la lógica artística. No sólo abrir rápido el horno para luego vender y recargar para quemar y abrir y vender nuevamente. Algo que entendía tan bien don Carlos, el carbonero que para mi asombro, estuvo tan dispuesto a tomarse todo el tiempo necesario en pos de que su quema fuese “precisa”.

Así apareció el momento de poner el tronco definitivo. Haríamos la última prueba y pondríamos toda la energía en que saliera lo que pensaba sería la obra final, que no era más que un posible término de un proceso intenso, una forma de acabar algo de alguna manera. Y con eso vino la toma de decisiones, el tronco ya estaba pensado, pero la decisión de si cortarlo o no, me había inundado durante todo el proceso de pruebas.

La importancia del tronco empezó de a poco a tomar su peso. Siempre pensé que tenía que ser un espino. Nos cuentan los carboneros que el espino es la mejor madera de la que se ha hecho carbón siempre. Su resistencia, peso y fortaleza lo han hecho ser el “orgullo”, el cual hoy día es difícil sentir, pues la tala fue indiscriminada y hoy se protege, prohibiéndose su corte para fines de carbón. Comentan de casualidad que el olivo es tan resistente como el espino, pero que es poco recurrente.

Entonces se abre la historia. Mi padre en ese instante recuerda el terreno de su padre, mi “nonno”, a quien no conocí y de quien sólo conozco algunas historias. Fue un campesino, que se vino a Chile escapando de la Primera Guerra Mundial, desde la Liguria, Italia, para radicarse en Los Andes, donde formó su vida. En busca de continuar o reconstruir su propia historia, adquiere un terreno en un cerro, donde planta más de 30 olivos, hace 80 años, probablemente para sentirse como en Italia. Esa tierra, con esos olivos y otros árboles frutales, fueron el sustento de la familia, en la que trabajaron él y sus 7 hijos.

Hoy se ha vendido casi la mayor parte del terreno. Sin embargo, aún queda una pequeña parte de cerro a nombre de la familia, que está abandonada, y de la cual me queda el recuerdo de haber estado en la infancia, pero que hace muchos años dejamos de visitar.

Fuimos a ver el terreno con mi padre, en búsqueda de algún árbol que poder cortar, considerando que estaban abandonados. Divagábamos en el camino, de qué forma y cuán grande tenía que ser.

Al llegar, nos llevamos una gran sorpresa que ninguno manifestó. Nos adentramos en silencio, observando, hasta que en un momento me desahogo y digo “me da mucha pena”. Aliviado, me responde que a él también. Resulta que los árboles estaban enormes, hermosos, llenos de aceitunas esperando ser cosechadas en abril. La presencia que tenía cada árbol en ese bosque de olivos era fuertísima. Cada uno más bello que el otro. Mi padre se interesaba en retomar el vínculo, preocuparse de cultivar esa tierra olvidada, cosechar esas aceitunas. Y yo me confundía entre objetivo y emocionalidades. Nos comprometimos a hacer el menor daño posible. Algo tan subjetivo.

Me encuentro con ese olivo, que no era monumental como los otros, que ni tan grande ni tan pequeño, me hablaba de cuerpo. El cuerpo que andaba buscando. Pensar que era el indicado generaba tensión. Al menos no lo cortaríamos hasta que tuviéramos certeza de que lo necesitaríamos. Por mientras nos llevamos troncos secos y caídos para empezar a hacer las pruebas de la madera de olivo.

Dicen que los árboles tienen memoria. ¿Qué memoria será? ¿Memoria vegetal? *“Hemos descubierto que los árboles, de hecho, recuerdan su infancia.”*⁷⁰ ¿Recordará este árbol cuando mi nonno lo plantó? ¿Sabrá cómo fueron sus manos? ¿Habrán sido amables? ¿Les habrá hablado como lo hace mi papá con “sus arbolitos”? ¿Existirá una memoria intercorporal que surja de su encuentro con otros? ¿Recordará el encuentro con el viento, con otras plantas o con mi propio cuerpo?

*“No sabemos exactamente cómo funciona esta memoria. Creemos que es la suma total de varias reacciones e interacciones bioquímicas complejas. Pero los investigadores tampoco saben con exactitud cómo funciona la memoria humana. Creen que es la suma total de varias reacciones e interacciones bioquímicas complejas.”*⁷¹ Terminé de comprender que no hay diferencia entre corporalidades. Que todos somos naturaleza.

⁷⁰ JAHREN, Hope. 2016. La memoria secreta de las hojas. Barcelona. Paidós. 273p.

⁷¹ JAHREN, Hope. 2016. La memoria secreta de las hojas. Barcelona. Paidós. 273p.

De todas maneras le hablé, le pedí permiso y le pedí perdón por sacarlo de sus raíces por una suerte de egoísmo. Le di las gracias por cada aceituna que le dio a mi abuelo, quien las sajava⁷² por horas para luego ponerlas en lejía, aquella de ceniza de árbol. Le conté que también con ellas hacía su preciado aceite de oliva, que sólo él lo consumía, ya que decían que muy bueno no le quedaba. Y así me alejé, para dar paso a la motosierra, que nunca entendió mi pequeño ritual de despedida.

De ahí en adelante todo fue muy rápido, pero dramático. El sonido cuando cruje un árbol al caer es imposible de olvidar. Es como un grito -de terror- que sintió todo mi cuerpo. Me propuse no pensarlo más, tragarme mi culpa y mi pena para continuar. Ya el hecho era irreversible.

Ya frente a frente con el tronco me detengo a observarlo, intento contar sus anillos irregulares, calculo que son alrededor de 76. Su corteza arrugada me habla de esa vejez. La piel que lo protegió durante todos esos años para no perder fluidos ni llenarse de hongos. Me cuestionaba si tenía que pensar ese tronco como madera o como árbol, aunque estaba convencida de que la madera seguía viva. Como cuando la madera suena, pienso que está respirando, y cada vez que mi casa cruje me alegra sentir que la madera, con la que está hecha, se está estirando.

Al transportarlo intento tomar su peso pero se me hace imposible. Habrán sido 100 kilos de madera llena de agua. Entre mi padre y yo intentamos pararlo. Se nos hizo muy difícil, pero lo logramos. Encontré un punto en el que pude sostenerlo sola. Sentí ese peso imponente, que de un solo movimiento errado nos caíamos juntos. Lo sostengo un buen rato, pensando en que ambas pieles, su corteza y la mía se recordarían. Ese apoyo entre ambos me otorgaba un contacto, una pequeña danza sin movimientos.

Creí entender por qué los árboles no se mueven, y es porque no habitan el espacio como los humanos. *“Las plantas no viajan por el espacio como nosotros; por regla general, no se desplazan por un sitio a otro. Pero sí que viajan en el tiempo, soportando un suceso tras otro.”*⁷³ Todo sugiere que habitan en el tiempo. Su habitar es lento, tan lento que solo el tiempo puede desplazarlos.

Me asalta entonces la certeza de Pennone. *“Entrar en el bosque de la madera es un viaje en el tiempo, en la historia de cada árbol individual y de cada año de su vida. La lentitud con la cual se vuelve a trazar, se revela, un año del árbol revela su crecimiento, será más lenta y será más rica de*

⁷² Se sajan o se hacen incisiones alrededor de la aceituna así la lejía pueda actuar y sacar el amargor.

⁷³ Ibid, 228p.

particularidades, de pequeñas historias y conocimientos de su existencia. Penetrar con el cincel en la historia íntima de la madera, cincelada de días de sol, de lluvia, de nieve, de hielo, de encuentros con otras formas vivientes, contactos de insectos, animales, de incidentes, recorridos, incisiones, heridas, caricias de otros vegetales, es una idea que sólo un pensamiento adherente a la materia puede desarrollar."⁷⁴

Llevar estas complejidades a un horno carbonero no parecía muy amable, pero las estaban esperando con una cama lista de madera apilada dentro del horno, un espacio sólo para el tronco, un lugar específico donde el fuego, creía don Carlos, sería acogedor y no destructor. Pasaría por sobre él con la mayor delicadeza para irse luego hacia abajo en búsqueda del aire donde alimentarse. El horno se llenó con el resto de leña de parra, se prendió y se tapó, en un proceso de 6 horas continuas al sol en las que estuve presente, muy silenciosa, nerviosa, ansiosa -y bastante inútil- ayudando en lo que pudiera, aunque fuera poco y nada.

Fue al día siguiente que decidí volver, el momento que necesitaba para estar sola con el horno. Pude sentarme cómodamente frente a él, contemplarlo profundamente mientras permanecía prendido. Sereno, me hablaba del tiempo, que el horno también habitaba el tiempo, al entender que humearía por horas y días, impasible, tal como lo estaba observando, cambiando los colores del humo muy lentamente, hipnotizándome en su monotonía. El proceso era a base de pura imaginación, imposible saber realmente qué estaba ocurriendo dentro, era como el cuerpo y su piel era de barro. Entendí también que el trabajo de los carboneros llegaba hasta un punto. Luego era el horno el que seguía su trabajo, era la agencia del horno la que tenía frente a mí, que me deleitaba con su presencia imponente, que me aclaraba que eso ya lo era todo, lo que saliera ya no era lo más importante. Y me inundó la tranquilidad.

Era la agencia del horno que se sumaba a la del fuego, del aire, de la tierra, del carbonero, de la motosierra, del clima, del riego, del *nonno*, del tiempo. Cadena de agencias confluyentes a la cual me sumé.

A la mañana siguiente, me llama don Carlos muy temprano: "acaba de caer el horno". Comprendí que de ahí en adelante no quedaba más que esperar. Esperar en la incertidumbre de no saber si el sendero desaparecido tendría un posible término o si sólo me llevaría hacia otro camino.

⁷⁴ PENONE, Giuseppe. 2009. SCRITTI 1968- 2008. Bologna. MAMbo. Traducción propia. 96p.

















OBRA FINAL “MEMORIA VEGETAL”









MEMORIA VEGETAL

Hace 76 años nace este olivo en manos de mi *nonno*, quien buscó a través de los árboles, sentirse como en sus tierras italianas de las que tuvo que huir. Fueron los olivos los compañeros de la familia, que brindaron sus aceitunas para ser preparadas como alimento y sustento durante años. Hoy la preparación se ha vuelto tradición, como ritual en el que recordamos a nuestros viejos.

Fue este olivo el que detuvo mi mirada en el momento preciso en que buscaba madera para ser carbonizada, advertida por campesinos carboneros que mencionaron la calidad de su madera. Sin embargo, no pude ver madera en este olivo y aún no puedo ver carbón. No puedo ver otra cosa que cuerpo. Cuerpo que he arrancado de sus raíces y que he llevado a un horno carbonero para ser abordado por la agencia del fuego. Fuego amable que ha deseado conservar su forma, pero que ha transformado su materialidad, volviéndolo liviano, frágil y profundamente negro.

Hoy descansa este olivo, que aun en trozos conserva su presencia. Presencia que no deja de revivirme su historia en la que habitaba el tiempo. Me dice que aún recuerda las manos del *nonno*, los riegos y los otoños. Me muestra que aún siendo carbón, conserva su memoria vegetal.

Manuela Razeto, 2018



MEMORIA VEGETAL

Hace 76 años nace este olivo en manos de mi *nonno*, quien buscó a través de los árboles, sentirse como en sus tierras italianas de las que tuvo que huir. Fueron los olivos los compañeros de la familia, que brindaron sus aceitunas para ser preparadas como alimento y sustento durante años. Hoy la preparación se ha vuelto tradición, como ritual en el que recordamos a nuestros viejos.

Fue este olivo el que detuvo mi mirada en el momento preciso en que buscaba madera para ser carbonizada, advertida por campesinos carboneros que mencionaron la calidad de su madera. Sin embargo, no pude ver madera en este olivo y aún no puedo ver carbón. No puedo ver otra cosa que cuerpo. Cuerpo que he arrancado de sus raíces y que he llevado a un horno carbonero para ser abordado por la agencia del fuego. Fuego amable que ha deseado conservar su forma, pero que ha transformado su materialidad, volviéndolo liviano, frágil y profundamente negro.

Hoy descansa este olivo, que aun en trozos conserva su presencia. Presencia que no deja de revivirme su historia en la que habitaba el tiempo. Me dice que aún recuerda las manos del *nonno*, los riegos y los otoños. Me muestra que aún siendo carbón, conserva su memoria vegetal.

Manuela Razeto, 2018

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gaston. 1965. La poética del espacio. México, Fondo de culturas económicas.
- BACHELARD, Gaston. 1966. Psicoanálisis del fuego. Madrid. Alianza Editorial.
- CHUL HAN, Byung. 2015. El aroma del tiempo, un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse. España, Herder.
- CRUZ, Pedro y HERNÁNDEZ-NAVARRO Miguel. 2004. Cartografías del cuerpo. Murcia: CendeaC.
- DEWEY, John. 1982. El arte como experiencia. México-Buenos Aires. Fondo de culturas económicas.
- DIDI HUBERMAN, Georges. [s.a.]. Ser cráneo, lugar, contacto, pensamiento, escultura. Ediciones de medianoche.
- DIDI HUBERMAN, Georges. 1997. Lo que vemos, lo que nos mira. Buenos Aires, Manantial.
- ELIADE, Mircea. 1983. Herreros y alquimistas. Madrid. Alianza Editorial.
- FUCHS, Thomas. 2011. La fenomenología de la memoria corporal. En: S. Koch, T. Fuchs, M. Summa, C. Müller Body memory: Phenomenology and Therapy. John Benjamins, Ámsterdam. Traducción s/e.
- INGOLD, Tim. 2012. Hacia una ecología de los materiales. En: Annual Review of Anthropology 2012, vol. 41:427-42.
- INGOLD, Tim. 2013. Los materiales contra la materialidad. En: Papeles de Trabajo, Año 7, N° 11, Buenos Aires.
- JAHREN, Hope. 2016. La memoria secreta de las hojas. Barcelona. Paidós.
- JARQUE, Fietta. 2015. Cómo piensan los artistas, Entrevistas. Perú. Fondo de culturas económicas.
- KAPOOR, Anish en JARQUE, Fietta. 1998. Anish Kapoor instala en Santiago una cúpula que invita a mirar en el interior del cuerpo. [en línea] https://elpais.com/diario/1998/01/16/cultura/884905201_850215.html.
- LE BRETON, David. 2010. Cuerpo sensible. Santiago de Chile. Ediciones / metales pesados.
- PENONE, Giuseppe. 2016. SCRITTI 1968-2008. Bologna. MAMbo.
- RADIC, Smiljan. 1997. Ampliación para la casa del carbonero [en línea]. <http://www.chilearq.com/web/proyectos/42/>
- VARELA, Francisco. 2001. La belleza de pensar [video]. Chile, video en línea, 58 min, sonido, color. <https://www.youtube.com/watch?v=3-VydyPdhhg>