



Universidad de Chile  
Facultad de Artes  
Departamento de artes visuales.

# Fragmentos Sensibles

Memoria para optar al título profesional de Pintor

Jorge Esteban Prati Pino

Profesor Guía

Rainer Kurt Krause

Santiago, Chile 2019

A mis padres, por permitirme ver un lejano horizonte sentado en sus hombros

## **Agradecimientos**

Agradezco a mi profesor guía Rainer Krause su trabajo de corrección, como también a quienes integran al *Taller Muebles*, por sus innumerables aportaciones en esta memoria.

## **Contenido**

	<b>Página</b>
<b>Índice de ilustraciones</b> .....	5
<b>Introducción</b> .....	7
<b>Capítulo I. Cuatro Objetos de Santa Cruz</b> .....	9
<b>Capítulo II. Cartografías Migratorias</b> .....	23
<b>Capítulo III. Carbón</b> .....	35
Performance .....	36
Esculturas .....	51
Horno .....	51
Herramientas .....	54
<b>Capítulo IV. Modulaciones. Proyecto de titulación</b> .....	63
Ideas sobre límites difusos y semitransparencias .....	78
<b>Conclusión</b> .....	81
<b>Bibliografía</b> .....	84
<b>Anexos</b> .....	86

## Índice de ilustraciones

	<b>Página</b>
Fig. 1. Jorge Prati: Cuatro Objetos de Santa Cruz. 2016.....	12
Fig. 2. Bernardo Oyarzún: Ecosistema. 2005. Galería Gabriela Mistral. Santiago .....	17
Fig. 3. Jorge Prati: Tablón de Barrica de Vino. 2018 .....	19
Fig. 4. “: Tronco de Espino. 2018.....	20
Fig. 5. “: Cacho. 2018 .....	21
Fig. 6. “: Choclo. 2018.....	22
Fig. 7. “: Boceto de mapa. 2016.....	24
Fig. 8. “: Fotograma video. Cartografías Migratorias. Mamá. 2016.....	27
Fig. 9. “: Fotograma video. Cartografías Migratorias. Papá. 2016 .....	27
Fig. 10. “: Fotograma video. Cartografías Migratorias. Tío. 2016.....	28
Fig. 11. “: Fotograma video. Cartografías Migratorias. Tía. 2016.....	28
Fig. 12. Dennis & Erik Openheim: Two stage transfer drawing. 1971 .....	33
Fig. 13. Jorge Prati: Interior de un saco de carbón de espino. 2016.....	35
Fig. 14. “: horno de carbón, andamio, troncos y paisaje. 2016 .....	37
Fig. 15. “: Mano derecha. 2016 .....	40
Fig. 16. “: Mano izquierda. 2016 .....	40
Fig. 17. “: Sacos con carbón. 2016 .....	40
Fig. 18. “: Fotogramas de video en primera persona. 2016 .....	41
Fig. 19. “: Fotogramas de video tercera persona. 2016 .....	41
Fig. 21. “: Papel con el que soné mi nariz. 2016.....	42
Fig. 20. “: Herramientas de carbonero. 2016 .....	42
Fig. 22. Joseph Beuys: I Like America and America Likes Me. 1974.....	43
Fig. 23. Jorge Prati: Registro de horno de Carbón. 2016.....	51
Fig. 24. “: Horno. Escultura. Reproducción. 2017 .....	53
Fig. 25. “: Azada con hacha. Escultura. 2017 .....	54

Fig. 26. “: Luz intervenida 2. Escultura. 2017.....	55
Fig. 27. “: Luz intervenida 1. Escultura. 2017.....	55
Fig. 28. “: Montaje de “Herramientas” sin luz. 2017.....	56
Fig. 29. “: Herramientas. Registro de montaje. 2017.....	57
Fig. 30. “: Saco. 2017.....	57
Fig. 31. “: Pala. 2017.....	57
Fig. 32. “: Boceto Modulaciones. 2018.....	64
Fig. 33. “: Estudio para estructura de Modulaciones. 2018.....	64
Fig. 34. “: Ambiente interior de Modulaciones. Piscina de plumavit, globos y plástico. 2018.....	65
Fig. 35. “: Mapa de Ambientes, exposición Campos Sensibles. 2018.....	66
Fig. 36. “: Fotogramas. Registro Posterior a Inauguración de Modulaciones en la Muestra Campos Sensibles. 2018.....	67
Fig. 37. Klaus Hubalek: Wir (fotograma película). 1982.....	69
Fig. 38. Jorge Prati: Reflejo al interior de Modulaciones. 2019.....	69
Fig. 39. Robert Morris: Untitled (Box for Standing). Museo Reina Sofia. Reconstrucción de 19941.....	71
Fig. 40. Robert Morris: Untitled (Box for Standing). 1961.....	71
Fig. 41. Jorge Prati: Jugando con plumavit. Exposición Campos Sensibles. 2018 .....	74
Fig. 42. “: <i>Fig. 1. Modulaciones</i> . Ciclo Tesis 19. Sala Juan Egenau. Universidad de Chile, Facultad de Artes. 2019.....	76
Fig. 43. “: Personas dentro de Modulaciones. 2018.....	77
Fig. 44 “: Casas de Bajos de Mena por Google Maps. Street view. 2019.....	77
Fig. 45. “: Selfie en cámara de seguridad. 2018.....	78
Fig. 46. “: Barra de calistenia. 2018.....	79

## **Introducción**

Esta memoria recolecta, revisa y reflexiona un conjunto de trabajos elaborados durante mi período universitario, desde 2016 (tercer año de carrera) hasta 2019 (tesista). Estos los considero hitos importantes en mi producción, ya que enmarcan mi modo de entender la escultura. Fueron ordenados de forma cronológica en creación, aunque, algunos a la fecha siguen siendo reflexionados y/o reelaborados. Y es que como lo denota mi producción artística descrita en el contenido de esta memoria, se apreciará una constante vuelta a ciertos problemas y a su reflexión. El cuerpo y la relación que este establece con la escultura es un ejemplo fundamental de ello. Hay un deseo de constante retorno.

Mi producción se encuentra caracterizada por una insistencia en la relación sensible y corporal que se tiene con el otro, la materia y la forma. También, por ser un modo de estudio y reflexión de la identidad tanto propia como general, así, el fenómeno de la cultura y el patrimonio material o inmaterial se ven reflejados como interés de mi creación artística. Los paisajes, los objetos, lo rural y lo urbano son evidenciados y expuestos en las obras.

La selección de trabajos presentados en esta memoria exhibe materialidades y/o soluciones formales diversas. Hay piezas gráficas intervenidas, objetos escultóricos y performance, orbitando en torno a la escultura y a su cualidad espacial como cuestión principal, siendo esta última el problema fundamental del escultor ya que define la disciplina que desempeña y que caracteriza a la

contemporaneidad en la escultura, cuestionando la naturaleza de la misma y renovándola. El componente material tiene un importante desarrollo en mis trabajos en general, entendiendo este como un medio en el cual el escultor desarrolla su sensibilidad y la realidad que ha de deformar y transformar.

Las obras cuentan con múltiples registros en video, los cuales están adjuntos en los anexos y en contenido de esta memoria.

## **I. Cuatro Objetos de Santa Cruz**

Solicité a mi madre, que viajaba a Santa Cruz<sup>1</sup> a visitar parientes, recolectar algunos objetos que fuesen significativos para ella. Me interesaba traducir su relación con el lugar, pues sus padres eran de la zona, y pasó varios períodos de su vida allá. Ella podía hablar del sector rural desde una visión mucho más íntima, pero ajena a la mía. Trajo consigo un tronco de espino, una mazorca de choclo, el tablón de una barrica de vino y el cuerno de un bobino. Los escogió por los siguientes motivos: El tronco era importante porque su padre fue carbonero, y con este se hacía el carbón. El choclo era el alimento más básico y barato que podían conseguir. El tablón representaba al vino, que es pilar económico en el sector. Y el cuerno, por los animales del lugar. La segunda parte del trabajo consistió en otro viaje, esta vez mío. Hice una labor de recolección que consistió en grabar a escondidas conversaciones cotidianas con las personas que habitan allá, en situaciones tales como tomar desayuno o caminar por cerros. Esta sería la materia base para el trabajo, elección hecha por la riqueza y la historia de los mismos.

El montaje buscó ser simple y limpio, la obra consistió finalmente en cuatro fotos tamaño pliego (una por cada objeto sobre un fondo blanco). Bajo las imágenes había un pequeño parlante el cual reproducía las conversaciones grabadas, almacenadas a su vez en pequeños reproductores de mp3 blancos. Algunas de

---

<sup>1</sup> Provincia de Colchagua

las grabaciones contenían sonidos de platos y tazas, por el contexto en el cual fueron capturados los registros. Los audios duran en entre dos minutos y cuarenta segundos el más corto, y cuatro minutos con cincuenta segundos el de mayor duración. Sonaban en conjunto creando una atmósfera sonora en el espacio, pero, ubicados a una distancia suficiente como para acercarse a un parlante en particular y prestarle atención, la situación se volvía entonces similar a lo que acontece en una reunión en torno a la mesa. Algunas transcripciones de las conversaciones, ordenada según la foto que le acompañaba son:

· Tablón: *“...y los que estaban ahí a cargo de eso se llevaron las herramientas, y esos son los que están bien...”, “...al final se metió en una fábrica de...”, “...entonces la gente que recibió la pura tierra no tenía como ararla, tenía que pagar a alguien que la arara...”, “...las personas ponían estacas, estacas y una bandera, y este era tu sitio”.*

· Tronco: *“Oye pantruca, en el cerro anduvieron too el día los perros po güeón...”, “Había que ser... haber sido un poco rebelde, para salir de la caja de pandora donde estábamos guardados”, “Si, mi papá siempre tuvo hartos caballos, le gustaba el tema de los caballos... no si se favoreció harto”, “...y una se les perdió por ahí, esa no la pudieron encontrar, y la otra le dieron una güelta pa allá salió pa la punta de la pista y entró por donde estábamos podando”.*

· Mazorca: *“...y eran casas... muy de madera, muy pobres”, “Y como estábamos tan ocupados, no pude... venir a cocinar, habría hecho unos caldos, no hice nada.*

*Ay con eso tenemos...”, “Tenían plantados de naranjo, hay hartos naranjos”, “en esa casa vivimos diecisiete personas”.*

*· Cuerno: “A lo mejor no los sanaba el agua, pero la fe que traían...”<sup>2</sup> “Habían unos árboles grandes y ahí se quedaban, como no hacía tanto frío...” “Too esto pa pura leña –el gas es caro, carísimo –y si la leña es verde, peor...” “Allá está en Talca, la otra, la Alejandra ya terminó, ella está en Curicó”.*

---

<sup>2</sup> En Santa Cruz hay una zona llamada Agua Santa, fue nombrada así por unos manantiales que brotaban de un cerro, se creía que tenían poderes curativos.



Fig. 2. Cuatro Objetos de Santa Cruz

Registro, en línea:

<https://youtu.be/PXdD4p5IM-8>

En esta obra hay una serie de lógicas compositivas que denotan un método proveniente de la gráfica: el recorte y el collage. El trabajo se conforma desde la edición y configuración de registros. Al escoger un objeto mínimo o elemental, y fotografiarlo sobre un fondo blanco, con el recorte del entorno no hay contexto. Este tratamiento sobre la imagen es comparable al que se hace con los audios, las conversaciones están recortadas y reducidas a oraciones, igualmente abstraídas de su contexto original. Una labor de borradura y selección que se condice e inscribe en las maneras gráficas.

Un objeto se vuelve gráfico cuando se transforma en ícono, teniendo así la cualidad de representar y/o referir ideas que sean de manejo colectivo, es sígnico gracias a su repetición. *“Como siempre sucede, el trazo, la línea, es el resultado de un gesto, y el artista es ‘sígnico’ o ‘gestual’ en función de la importancia que atribuye a uno u otro”*<sup>3</sup>. A través del medio fotográfico, los distintos objetos presentados en la obra adquieren este carácter gráfico, el encuadre y el fondo blanco acentúan su forma y color. Gracias a sus cualidades particulares, o sea, su origen, su constante uso y lo nuclear o atómico en la labor que desempeñan, son capaces de referir fácilmente a los cientos de miles de objetos con los que comparten características.

---

Meneguzzo, M. (2006). En: *Arte Siglo XX. Arte Contemporáneo*. Barcelona: Random House Mondadori, p. 255.

Los elementos fotografiados tienen su propia carga poética, provienen de la naturaleza, pero están intervenidos por la mano humana. Como objetos son mínimos, con una simpleza similar a la de los audios que los acompañan.

El más complejo en elaboración es el tablón de la barrica: madera aserrada y agujereada, teñida con el color púrpuro del vino, su forma es congruente con la escultura minimalista. Este objeto es base estructural de las barricas y de la producción económica del sector rural, es indispensable como olvidable.

Las mazorcas de maíz son un alimento básico y barato el cual era sumamente común en las mesas de casas pobres -esta fue la razón principal por la cual mi madre la escogió-, de colores dorados, ya secas y duras sirven para alimentar gallinas y pollos. En la actualidad se venden en su mayoría a la industria avícola por un precio tan bajo que el gobierno da un bono de incentivo a los campesinos por su producción.

El tronco de espino representa un punto medio entre el objeto y la materia, como madera es materia prima para la producción de carbón o leña, pero tiene cualidades objetuales al ser intervenido por la mano humana para su uso. Su tala es ilegal, ya que es una especie en peligro, aun así, los carboneros y gran parte del mundo rural hace caso omiso a esto, probablemente por la costumbre.

El cuerno indica directamente el trabajo ganadero en el campo y la relación que se establece con los animales, allá el olor a estiércol y los sonidos de mugidos nos invaden los sentidos.

Estos objetos tienen la cualidad de ser reproducidos constantemente. En cada temporada cientos de miles de choclos son cosechados, transportados y vendidos a las empresas avícolas o agrarias. Cada temporada los animales van rotando, la ganadería los reproduce hasta el infinito, sólo en el mundo rural se decide que un cuerno tiene el valor para ser conservado como tal, no así en el mundo industrial. Las tablas de barrica de vino cambian por períodos, son utilizadas una sola vez y luego son desechadas, lo que obliga su fabricación continua. El espino es cortado por los carboneros, luego separado en troncos y quemado para poder conseguir los negros bloques de carbón. Estas formas de elaboración habitan en un punto medio entre la producción rural e industrial, ya que por necesidad deben de ser constantemente generados y consumidos para mantener en funcionamiento los medios con los que se relacionan. Siguen inscritos en la manualidad, artesanía y trabajo de cuerpo, además de estar íntimamente relacionados con la naturaleza. Son atómicos, intercambiables y olvidables, pero con una relación constante y cotidiana con el espacio rural y la gente.

En esta obra hay un trabajo de entramado sonoro conformado por fragmentos de conversaciones grabadas, recortadas y reducidas a pequeñas oraciones. Sus semánticas se vuelven vagas y abiertas, similar a cuando uno capta por casualidad breves instantes de una conversación ajena y solamente es capaz de retener lo mínimo de esta. Al igual que en los objetos, los audios se encuentran en un estado nuclear o reducido, en relaciones dialogantes establecidas por el

lenguaje. En parte gracias a la reducción de los significados, los audios rescatan significantes, - los colores de la voz, el uso y tipo de palabras-, que pueden ser percibidos. Son puntos comunes en lo cotidiano y en la conversación trivial y familiar. Así, surgen los acentos del campo, los sonidos de las tazas y los modismos.

En los audios se habla en su mayoría sobre el campo o situaciones familiares. Fueron dispuestos con la imagen con la que genera correlación o sentido: sonidos de tazas o temas relacionados con el alimento, aparecen junto a la foto del choclo; en la imagen de la barrica de vino, se pueden escuchar relatos sobre el trabajo y el cuerpo; en la del cacho se oye sobre animales y en la del tronco, acerca de la naturaleza y la geografía. La semántica es abierta por el estado mínimo de relato en las grabaciones, el oyente ha de completar las historias. La escucha evoca la sensación de la compañía y la presencia de un grupo que no está. Esta relación con el o los otros y la distancia generada con estos es una constante en mis trabajos; la voz sin cuerpo logra generar un puente a través de las palabras, pero a su vez mide y revela la distancia que nos separa.<sup>4</sup> La obra *Eco-sistemas* de Bernardo Oyarzún es referente de *Cuatro Objetos de Santa Cruz*, en ella Oyarzún monta un conjunto de herramientas y objetos campesinos de hierro y madera sobre un plano blanco de 3 x 6 m. Se puede notar como la

---

<sup>4</sup> En una entrevista en el año 2006 en el programa “La belleza de pensar”, Raul Zurita profundiza en este concepto a partir del mito de Urano y Gea. Principalmente habla sobre el puente establecido con el otro gracias al lenguaje y como este es a su vez insuficiente. En línea: <https://youtu.be/TfkLrLsngY8?t=990> [abril, 2019]

operación está sumamente inscrita en la lógica del ready made, los objetos escogidos fueron expuestos sin mayor intervención que la del montaje. Son espejos de una memoria, fueron usados y utilitarios, contienen la fuerza de trabajo de un cuerpo y sirvieron como su extensión, refieren a un otro que estuvo ahí, y a una memoria que conflictúa con la producción industrial. El motor de trabajo fue sensible. Estas herramientas nos presentan y exponen el paisaje rural, el ecosistema humano campesino se ve reflejado en ellas.



Fig. 3. Bernardo Oyarzún: *Ecosistema*. 2005. Galería Gabriela Mistral. Santiago

El entramado de *Cuatro Objetos de Santa Cruz* produce la sensación de grupo o colectividad, similar al que busca instaurar el concepto de ecosistema que

Oyarzun plantea en su obra. El sistema de relaciones que genera una comunidad -esto es el ecosistema- se representa a través de dispositivos que posean registro del actuar del otro. Estos reflejan al otro cuando escuchamos el color de la voz grabada u observamos los objetos fotografiados. Los otros, su complejidad y comunidad se exponen a través de los eslabones que conforman el ecosistema.

Desde la labor de archivo y edición, *Cuatro Objetos de Santa Cruz* reconstruye paisaje humano, cotidiano y natural (flora, fauna y medio ambiente) cualidades presentes en un mundo rural reflejado en el trabajo. La obra es expuesta a partir de lo elemental o atómico, a base de objetos mínimos y audios con segundos de duración, todos descubiertos, atrapados, recortados y ensamblados nuevamente, para conformar una composición entramada que reúne imagen y sonido.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Lista de reproducción con otros registros de obra, en línea:  
[https://www.youtube.com/watch?v=PXdD4p5JM-8&list=PLyAihB\\_6pYqphOqjNzu2UxMEzTZPFnZM](https://www.youtube.com/watch?v=PXdD4p5JM-8&list=PLyAihB_6pYqphOqjNzu2UxMEzTZPFnZM)  
[abril, 2019]



Fig. 4. Tablón



Fig. 6. Tronco



Fig. 8. Cacho



Fig. 10.

## **II. Cartografías Migratorias**

La historia de mis padres, abuelos y otros antepasados de línea directa, se vio cruzada por el fenómeno de la migración. Mis familiares se encontraron trasladándose en busca de mejoras para sus condiciones de vida. *Cartografías Migratorias* significó tanto una reflexión en torno a estos procesos migratorios, como una investigación sobre la historia de los viajes que sufrieron.

El padre de mi abuelo paterno llegó a Chile desde Suiza, viajando por distintas ciudades terminó viviendo hasta su muerte en Arica. Mi abuela paterna tenía un padre militar, el cual era designado a distintos regimientos del País, esto la obligó a estar movilizándose constantemente. Nació en Tacna cuando aún era territorio chileno, luego vivió en Arica, tuvo una infancia en Santa Cruz y luego retornó al norte. También junto con mi abuelo vivieron un período en Santiago, pero prefirieron volver a Arica. Ella murió en mi casa en Puente Alto en un viaje de visita. Mi padre migró desde Arica a Santiago, vivió un tiempo con un hermano<sup>6</sup> que llevaba años en la ciudad, luego se asentó permanentemente en Puente Alto, suele viajar al norte en vacaciones. Mis abuelos maternos recorrieron desde el campo en Santa Cruz hacia Santiago, llegaron a vivir a una toma en Felix Mendelssohn, cerca de Club Hípico, finalmente lograron ser dueños de un terreno fiscal y tener una casa. Mi madre por ser la menor nació en Santiago, siempre viajó al campo cuando niña, por lo que en constantes períodos de su vida se vio

---

<sup>6</sup> Con él realicé una de las performances que detallaré más adelante.

trasladándose del mundo urbano al rural. Sus hermanos mayores nacieron en Santa Cruz.

Originalmente, el trabajo fue planeado como un tatuaje en mi espalda que representase los distintos viajes. Buscaba cartografiar estas migraciones sobre el cuerpo. El primer problema surgió cuando no logré dar con una imagen lo suficientemente satisfactoria para el trabajo. Así, decidí no ser yo

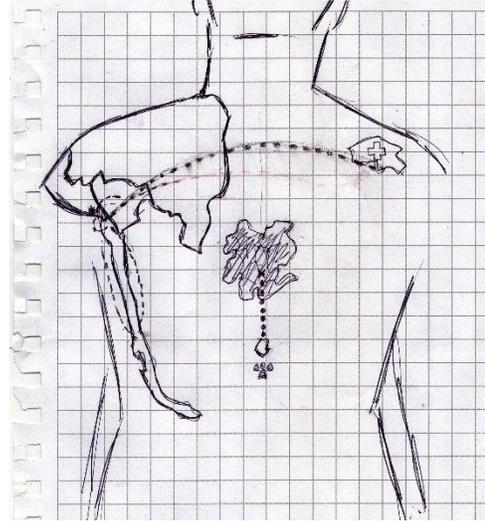


Fig. 13. Boceto de mapa

quien la construyera, sino que lo hiciera alguien que tuviese una relación mucho más cercana con estos traslados. Pensé en mis padres, quienes habían vivido estos procesos e igual manera habían sido hijos de viajeros. Se descartó la idea del tatuaje y se cambió por la del dibujo. Cada vez tenía más sentido el controlar lo menos posible la performance, buscando ser un soporte y espectador en vez de un actor en la obra. También se añadió el componente de la narración: mientras se hicieran los dibujos, se estaría escuchando la historia de los viajes. Todo esto permitiría repetir la performance en más de una ocasión, pudiendo agregar a más gente.

Planteado como un proyecto de dibujo, el trabajo consistió en cuatro sesiones grabadas en video. En cada una de estas aparezco junto con uno de cuatro

familiares directos que participaron de la obra: mi padre, mi madre, un tío paterno y una tía materna. Se les explicó previamente las características del trabajo resumiéndolo en dos instrucciones. La primera, que narrasen los viajes tanto de sus padres o abuelos como los suyos. La segunda, mientras relataban estas historias, debían de dibujar de manera libre sobre mi espalda con un lápiz marcador. Luego de esto, les pedí que escogieran un espacio en el cual se sintieran cómodos(as) y procedí a comenzar y registrar la performance.

Los registros de la obra duran en promedio cinco minutos cada una, y se dividen en tres partes. En la primera, hay una toma de tipo plano medio corto, en la cual mi familiar se presenta y explica nuestro parentesco. En la segunda parte, hay un plano medio en el cual se ve mi tren superior y quien me acompaña en la realización del trabajo, nos encontramos sentados (excepto en el video de mi madre, donde ella está parada). Aquí es donde se graba la performance propiamente tal y es la parte más larga del registro. El fragmento final corresponde a una toma tipo plano medio, la cual se encuadró desde mi cadera hacia arriba, mostrando así el dibujo resultante en la espalda.

La libertad de acción que poseían quienes me acompañaban durante el trabajo llevó a que la dinámica que aconteció en cada una de las performances fuese sumamente interesante. Las historias iban mutando, y el viaje quedaba en segundo plano. Para quienes contaban los acontecimientos de su vida la narración de las migraciones se tradujo en fragmentos cortos de los registros que

capturé en video, ellos dieron mayor tiempo y contenido a hablar sobre lo sucedido tanto previa como posteriormente a sus traslados. Su familia, la vida que vivieron, el cómo se describían así mismos(as), y comentarios sobre los lugares que habitaron tenían mayor presencia en la obra.



Fig. 16. Fotograma video: Cartografías Migratorias. Mamá

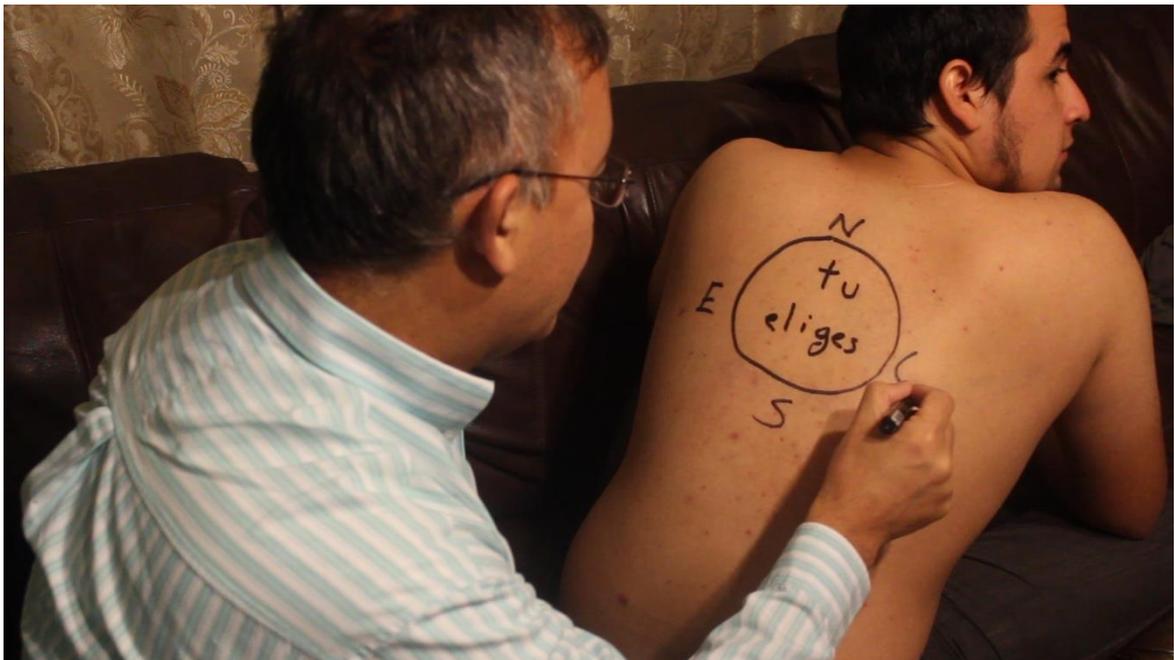


Fig. 19. Fotograma video: Cartografías Migratorias. Papá



Fig. 22. Fotograma video: Cartografías Migratorias. Tío

7



Fig. 25. Fotograma video: Cartografías Migratorias. tía

<sup>7</sup> Registros en video, en línea:

[https://www.youtube.com/watch?v=xzaOQ5NNiGw&list=PLyAihB\\_6pYrC7NLrnAKiOC5tuwftM4jO](https://www.youtube.com/watch?v=xzaOQ5NNiGw&list=PLyAihB_6pYrC7NLrnAKiOC5tuwftM4jO)  
[abril, 2019]

En mi trabajo el cuerpo siempre ha tenido un rol fundamental, desde un comienzo fue abordado en representaciones gráficas tales como collages y serigrafías. *Cartografías Migratorias* fue la primera obra en la cual utilicé al cuerpo como soporte, lo que significó un salto reflexivo tanto en lo corporal como en el modo de entender la producción gráfica. Si antes hablaba sobre el cuerpo en distintos medios gráficos, esta vez utilizaría el cuerpo para soportar la gráfica y reflexionar en torno a esta.

Previo a la realización de la obra *Cartografías Migratorias*, la pregunta sobre el valor actual del cuerpo me rondaba. ¿Qué sentido podía tener este si sus capacidades y funciones en la actualidad se ven superadas o desplazadas por el uso de la tecnología? *“El auto se impone incluso para los desplazamientos menores, que podrían ser fácilmente realizados a pie o en bicicleta. Habría que decir algo acerca de la manera en la cual el automóvil suplanta el cuerpo y lo vuelve anacrónico”*<sup>8</sup>. Este problema fue abordado desde dos reflexiones. La primera: el cuerpo es el resultado de procesos históricos, por tanto, es el testimonio de la identidad, es huella y aura de la historia. La segunda, sólo el cuerpo siente, y es desde el sentir que podemos acceder a conocimientos y experiencias. A partir estas dos premisas que buscaban dar valor a lo corporal se cimentó el trabajo.

---

<sup>8</sup> Le Breton, D. (1999). "El Cuerpo Superfluo." *En: Adiós al cuerpo* México: La Cifra Editorial, p. 23

En un comienzo, la obra era planteada como un tatuaje en la espalda, la idea era hacer un paralelo entre el dolor autoimpuesto de la marca y las migraciones que sufrió mi familia. La dificultad surge porque la historia la construyeron mis antepasados, por este motivo no tenía la capacidad para solucionar correctamente la imagen, a diferencia de quien tiene la vivencia. Al no encontrar una representación visual que fuese satisfactoria, la idea de un tatuaje que cubriera la espalda era problemática. Yo no había viajado en los procesos migratorios de mis antepasados, por tanto, era ilógico que trazara el mapa de los éxodos que sufrieron, es imposible ser cartógrafo de una travesía no recorrida.

La espalda cumple funciones de equilibrio y permite el movimiento del cuerpo, nos mantiene erguidos, es la parte que utilizamos para cargar equipajes u objetos, y protege nuestra espina dorsal. Aun siendo un conjunto muscular muy fuerte, se le contrapone el hecho de que está en un punto ciego, podemos ser indefensos a través de ella al no poder percibir más allá de lo que el tacto y el oído nos permiten. Para compensar esto, es sumamente sensible. Soportar la historia sobre ella en un acto de confianza e intimidad con el otro, en el que yo y quien dibuja nos vemos expuestos, ambos en cierta vulnerabilidad y responsabilidad mutua.

La mano de quien no tiene entrenamiento académico para el dibujo escapa de las exigencias técnicas y compositivas que se autoimpone quien ha estudiado, su soltura y los gestos al trazar revelan la historia porque reflejan el actuar del

cuerpo de quien la ha vivido, el aura de la persona aparece cuando contemplamos su marca. El dibujo es el testimonio de la sensibilidad de quien lo traza, la imagen resultante muestra un modo pensar mental y corporal. Al juntar la voz y narración en la obra, quien dibuja se convierte en un cartógrafo, el cual mapea una identidad que se sostiene e identifica en otro cuerpo (el mío), un cuerpo con el que se tiene una relación filial y sanguínea, un otro con quien también se comparte una carne. Si no estuviese la narración de quien dibuja, los mapas sobre mi espalda serían ilegibles, indescifrables. No hay rectas que expliquen gráficamente los recorridos de los viajes, sino pensamientos libres que construyen relaciones y lecturas abiertas sobre el éxodo y la vivencia de quien traza con el plumón.

Lo erótico de no saber qué se dibuja, sino de sentir el movimiento del lápiz sobre la espalda es equivalente a experimentar la caricia de un dedo en la piel. De esta manera lo táctil en la obra pone en manifiesto no sólo el actuar sobre el cuerpo, sino en la relación que este establece con la materia, ese punto sensible que aparece con las texturas, blandura y roces.

Al unir las partes que componen esta performance, sean, el relato oral, el quien dibuja, el dibujo mismo y el uso de mi espalda como soporte, se abstrae y se traza la línea de tiempo de la historia y la identidad propia. Esto me dio a entender que desde los actos de soportar en quietud y escuchar en silencio se podía dibujar y componer, y que en nada eran actos pasivos. Este método de

reconstruir imaginarios explica como el dibujo es un acto de pensamiento, abstracción y proyección de la realidad. Además, está íntimamente relacionado con el actuar del cuerpo, y que la reconstrucción de la historia está inmersa y es acorde a este concepto.

Uno de los factores de la identidad es la migración, el continente americano está sumamente conformado por esta, términos como mestizo, mulato, zambo o criollo lo denotan. Solo son posibles gracias al desplazamiento humano. Al identificar un relato local y propio, como lo son los procesos migratorios de mis antepasados directos, refiero a una historia mucho más global. El viaje de mi bisabuelo desde Suiza a Chile revela el intercambio cultural que se produjo entre los dos continentes por factores tales como la guerra. Los traslados desde el campo a tomas de terrenos fiscales en la ciudad nos narran el éxodo rural aun hoy vigente, constante y acelerado por la industrialización y la economía. El viaje de mi padre o el de mis abuelos de Arica a Santiago, indica los procesos de centralización del país. Los traslados de mi madre por vacaciones, al igual que los de mi papá, muestran la necesidad y deseo del retorno del migrante. En relación a esto último, en un fragmento del registro de obra, mi tía dice: *“Yo voy todos los años al campo, pero como para... para empaparme de esa tranquilidad que solamente el campo la da, yo encuentro que no hay otra cosa que te de... yo amo los silencios, y aquí en Santiago todo es un torbellino.”*

Uno de los trabajos que fue más influyente a la hora de ingresar a los problemas del cuerpo, fue la performance de Denis Openheim *Two stage transfer drawing*, en la cual el hijo dibuja sobre la espalda de su padre, mientras este, sobre una superficie intenta trazar lo que iba sintiendo, reconstruyendo el dibujo y transfiriéndolo. Luego, la performance se repite, pero invirtiendo los papeles, Openheim dibuja sobre el cuerpo de Erik, y él reproduce. El título lo describe de forma clara, son “*dibujos de transferencia de dos etapas*”.<sup>9</sup>

En *Cartografías Migratorias*, el gesto de dibujar sobre la espalda es similar, ambos casos ponen énfasis en la relación parental. La correspondencia de cuerpo que hay con un familiar directo cómo lo es el padre, claramente es mucho más intensa que la del desconocido, el hijo proviene de una parte física del progenitor. Un trozo de la sensibilidad propia fue transferida al hijo cuando este fue concebido, parte de su memoria, una huella de ADN.

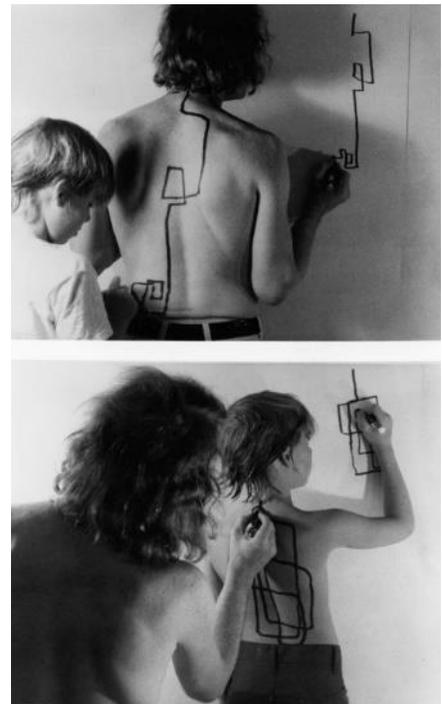


Fig. 28. Dennis and Erik Openheim: Two stage transfer drawing. 1971.

*Cartografías Migratorias* problematiza al cuerpo desde el yo en relación con el otro. ¿Cómo soy capaz de aparecer a través del otro? y ¿Cómo este es capaz de aparecer a través de mí? El trabajo discute

<sup>9</sup> En línea: <https://www.dennisaoppenheim.org/copy-of-new-page> [Abril, 2019]

sobre el potencial de identificación e identidad que se puede tener con quien se comparte una historia o un sentir. Es la historia la que pasa y se soporta en mí, en alguien quien no ha sufrido las travesías pero que es producto de estas, que tiene una carne que no puede ser posible sin las tomas de terrenos fiscales por sus abuelos, o el largo trecho que recorrió su padre para buscar mejores oportunidades laborales en Santiago. Por otro lado, la obra posee una clara discusión sobre la plástica en los terrenos de lo gráfico, el dibujo y lo performativo, reflexionando sobre qué se entiende por dibujo y que posibilidades de expansión conceptual tiene.

### III. Carbón

Si en *Cartografías Migratorias* el cuerpo se hallaba estático, en una situación que podríamos definir como más “pasiva”, en la obra *Carbón* esto se revierte, dándole una función mucho más activa, buscando una exploración entorno a sus capacidades físicas y poéticas.



Fig. 31 Interior de un saco de carbón de espino

Esta obra corresponde a un conjunto de trabajos en torno al carbón de espino, fue la más extensa que realicé ya que abarcó año y medio de preparación y distintas fases de producción. Incluye una performance con múltiples registros, dos propuestas principalmente escultóricas y algunos ejercicios posteriores. Originalmente se pensaba plantear *Carbón* sólo desde el trabajo performativo y de registro, pero, dichos registros posteriormente sufrirían desplazamientos que llevarían a construir objetos escultóricos. La obra partió como una investigación en torno al cuerpo, y cómo este es capaz de aprender e identificarse con otros a través de la experiencia y el sentir. Se relacionó con la materialidad del carbón,

ya que mi abuelo había sido carbonero y me interesaba seguir investigando la conexión entre el cuerpo y la historia, similar como en *Cartografías Migratorias*, este conocimiento familiar sería la base del trabajo. Por otra parte, la extensión objetual escultórica de este permitió la experimentación con distintos materiales y seguir insistiendo con el imaginario que había ya capturado.

### **Performance**

Se planteó la performance del siguiente modo: compartir una jornada de trabajo con un carbonero, laborando junto a él en su oficio y cooperando mutuamente. De esto se sacaría una serie de registros, los cuales serían la manera de exponer y dar cuenta de la obra.

Hubo una preparación que consistió en dos viajes a la zona, en el primero capturé una serie de registros principalmente fotográficos. En mi segundo viaje contacté al carbonero con quien realicé la performance, le expliqué que era estudiante de artes, y que buscaba realizar un trabajo en torno a la producción rural del carbón. Solicité de acompañarlo en una de sus jornadas y sacar algunos registros. Él accedió con gusto.

Temprano en la mañana me dirigí al horno donde me encontraría con el carbonero, nos dimos un saludo y me compartió algunos nísperos que estaba comiendo. Su horno era algo alto y delgado, tenía una escalera y plataformas sumamente rudimentarias hechas con madera, con cuales podía subir, encender la brasa, tapar y destapar, etc. Estaba rodeado por troncos de espino, que serían utilizados posteriormente para hacer más carbón. La primera labor consistió en abrir el horno poco a poco y oler: si se sentía aroma a gas o se divisaba alguna



Fig. 34. horno de carbón, andamio, troncos y paisaje

ascua debía de cerrarse inmediatamente, pues al entrar en contacto con el oxígeno los gases que quedasen podían rápidamente encenderse y lanzar una llamarada en caso de que hubiese una brasa aun ardiendo. Por esta razón, se deben respetar los tiempos de cuando se quema la leña, ya que han ocurrido accidentes por abrir antes de tiempo, o porque simplemente alguna madera no terminó de apagarse correctamente. Al estar seguros de que las llamas ya se habían extinguido, el carbonero empezó a sacar el carbón del horno, mientras,

yo le ayudaba a llenar algunos sacos de nylon con este. Cuando estaban llenos, los trasladaba hacia un costado y dejaba juntos. También limpiamos la zona de la ceniza, la cual es principalmente espinos demasiado quemados, y por tanto perdido. Al finalizar la jornada, cargamos los sacos en los hombros, los subimos a un antiguo Jeep de color amarillo y fueron trasladados a la casa del carbonero. Más tarde ya anocheciendo, me invitó a tomar la once a su hogar, el cual tenía suelo de tierra, paredes de madera, agua en un tambor, alimentos en un cajón, leña en el piso para cocinar y calentarse, y un par de perros durmiendo cerca de la cama<sup>10</sup>. Tomamos leche y comimos huevos con cebolla y pan, también tomé un par de fotografías. Finalmente viajé a la casa donde me hospedaba, y terminé los últimos registros.

Los registros consistieron finalmente en varios videos en primera y tercera persona, los cuales se dedicaban a mostrar la performance. Mientras unos habían sido tomados desde cierta distancia con una cámara en un trípode (planos generales), los otros fueron grabados desde un celular enganchado al brazo, lo que capturaba detalle y movimiento. También realicé un conjunto de fotografías: las herramientas (que posteriormente fueron escaladas e impresas a relación de tamaño uno a uno con las originales), el horno y el paisaje, el carbonero sobre la plataforma de madera, mi rostro y manos al finalizar el día, sacos con carbón y un montón de leña estaban capturados en imagen. También guardé un trozo de

---

<sup>10</sup> Aunque viviese de manera sumamente austera e incluso sucia, era dueño de varios recursos, tales como terrenos y maquinarias de uso agrícola.

papel higiénico, el cual había sido manchado de negro al sonar mi nariz con él, actualmente sólo se conserva una imagen escaneada de este. Por último, conseguí a modo de regalo tres sacos, uno de cenizas y dos de un carbón de “baja calidad”<sup>11</sup> también conocido como “sijo”. También intenté rescatar la ropa y su aroma, me interesó el cómo había sido impregnada del olor a carbón vegetal y ceniza, pero este registro olfativo se esfumó.

---

<sup>11</sup> Su calidad es relativamente baja ya que los trozos de carbón son de menor tamaño. Curiosamente, no se diferencian en mucho al carbón que se comercia en la ciudad.



Fig. 40. Mano derecha



Fig. 37. Mano izquierda



Fig. 43. Sacos con carbón



Fig. 45. Fotogramas de video en primera persona



Fig. 48. Fotogramas de video tercera persona

Registros en video (lista de reproducción), en línea :

[https://www.youtube.com/watch?v=CGgpBihkmv8&list=PLYAihB\\_6pYq0MMyeATdMXWhOxYN73RJoy](https://www.youtube.com/watch?v=CGgpBihkmv8&list=PLYAihB_6pYq0MMyeATdMXWhOxYN73RJoy)

[abril, 2019]

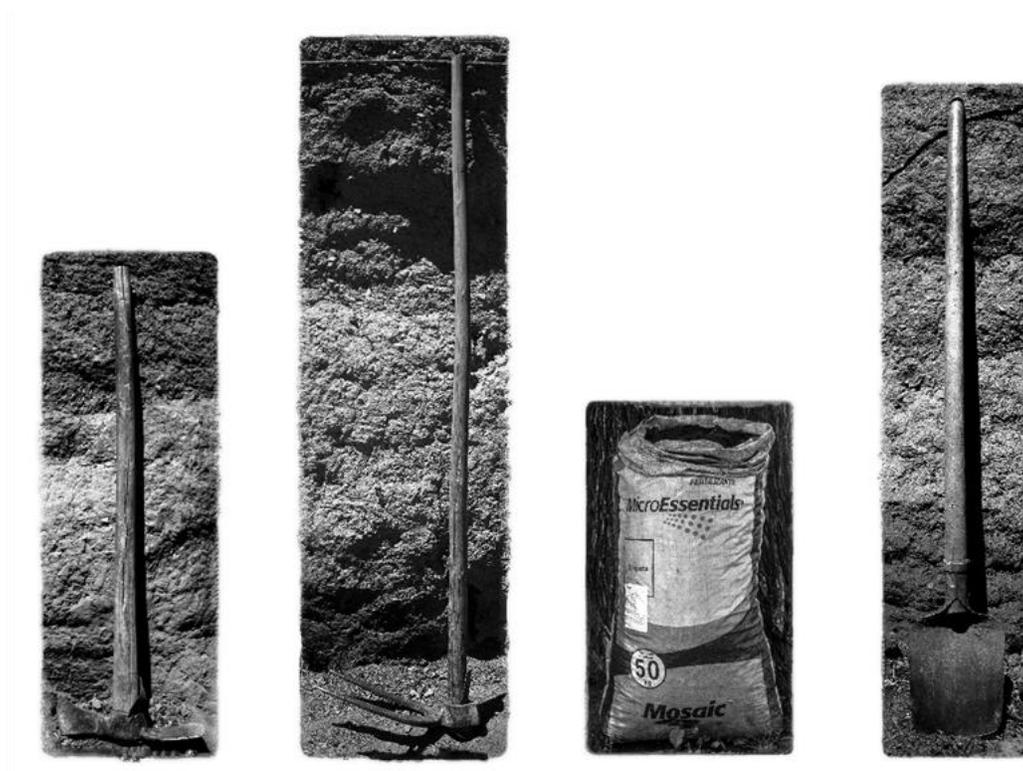


Fig. 52. Herramientas de carbonero



Fig. 49. Papel con el que soné mi nariz

La obra de Joseph Beuys *I Like America and America Likes Me* fue sumamente influyente en *Carbón*. En ella el artista alemán viaja a Estados Unidos y es envuelto en fieltro, luego se le traslada en ambulancia a una galería de arte y se encierra durante tres días en ella junto con un coyote. Beuys efectúa rituales en los cuales conversaba con el animal y le ofrecía distintos materiales. El coyote parte



Fig. 55. Joseph Beuys: *I Like America and America Likes Me*. 1974

atacando a Beuys pero finalmente genera confianza con él, al punto de permitirle incluso tocarlo. Posteriormente Beuys es cubierto nuevamente con fieltro y es trasladado de vuelta a Europa. Sobre su obra dijo: *“Quería concentrarme sólo en*

*el coyote. Quería incomunicarme, aislarme, no ver de Estados Unidos más que el coyote [...] e intercambiar roles con él.*"<sup>12</sup>

El coyote se contrapone al sujeto como un otro radicalmente diferente, lo otro es otro en medida de su diferencia, y el artista y el animal salvaje no comparten siquiera la palabra. Aun así, logra generar un lazo con un animal que finalmente se acostumbra a la presencia de Beuys. Ambos comparten el encierro en la habitación, son el único otro con el que pueden convivir, y gracias a la rutina lo ajeno se vuelve parte de lo cotidiano.

*I Like America and America Likes Me* establece varios puntos de comunión con *Carbón*, la ya mencionada búsqueda de relación con el otro, el cómo esta relación se establece a través del convivir, y como la obra de arte es un dispositivo que afecta la vida. Joseph Beuys establece el concepto de la escultura social, entiende a la sociedad como un medio en el cual el artista puede intervenir. Los vestigios de este accionar, o sea, los restos de las obras, son los que se exhiben y dan cuenta de las performances, las cuales mediaron la vida y la comunidad.

---

<sup>12</sup> Goldberg, Roselee (1997). *Performance Art*. Barcelona: Ediciones Destino. P.151

“El orden digital provoca una creciente descorporalización del mundo. Hoy hay cada vez menos comunicación entre cuerpos. El orden digital elimina también los cuerpos que se nos contraponen privando a las cosas de su pesadez material, su masa, su peso específico, su vida propia y su tiempo propio.”<sup>13</sup>

- Byung-Chul Han, 2016

Como he dicho anteriormente, sólo el cuerpo siente, y es desde el sentir que podemos acceder a conocimientos y experiencias.<sup>14</sup> En *Carbón* se continúa con esta línea reflexiva como antecedente, pero profundizando en la dimensión de la acción compartida, lo que contrapone a *Cartografías Migratorias* que discute desde la resistencia en quietud. El modo de entender al otro es compartiendo su sentir, lográndolo a través de la experiencia análoga o similar. *Carbón* consistiría en el compartir quehacer cotidiano de los procesos que componen la elaboración de carbón vegetal.

Tiene una dimensión personal y familiar: mi abuelo materno quien nunca conocí fue carbonero. Hacer uno de sus trabajos más corporales significaba conectarme con él y conocerlo en parte a través de un puente de sensibilidad. Esto comparte con *Cartografías Migratorias* el afán por conocer la historia propia, y como uno es su producto y reflejo de ella.

---

<sup>13</sup> Han, B.-C. (2016). *En: La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder , p. 74

<sup>14</sup> Pág. 30

En *Carbón* el problema fundamental es “el otro”, se comparte parte de la experiencia de un alguien que es ajeno, sentir una fracción de su cansancio, respirar el mismo contaminado aire y repetir la gestualidad de su labor. Más allá de la conversación previa para coordinar la performance, el carbonero con quien realicé la obra era para mí un desconocido. La razón por la cual decidí involucrarme con él, fue por el trabajo que desempeñaba, el cual pareciese estar en lento olvido, y que el mundo rural -entendido desde la labor de cuerpo- parece estar condenado frente a la constante evolución de la tecnología, su tiempo es finito. Conocerlo y acceder a él a través de la vivencia, con la imitación como un lenguaje sin palabras, es el deseo en esta obra.

El estadio de relaciones y aprendizajes previos al vocabulario lo manifiestan los bebés. También lo presentaban nuestros lejanos antepasados homínidos. Ambos absorbiendo el conocimiento a través de la imitación, y por tanto identificando al otro como una parte propia, un “yo soy lo que haces tú”.<sup>15</sup> De aquí surge la comunidad y las primeras formas de transmisión de la cultura, no por la palabra, sino por compartir el actuar y sentir. De modo parecido, el universo cultural del campo se ha transmitido por generaciones a través de la imitación y conservado por la memoria muscular, como sistema primario de traspaso de aprendizajes y que *Carbón* replica como operación de arte.

---

<sup>15</sup> Cómo desarrollar el aprendizaje por imitación:  
<https://www.universidadviu.com/como-desarrollar-el-aprendizaje-por-imitacion/> [abril, 2019]  
Flexibilidad funcional en el comportamiento vocal del bonobo salvaje:  
<https://peerj.com/articles/1124/> [abril, 2019]

Uno de los problemas que se plantea con este tipo de obras es como el arte influye o se mezcla en las actividades cotidianas de la vida. La sociedad es entendida como un tejido, un volumen en constante movimiento que se ha de intervenir a través del arte. Si la obra está inscrita en la vida, ¿cuándo comienza o termina? El volumen constituido a partir del tiempo y las relaciones sociales (lo que Beuys llama “escultura social”) tiene los bordes indefinidos. ¿*Carbón* comenzó con los viajes a la zona y su investigación, o no existió obra hasta que emprendí la jornada de trabajo con el carbonero? O, por el contrario, ¿la obra sólo existe cuando son presentados los registros de la acción y es este registro lo que establece el trabajo? La escultura inscrita dentro de las relaciones sociales es amorfa y de límite difuso, contrario a la escultura meramente objetual, ya que la primera usa el tiempo como dimensión espacial, y a la sociedad y su accionar en constante movimiento como materia.

Las performances inscritas dentro de las lógicas del arte-vida como *Carbón* están ligadas con la escultura por la relación que establecen con los objetos y la materia, pero, sobre todo, por el relato que forman con el espacio. *“Con una escultura, debes caminar alrededor porque es tridimensional. Entonces te paras delante y caminas hacia un lado y miras la parte de atrás y caminas alrededor. La escultura obliga al espectador a ser activo, físicamente activo. Y si tomas la reducción, la cosa minimalista, la escultura es acción”*<sup>16</sup>. La performance *Carbón* apunta al movimiento en el espacio, aquí la escultura se construye con el ir y venir del cuerpo, al cargar

---

<sup>16</sup> (Burden, C. 2016)

En línea: <https://lalulula.tv/cine/no-ficcion/burden> [abril, 2019]

los sacos y por respirar cenizas y partículas de madera quemada. Pero no solo hay gesto escultórico en el hacer carbón, sino, siguiendo con la línea que plantea Beuys, con la incidencia del artista en el medio social.

*Carbón* tiene un fuerte componente material: hacer carbón es un modo de modificar la materia tal como forja el escultor. El carbón de espino conserva formas de su vida pasada, se notan aun las fibras y el ondulante aspecto de la madera. Lo que se ha alterado es la materia, no tanto la forma. El horno es el artefacto tecnológico que guiado por el carbonero permite los cambios del estado material.

No solo es la materialidad del carbón la que surge en el trabajo, la obra está llena de tierra, el horno cubierto de barro, las blancas cenizas se juntan sobre el piso para lanzarse al canal, y el paisaje rural de fondo se compone de árboles y malezas. La materia con la cual me relaciono en *Carbón* es porosa, orgánica y mancha, cubre el cuerpo y lo ensucia, se mete hasta en los pulmones. La textura irregular escapa de la comodidad de lo liso, el sujeto en este tipo de labores se ve enfrentado corporalmente a una materia que le opone resistencia. Las herramientas hacen lo mismo, nos objetan y exigen capacidad, cansan los brazos y forman asperezas en las manos. A cambio permiten extender nuestras capacidades físicas funcionando como prótesis, extendiendo el largo del brazo y permitiendo tomar o cargar mayor volumen material.

La performance tuvo múltiples registros. Buscaban traducir la acción para dar cuenta de ella y -al igual que en los trabajos de Beuys- la obra no se encuentra en los registros sino en la acción misma y en la escultura o tejido social. Aun así, hay miradas y decisiones en torno a la traducción del suceso, que bien pueden ser ligadas con soluciones gráficas ya presentes en otros trabajos. Esta mirada se ve en el uso de las texturas como fondo o en los tipos de encuadre utilizados. Las fotos de interiores de sacos de carbón son ejemplo de esto, lo denota la similitud que tienen con la obra *Cuatro Objetos de Santa Cruz*<sup>17</sup>.

Mientras las tomas de video en tercera persona poseen cierta lejanía y objetividad, los registros en primera persona a partir de una cámara anclada a mi brazo rescataron el actuar del cuerpo, mostrando su accionar sobre el espacio. Los movimientos constantes y la agitación revelan las energías puestas en la labor. Aquí hay momentos casi inentendibles o al menos desconcertantes. El cuerpo opera y entiende el espacio de modo que quiebra el equilibrio que buscamos con la visión. Los brazos, piernas y manos tienen una mirada ciega y modos de pensar y desplazarse propios.

El papel higiénico manchado de negro, es el que genera más puntos de encuentro con el grabado y la pintura, ya que esta captura la obra desde la huella y la mancha. Se compone de un pigmento, una superficie y la acción o gesto del cuerpo. Este registro acusa una de las relaciones más íntimas que se pueden

---

<sup>17</sup> Pág. 13

tener con la historia del carbón, dicha labor es nociva para el organismo, y quienes la practican suelen terminar con problemas respiratorios. La mancha fortuita que generaron mis pulmones acusaba la relación corporal que se tiene con la producción del carbón, pero, sobre todo, con él y los carboneros, muestra como compartimos un sentir a partir de mucosas teñidas de negro, fue una forma de exponer el cuerpo desde su interior.

El grupo de imágenes de herramientas consistían en una pala, dos asaderas y un saco, las fotografié contra las paredes exteriores del horno, a excepción del saco, que fue capturado utilizando un árbol de fondo. Se imprimieron a tamaño real (1:1) respecto a las herramientas originales, y fueron pegadas al muro para la muestra de los registros de la performance *Carbón*. Las herramientas del carbonero adquieren sentido por su contexto, una pala del carbón es tal por el ambiente en el que se usa y en su relación material: no es lo mismo apalear carbón que tierra. La textura del horno de barro es capaz de sugerir el contexto en el que se desarrolla la herramienta y en el cual tiene su sentido, la pala o la azada son de carbonero y no de jardinero o labrador por el correlato formado con su paisaje y fondo.

## Esculturas

La obra *Carbón* devino a la construcción de un conjunto de esculturas que fueron presentadas en el taller de Forja. Los imaginarios que ya había recolectado previamente cuando realicé el trabajo performático, me permitían una buena producción de objetos gracias a la riqueza material que ya poseían las herramientas y los modos de producir en el campo. Al ser objetos constantemente intervenidos o directamente fabricados por la gente del lugar permitían mucha mayor insistencia y reflexión en vez de quedarme únicamente con las fotografías e impresiones de la performance.

## Horno

El primer objeto que generó interés para llevarlo a un desplazamiento escultórico fue el horno para hacer carbón, cúpulas de barro rodeadas de agujeros y de una sólo entrada, medían casi dos metros de alto y tenían la forma



Fig. 58. Horno de Carbón

de un domo. Más de alguien los comparó con naves espaciales por la extrañeza que les causaban al verlos en las fotografías. La rareza de estos, su monumentalidad, la forma y la materialidad que poseían eran un buen punto de partida para la escultura. Por otra parte, preferí guiarme por una forma más similar a la del primer horno que visité, su geometría más cupular y cercana a la de un semiesferoide<sup>18</sup> era mejor para trabajar respecto al otro horno (en el que realicé la performance), que era más alargado y delgado.

Tracé en el suelo un círculo de un metro de radio, este sirvió de guía para dar forma a un fierro liso de seis milímetros de grosor, armé la figura con una longitud de seis metros de radio. Posteriormente, monté una estructura cupular con fierros del mismo tipo sobre la circunferencia, a partir de arcos que convergían en el punto superior. La forma era similar a una jaula. Se dejó una separación a un costado como espacio de entrada. Se la recubrió con cartones y trozos de bolsas de basura. Se hicieron algunos agujeros en posiciones afines a la de los hornos que había visto. Al final esto era un semiesferoide de dos metros de altura, con una base “circular” de dos metros de diámetro, el cual tenía una pequeña abertura en la parte superior, y una entrada cubierta por el plástico negro de las bolsas.

Recordé una frase del carbonero en la cual hablaba sobre lo bello que era para él el horno estando encendido de noche. Monté la estructura en una sala oscura e hice una conexión de iluminación básica con un cable, un enchufe macho, un

---

<sup>18</sup> El esferoide es un cuerpo geométrico de forma aproximadamente esférica.

soquete y una ampolleta de luz cálida, la cual fue colocada dentro de la escultura y apoyada sobre el suelo. Desde fuera sólo se veían pequeñas líneas y agujeros por donde escapaba la luz, lo que iluminaba fragmentos de la sala, un efecto similar a un cielo estrellado. Por dentro, desde el espacio de la entrada podía verse toda la cara interior, los cartones y las bolsas desechas. Finalmente, para generar un contraste se puso por sobre el “horno” una luz fría de una pequeña linterna, lo que generaba una halo proveniente de un exterior y la sensación de paisaje<sup>19</sup>. Así se podía ver tanto algo de la materialidad externa, como toda interna del trabajo.

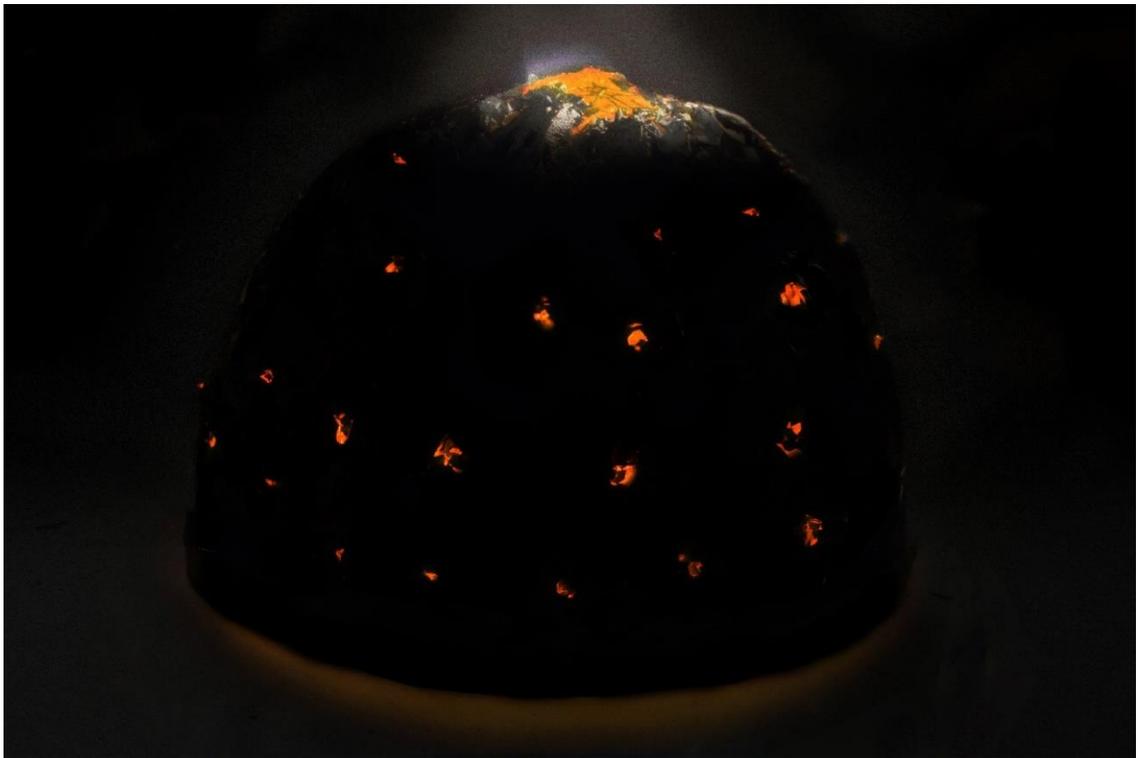


Fig. 61. Jorge Prati: Horno. Reproducción

---

<sup>19</sup> Cuando se estaba discutiendo el objeto, alguien mencionó que la luz fría le recordaba a la luz de luna.

## Herramientas

Como parte de las propuestas escultóricas relacionadas con los registros obtenidos en *Carbón*, surge el interés de trabajar con el grupo de imágenes de herramientas<sup>20</sup>: una pala, dos azadas y un saco, estas fueron fotografiadas utilizando las paredes exteriores del horno como fondo, a excepción del saco, que fue capturado frente a la textura de un árbol. Cuando fueron montadas en la muestra de los registros de la performance de *Carbón*, se



Fig. 62. Jorge Prati: Azada con hacha

imprimieron a tamaño real en relación con las herramientas originales, y se pegaron a la pared.

Para iniciar las esculturas partí desde bocetos, buscando la imagen más sintética posible de las herramientas, estaba intentando reducirlas a la línea<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Pág. 43

<sup>21</sup> La idea de reducir el objeto a las líneas más sintéticas posibles vino a partir de los dibujos de toros de Picasso

Luego con los bosquejos ya realizados, reconstruí las figuras con fierro trabajado en forja y soldadura al arco. Posteriormente experimenté sobre esta base, buscando dar forma y mayor materialidad a las esculturas, encontré resultados en el cartón y la cinta masking tape, también el aerosol negro permitió “fundir” artificialmente los distintos materiales usados. Existía la posibilidad de montar ya las esculturas, pero, a modo de pie forzado autoimpuesto, decidí trabajar con luz sobre y desde estos. Esto fue a razón de dos motivos particulares: primero, en la anterior escultura ya se había trabajado con luz, y, por tanto, interesaba seguir experimentando y buscar más soluciones con esta. Segundo, era una buena manera para poder desviar la mirada del espacio general hacia el objeto y así enmarcarlo. Los lugares donde podía montar el trabajo eran demasiado pregnantes a la vista, y consideraba que las herramientas no podían competir con ellos. Así se sumaron ampollitas y cables y un par de luces fueron intervenidas con los mismos materiales anteriormente mencionados, dotándoles de la función de ser focos direccionales.



Fig. 66. Jorge Prati: Luz intervenida 1

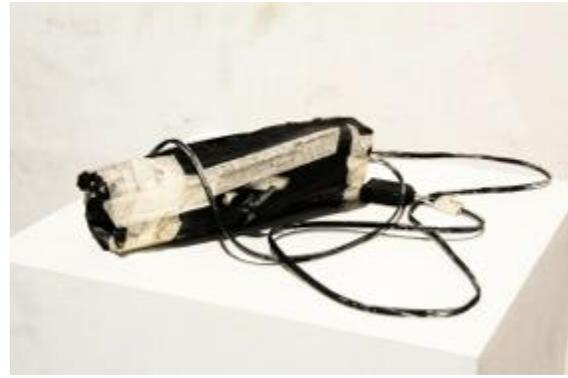


Fig. 65. Jorge Prati: Luz intervenida 2

La obra y su montaje final consistió en una instalación compuesta a partir de distintos objetos escultóricos de fierro, cartón, cinta y pintura negra en combinación con luz. Los objetos están correlacionados formalmente con los registros de las *Herramientas*<sup>22</sup>, ya que compartían las dimensiones y la forma estructural básica de los objetos registrados.

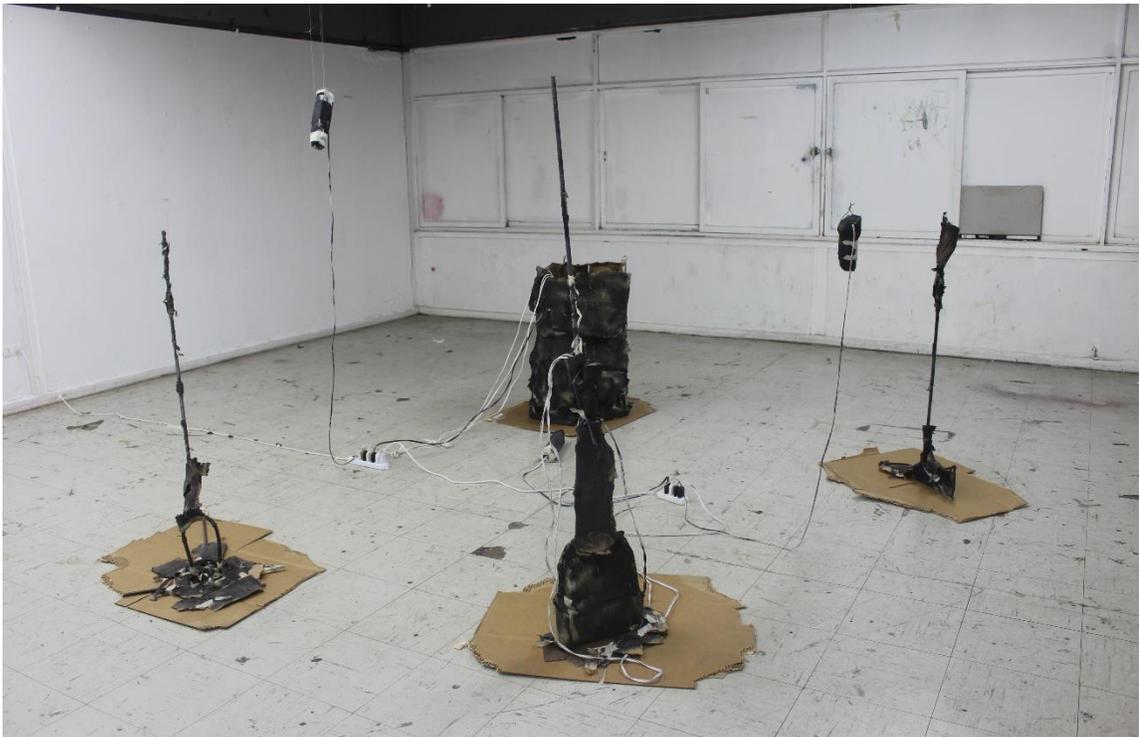


Fig. 67. Jorge Prati: Montaje de "Herramientas" sin luz

---

<sup>22</sup> Pág. 43



Fig. 75. Jorge Prati: Pala



Fig. 72. Jorge Prati: Saco



Fig. 69. Jorge Prati: Herramientas

*“El escultor suele ser asimilado a un cavernícola porque desarrolla una actividad que, históricamente, ha estado asociada a un fuerte contacto con la materia, la técnica y el trabajo corporal. Esta metáfora puede parecer forzada, pero no resulta tan mala, si somos capaces de interpretar la contemporaneidad que se oculta detrás de todo primitivismo. Pienso, básicamente, en cómo estas apreciaciones un poco banales nos entregan recursos para pensar la existencia de un inconsciente escultórico.”*

Mauricio Bravo Carreño, 2017

En principio *Carbón* era una obra sumamente conceptual, discutiendo sobre el otro y la posibilidad de relacionarse con él a través del compartir una experiencia, y reflexionando en torno a lo sensible. En cambio, los trabajos escultóricos que surgieron posteriormente a la realización de la performance operan de una manera opuesta: aquí el trabajo se vio centrado en la materia, en el estudio de lo formal y en el acto mismo de esculpir. Se debió a que los objetos se crearon a partir de la experimentación directa con los materiales más que desde un precedente o reflexión conceptual, de hecho, no existió en ninguna de estas producciones más maquetas previas que algunos escuetos bocetos a lápiz. La escultura objetual la desarrollé desde el gesto del cuerpo enfrentando a la materia, al contrario de una noción minimalista que se soporta gracias a producción industrial.

Lo material aparece en el resultado formal y en la presentación de los objetos, pero también en la fase de producción y como aquí me enfrento a las distintas materias que los componen. El grupo de *Herramientas* es el que más destaca en este rasgo matérico, mientras en el montaje de *Horno* éste estaba tan a oscuras que la forma predominaba por sobre la materia.

En *Herramientas* los cartones siempre fueron intervenidos con las manos, rasgados en vez de cortados y torcidos según lo permitía mi fuerza. Su composición está llena de texturas y formas que se resisten a lo liso, son opacos y fácilmente adquieren memoria (de la cual estaban llenos por ser de materiales recolectados). Si se mojan se rompen o hinchán, y al entrar en contacto con fierro al rojo se tuestan. Por otra parte, el fierro es un material que se resiste pero que en caliente se puede deformar. En la forja se trabaja desde el gesto y la aplicación de fuerzas, se exige un enérgico contacto físico, el cual impregna el metal con muescas de martillazos y duras gotas de soldadura fundida. La cinta tiene una composición similar a la del cartón, es de papel. Se le dio un tratamiento análogo al de una cuerda, se enrolló y amarró sobre el metal, por lo que su estructura y forma está presente en los trabajos. El tratamiento con pintura negra borra la mancha y permite que las formas rugosas puedan prevalecer junto con las lisas en una unidad, el objeto se transforma en un único material oscuro y opaco.

Aunque todo el conjunto escultórico hace aparecer al paisaje, *Horno* es la obra que le da mayor presencia, debido a que los hornos de barro en general son parte

del entorno natural. Tal como la arquitectura, son construcciones que por su volumen quedan anclados a un lugar habitado, podríamos decir que son más cercanos a la instalación, en contraparte con las herramientas, que son plenamente objetuales. Aun así, los hornos nunca dejan de ser objetos. En su montaje, *Horno* era una obra capaz referir y hacer aparecer el paisaje rural gracias a su referencialidad objetual, su espacialidad y monumentalidad de casi dos metros de altura. La oscuridad en la cual se presentó, y el juego de luces que sugerían el cielo estrellado y una posible luz de luna, permitían al espectador construir un ambiente en el cual se desenvolvía el trabajo. Al estar frente a la obra, no sabemos si nos encontramos en un ambiente exterior o interior, pequeño como una habitación o enorme como parcela. Quizá la oscuridad refiere al infinito paisaje nocturno, o en vez, acusa al encierro de la sala, que no permite ingreso de luz.

Este conjunto de esculturas las entiendo -ya previamente a su realización- como imaginarios rurales filtrados por lo urbano. Las materialidades se ven transmutadas, y lo que queda son las formas. El cartón, la cinta y la pintura en aerosol son componentes que remiten a la ciudad, lo artificial y al desecho. Contrariamente, la madera o el plateado acero de una herramienta real prevalecen más en tiempo e insinúan lo natural y manual. Incluso el modo en el cual se presenta el fierro tiende visualmente más a lo urbano, a una suerte de monumentos caídos o ruina objetual destinada al olvido. No sirven para trabajar, su composición es demasiado débil, el filtro urbano rescata su forma y un mínimo

de memoria, pero les quita el sentido y la capacidad original. El trabajo de cuerpo en la capital tiene cada día menos valor y el análisis traducido en las esculturas parece dar cuenta de esta situación ruinoso de lo físico como motor de producción.

La reconstrucción de objetos del campo tiene una intención memorial, presentan el deseo por prevalecer y recordar, de enfrentar el olvido al que parece estar condenado gran parte del universo rural. Pero las formas y materialidades están perturbadas, arruinada su capacidad tecnológica y de utilidad original, fracturadas en sentido. Como herramientas no sirven para su propósito. Una pala no puede serlo si es imposible acarrear tierra con ella, tampoco lo es un horno de cartón que sólo admite la calidez de la luz eléctrica y es incapaz de soportar el fuego. El conjunto escultórico se presenta como pequeños monumentos en ruina, exhibiendo un estado que se acerca al desecho y al olvido, como objetos y recuerdos quemados en un incendio.

#### **IV. Modulaciones. Proyecto de Titulación**

En proyectos anteriores establezco una relación entre el cuerpo y sus cualidades sensibles con la volumetría, el espacio y la materia. Los objetos, la producción de imágenes y el trabajo performático que he desarrollado dan cuenta de esta articulación, especialmente por las características materiales que poseen, relacionados con el imaginario rural, donde la línea (como lo es el mango de una herramienta) y las superficies (como la del horno) son porosas, llenas de grietas y con asimetrías y acusan el actuar directo del cuerpo sobre la materia. Estos objetos exponen una calidez manufacturada que indica una sensibilidad natural y humana.

No obstante, en la urbe, los materiales con los cuales nos relacionamos buscan desligarse de estas cualidades, las superficies son lo más lisas posibles, sólo la imprimación de las huellas da cuenta del acto humano y el habitar. Estos materiales se resisten al cuerpo e incluso parecen ser capaces de subyugarlo, son simétricos y aparentemente eternos. Los múltiples tipos de plásticos y las fuertes estructuras de hierro trabajado por la industria son ejemplo de ello. *Modulaciones* sufre este traslado material de lo rural a lo urbano, pero desarrollando los problemas de cuerpo y escultura que ya he planteado. En *Modulaciones*, he trasladado el experimentar la obra desde mi cuerpo hacia a los espectadores, construyendo una escultura de tipo ambiental que apela a los

sentidos y que contiene al sujeto que la recorre, relacionando nociones de arte mínimo con lo sensitivo de su corporalidad.

La obra está conformada por una serie de ambientes transitables divididos en cubículos o paralelepípedos verticales de dimensión 1m x 1m x 2m que se encuentran juntos cubriendo modularmente un espacio. Dichos cubículos están delimitados por rectángulos de polietileno (material plástico y semitransparente) de 2m x 1m, los cuales funcionan como cortinas, tienen un corte vertical a la mitad que permite el traslado entre módulos. La estructura base de estos ambientes se soporta por perfil tubular de 2" pintado negro. Cada ambiente funciona como un espacio de tránsito, el cual fue intervenido por objetos y materiales diversos que se resisten suavemente al paso y que apelan a sentidos como el equilibrio, el tacto, la audición y la vista.

La primera exhibición de la obra fue en la muestra *Campos Sensibles*, en Taller Muebles<sup>23</sup>. Estaba iluminada tenuemente gracias a una ampolleta de luz cálida que se encontraba al centro de la obra. Había un bajo y constante ruido de fondo que



Fig. 78. Estudio para estructura

provenía de un ventilador amplificado. Cáscaras de huevo, el crujido de pisar vidrio (oculto por cholguan) y objetos cubiertos por una tela blanca hacían que el espectador fuera cuidadoso por donde pisaba. Vacío, globos, una piscina de plumavit y cintas y basura que produjo la obra componían los otros ambientes. Estos elementos por su cualidad estática se pegaban al cuerpo o la ropa, y por su pegamento, las cintas se adherían a los zapatos cuando las pisaban.

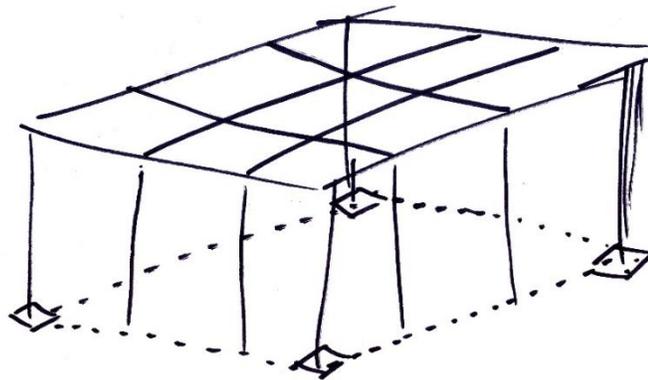


Fig. 81. Boceto Modulaciones

---

<sup>23</sup> Catálogo en línea: <https://drive.google.com/file/d/1VnZqf35p-ucCRoN6ZNhmi-8vzd8daJ-B/view> [abril,2019]



Fig. 84. Ambiente interior de Modulaciones. Piscina de plumavit, globos y plástico

**Mapa de Ambientes. Exposición *Campos Sensibles*.**



Fig. 86. Mapa de ambientes

1. Cholguán sobre tubo fluorescente,
2. Basura que produjo la construcción de la obra (plásticos, cintas adhesivas, restos de globo, etc.),
3. Tela sobre objetos,
4. Cáscaras de huevo,
5. Luz,
6. Globos figura colgados desde el techo,
7. Ventilador,
8. vibraciones en el piso,
9. Vacío,
9. Piscina de plumavit.



Fig. 89. Fotogramas. Registro Posterior a Inauguración de Modulaciones en la Muestra Campos Sensibles

Registro Posterior a Inauguración de *Modulaciones* en la Muestra *Campos Sensibles*

<https://youtu.be/NfBhRqNAuXQ> [abril, 2019]

La teselación es la forma en la cual se cubre un espacio a partir de patrones geométricos o módulos. Hay dos requisitos: Que no queden espacios y que no se superpongan las figuras. En la construcción de la urbe se da este mismo fenómeno de repetición de patrones y espacios. Una de las definiciones de módulo es: *“Pieza o conjunto de piezas que se repiten en una construcción de cualquier tipo, para hacerla más fácil, regular y económica”*.<sup>24</sup> En arquitectura, el módulo es la medida que se toma como base para dimensionar o proporcionar todo el edificio. En música una modulación es el cambio de una tonalidad a otra, un traslado sonoro en el que se usa (no siempre) un acorde “de paso”. En telecomunicaciones, la modulación se refiere a las técnicas de transportar información sobre una “onda portadora. La obra se ve cruzada e influida por estas y otras múltiples nociones de espacio, geometría, movimiento, energía.

La lógica semitransparente de *Modulaciones* permite observar al otro y su actuar, generando una relación entre exposición, vigilancia, cobertura y distancias mínimas. La semitransparencia funciona como una ilusión de separación, pero que es efectiva en tal cometido, y la imagen difuminada de quien recorre la obra se vuelve parte de la composición.

La distopía que nos presenta la película *Wir [Nosotros]*<sup>25</sup> presenta un fenómeno espacial similar: allí los ambientes y espacios están delimitados por igual, en serie

---

<sup>24</sup> Real Academia Española. (2014), en línea: <https://dle.rae.es/?id=PVTcmPD> [abril, 2019]

<sup>25</sup> (Hubalek, 1982)

y con una transparencia casi total, las edificaciones son de un material duro y cristalino, similar al vidrio. Los sujetos del film comen a la misma hora y al mismo ritmo (marcados por un metrónomo), son normados como objetos industriales, totalmente estandarizados.

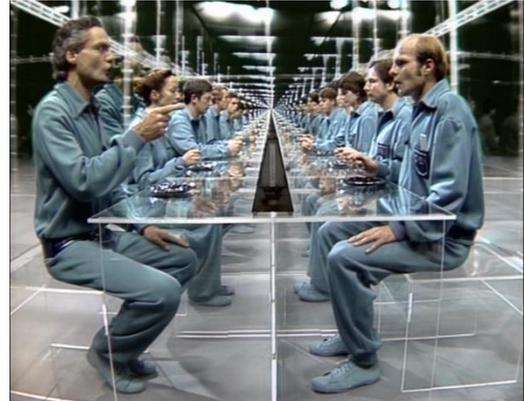


Fig. 92. Klaus Hubalek: Wir (fotografía película). 1982

*Modulaciones* se contrasta a la arquitectura dura y transparente del acrílico de *Wir* al ofrecer la exposición velada, traslúcida y blanda del rollo plástico. La obra permite que quien ingrese tenga la distancia suficiente para la sensación de



Fig. 95. Reflejo

intimidad aun estando a centímetros de otro, del mismo modo que funcionan el libro, el celular o la música en el transporte público, como aislantes de quienes nos rodean. Pero la imagen borrosa o fantasmal que genera el otro a través del polietileno es similar a la que ese otro ve de uno al estar en su cubículo, es un efecto espejo o espejismo en la cual hay algo de nosotros mismos en la figura

difuminada por el polímero sintético que

se halla al frente. Ambos sujetos en una situación y distancia similares, en una borrosa simetría espacial y visual.

Al igual que en los sistemas gráficos que he desarrollado, *Modulaciones* es una obra que surge gracias a la referencialidad. La estructura de la ciudad, trabajos de artistas, videojuegos, objetos (como las vírgenes en vitrinas) e ideas de los teóricos (que traduje en la semitransparencia y en la configuración del espacio) Byung-Chul Han, David Le Breton y Nicolas Bourriaud, han servido para componer esta obra. Esta es una forma de elaborar la escultura con una lógica similar a la del collage, en la cual se recolecta, recorta, modifica y se citan constantes referencias. Pero la relación gráfica no solo aparece en el modo de construcción, sino también, en la producción de una imagen filtrada a través de velos plásticos que funcionan como pantallas verticales (similares a las de celular), las cuales difuminan la visualidad y crean el símil de un cuadro, son traslúcidos rectángulos y superficies blandas que se contraponen a la negra línea que proyecta el tubo que estructura la obra. El "otro" velado se vuelve parte de la composición.

Los penetrables de Rafael Soto, las composiciones de Sol Le Witt, *Yard* de Alan Kaprow y otros trabajos se relacionan o influyeron en *Modulaciones*. En particular, el trabajo de Robert Morris *Untitled (Box for Standing)* tiene un importante punto de discusión. En la obra, Morris construye una caja de madera a su medida en la cual puede estar de pie. El trabajo lo desarrolla a partir de la noción de la escala corporal, medida a través de su propio.

Lo íntimo y lo objetual se conciben en lo pequeño o de menor tamaño en relación a uno, contraponiéndose a lo monumental o público, que es caracterizado por lo que nos supera espacialmente, a su mayor grandeza, área y volumen. Morris relaciona la



Fig. 96. Robert Morris: *Untitled (Box for Standing)*. Reconstrucción de 1994

escultura con su trabajo de decoración de performance, este vínculo con la coreografía lo lleva a reflexionar y a contemplar al cuerpo en distintas posiciones espaciales: estar de pie y erguido es una de las formas más básicas de actuar del ser humano.



Fig. 99. Robert Morris: *Untitled (Box for Standing)*. 1961

Desde Morris (y otros artistas) entendemos que la escultura está delimitada gracias al cuerpo y su accionar. *Box for Standing* nos propone un espacio mínimo donde estar.<sup>26</sup> ¿Cuáles son los espacios mínimos para el estar del cuerpo? *Modulaciones* se configura a partir de espacios reducidos para la acción, delimitados como habitaciones, ambientes en los cuales los materiales y elementos que ocupan el espacio interactúan con el espectador, apelando sus sentidos de forma igualmente “mínima”. *Modulaciones* indaga sobre relaciones que se dan entre la geometría y el cuerpo, y como esta puede estar diseñada para contenerlo e incluso educarlo. Hay una brutalidad en la fuerza que los poliedros y polígonos ejercen en lo corporal y la carne, es la cualidad del volumen operando sólo como espacio y materia, sin significados ni referencias<sup>27</sup>. Aun entendiendo que no existe cosa sin que esté cruzada por la cultura y, por tanto, de posibles significados, la dureza de la geometría y su reducida posibilidad de alusión a algo más se contraponen fuertemente a la blanda carne.

Sobre *Modulaciones* en la muestra *Campos Sensibles* de Taller Muebles la curatoría escribe:

*“Una cortina de plástico que se resiste al movimiento de las manos que intentan abrirse paso por el lugar, desechos que incomodan el ritmo de los pasos, el calor, el sonido. Resistencias suaves, que no amenazan la integridad física de quienes*

---

<sup>26</sup> Estar en quietud es acción. Pág. 32

<sup>27</sup> El artista que mejor expone la violencia de la geometría y el minimal sobre el cuerpo es Santiago Sierra: *Forma de 600 x 57 x 52 cm construida para ser mantenida en perpendicular a una pared y Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas.*

*recorren el espacio pero que sí consiguen perturbar sus procesos mentales, su percepción de sí, su avatar analógico [...].*

*Hay algo que se acerca al juego, al ajedrez e incluso a los videojuegos en esa perturbación mental que provoca Campos Sensibles. Es esa complicidad secreta entre arte conceptual y juego, o a estas alturas videojuego (Jorge Prati disfruta de jugar ajedrez online en su celular). Es esa capacidad de shockear cerebralmente, de perturbar el material incorpóreo del cuerpo. Ese grito suave que es el pensamiento lúdico del juego y que ciertas obras de arte conceptuales no han cesado de explorar, cómo los Rotorelieves de Duchamp o las caídas de Bas Jan Ader. La insistencia en el cuerpo que nace dentro del cerebro o en la mirada, esa sintaxis fenomenológica que disuelve la autonomía de cada arte y de cada régimen sensitivo.”<sup>28</sup>*

El teórico de arte Cydonia distingue dos puntos en la obra sumamente ligados. Primero está lo relativo a lo que describe como “perturbación mental”, y que en *Modulaciones* lo caracteriza como un “grito suave”, los ambientes y la situación sensitiva que provocan alteran la percepción y el estado de alerta. A través de los sentidos del cuerpo carnal, el cuerpo mental o “el material incorpóreo” se vuelve presente en su estado primario, es pensamiento previo al lenguaje. Allí es donde surgen la sorpresa, la extrañeza o el sobresalto. Este marco conceptual lo

---

<sup>28</sup> Cydonia (2018), en línea: <https://drive.google.com/open?id=1VnZqf35p-ucCRoN6ZNhmj-8vzd8daJ-B> [abril,2019]

une con la noción de “juego” y el pensamiento lúdico, el cual es caracterizado por el enfrentamiento a esta “perturbación mental”. *Modulaciones* es una obra que parte como una experiencia con situaciones casi infantiles y como un juego: hay globos, una piscina de perlas de plumavit, huevos que se pueden pisar, suelo en el cual equilibrarse y desequilibrarse, vidrio oculto que cruje al pisarlo, etc.

El ambiente que tiene la relación con lo lúdico y el juego de forma más evidente es el de la piscina con poliestireno expandido, en la muestra *Campos Sensibles* quienes se adentraban en el plumavit se sentaban y permitían que el material cubriera la mitad de su cuerpo. Era común que lo tomaran con las manos y lo lanzaran hacia arriba, y que grupos de cuatro o cinco personas estuviesen al mismo tiempo divirtiéndose con



Fig. 102. Jugando con plumavit. Exposición Campos Sensibles

esta resina sintética. La obra y la situación era similar a niños jugando en un parque infantil, sólo después de salir del espacio teniendo este polímero pegado al pelo, a la ropa o dentro de las zapatillas, aparecían ideas o conceptualización sobre la obra.

Utilizando la distancia e intimidad relativas que la semitransparencia provee *Modulaciones* propone una serie de ambientes escultóricos ligados al cuerpo a través del uso de la escala humana en la espacialidad y estructura, y, la relación

lúdica que se establece con los objetos que componen e intervienen la espacialidad de cada cubículo.

Esta obra sufre un cambio de imaginario respecto a los trabajos anteriores: hay un desplazamiento del mundo rural al urbano a través del cambio de materiales (ahora son plásticos y lisos), y por la concepción del espacio geométrico y cerrado, que contienen al sujeto y nos ofrecen el paisaje interior, similar al de la habitación o la pantalla. La obra sufre la migración campo-ciudad de forma análoga a los viajes de mis abuelos, los cuales fueron narrados en *Cartografías Migratorias*.



*Fig. 104. Modulaciones. Ciclo Tesis 19. Sala Juan Egenau. Universidad de Chile, Facultad de Artes. 2019.*

## Ideas sobre límites difusos y semitransparencias.

El cuerpo se difumina cuando es percibido a través de una barrera transparente, los distintos medios por los cuales nos rodeamos filtran la percepción de la piel. En la producción de imagen los puntos pasaron a ser cuadrados pixeles, y la construcción de las ciudades y la tecnología permiten mantener la distancia aun de quien se está al tacto. Está medido cuanto espacio debería ocupar cada



Fig.43. Personas dentro de Modulaciones

sujeto, y se serializan el caminar, la forma de sentar y la posición para después de morir. La imagen y el video se han vuelto hacia la verticalidad (como ataúdes o edificios) gracias a la forma que tiene la mano para sostener y operar el celular. A cambio, se puede dormir, defecar, despertar, comer y ducharse con pantallas, para percibir y observar el cuerpo de otros en estado gaseoso o digital, totalmente difuso. Constantes filtros separan el espacio, atomizándolo, reduciendo todo a módulos, una teselación con el punto de translucidez necesaria para no provocar sensación de encierro y brindar una suficiente libertad de actuar.



Fig. 106. Casas de Bajos de Mena por Google Maps. Street view

Hay puntos de encierro donde se puede estar sin incomodarse demasiado. Se soporta un nivel constante de ruido, que el espacio de tránsito sea delimitado, y que los cuerpos y volúmenes que nos tocan tengan fría estática. El metro, la ropa, el aluminio de los paraderos, la pintura de los tubos de parques de entrenamiento o juegos al aire libre comparten esta cualidad material y energética. Estos puntos permiten el rápido tránsito, y algunos -como los aviones- son lugares que nos aíslan mientras mueven el mundo a su alrededor. El proyecto urbano se configura a partir de *links* que al igual que en la red, buscan eliminar todas las transiciones posibles al considerar los tiempos de espera como algo negativo, volviendo necesarios estos reducidos espacios de tránsito semicerrados.

Esta concepción del espacio tiene características materiales particulares: el uso



Fig. 112. *Selfie* en cámara de seguridad

de plásticos, los cuales son eternos si no se eliminan; y si se olvidan, al igual que los archivos digitales, se acumulan y no se vuelven más que volumen. Este liso material que puede durar mil años sin descomponerse, es un aislante eléctrico

que responde de forma electrostática al contacto físico, se carga al rose. Similar es la información: actualmente se almacena en el tiempo en inmensas bases de datos que sobreinforman y deforman el contenido y la verdad ¿Cuánto podrían durar y acumularse los archivos digitales? ¿Cómo funciona su volumetría digital y qué espacios ocupan? La materia digital cruza nuestro cotidiano, nuestra cultura y modos de relacionarnos, es electricidad que modula ondas electromagnéticas en imagen (fotones) y sonido (ondas mecánicas).

El equilibrio es un modo de sentir, traduce tanto a la ciudad plana y eficiente, como al montículo de tierra que dejó un arado. Nos ayuda a esquivar, a desplazarnos y a soportar nuestro cuerpo, es una forma de pensarnos espacialmente. No obstante, hay una pérdida de sensibilidades y capacidades del cuerpo gracias a la estandarización del mundo en el que se desenvuelve: el uso de la zapatilla con suelas acolchadas, la cual nos lleva a desperdiciar las más de siete mil terminaciones nerviosas y musculatura del pie, encargadas de relacionarnos físicamente con el camino. Los juegos de parques para niños o de

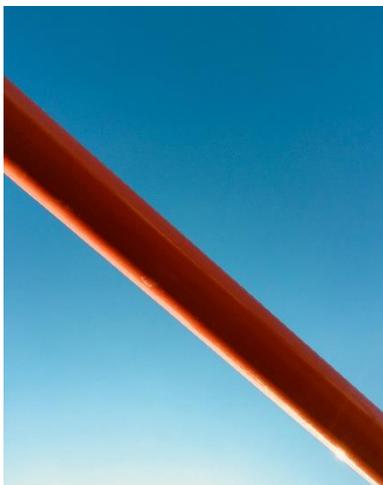


Fig. 115. Barra de calistenia

entrenamiento callejero educan, o permiten autoeducar al cuerpo dentro de la geometría de la línea recta y el tubo, buscando eliminar las asimetrías que ofrece el terreno natural. El cuerpo ha de ocuparse lo menos posible por el traslado, el pavimento es recto y las distancias (relativamente) largas se recorren sentado o parado en medios de

transporte donde se permanece estático. Las espacialidades difusas crean y son causa de esta pérdida sensitiva. La preferencia por la comodidad anula el camino y al viaje como una experiencia principalmente corporal, formas de sentir y comprender el espacio que se inutilizan, separándonos del ambiente, volviendo la percepción del mundo alrededor más borrosa.

## **Conclusión**

La contemplación del mundo y la intervención sobre él es un encuentro con uno mismo, ya que esta se efectúa desde las sensaciones que conformarán nuestras experiencias. Mi obra busca establecer relaciones con el otro, entendiendo a este como alguien opuesto, que se nos contrapone pero que nos significa. Las formas que he desarrollado para establecer puentes de acceso a esa otredad proponen al lenguaje y sus significantes; la investigación, recolección y reconstrucción de memoria; y, sobre todo a la experiencia y sensaciones compartidas, o sea, formas de contemplación, como medios para poder acceder, reconocer e identificarnos en el otro de forma sensible.

Mi trabajo se articula en torno a una labor de recolección que busca rescatar elementos que considero primordiales, sobre todo, al cuerpo y el valor relativo que se tiene respecto él en la actualidad, siendo este motor de nuestra sensibilidad y lo que somos (somos un cuerpo). Como también la identidad y la cultura de mundos como el rural, que me identifican y que están inscritos en una periferia geográfica condenada a un olvido. Dicha labor, se manifiesta en obras que constituyen ambientes o paisajes que circulan entre imaginarios rurales y urbanos, espacios transitables los cuales posicionan a un espectador inmerso en ellos.

Mi producción artística en general está configurada gracias a lo que denomino como una “lógica gráfica”, en la cual el proceso de producción de una imagen o

volumen es realizado de modo similar al collage, los fragmentos de distintos contextos son ensamblados en una nueva forma, la cual contiene la capacidad de referenciar a su origen y de producir contextos nuevos gracias a la abertura de lecturas, al limpiar y abstraer estas fracciones de mundo. Una labor que se comprende bajo una lógica de postproducción, en la cual el artista funciona como un intermediario que desplaza y nos presenta trozos de la realidad.

Materialmente, mi obra se identifica gracias a la cualidad de apelar a lo táctil, primeramente, porque las formas presentadas visualizan la relación cuerpo-materia, y también porque la porosidad de lo natural, lo campesino y el uso de la huella lo indican. De igual manera ocurre en el salto a materiales lisos de *Modulaciones*, donde el duro fierro y el plástico electrostático se contraponen y perturban lo blando de nuestro cuerpo. La obra en general denota el interés por la textura y el entramado, esto se evidencia en los fondos de las herramientas fotografiadas de *Carbón*, en la composición conformada por audios recortados e imágenes en *Cuatro Objetos de Santa Cruz*, en la cuadrícula y la superposición de semitransparencias de *Modulaciones*, o en el uso de materiales formalmente orgánicos como el cartón o el desecho.

Mi producción en general funciona como un estudio sobre las posibilidades sensibles que otorga el espacio como material, entendido tanto como distancia, vacío, volumen, tiempo o relaciones sociales. Y se sostiene en la escultura, por ser la disciplina encargada de reflexionar en torno este y a su capacidad de

acción. También, indaga en torno a los objetos, los cuales son de interés por sus capacidades referenciales, orígenes y materialidades, presentando un fragmento de la identidad y la cultura que intento rescatar y exponer.

## **Bibliografía**

- Dennis Oppenheim. *2-Stage Transfer Drawing*. (s.f.). Obtenido de: <https://www.dennisaoppenheim.org/copy-of-new-page> [mayo 2019]
- Untitled (Box for Standing) (Sin título [Caja para estar de pie])*. Robert Morris. Obtenido de: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/untitled-box-standing-sin-titulo-caja-estar-pie> [mayo 2019]
- B Borriaud, N. (2007). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Brigante Rovida, A. M., Chirolla, G. A., Habich, G., & Godoy, R. A. (2005). *El cuerpo, fabrica del yo : producción de subjetividad en el arte de Luis Caballero y Lorenzo Jaramillo*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Carreño, M. B. (2016). *Porque "la historia de la escultura es también la historia del cuerpo" intento leer la historia de una idiocia*. 8 a 12 de noviembre de 2016. En: COLOQUIO INTERNACIONAL: escultura y contemporaneidad. Santiago, Universidad de Chile, Departamento de Artes Visuales (DAV) y Museo de Arte Contemporáneo (MAC).
- Clay, Z., Archbold, J., & Zuberbühler, K. (4 de agosto de 2015). *Functional flexibility in wild bonobo vocal behaviour*. Obtenido de: <https://peerj.com/articles/1124/> [mayo 2019]
- Cómo desarrollar el aprendizaje por imitación*. (Marzo de 2018). Obtenido de <https://www.universidadviu.com/como-desarrollar-el-aprendizaje-por-imitacion/> [mayo 2019]
- Cydonia. (2018). Texto Curatorial *Campos Sensibles*. En: J. Prati, & Cydonia, *Catálogo Campos Sensibles*. Santiago: autoedición, p. 11-13. Dewey, R., & Marrinan, T. (Dirección). (2016). *Burden*. [Película].
- Eco sistema*. Bernardo Oyarzún. (2005). Obtenido de: <http://galeriagm.cultura.gob.cl/exposicion/1993/05/36>. [mayo 2019]
- Goldberg, R. (1997). *Performance Art*. Barcelona: Destino Ediciones.
- Han, B.-C. (2012). *La Sociedad del Cansancio*. Barcelona: Herder.
- Han, B.-C. (2014). *La agonía del eros*. Barcelona: Herder.
- Han, B.-C. (2016). En: *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder, p. 74.

Hubalek, C. (Dirección). (1982). *Wir* [Película].

Le Breton, D. (1999). En: *Adiós al cuerpo*. México: La Cifra Editorial, p. 23.

Meneguzzo, M. (2006). En: *Arte Siglo XX. Arte Contemporáneo*. Barcelona: Random House Mondadori, p. 255.

Morris, R. (1966). *Notes on Sculpture*. Nueva York: ArtForum International Magazine.

Real Academia Española. (Octubre de 2014). Obtenido de rae.es:  
<https://dle.rae.es/?id=PVTcmPD> [mayo 2019]

## **Anexos**

- Jorge Prati. *Cuatro Objetos de Santa Cruz*. Registro:

<https://youtu.be/PXdD4p5JM-8> [abril, 2019]

Lista de Reproducción:

[https://www.youtube.com/watch?v=PXdD4p5JM-](https://www.youtube.com/watch?v=PXdD4p5JM-8&list=PLyAihB_6pYqphOqjNzu2UxMEzTZPFnZM) [abril, 2019]

[8&list=PLyAihB\\_6pYqphOqjNzu2UxMEzTZPFnZM](https://www.youtube.com/watch?v=PXdD4p5JM-8&list=PLyAihB_6pYqphOqjNzu2UxMEzTZPFnZM) [abril, 2019]

- Raúl Zurita sobre el mito de Urano y Gea (minuto 16:30). Entrevista en el programa *La belleza de pensar* año 2006:

<https://youtu.be/TfkLrLsngY8?t=990> [abril, 2019]

- Jorge Prati. *Cartografías Migratorias*. Registros:

Papá:

<https://youtu.be/xzaOQ5NNiGw> [abril, 2019]

Mamá:

<https://youtu.be/avlgmrijH2C0> [abril, 2019]

Tío:

[https://youtu.be/tYxvGQzZI\\_4](https://youtu.be/tYxvGQzZI_4) [abril, 2019]

Tía:

<https://youtu.be/v1LxfUWdEvY> [abril, 2019]

- Jorge Prati. *Carbón*. Registros de performance:

Primera Persona:

<https://youtu.be/NYcTEgMdGgY> [abril, 2019]

[https://youtu.be/RirobrSK\\_8](https://youtu.be/RirobrSK_8) [abril, 2019]

Tercera persona:

<https://youtu.be/RoAy8dXEMyA> [abril, 2019]

<https://youtu.be/CGqpBihkmv8> [abril, 2019]

Lista de reproducción:

[https://www.youtube.com/watch?v=CGqpBihkmv8&list=PLyAihB\\_6pYq0MyeATdMXWhOxYN73RJov](https://www.youtube.com/watch?v=CGqpBihkmv8&list=PLyAihB_6pYq0MyeATdMXWhOxYN73RJov) [abril, 2019]

- Documental sobre Chris Burden:

Dewey R., Marrinan T. (directores). 2016. *Burden*

<https://lalulula.tv/cine/no-ficcion/burden> [abril, 2019]

- Jorge Prati. *Modulaciones*. Registro de obra posterior a inauguración en la muestra *Campos Sensibles*:

<https://youtu.be/NfBhRqNAuXQ> [abril, 2019]

- Catálogo Campos Sensibles:

<https://drive.google.com/open?id=1VnZqf35p-ucCRoN6ZNhmj-8vzd8daJ-B>

[abril, 2019]

- Santiago Sierra:

*Forma de 600 x 57 x 52 cm construida para ser mantenida en perpendicular a una pared :*

<https://youtu.be/MNYpm8Hjkrk> [abril, 2019]

*Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas :*

<https://youtu.be/fnfdLT21Xd8> [abril, 2019]

- Jorge Prati Pino. Dossier Online (26/01/19)

<https://drive.google.com/file/d/1q0I7OrL-pPCJGdzhkObGIPu8vXAzN4GB/view>

[abril, 2019]