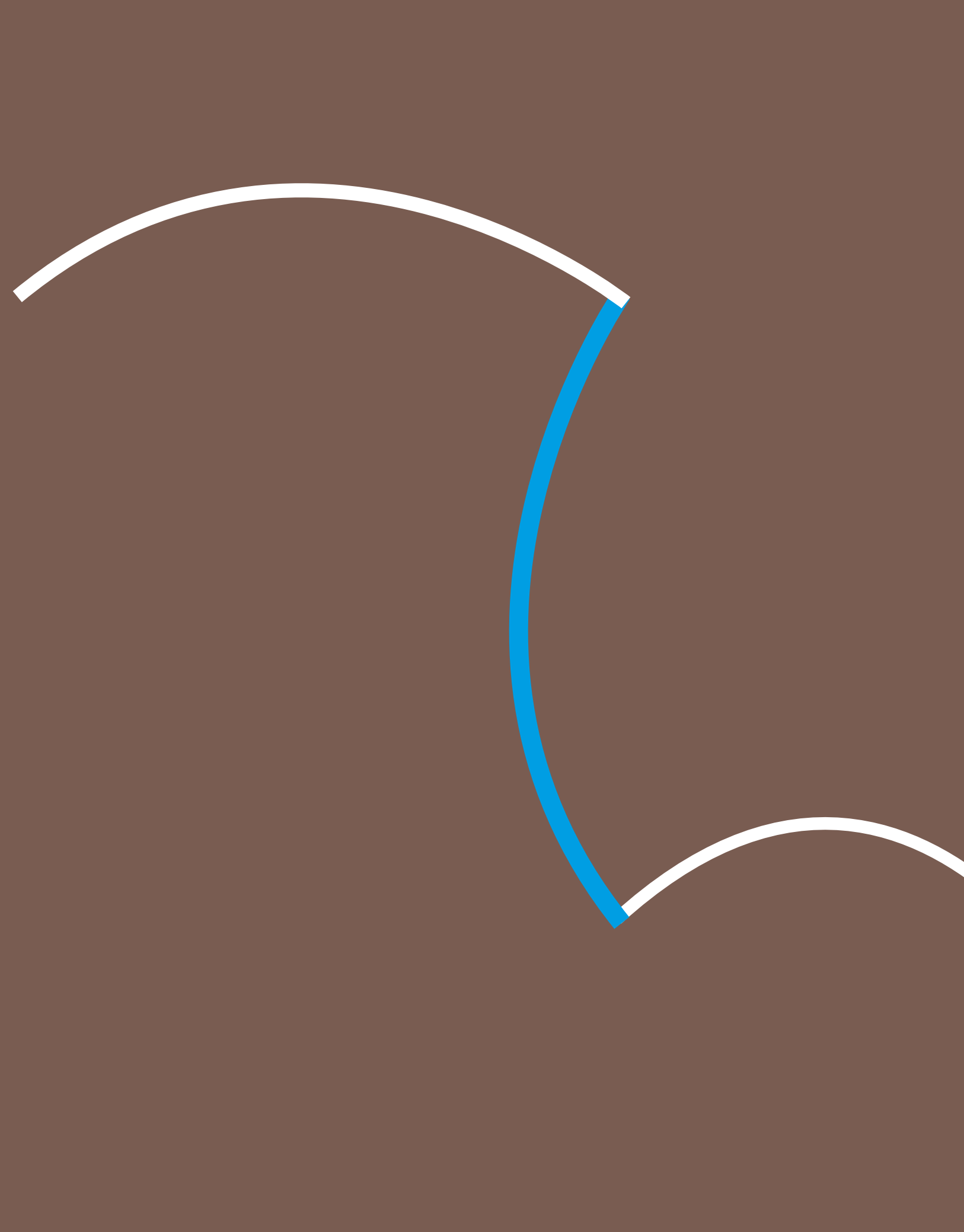


02

Dia-
gra-
ma

02

Dia-
gra-
ma

Comité editorial
Editora a cargo: Andrea Jösch | ajosch@uft.cl

Comité:
Ignacio Nieto | ignacio.nieto@ug.uchile.cl
Sebastián Mahaluf | smahaluf@uft.cl
Magdalena Vial | magdalenavial@gmail.com
Enrique Zamudio | ezamudio@uft.cl
Natasha Pons | natasha.pons@gmail.com
Raimundo Edwards | raimundoedwards@gmail.com

Diseño:
Francisca Monreal

Corrección de texto y estilo:
Santiago Aránguiz Pinto

Administración:
Av. Pedro de Valdivia 1646
(56-2) 2420 7416
www.uft.cl

Revista Diagrama N°2-2018
Publicación de la Facultad de Arte de la Universidad Finis Terrae.
Las opiniones expresadas en los artículos que aquí se publican son de exclusiva responsabilidad de su autor y no representan necesariamente la opinión de los editores ni de la Universidad Finis Terrae.
La reproducción total o parcial de los artículos de la revista está prohibida sin la autorización del Director, con la excepción de citas y comentarios.

Portada:
Eugenio Dittborn. Dibujo digital para *Diagrama* N°2.

Se usaron las familias tipográficas Biblioteca y Biblioteca Sans, en sus variantes Regular, Bold, Ligth y Medium.

ISSN 0719-9384
Registro de propiedad intelectual N°299.752
Santiago de Chile
2018

Secciones

Expansiones

Construcción de pensamiento

Reflexiones críticas

Proyecciones

Relaciones

Inter-institucionalidad

Nexos

Transdisciplinariedad

Mediaciones

Arte y academia

Arte y sociedad

Arte y comunidad

Índice

9
Editorial
Enrique Zamudio

Expansiones
Construcción de pensamiento. Reflexiones críticas. Proyecciones

10
Correr los límites de lo visible
Adriana Valdés

24
Materia vida, desecho, descomposición y materia inerte
Patricia Martínez Gea

32
Los elementos de la selectividad: reflexiones posteriores sobre la originalidad y la remezcla
Eduardo Navas

85
La metáfora como premisa del discurso artístico: Carnaza de la poesía *de Fernando Prats*
Loretta Cáceres Zegarra

Relaciones
Inter-institucionalidad. Nexos. Transdisciplinariedad

40
CORRECAMINOS VII (fragmentos)
Eugenio Dittborn

50
Investigación
Rodrigo Canala

58
Investigación
Magdalena Prado

96
El material biográfico y el material de la obra
Matías Movillo

104
Investigación
Francisca Sánchez

Mediaciones
Arte y academia. Arte y sociedad. Arte y comunidad

66
Algunas preguntas acerca de la materialidad
Cecilia Vicuña responde a Sebastián Mahaluf

72
Materialidad visual, imagen, prácticas de observación
Liliana Porter y Norton Maza en conversación con Natasha Pons

114
Normas editoriales

Editorial

Revista Diagrama 2 es la confirmación, de la Facultad de Arte de la Universidad Finis Terrae, de su vocación académica y artística por contribuir al conocimiento, difusión y debate de aquellos temas que forman parte del repertorio actual, y quizás permanente, que caracterizan las necesarias disputas de reconocimiento entre las diferentes áreas del saber humano por permeabilizar los dogmas y quebrar las hegemonías que pretenden erigirse, de manera jerárquica y en detrimento de los otros, como únicas visiones posibles para dimensionar al ser humano.

Este segundo número reafirma, a su vez, la propuesta anterior de poner en tensión ese espacio, aún en definición, entre Arte y Academia, de cómo avanzar en establecer el conveniente lugar de aporte desde sus prácticas materiales, con sus miradas individuales y subjetivas, como también sus metodologías flexibles que concluyan en aportes decididos al conocimiento integral. Quizás parezca una batalla provinciana y retrasada respecto del rumbo que esto lleva en contextos intelectuales más avanzados, pero la realidad local nos lleva a insistir en las reivindicaciones dentro de un sistema educacional refractario y normado por criterios utilitaristas.

La complejidad es un concepto que la Universidad Finis Terrae ha incorporado como un propósito que orienta su actuar presente y futuro, pero esta no es sólo la instalación de funciones académicas que por sí mismas la produzcan, más bien se trata de un conjunto orgánico y dialogante de actividades que cuestionan e interpelan lo sabido y desean un algo por conocer. Curiosamente este es un término tácito en el mundo del arte, pues resulta inentendible una forma sin contenido o un objeto sin sustancia, esto quiere decir, que una idea o emoción debe encontrar soporte y materialidad, técnica y procedimental, para constituir lenguaje. Hacer y pensar o pensar y hacer son indiferentes para el resultado final en arte, esto no es sólo la lógica de la carreta empujada por los bueyes, porque también los sueños crean realidad.

He aquí nuestra contribución como universidad, en la posibilidad de pensar desde distintos ángulos, cómo si el mundo dependiera del lugar desde donde se mire o de quién lo mire, pero también la convicción que son vistas concéntricas a la verdad de la condición humana, al bien cómo proceder y la belleza con sus desgarros y arrebatos.

Enrique Zamudio
Decano de la Facultad de Arte
Universidad Finis Terrae

Correr los límites de lo visible[1]

Adriana Valdés

1. Cambios culturales, cambios políticos: mujeres, 2018

Hace pocos días *El Mercurio* publicó en páginas editoriales un texto de mujeres feministas de generaciones posteriores a las de las manifestaciones callejeras de las estudiantes. Se titulaba "El feminismo llegó para correr los límites de lo posible"[2]. El título de esta conferencia de hoy ya estaba puesto, porque citaba de "correr las barreras de lo...". Me he encontrado con frases como esa tanto al pensar el feminismo como las reflexiones filosóficas acerca del arte, y me lo había encontrado años antes, precisamente a raíz de otras grandes manifestaciones callejeras: las de los estudiantes en 2011.

Estamos en el terreno de las reflexiones, y hasta de las conjeturas; de un mero juego de propuestas para provocar el pensamiento de ustedes. Este texto asume el riesgo de ubicarse precisamente en el movedizo terreno del de aquí y del ahora, cargado por la actividad de las mujeres jóvenes que están corriendo "las barreras de lo posible", exigiendo cambios políticos. En no pocas situaciones nos encontramos con la idea de que ese cambio político, que podría ser rápido, depende de un acuerdo parlamentario. Por ejemplo, exige también un cambio cultural, más lento y más complejo, de las actitudes cotidianas, de las costumbres, de la idea que tenemos de lo "natural", de muchas cosas. Cambiar actitudes atávicas no es asunto de mera voluntad. La voluntad es necesaria, pero no es suficiente. En eso quiero ir pensando.

Entre "cultura" y "política" existe un destiempo, una disfuncionalidad recíproca que se percibe desde la etimología hasta la práctica cotidiana. *Etymon*, en

1 Conferencia dictada en la Universidad Finis Terrae el 23 de junio de 2018. Parte del material corresponde al de una conferencia dictada en el Auditorio de la Facultad de Artes, campus Juan Gómez Millas de la Universidad de Chile, el miércoles 26 de octubre de 2011, en el marco del Primer Seminario Internacional de Humanidades, Artes, Ciencias Sociales y Ciencias de la Comunicación.

2 Domingo 17 de junio, cuerpo A, p. 2. La firman, entre otras, Beatriz Sánchez, Nelly Richard, Faride Zerán, Diamela Eltit, Olga Grau, Alejandra Castillo, de Diálogos feministas y Fundación Nodo XXI.

griego, es lo cierto. Los griegos consideraban que lo cierto de una palabra es su origen, el momento inaugural en que fueron pronunciadas; y, para Nietzsche, apasionado filólogo, las palabras "son en realidad antiguas figuras poéticas (...) arcaicas metáforas olvidadas"[3].

"Cultura" es evidentemente una metáfora agrícola: cultivo, algo que tiene que ver con la tierra, con los ciclos de la tierra, con la paciencia, con la espera, con la necesidad de contar con fuerzas que no provienen del hombre ni de su voluntad: la cultura tiene que ver con una interacción humana, pero esta particular interacción, según su metáfora de origen, es más intrincada, menos inmediata, menos voluntarista, más lenta, que la interacción política. Y tiene que ver con una "densa convergencia" entre la naturaleza y el pensamiento.

La política, en cambio, es palabra derivada de polis, ciudad; como metáfora es necesariamente urbana, y viene de un mundo construido por la interacción pública entre las personas, por las formas de relación interpersonal e intergrupal que hacen posible la convivencia colectiva, por las sumas de diferentes voluntades individuales y por el ejercicio del poder de unos seres humanos sobre otros.

Tal vez esto sugiera (ya que por cierto no explica) el destiempo entre cultura y política, un cierto desencuentro entre ambos términos, un "y" que suena incómodo y que obliga a enredarse en definiciones que no van a ninguna parte, y en ciertas irritaciones recíprocas. En la práctica, la mayor parte de los políticos no saben qué hacer con la cultura, si no es citar frases célebres en discursos; y quienes nos dedicamos a la cultura desconfiamos habitualmente de la política. La cultura no es funcional a la política, ni la política a la cultura, eso es parte de una experiencia cotidiana y básica. Hablar de política desde la cultura no solo es incómodo, parece impertinente. Y, sin embargo, ya alguien lo dijo: "la política es demasiado importante como para dejársela a los políticos..."[4] (me gustan las citas políticamente impertinentes y fuera de contexto).

¿Cómo conjeturar sobre estos dos términos? Sospecho, como muchos, que los grandes horizontes abstractos no están ya a nuestro alcance. En vez de grandes luces cenitales, tenemos apenas relumbres por aquí y por allá. Se me ocurrió entonces organizar la reflexión en torno a algunas imágenes, que son precisamente relumbres. Tres de ellas tienen referentes visuales, vienen de reflexiones acerca de obras. La primera imagen no viene de las artes sino de las calles y de los medios, y espero que esté en la memoria de ustedes: es la de las manifestaciones de las estudiantes feministas, aquí en Chile, este año, con el trasfondo de las manifestaciones de los estudiantes en 2011. La segunda, la tercera y la cuarta se presentan mediante obras de artistas chilenos actualmente vigentes. Espero que me sirvan para ir desencadenando algo que haga, mal o bien, las veces de pensamiento. Copio aquí unas palabras del artista Alfredo Jaar: "pongo estas imágenes en tu mundo, pero siempre fragmentadas, incorporando la incapacidad de mostrar esto".

2. Primera imagen, las calles de Chile, 2018: ¿un momento utópico del feminismo?

La utopía: "el espacio /donde coinciden todos nuestros lugares" (Óscar Hahn). Esa es frase de un poema de amor, y usarla no es un accidente, sino una generosa contribución de la memoria involuntaria. Cito un poco más de ese poema: "Haz harta fuerza, harta fuerza/ a ver si yo me aparezco otra vez, si aparezco otra vez/ si reaparecemos los dos tomados de la mano/ en el espacio/ donde coinciden/ todos nuestros lugares"[5]. Ese lugar que no existe, sólo producto del tremendo, angustiante deseo que exista; esa es la utopía. Hahn habla de un deseo amoroso. Nosotros, por ahora, de otro tipo de deseo, un deseo ciudadano, político; pero podríamos hacerlo en los mismos términos, y nos ahorraríamos la historia de la palabra desde Tomás Moro hacia adelante. (desear –*desiderare*– y considerar –*considerare*– tienen que ver con lo sideral, dice también la etimología: desear tiene que ver con lo inmenso, y lejano, con las estrellas, concretamente).

¿Cuál sería ese lugar, el de la "utopía", entendido desde las calles de Santiago de Chile? Hace mucho tiempo, desde Freud incluso, que ronda la pregunta: ¿qué quieren las mujeres? Ahora nos estamos preguntando qué fue lo que permitió a una marcha de mujeres estudiantes sintonizar con un altísimo porcentaje del país. Quiere decir que dieron en el clavo de algunas aspiraciones comunes, en una sociedad compleja, en que las aspiraciones comunes son difíciles de identificar y más todavía de trabajar, de volver productivas. Quiere decir que sintonizaron con un deseo colectivo y con las emociones y los pensamientos reprimidos por una gran mayoría. Por un momento, desgraciadamente breve, se volatilizaron las diferencias, no sólo las de opinión, también aparentemente las de intereses. Por un momento, desgraciadamente breve, la mayor parte de una sociedad quiso lo mismo y entendió lo mismo. Por un momento desgraciadamente breve. ¿Cómo lo hicieron?

Creo que pusieron en escena, en forma osada, inusual y para muchos desconcertante, su juventud, su vida, y esa idea tan radical de que ser mujer es ser persona. Suena como nada, pero es verdaderamente radical: una mujer es una persona, es decir, merece el mismo respeto que cualquier otra persona, que un hombre, por ejemplo; merece que se la escuche con la misma atención; merece que se le supongan las mismas capacidades; merece que su trabajo,

3 Ivonne Bordelois, *La palabra amenazada*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2003, p. 43.

4 Según Clement Attlee, lo dijo Charles de Gaulle, en respuesta a una observación suya: "De Gaulle es muy buen militar, pero muy mal político". Por supuesto, es una cita políticamente incorrecta en las circunstancias de esta conferencia.

5 Óscar Hahn, "Ningún lugar está aquí o está ahí", en *Mal de amor,* Santiago, Ganymedes, 1981, pp. 45-46.

si es el mismo, se le pague con la misma cantidad de dinero, por empezar la enumeración. Merece, entonces, ser reconocida íntegramente, como un semejante.

"Quand on a la jeunesse et la vie.... c'est déjà tellement!" citaba el poeta peruano César Vallejo en sus *Poemas humanos*. Estas jóvenes tenían la juventud y la vida; o, más aún eran capaces de resignificar la juventud y la vida, y ponerlas en la calle como un gesto político, en el mejor, más generoso y más amplio de los sentidos del término. Tenían la fuerza de los cuerpos y la fuerza de la palabra. Tenían la fuerza de algo que ni el tiempo ni ninguna sociedad les había quitado todavía. "Pensar es gratis", decía uno de los graffiti que se veían por la ciudad en las marchas de 2011. Vivir, ser joven, también. Desde las universidades lo pusieron en escena con fuerza. Y, con eso, la demanda de igualdad caía por su propio peso, un peso social enorme y desbordante, capaz de conmover... y, en un sentido más bien benjaminiano, de despertar.

Despertar. Si vivimos inmersos en un espacio de imágenes que nos distraen, organizadas en un espacio que no es la calle sino la galería comercial, donde los "más íntimos deseos adquieren la forma de la mercancía", si vivimos en ese hábitat[6], del cual casi nunca logramos distanciarnos, si vivimos en ese espacio encantado (que Benjamin describió por primera vez refiriéndose a los pasajes, las galerías comerciales del París del siglo XIX), accedemos sólo a ciertos relámpagos de lucidez, a ciertos momentos fugaces en que el incesante flujo de las imágenes se detiene por un momento y las tensiones subyacentes se ponen de manifiesto. Las marchas de los jóvenes en las calles de Chile han sido esos momentos, y nos han obligado, hoy como en 2011, a mirar de otra manera nuestras formas de convivencia.

Despertar. Las jóvenes no eran, entonces, las que se interesaban sólo en el consumo, no eran las que "no estaban ni ahí", que carecían de interés por nada que no fuera su propia supervivencia y avance en el plano personal. Decía Vaclav Havel –buen escritor y primer presidente de la República Checa, una especie de confluencia viviente entre "cultura" y "política"– que una persona sin sentido de la responsabilidad por nada que exceda su supervivencia personal, "es una persona *desmoralizada*. El sistema depende de esta desmoralización, la profundiza, y es de hecho su proyección en la sociedad"[7]. Contra esa desmoralización, y enfrentando al sistema que la profundiza, es que las jóvenes provocaron un despertar. Repito: ¿cómo lo hicieron? ¿cómo lo lograron?

En 2011, el carnaval de los jóvenes dejó de lado la retórica de la victimización y de la consiguiente culpabilización, que genera hace años respuestas sociales estereotipadas y divisivas. Dejó atrás el miedo y la reverencia –se rio de todo, subvirtió las jerarquías, generó una superioridad festiva, inclusiva, no amenazante, que se manifestó en los medios de comunicación y en las instancias políticas: los jóvenes superaron a tantos interlocutores supuestamente más autorizados, del gobierno, del parlamento, del periodismo. Dio una lección a los discursos de la clase política –y de paso a muchos discursos de la cultura. Si hubiera que buscar un referente, entonces, este se encontraría más cerca de Bakhtin que de otra cosa. Con eso dio en el blanco al no reescenificar las mismas oposiciones de siempre y al forzar la generación de respuestas inesperadas. En cierto sentido, hizo equivaler lo "políticamente correcto" con lo "políticamente obsoleto", y abrió las puertas a nuevos temas y actitudes en la política.

Pienso que las jóvenes estudiantes hicieron algo distinto y, también, con ciertos efectos similares. Su referente no sería carnavalesco, ni su teórico Bakhtin: pero han dado lecciones a los discursos de la clase política y a los discursos de la cultura, así como al incansable "mansplaining" con que muchos hombres han pretendido darle, ellos, y desde sus posiciones de poder, lecciones de lo que es ser mujer, y de los límites y peligros del feminismo. La demanda de las mujeres es, en un plano filosófico, una demanda de reconocimiento. Su teórica de referencia podría ser, en la generación anterior, Judith Butler; en la actual, otras más lúdicas y de circulación más masiva, como la novelista y ensayista Chimamanda Ngochie Adichie, de lucidez letal en temas de interculturalidad, otras más militantes y ciudadanas, como Rebecca Solnit, otras más académicas, como Mary Beard, cuyo libro *Las mujeres y el poder* es hoy un superventas. Esta ola del feminismo (se llama la "cuarta ola" en Wikipedia) se diferencia de las anteriores por su relación con las redes sociales, y con medios que descolocan y desconciertan los poderes existentes y las formas de sus discursos. Sus palabras y sus formulaciones buscan tener un impacto en los medios de comunicación y en las estructuras de poder, en la política en sentido amplio, y no sólo en el debate intelectual entre unos pocos.

Estamos en un momento de demandas. ¿Y cómo se articulan, en la cultura, en el arte y en la política?

En lo que sigue reflexiono acerca de algo imposible de contestar. Lo hago con un telón de fondo de imágenes que han sido para mí "acontecimientos", es decir, formas sorprendentes e inesperadas, capaces de sacarme de mi propio monólogo interior, de cambiar cómo pienso en la articulación de cultura y política, y también cómo pienso en las mujeres y en el pensamiento de las mujeres. Pido disculpas a los tres artistas que crearon estas imágenes; no podré hablar directamente de ellas, no podré hacer "un gesto que les corresponda" suficientemente, como intento hacer cuando escribo sobre artes visuales[8]. Las pongo aquí por su capacidad de desencadenar pensamiento, y, para desencadenarlo y exigirlo,

6 Beatrice Hansen, *Walter Benjamin and the Arcades Project*, London and New York, Continuum International Publishing Group, 2006, p. 8.

7 Adrienne Rich, *What is Found There, Notebooks on Poetry and Politics*, New York-London, W.W. Norton & Company, 1994, p. 162.

8 Frase de Pablo Oyarzún, que no me canso de citar.

movilizar otra cosa que las facultades estrictamente racionales o cognoscitivas. Literalmente, desencadenarlo. Al hacerlo, postulo la insuficiencia de la mera racionalidad: comprender es una tarea humana que exige todas las facultades de las que disponemos, todos los sensores (con s) que tenemos, y es, además, un proceso exigente y lento, que se abre camino por capas profundas sólo parcialmente accesibles a la conciencia racional, como bien observó Braudel. Ahí está uno de los lugares específicos de la cultura, y en él una de las difíciles formas de articularla con la política y de entender el destiempo entre ambas. Ahí está uno de los lugares específicos del arte.

3. *Sick* (video de Pablo Ferrer, en loop): el orden y el malestar

Pienso primero en la felicidad que traen, a la ajetreada mente humana, el orden y la belleza, la luz y la armonía de los colores, que deleitan y descansan los ojos. Pienso en la lenta toma inicial de este video como una pintura. Creo que dialoga con Vermeer, o, como dicen amigos míos, con Morandi, o, más cerca, hasta con algunas naturalezas muertas de Couve. Y me sopla el artista: el video permite la realización del sueño de todo pintor, que es pintar directamente con la luz. La lenta toma inicial establece esa felicidad. Para una pintura, bastaría: en una pintura, el momento utópico de la belleza se capta, se recrea y se eterniza. *Pro memoria.* Cierta pintura detiene el tiempo en un momento de perfección. El video no.

El video, como medio, introduce el tiempo en esa belleza visual. El artista usa este medio: rompe, entonces, el momento de perfección, de quietud[9]. El tiempo es, de por sí, inquietante. Más todavía si va contra la naturaleza de las cosas: una taza blanca, estática no sólo en la historia de la pintura, sino en la experiencia más cotidiana, un objeto utilitario e inanimado, comienza a moverse y a dar evidentes signos de conflicto y malestar interior. De inanimado e inorgánico se vuelve orgánico y viviente: adquiere ánima... y con ella la capacidad de alterarse, de dar evidentes muestras de su capacidad de sufrimiento. No se quiebra de una vez, como podría o debería hacerlo una taza, cuando choca con un obstáculo externo. Se incomoda desde dentro. Se resquebraja progresivamente. Vierte líquido como si sangrara. Se humaniza de manera inquietante.

"É del poeta il fin la meraviglia", decían en el barroco[10]. Este video, visto entre muchas otras obras, tiene el efecto de extrañar y de maravillar. (No sabemos, de partida, cómo logra sus efectos). Pero, en este momento, sólo debo constatar la sensación de extrañeza y de maravilla que transmite, servirme de ella, y proyectarla hacia la reflexión que estamos haciendo.

A propósito de este video, puede imaginarse una función "estética" en la política: una función que

9 Queda pendiente el paralelo entre el trabajo de Pablo Ferrer y el de Bill Viola en relación con Vermeer, expuesto en Frankfurt en 2002.

10 Famosa frase del poeta barroco italiano G.B. Marino.

Pablo Ferrer, Sick, screenshot de video. 2009.

consiste en percibir por los sentidos (es el sentido original de la palabra *aisthesis*), en aguzar la sensibilidad en todas sus formas, en adquirir la capacidad de detectar lo intranquilizador en el seno del orden social. Cada sociedad tiene sus puntos ciegos, y cada sociedad genera su propia forma de malestar social; los relatos de ese malestar se fijan dónde pueden, según los supuestos de cada época[11]. Como las sociedades no se detienen en el tiempo, se trata de un malestar proteico, que apenas se define en palabras ya ha cambiado de forma[12]. A este respecto, cualquier término que se aplique a esta forma de malestar sería (en las sorprendentes palabras de Nietzsche) "una interpretación... de la colección de fenómenos que no pueden formularse de manera exacta (...) una palabra gorda que toma el lugar de un signo de interrogación más bien flaco..."[13].

Es un malestar que escapa por definición a los discursos existentes –y una función excelsa de la política, un muy buen punto de articulación entre ella y la cultura, está en la capacidad de detectar y de ir formulando, nombrando, lo que todavía no tiene ni formulación ni nombre. De esto se desprende la necesidad de repensar continuamente los marcos de pensamiento; de saber que éstos serán constantemente desbordados. Más aún: que, en política, los marcos de pensamiento padecen de una insuficiencia congénita, si de lo que se trata es de cumplir con la dificilísima tarea de seguirle el hilo al presente.

4. *Soma y Plaga*, obras de Voluspa Jarpa: la polis, la exclusión y los discursos de la política

En estas obras, las nubes que ustedes ven están compuestas por miles de figurillas recortadas en mica transparente. Si nos acercamos, vemos que corresponden a las histéricas fotografiadas durante sus ataques por encargo de Charcot (uno de los maestros de Freud) en La Salpetrière, manicomio de París.

Estas figurillas, su mutabilidad repetitiva, su fragilidad multiplicada, mantienen una ambivalencia. Llevan consigo una historia conocida (la de Charcot) que es ambigua y sospechosa, por decir lo menos. Y su presencia fluctuante y frágil, pero multitudinaria,

11 Ian Hacking, en *Rewriting the Soul, Multiple Personality and the Sciences of Memory,* Princeton, N.J., Princeton University Press, 1995, fundamenta esta "reescritura" de la psiquis.

12 Ovidio, *Metamorfosis*: como el dios Proteo, o como su hija la ninfa Tetis, que en el abrazo de Peleo, y para escapársele, se transformó sucesivamente en una leona, una serpiente, un viento, una llama...

13 Friedrich Nietzsche, *A Genealogy of Morals,* citado por Hacking, *op. cit.*, p. 197.

mantiene en suspenso un sentido que está allí, inminente y ominoso, pero ni explícito ni explicitable. Ángeles o demonios, pájaros o insectos, víctimas o victimarias, pasadas o presentes, las figurillas comunican una enorme fuerza plástica y emocional.

Suscitan también los fantasmas de lo grupal: forman un volumen más denso en el centro, que va abriéndose hacia los bordes. Bandada, cardumen, enjambre, manga, el volumen de contorno incierto evoca grupos de seres vivos en movimiento. Recuerda también la extraña comunicación no verbal entre los pájaros, los peces y los insectos, que se desplazan como conjuntos, forman figuras, se atraen e imitan unos a otros.

Hay dos elementos que me interesan particularmente en el contexto de esta conferencia: el dolor extremo que reflejan las figurillas, su carácter incierto ("¿Qué somos? ¿Un enjambre de demonios, una nube de ángeles?"[14]) y el desconcierto temeroso que produce su multiplicidad, su invasión de espacios arquitectónicos ordenados. Cualquier semejanza que se advierta con el presente no es mera coincidencia.

¿Cuál es, en el contexto de la polis, de la política, la plaga? Es la evidencia de sus propios límites: es decir, la evidencia del dolor paroxístico de "los que sobran", los "remanentes" considerados insignificantes para su operación, los invisibles y no reconocidos, los que quedan fuera de los bordes de la polis, en los bordes de lo político[15]. La aparición de ellos en la llamada "esfera pública" es un acontecimiento: pone en evidencia los límites de la polis. La aparición de las mujeres en la arquitectura de la polis, en este caso, pone en escena a "las que sobran", "las remanentes".

Se puede pensar la polis, desde su origen, como un espacio acotado, con sus propias reglas, en las que unos tienen derechos ciudadanos y otros no (en Atenas, por ejemplo, no los tenían ni los esclavos ni las mujeres). La polis se va armando a sí misma, y entendiendo a sí misma, mediante la creación de los discursos –sacerdotales, médicos, policiales, políticos o de las ciencias sociales– que sirven para mantener a raya los excesos del dolor[16]. Y la historia de esos discursos es un testimonio hasta cómico de su caducidad.

Ese dolor, ese malestar, es algo mudo, pero que exige y produce el habla del otro (el sacerdote, el médico, el sabio, el cientista político...). A él se pide explicación, alivio. Sin embargo, el malestar se desplaza constantemente, cambia continuamente de forma, por lo que, junto con provocar el habla del otro, la frustra, le va mostrando su permanente insuficiencia. Apunta "más allá del sentido, hacia lo

14 Julia Kristeva, *Seule une femme*, Paris, Editions de l'Aube, 2007, p. 23.

15 Título de un libro de Jacques Rancière, *Aux bords du politique* (1998), traducción y presentación de Alejandro Madrid, Buenos Aires, La Cebra, 2007.

16 Nicole Loraux, *Madres en duelo*, Madrid, Abada editores, 2004.

Volupa Jarpa, detalle instalación L'Effet Charcot, Maison de l'Amerique Latine. Paris, Francia. 2010.

que excede el sentido..."[17]. Elude los saberes existentes; respecto de ellos, su operación fundamental es el deslizamiento. Y entonces también pone en evidencia los límites de los discursos con los que la polis se va armando a sí misma.

5. La cultura, las artes, ¿con qué cara? (imágenes de *La celda infinita*, de Alfredo Jaar)

Con las imágenes de *La celda infinita*, hago un cambio. Paso de cuestionar la política (desde la utopía de la inclusión, de la igualdad) a cuestionar la cultura (desde otra utopía, por definir, sospecho la de la participación). El punto utópico de articulación entre cultura, el arte y la política, que postulábamos antes, se daba en la capacidad de detectar y de ir formulando, nombrando, visibilizando, lo que todavía no tiene ni formulación ni nombre ni visibilidad social; y su consecuencia era comprobar que los marcos de pensamiento padecen de una insuficiencia congénita, si de lo que se trata es de cumplir con la dificilísima tarea de seguirle el hilo al presente. (Manuel Antonio Garretón decía algo así: los conceptos límites de las ciencias sociales no han sido históricamente capaces de cuestionarse a sí mismos hasta después de los cambios de paradigmas, que ponen en evidencia su fracaso).

17 Yves Alain Bois y Rosalind Krauss, *Formless-A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997, op. cit., p. 21.

La celda infinita, de Alfredo Jaar, es una parte de su Trilogía de Gramsci, y se presentó por primera vez en 2004, luego en 2006 (en Chile), y recientemente en 2010. La referencia a la Trilogía la ubica en un contexto tradicionalmente político: la Trilogía es una obra acerca de Italia, en que Gramsci y Pasolini son referentes intelectuales y afectivos.

La celda infinita no intenta reproducir la de Gramsci, aunque en al menos una de las presentaciones hace referencia explícita a ella y a su condena de veinte años, cuatro meses y cinco días de reclusión. Una primera lectura evoca esos años, y la persistencia del trabajo intelectual acerca de la política y la sociedad, a pesar del aislamiento y la dificultad. En esos tiempos de reclusión, Gramsci escribe: "todos los hombres son intelectuales, podríamos decir, pero no todos los hombres tienen en la sociedad la función de intelectuales". Y la clase de los intelectuales tiene su propia forma de mirarse al espejo, desde lo que él llama "una filosofía idealista": se creen "independientes, autónomos, investidos de sus propias características, etc."[18].

Para el artista, entonces, La *celda infinita* sugiere, en el presente, el encierro inexorable en que se encuentra la actividad intelectual y artística, su autorreferencia suicida, su compartimentalización y especialización. Entonces, estaríamos ante dos celdas infinitas, la política y la cultura, ambas ensimismadas: ambas, en palabras nerudianas sacadas de contexto, van "del aire al aire, como una red vacía".

No es sólo la política la que carece de sensibilidad respecto de aquello que en la sociedad excede sus discursos. Exactamente lo mismo podría decirse del arte ensimismado y sofisticado, de ese arte que hace un siglo está dedicado a declarar su propia bancarrota y a explorar las posibilidades de su imposibilidad, o a satirizar su propia incorporación al mercado y a la decoración, o dedicado a la vieja ilusión vanguardista de producir efectos "emancipadores" al desublimar un significado o al desestructurar una forma[19], o, en palabras de Jacques Rancière, a "atestiguar indefinidamente la alienación inmemorial que hace de toda promesa de emancipación una mentira..."[20]. Son palabras duras, en las que podríamos, muchas veces, ver cómo espejean nuestras propias prácticas.

La cultura, si se entiende como una especialización más, forma parte de una industria académica y cultural, que en muchos casos conspira contra el cultivo de las capacidades humanas y las pone al servicio de "productividades" y otras metáforas económicas claramente abusivas e inadecuadas. Puede llegar a ser una de las "jaulas" a las que se refirió Max Weber, y generar, en sus palabras, "especialistas sin espíritu, voluptuosos sin corazón: nulidad[es que] imagina[n] haber alcanzado un nivel de civilización jamás antes logrado" [21]. Weber habló de "jaulas": Jaar, de "celdas infinitas". Me interesa la inclusión del espejo, que habla de perspectivas enormes pero ilusorias, y que habla, también, de narcisismo académico.

La búsqueda de una "organicidad" del papel del pensamiento en el progreso de una sociedad fue utópica en su momento, el de Gramsci: hoy –en la sociedad de las imágenes mediáticas– lo es en un grado que sólo puede describirse como trágico[22]. Pero esta "celda" sugiere también, paradójicamente, la infinitud del pensamiento, la infinita capacidad de la mente humana, por encarcelada que esté. Y, en el contexto de la Trilogía de Gramsci, las múltiples instancias históricas en que "bajo las ruinas termina el profundo/ e ingenuo esfuerzo por rehacer la vida", en las palabras de Pier Paolo Pasolini. El profundo e ingenuo esfuerzo por rehacer la vida, por utópico que parezca.

6. Cultura, arte, política y las exigencias utópicas del feminismo

Confieso que jamás creí llegar a este punto, ni a este título tan rimbombante, para ir terminando esto. La imagen de las jóvenes feministas en la calle activa muchas reminiscencias para alguien de mi generación. Sólo quiero transmitir aquí las que no remiten al pasado, sino que han reactualizado su urgencia.

En las perspectivas del presente y sus exigencias utópicas, ¿cómo articular cultura, arte, política?

A partir de las obras que hemos visto, una de las formas posibles de articular cultura, arte y política podría darse en torno a la capacidad de reconocimiento de los otros, en este caso las otras: de su presencia, de sus derechos, de su igualdad. La cultura, que instala y refuerza los sentidos y la imaginación, es "sensora" (insisto, con "s"), y es fundamental para esa tarea, que es indudablemente política. Los seres humanos viven del reconocimiento de los otros. Sucede que las condiciones por las que se nos reconoce como humanos están socialmente articuladas, y a veces las mismas condiciones que otorgan "humanidad" a algunos son los que privan a otros de ella, produciendo una diferencia entre lo humano y lo menos humano. Entonces, el reconocimiento "se transforma en un lugar de poder mediante el cual lo humano se produce

18 Antonio Gramsci, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, México, Juan Pablos 1975, p. 13. (Citado por Pablo Chiuminatto, en *Jaar SCL 2006*, p. 260).

19 Cfr. Jurgen Habermas, "La modernidad, un proyecto incompleto", en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, México, Kairos, 1988, p. 30.

20 Jacques Rancière, *El viraje ético de la estética y de la política*, Santiago de Chile, Palinodia, 2005, p. 48.

21 Max Weber, "Ascetisme et esprit du capitalisme", en *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon, 1967 (libro publicado originalmente en alemán en 1947).

22 La referencia, por cierto, es al "intelectual orgánico" de Gramsci.

en forma diferencial"[23]. No es casual que esta formulación provenga de una gran teórica feminista. La cultura es a la vez responsable de eso y también, en su dimensión utópica, un medio de reducir ese diferencial: la cultura –lo vimos al leer nuestras imágenes– contribuye a visibilizar los múltiples puntos ciegos, las vastas zonas de negación que existen en nuestra sociedad, y los sujetos que resultan socialmente invisibles, o visibles sólo parcialmente, como es el caso de las mujeres.

Otra de las formas de articular cultura, arte y política, desde la perspectiva utópica, se da en torno a la capacidad de imaginación. La política, como lo dijo Adrienne Rich, otra feminista notable de mi generación, es la imaginación o no es nada[24]; tiene que ser la imaginación, o si no la rutina previsible y algo vergonzosa del juego de intereses ya bien establecidos. En el marco de la única "generalidad efectiva", que es actualmente la del capitalismo mundial, ¿cómo desear otra cosa, o cómo desear de manera diferente? ¿Cómo desear otra cosa que la equivalencia indiferente, expresada en la circulación del dinero? ¿Cómo plantearse la necesidad de sentido de la existencia más allá de esa circulación? ¿Cómo plantearse un poder político que no se limite a la mera dominación, un poder capaz de generar impulso y energía?[25].

La articulación entre cultura, arte y política podría plantearse como el lugar del injerto de la imaginación en la política. No es un lugar fácil. Ojalá no sea un lugar imposible. Por algo estamos hablando de las exigencias utópicas de nuestro presente. "Reconstruir las relaciones entre lugares e identidades, espectáculos y miradas, proximidades y distancias", ¿no suena acaso a un ejercicio de imaginación, pero también a un ejercicio político de disenso, de resistencia, aplicable al arte pero también a la vida ciudadana en que participamos, varones y mujeres?[26].

Por fin, algo más específico acerca de las artes. La tarea específica del arte es la de una inteligencia que trabaja con los materiales[27] y que se trabaja a sí misma en los materiales. (Los materiales de la poesía, por supuesto, son los de la palabra: no sólo sus significados de diccionario, sino sus sonidos, sus etimologías, sus connotaciones, sus parentescos inesperados –los juegos de palabras– su capacidad de despistar y de iluminar el pensamiento). En las artes visuales, la puesta en escena, la visualización (sean cuales sean sus medios, y sus connotaciones respectivas) hace entrar en juego un pensamiento no verbal sino propiamente visual. Este –como la poesía, como la literatura, como las imágenes que hemos visto– apela a cuanto nos constituye sin que lo podamos abarcar sólo con el conocimiento; a cuanto nos lleva sin que lo conozcamos ni podamos conocer; a una dimensión de nosotros mismos, y de nuestra relación con los demás, en que nuestras pulsiones no son ni exclusivamente biológicas ni exclusivamente culturales, "sino siempre el lugar de su densa convergencia"[28]. Nos llevan a un lugar a la vez muy propio, muy concreto, muy sensorial... y muy sorprendente y oscuro, por desconocido, de nosotros mismos, en lo personal y en lo colectivo. Renunciar a esa dimensión es "morir miserablemente", es dejar de explorar posibilidades que cada uno tiene simplemente en cuanto ser humano. Para usar, seguramente mal, una analogía musical: si yo fuera un instrumento, me dijo alguna vez Adolfo Couve, sería un cello. Y si uno es un cello, ¿cómo no agotar sus posibilidades musicales? ¿Cómo no saber hasta dónde, hasta qué nota pueden llegar? Las artes están ahí, entre muchas otras cosas, para revelarnos no sólo lo que nos "quieren decir" del mundo (si es que hay mundo, si es que quieren "decirnos" algo) sino para revelarnos también la extensión, y los repliegues, surcos y accidentes geográficos de nuestras posibilidades de sentir, de conocer, de pensar. El acceso a ellas –de cada persona, de cada mujer y de cada hombre–, es también, por qué no, una tarea política. Hoy se acentúa –por carencias anteriores– la insistencia en que ese acceso sea para todas.

23 Judith Butler, *Undoing Gender,* New York and London, Routledge, 2004, p. 2.

24 "Politics is imagination or else it is a treadmill... disintegrative, stifling, finally brutalizing-or ineffectual". Adrienne Rich, "The Muralist", en *What is Found There, Notebooks on Poetry and Politics,* New York-London, W.W. Norton & Company, 1994, p. 49.

25 Este párrafo lo debe todo a Jean-Luc Nancy, *Politique et au delà, Entretien avec Philip Armstrong et Jason E. Smith,* Paris, Galilée, 2011. Cfr. pp. 20-21, 25, 32-33 y 47.

26 Cfr. "Art of the Possible. Fulvia Carnevale and John Kelsey in Conversation with Jacques Rancière", *Artforum International,* Vol. XLV No, 7, pp. 257-264.

27 Es una expresión que debo a la lectura del notable libro de Guy Brett, *Carnival of Perception. Selected Writings on Art,* Londres, Institute of International Visual Arts, 2004, p. 13.

28 Judith Butler, *op. cit.,* p. 15, haciendo referencia al texto de Freud *Instinct and its vicissitudes.*

Materia viva, desecho, descomposición y materia inerte

Patricia Martínez Gea

> De todos modos, con la llegada de la filosofía al arte, lo visual desapareció: era tan poco relevante para la esencia del arte como había probado ser lo bello. Para que exista el arte ni siquiera es necesaria la existencia de un objeto, y si bien hay objetos en las galerías, pueden parecerse a cualquier cosa.
> Danto, 2010.

Tomando como referente la premisa de que el arte es un lenguaje, síntesis de diversas formas para entender el fenómeno artístico, cabe entender que constituye un sistema de signos ordenados de forma original, por ser el acto creativo único, con una estructura de construcción, comprendiendo que dicha estructura está conformada mentalmente de forma innata en el ser humano, permitiendo la producción y comprensión de cualquier enunciado (Chomsky, 1992), sabiendo que el enunciado se refiere al de cualquier lenguaje, y el arte, en forma y creación, es un lenguaje más con una forma de enunciado inusitado.

Debe, por lo tanto, haber coherencia en la estructura, con la pretensión de comunicación, siendo la expresión el fin último, y cabría indicar que el objeto artístico es la consecuencia del proceso creativo que logra la comunicación, tanto visual como conceptual y que como lenguaje creativo puede alcanzar el infinito a partir de múltiples combinaciones (Chomsky, 1998).

El acto creativo supone una transformación de la materia como canal de comunicación del artista, es el modo de expresión de éste, y a su vez es la interpretación del observador, ya que consiste en una experiencia receptiva e interpretativa por parte del espectador que observa la obra, adquiriendo un papel proactivo respecto a dicha apreciación. El receptor descodifica el mensaje, como en todo acto de comunicación, dando paso a una cierta subjetividad por parte de éste, que se basa, en parte, en su ideología, la propia que como individuo posee, y en parte a su experiencia vital, lo vivido se extrapola al objeto creado conforme a su criterio, único y original por ser individual.

De este modo la obra experimenta una dicotomía en su lectura, la primera es la interpretación del artista a través de su creación, concretada en la materia, en el proceso ejecutado para su tratamiento y en su propia reflexión en torno al hacer, y una segunda perspectiva, la de los observadores, en la que hayamos, también, su razón de ser, manifestando que como obra de arte se recrea cada vez que es experimentada estéticamente (Brandi, 2007). De este modo, el receptor activo, puesto que interpreta, sigue una cierta coherencia en el análisis de la obra de arte conforme a unos rasgos determinantes que construyen el significante y el significado, el significado hace referencia al contenido de la obra, a la temática, al concepto en sí, la intención, mientras que el significante es la forma, los materiales empleados y las propiedades de éstos, existiendo aquí diversas combinaciones de forma, volumen, color y materia, entre otros.

Hablar de obra de arte supone hacer mención a su concepción, interpretación y a su realización material. Y aquí se inicia el planteamiento de los materiales, duraderos, materiales ya usados o con duración cuestionable, los que se degradan, de existencia efímera y de otras muchas características, concluyendo que existe una gama variopinta de criterios de clasificación de materiales utilizados para la ejecución de la obra.

Cabe preguntarnos ¿cómo influye la materia en el proceso creativo? ¿Cuál es el proceso llevado a cabo para seleccionar el material empleado que dará a luz a la creación? Para entender la realidad del artista, debemos hacer una esquematización de ella y de este modo poder interpretarla. La interpretación de la realidad se rige por el Principio de la Organización (Piaget, 1999) entendiendo que las personas nacemos con la tendencia a organizar los procesos de pensamiento en estructuras psicológicas para comprender y adaptarnos al mundo, para relacionarnos. A estas estructuras Piaget las denominó esquemas, se trata de bloques básicos de construcción de pensamiento, sistemas organizados de acciones o pensamientos que permiten que podamos hacer las interpretaciones de la realidad que nos concierne, surgiendo de este modo las representaciones mentales a partir del objeto creativo que ha construido el artista conforme a un material determinado. De ahí que la interpretación subjetiva de la obra, en la que influyen los materiales seleccionados, y la experiencia vinculada a ella, sea por parte del creador y del receptor, ambos condicionados por la esquematización de la realidad en base a las estructuras psicológicas de sus pensamientos.

Para concretar mejor dicha realidad y hacer una clasificación determinada y específica, vamos a catalogar las obras de arte según los materiales empleados para su creación, pudiendo ser de materia viva, materia inerte o materia de desecho.

La materia y la obra de arte

La materia, del lat., *materia*, según la RAE, Real Academia Española, "es la realidad espacial y perceptible por los sentidos de la que están hechas las cosas que nos rodean y que, con la energía, constituyen el mundo físico". Para ahondar en la materialización como proceso de creación de la obra, cabe hacer una reflexión sobre el hacer de la materia. Dicha reflexión se remonta al inicio del siglo XX, en el entorno contemporáneo determinado con Marcel Duchamp, cuando busca opuestamente la desmaterialización como expresión. Duchamp transformó el significado sin modificar el significante; así, presentó objetos vulgares en contextos no cotidianos y preestablecidos para su uso, surgiendo la desmaterialización. El proceso consiste en una desmaterialización del material a partir de contextos inapropiados que le dan un nuevo significado al objeto en sí.

Pero partiendo de este brevísimo análisis de la materia como elemento constituyente del objeto, y la desmaterialización como proceso de desvinculación del objeto a su contexto, conllevando un nuevo significado, se prescinde de esta concepción abstracta, para tratar a los materiales de forma más técnica y explícita según una clasificación previamente mencionada y determinante en el proceso de creación: materia viva, desecho, descomposición y materia inerte.

Materia viva

El término *materia viva* hace referencia a la composición de la que están formados todos los seres vivos. La materia viva puede ser una extremidad extirpada de un animal o una flor arrancada de una planta, aunque ya no formen parte del organismo y, por lo tanto, no puedan cumplir con las mismas funciones que previamente ejecutaban. De ahí que el concepto de materia viva no sea el opuesto a materia muerta, sino materia no viva, que compone los elementos naturales.

En el arte esta ha sido utilizada en la performance, en el cuerpo del artista como medio de expresión sujeto a interpretación. Así, cabe mencionar *El origen del mundo* (2014), por la artista Deborah de Robertis, cuya intervención fue llevada a cabo en el Museo d'Orsay, París. La materia en carne y hueso, sus piernas abiertas y su vagina tratada como objeto de reivindicación. Hallamos una vinculación entre arte y sociedad, la reivindicación dentro de un contexto social que le da sentido y, en un espacio común, el museo.

Otra performance destacable es *Me gusta América y a América le gusto yo* (1974), por Joseph Beuys[1] quién utilizó la performance como camino reivindicativo y manifiesto de la opresión de los indios norteamericanos por los Estados Unidos. La performance consistía en un ritual en el que los cuerpos vivos, el artista y el animal, interactuaban a partir de una serie de materiales inertes, los cuales eran una tela de fieltro, guantes, linterna, un bastón y cada día el diario *The Wall Street Journal*, el coyote lo tocaba e incluso orinaba sobre los objetos. Según el autor con todas las piezas expuestas en la performance pretendía "reconstruir la materia como una afirmación de unidad y reconciliación". El cuerpo, la materia viva como metáfora, compuesta por células, tejidos y órganos.

Material de desecho y descomposición

Según la RAE, el desecho es "residuo, basura". ¿Existe la posibilidad de que con un material como el desecho se pueda crear una obra de arte? Un material así de original, de desecho humano, excrementos, fue el empleado por el polémico artista conceptual Piero Manzoni, con su obra *Mierda de artista*, 90 latas cilíndricas de metal que contienen la mierda del artista, firmada por el autor en la etiqueta y cuyo contenido neto es de 30 gramos, conservada al natural. Producida y envasada en mayo de 1961, con el mismo valor que entonces tenían treinta gramos de oro[2]. He aquí uno de los

1 Beuys era uno de los mayores exponentes del arte conceptual, principalmente por la promoción del performance. La obra comenzó en el mismo momento del viaje desde Düseseldorf a Nueva York. Al llegar al aeropuerto, Beuys se envolvió en una manta, se apoyó en un bastón y fue conducido en una ambulancia hasta una galería donde compartió habitación durante tres días con un coyote salvaje.

2 Treinta años después de la muerte de Piero Manzoni, su amigo Agostino Bonalumi, afirmó, en un artículo publicado por el diario *Il Corriere della Sera*, que las latas contienen

materiales más significativos, empleados como crítica exacerbada al mercado del arte, al consumismo y a la sobreestimación del artista.

El material en esta obra de arte es la clave del concepto, materia orgánica de desecho para hacer una crítica a la sociedad, la propiedad del material de las heces es ecológica y biodegradable, insertada en otro objeto, la lata, cuya propiedad del material es química, opuesta a la ecológica, y de poca resistencia a la oxidación, conformando un hilo discursivo que ante la antítesis de las propiedades de los materiales, química y ecológica, tiene un argumento totalmente polémico y satírico.

El material de descomposición ha sido tratado por el artista Damien Hirst, cuya temática ha sido la muerte a partir de la materia orgánica en descomposición, intentando hacer una reflexión sobre ella y probablemente, contrario al nihilismo de Nietzsche, plantea una búsqueda de sentido a la vida a partir de la propia experiencia con la obra de arte.

El tiburón, instalación artística con el título de *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo*, amenaza con descomponerse. Este depredador de cuatro metros de longitud se encuentra inmerso en un tanque de aldehído fórmico, en proceso de descomposición, lo que pone de manifiesto la dificultad de conservar obras de arte compuestas de materiales orgánicos. Otra de sus obras es *La Tranquilidad de la Soledad*, tríptico inspirado en Francis Bacon, en el que utiliza tres cadáveres de ovejas.

La utilización de la materia orgánica como parte del planteamiento filosófico de la vida y la muerte en el mundo del arte, también ha sido recurrente por artistas como Gunther von Hagens, que inventó el procedimiento técnico de la plastinación que preserva el material biológico, que consiste en extraer los líquidos corporales como el agua y los lípidos por medio de solventes como acetona fría y tibia para luego sustituirlos por resinas elásticas de silicona y rígidos de epóxicas (Weiglein, 2005).

Fascinada por dichos materiales orgánicos, presenta el universo de descomposición la artista británica Polly Morgan, cuyo procedimiento artístico es la taxidermia, mezcla entre escultura y carnicería que pretende que la obra creativa sea un cadáver que albergue vida en su proceso de descomposición con un resultado ensimismado en aura victoriana. El material más utilizado es el cuerpo de las aves, ya que según Polly son "seres angélicos" que tienen la capacidad de volar, cuerpos que carecen de almas, para ser intervenidos. Su procedimiento artístico parte del cuerpo ya sin vida del animal. La base de su trabajo, sus cuerpos, no son asesinados ni sacrificados para el arte, sino que dicha artista parte de la muerte para resucitar atisbos de vida sobre la materia en descomposición.

El tema de la muerte ha sido una temática tratada en toda la historia del arte, pero lo que principalmente ha sido modificado en el trascurso del tiempo es la simbología, la perspectiva filosófica y los materiales empleados. La muerte y la descomposición observados desde una perspectiva diferente a lo largo de la historia: mientras que en la actualidad se hace uso de la taxidermia o el mantenimiento del cuerpo muerto en líquido para su conservación, la representación en las obras plásticas a partir de materiales como el óleo, también han puesto de manifiesto el fallecimiento, véase la obra *Las edades y la Muerte* (1541-1544) Hans Baldung Grien, en la que podemos observar la aparición de la muerte sujetando a una mujer mayor que intenta arrastrar a una joven, o *La muerte de Marat* (1793) de Jacques-Louis David.

De esta forma se pone de manifiesto el desarrollo de la creatividad a partir de la concepción acotada de muerte con materiales innovadores presentes en el arte contemporáneo, entendiendo que la creatividad para Matussek (1974), consiste en "la conexión nueva, original y explosiva de asociaciones diferentes" y, según Kraft (2005), es "la capacidad de pensar más allá de las ideas admitidas, combinando de forma inédita conocimientos ya adquiridos".

yeso y no materia orgánica, "si así fuera, antes o después, el metal se habría corrompido provocando su salida".

Gea, P. *42.500. Murcia*, España. 2017.

Materia inerte

La materia inerte puede ser clasificada según su origen, natural o artificial. El material inerte ha estado presente a lo largo de toda la historia del arte, así, el óleo es uno de los materiales más antiguos, conocidos desde la Edad Media y utilizado en la actualidad por los pintores; podemos ver el empleo del óleo mezclado con sangre de cerdo en la obra titulada *42.500* sobre los Derechos Humanos y las migraciones. Siendo los pintores de Flandes los primeros en dar uso habitual a este material.

Más tarde la escuela pictórica veneciana aportará la novedad de la textura a las pinceladas, y será el holandés Rembrandt el que se iniciará en el raspado; entre las obras más destacadas con dicho material está *La Gioconda*, de Leonardo da Vinci, óleo sobre tabla de álamo, c. 1503-06, del Museo del Louvre.

Entre los diferentes materiales inertes, podemos mencionar para tallar: la piedra, la madera, el barro, el metal, entre otros y, para trabajar sobre el papel, podemos nombrar el carboncillo, el lápiz de grafito, la tinta china, el pastel, destacando la obra de Edgar Degas, *Bailarinas* (1885), los acrílicos o las acuarelas, etcétera.

Mencionar que la tecnología, incluida en la materia inerte, es determinante para identificar al objeto como creativo, principalmente en el modo en que ésta sea utilizada, sabiendo que ofrece una gran diversidad de alternativas e innovación, que permite, como material e instrumento, la reestructuración de modelos ya establecidos o simplemente la aportación de nuevas formas, incluso interactivas, de observar e interpretar la realidad: "la mente tiende a crear modelos fijos de conceptos, lo que limitará el uso de la nueva información disponible a menos que se disponga de algún medio de reestructurar los modelos ya existentes, actualizándolos objetivamente con nuevos datos" (De Bono, 1970).

La tecnología a lo largo de la historia ha sido interpretada desde diferentes perspectivas, en la sociedad, para algunos autores, es una forma de control social, "la de una sociedad que sostiene su estructura jerárquica mientras explota más eficazmente los recursos mentales y naturales y distribuye los beneficios de la explotación en una escala cada vez más amplia" (Marcuse, 1978); así también, la tecnología entendida como jerarquización social en pro de la productividad.

Pero existe una concepción artística, la tecnología como proceso de creación y soporte para la expresión del artista, dada e involucrada en el contexto actual, como es el caso del colectivo TeamLab[3], formado por programadores, desarrolladores y diseñadores que han expuesto en Tokio, Singapur, Londres y Estambul; artistas ultra tecnológicos cuyas obras interactúan con los visitantes. De este modo, el desarrollo tecnológico ha sido determinante cuando mencionamos el concepto de "Modernidad" buscado por Octavio Paz, al que hizo alusión en 1990 en su discurso *La búsqueda del presente* al recibir el premio Nobel: "En mi peregrinación en busca de la modernidad me perdí y me encontré muchas veces. Volví a mi origen y descubrí que la modernidad no esté afuera sino adentro de nosotros. Es hoy y es la antigüedad más antigua, es mañana y es el comienzo del mundo, tiene mil años y acaba de nacer".

El arte, materia viva, debe abogar por el avance tecnológico para ser parte de lo social, de la actualidad, del ayer y del mañana, formando a la misma vez pasado y futuro. La tecnología es entonces material de divulgación y expresión y volvemos a la redundancia del arte como lenguaje, indicando que con la tecnología y la participación interactiva dentro de la obra en la que el receptor se involucra, cabe mencionar el modelo de democratización del consumo activo, de la participación en la propia obra de arte, similar al modelo de participación cultural de Rousseau propuesta en su *Carta a d'Alembert* (1758): "Plantad en medio de una plaza un poste coronado de flores, reunid ahí al pueblo, y tendréis una fiesta. Haced todavía algo mejor: dad como espectáculo a los espectadores; convertidlos a ellos mismos en actores", la obra como objeto participativo del interprete, del consumidor de arte.

Ocurre lo mismo con el Observatorio Solar Dinámico de la NASA, Centro de Vuelos Espaciales Goddard, cuya instalación *Solarium* nos permite entrar al sol, utilizando registros de imágenes como código binario y un software de gráficos en movimiento, permitiéndonos adentrarnos y observar la estrella de mayor fuente de radiación electromagnética de este sistema planetario.

Se pone de manifiesto, que los materiales empleados a lo largo de la historia, así como las propiedades que los conforman, físicas, químicas y ecológicas, determinan a la obra y a su interpretación y, por lo tanto, a la creatividad que la conforma, siendo dicha creatividad perteneciente al inconsciente colectivo, según la Teoría Psicoanalista. O, la ducha creatividad, por el pensamiento productivo, una vez ha sido hallada una insatisfacción en la consciencia tras ver el objeto creado, según la Teoría Perceptual.

De este modo, el artista debe lograr, a través de los materiales y del acto de creación, llegar a la máxima autorrealización desarrollando todas sus capacidades para ser lo que se está capacitado a llegar a ser, como así lo establece la pirámide de Maslow y la Teoría Humanista.

3 La interactiva digital instalación de *TeamLab, Crows are Chased and the Chasing Crows are Destined to be Chased as well, Transcending Space* (Los cuervos son perseguidos y los cuervos perseguidores son destinados a ser perseguidos también, trascendiendo el espacio), disuelve el espacio real para vivir la experiencia en la propia obra de arte en una especie de espacio tridimensional.

A partir de dichas reflexiones sobre la creatividad, determinada por los materiales utilizados, y la propia perspectiva filosófica para dar sentido a la creación del artista, cabe preguntarse si el uso de la materia viva, de desecho, descomposición o inerte puede hacer que la propia obra cobre sentido conforme a una realidad contextual que le da sentido. Probablemente se deba a que el planteamiento de la búsqueda de sentido de la vida y la muerte, opuesta al nihilismo existencial (Kant mencionado por Serrano Marín, 2005), resida en el propio material, en la materia viva o muerta.

Bibliografía

Babich, Babette, E. (1994). *Nietzsche's Philosophy of Science*. State University of New York Press.

Brandi, C. (2007). *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial.

Chomsky, N. (1992). *El lenguaje y el entendimiento*, Barcelona: Planeta-De Agostini.

Chomsky, N. (1998). *Una aproximación naturalista a la mente y al lenguaje*. Barcelona: Prensa Ibérica.

Danto, Arthur C. (2010). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde la historia*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.

De Bono, E. (2006). *El Pensamiento Lateral*. Editorial. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.

Kraft, U. (2005) *"Creatividad". Mente y cerebro* (Investigación y Ciencia), N°11. Madrid: Taurus.

Marcuse, H. (1978) *Cultura y sociedad*, Sur, Buenos Aires. Título original: *Kultur und Gesellschaft I*, 1965. Traducción de E. Bulygin y E. Garzón Valdés.

Matussek, P. (1984). *La creatividad*. Barcelona: Herder.

Piaget, J. (1999). *La psicología de la inteligencia*. Barcelona: Crítica.

Rousseau, Jean-Jacques (1994). *Carta a d'Alembert*. Madrid: Editorial Tecnos.

Serrano Marín, V. (2005). *Nihilismo y modernidad. Dialéctica de la antiilustración.* Madrid: Plaza y Valdés

Weiglein, A.H. (2005). *Overview & General Principles of the Plastination Procedures*. 8th Interim Conf Plast (Ohrid). Archivado desde el original el 6 de julio de 2011.

Webgrafía

https://www.elconfidencial.com/cultura/2007-06-11/la-celebre-lata-de-conservas-de-manzoni-no-contiene-mierda-de-artista-sino-yeso_372301/

www.museodelprado.es

https://www.teamlab.art/

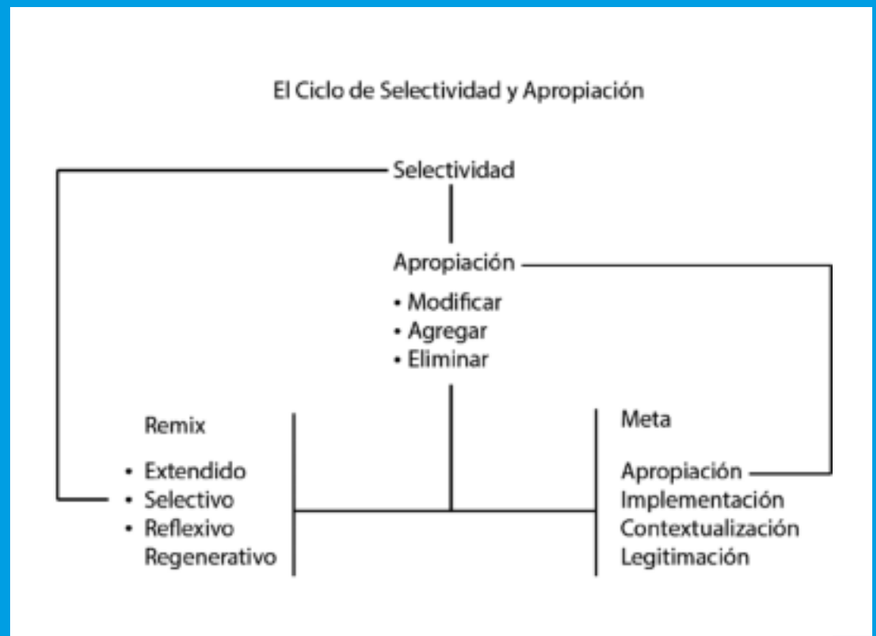


Figura 1: Eduardo Navas, noviembre de 2017.

Los elementos de la selectividad: reflexiones posteriores sobre la originalidad y la remezcla[1]

Eduardo Navas[2]

Las siguientes son notas editadas, que pueden considerarse una combinación (mashup) teórica de varias presentaciones que tuvieron lugar durante el otoño de 2017, específicamente el 10 de octubre en la Incubadora de Investigación de Artes y Diseño (ADRI), Penn State; el 11 de octubre en la Universidad de Caldas en Manizales, Colombia; el 1 de noviembre en la Universidad de Berna, Suiza, y, a modo de conferencia, en la clase del seminario de postgrado de Karen Keifer-Boyd en Penn State, el 8 de noviembre del mismo año. Tuve la suerte de haber recibido una amplia retroalimentación sobre lo que presenté, que condujo al conjunto actual de notas que ahora comparto. Quiero agradecer a todos los que hicieron posible mis presentaciones, durante lo que resultó ser un período muy ocupado, pero intelectualmente fructífero. En las conferencias pude explorar la relación de los elementos de selectividad (modificar, agregar, eliminar) en relación con el estado cultural de meta, que es la etapa en la que creamos valor cultural y las diferentes formas de remezclas. Estas notas, como en el caso de gran parte de mis escritos, se encuentran en el proceso de hacer su camino en forma *remezclada* para diferentes publicaciones. En efecto, la sección titulada, "The Elements of Meta" ya forma parte del capítulo final de mi libro *Art, Media*

1 Traducción del inglés de Magdalena Vial.

2 Eduardo Navas enseña sobre los principios del análisis cultural y las humanidades digitales en la Escuela de Artes Visuales de la Universidad del Estado de Pennsylvania, investigando el papel creativo y político de la reciclabilidad y el remix en arte, medios y cultura. Ha dado conferencias en los Estados Unidos e internacionalmente y ha publicado tres libros sobre estudios de remix.

Design and Postproduction: Open Guidelines on Appropriation and Remix (Routledge, 2018).

Desafíos del Remix

Cuando pensamos en remezclar, lo más probable es que sea remezclando el material de muestreo de lo que se nos viene a la mente (tomar una parte de una grabación de música). Pero los principios del remix también están en juego en términos de citas culturales (haciendo referencia a una idea, un estilo, una historia, etcétera). La diferencia entre estas dos formas de contenido y conceptos de reciclaje se puede notar al examinar las formas del popurrí (*medley*) y del megamix. El popurrí suele ser interpretado por una banda, mientras que un megamix está compuesto en el estudio por un productor de DJ que sabe cómo manipular las pausas en el tornamesa.

Al considerar esta diferencia y evaluar cómo funciona el muestreo o *sampling* en el megamix (que básicamente es una mezcla extendida de muchas canciones), se hace evidente que una remezcla, en el sentido estricto de su definición, tiene que basarse materialmente en una cita que pueda cuantificarse; en otras palabras, estar medida, porque ésta se basa en muestreos. Mientras que una muestra es cuantificable, una referencia cultural (cita) no lo es, y ni siquiera puede ser notada por el público, haciendo que el material interpretado parezca original. Debido a la capacidad de rastrear sus fuentes, dado que son grabaciones, los productores de DJ rápidamente tuvieron problemas con la ley de derechos de autor: un abogado podría reproducir una muestra de una canción de Hip Hop en yuxtaposición directa con la fuente y demostrar, con fundamentos materiales, que la muestra fue un acto de plagio.

Demostrar esto es más complicado con una cita cultural. Consideremos a Led Zeppelin en este caso (que es un ejemplo fundamental utilizado por Kirby Ferguson en "Everything is a Remix, Part 1")[3]. Zeppelin, como demostró Ferguson, realizó plagio –argumentalmente directo– dentro de la tradición de covers e imitaciones, porque como se ha documentado hasta ahora, no dieron el crédito adecuado a los músicos de quiénes tomaron gran parte de las composiciones. Ferguson se refiere a las cubiertas y las imitaciones como formas de "remezclas legales". Lo que estas formas de contenido de reciclaje realmente comparten con los *remixes*, es la cita intertextual: la incorporación de ideas a modo de referencia directa o incluso indirecta, que a menudo no están fundamentadas materialmente, sino más bien están realizadas a través de una emulación bien calculada.

Ejemplos de citas culturales en la literatura incluyen a *Ulises* de James Joyce[4], que toma prestado o está inspirado en parte por la *Odisea* de Homero[5]. *Don Quijote de Manuel de Cervantes* inspiró a Jorge Luis Borges a escribir "Pierre Menard, Author of the Quixote", un cuento corto sobre un aspirante a autor cuyo objetivo era reescribir don Quijote, palabra por palabra[6]. En ambos casos, no hay una toma directa de palabras reales configuradas en el orden exacto, sino más bien una referencia general o implícita a un objeto cultural anterior, que a su vez valida el objeto que experimenta el lector. El video más reciente de Kirby Ferguson sobre *The Force Awakens* justifica la cita cultural al mostrar cómo JJ Abrahams cita y se apropia de ideas y tramas de fuentes preexistentes, pero no necesariamente de muestreos, como se practica a menudo en la remezcla selectiva. En resumen, el muestreo de material consiste en tomar algo que ha sido previamente arreglado o compuesto de una forma específica, para reutilizar todo o parte de él con el fin de desarrollar un nuevo significado. La cita cultural consiste en hacer referencia indirecta o mediante emulación a un trabajo existente con antelación, para desarrollar un nuevo significado.

3 Ver *Everyting is a Remix*, parte 1, http://www.everythingisaremix.info/blog/everything-is-a-remix-part-1

4 James Joyce, *Ulysses* (New York: Modern Library, 1934; Reprint, New York: Vintage International, 1990).

5 Homer, *The Odyssey* (Londres: A.C. Field, 1900; Reprint, Clayton, Delaware: Preswick House, 2006).

6 Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, Author of the Quixote", *Collected Fictions*, trans Andre Hurley (New York: Penguin, 1999), pp. 88-95.

Los elementos de la selectividad

La pregunta que surge de este análisis, es si hay en la actualidad un origen real de algo que no esté dentro de los principios del *remix*, en términos de muestreo de material, cita cultural o su combinación. La respuesta a esta pregunta puede evaluarse cuando consideramos cómo se produce la remezcla. Como ya he señalado en varias publicaciones, hay cuatro formas básicas: la extensa, la selectiva, la reflexiva y la regenerativa[7]. Es lo regenerativo lo que ha hecho que los otros tres tipos de remezclas prevalezcan culturalmente. Pero este proceso, en realidad, tiene lugar a través de la selectividad, que puede ser el motivo por el que tendemos a reconocer la remezcla selectiva como la forma más común. Es la selectividad la que permite que exista reciclabilidad. La selectividad es posible debido a tres elementos que conducen a su concepción. Cuando elegimos seleccionar algo, tenemos las opciones para 1) modificarlo, 2) agregarle algo, 3) eliminar algo. Estos elementos se pueden combinar, por supuesto, lo que hace que la remezcla sea bastante compleja (figura 1).

La selectividad, a su vez, no puede ser posible hasta que ingresamos a una etapa avanzada de significación; que sería una etapa de meta. Es en ese momento en el que existe confianza en el exceso de significados que pueden reciclarse. Para entender cómo esto está en juego, debemos considerar cuatro elementos que hacen que meta sea posible. Luego conectaremos estos elementos a la selectividad y la remezcla.

Los elementos del Meta: Meta y Apropiación[8]

Quizás el principal desafío que surge al pensar en el comienzo de cualquier cosa, es la incapacidad de concebir cómo comienza algo. Este es un enigma tautológico que se dobla sobre sí mismo, para ofrecernos la respuesta de su incapacidad inherente para moverse más allá de sí mismo; pero al hacerlo, de hecho, expande el concepto tautológico como base para la investigación de todas las cosas que uno tiene la necesidad de definir. Esta es la base de la creación de significados, o significación, como prescribe la semiótica. Este proceso es parte de la raíz de la producción creativa, que a su vez es la columna vertebral de la remezcla, como variable fundamental en la comunicación a través de la cultura. La remezcla es posible gracias a un estado de meta, que, a su vez, es el proceso mediante el cual se desplaza la pregunta sobre el comienzo de cualquier cosa para desarrollar significación[9]. Este proceso es posible debido a la apropiación y sus tres elementos de apoyo: implementación,

7 Véase "Remix Defined", *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*, Nueva York, Springer 2012, pp. 65-76.

8 Esta sección, "The Elements of Meta", es parte del capítulo final de mi libro *Art, Media Design, and Postproduction: Open Guidelines on Appropriation and Remix* (Routledge, 2018).

9 Para un excelente resumen de este complejo proceso, véase Martin Irvine, "Remix and the Dialogic Engine of Culture: A Model for Generative Combinatoriality", *The Routledge Companion to Remix Studies*.

contextualización y legitimación, sobre las cuales se basa la efectividad de meta. En lo que sigue, describiré cómo estos cuatro términos informan el desarrollo de la significación en curso, basada en la capacidad de producir diferencia en línea con la repetición de cosas materiales e inmateriales. Estos elementos, selectividad y remezcla, se contextualizarán dentro del marco de referencia cultural.

Apropiación

La apropiación hace posible la significación. Proponer este término como la etapa inicial de la significación parece paradójico, porque, como el término lo implica, para poder apropiarse de algo uno debe tener la capacidad de saber que hay algo de valor que realmente le conviene. En otras palabras, la apropiación sólo puede suceder una vez que algo se define con algún tipo de valor que sea de interés. Entonces, ¿qué pasa en el principio? Como no hay nada que se pueda apropiar, uno comienza con preguntas que se responden a través de la constante indagación sobre las cosas, contextualizándolas.

Aquí encontramos la tautología de los orígenes que ya está en juego. En términos de comunicación básica, la semiótica es directa sobre este proceso, que comienza tan pronto como nacemos[10]. Aprendemos relacionando, inicialmente, nuestros cuerpos con otros objetos materiales; confiamos en el sonido para expandir esta forma básica de adquisición de conocimiento. El habla oral nos permite asignar sonidos específicos a cosas que con el tiempo evolucionan como conceptos en nuestras mentes, relacionando cosas que vemos repetidamente.

10 Peirce realmente discute esto en sus escritos sobre el remitente. Ver Charles Sanders Peirce, *Peirce on Signs, ed. James Hoopes,* Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 1991, 8 and 67.

Dicho de otra manera, somos seres que copiamos y mimetizamos para aprender a través del ejemplo, para eventualmente desarrollar un sentido de "originalidad" basado en las cosas y el entorno que nos rodea. Esto tiene lugar en forma literal: nosotros asignamos valor basándonos en la exposición constante al mundo. Escuchar la palabra "manzana", cada vez que un objeto que ha sido aceptado socialmente para ser identificado por esa palabra, en efecto, viene a significar manzana, tanto conceptualmente como en su forma. Seleccionamos conceptos básicos de nuestras memorias que aprendemos a lo largo de la vida, y los combinamos en oraciones u objetos multimedia para una comunicación constante. Este tipo de selección es una forma de apropiarse de los recursos (conceptos / ideas) que se recopilan en nuestra memoria, que a su vez se implementan para la comunicación básica.

Para ser claros, por mucho que nos gustaría pensar lo contrario, creamos y nos comunicamos por medio de la significación; incluso cuando trabajamos con lo que a menudo se llama intuición. En términos de arte y diseño, esto está ocurriendo a través del deslizamiento continuo de conceptos en nuestras mentes, que eventualmente ceden a formas que a veces pueden ser inesperadas y difíciles de entender, mientras que otras veces son bastante accesibles. Es nuestra capacidad de apropiarnos de lo que ya sabemos lo que nos permite desarrollar cosas nuevas. Este proceso, en efecto, se extiende a la producción material real; lo que significa que imaginamos cosas nuevas basadas en conceptos que ya se han implementado: las operaciones y ecuaciones matemáticas básicas se automatizaron y condujeron a la calculadora, lo que posibilitó el desarrollo de la computadora como herramienta multitarea, que actualmente se utiliza para actividades cada vez mayores en todos los aspectos de la vida diaria.

Esta cadena de significación tuvo lugar durante muchas décadas y se desarrolló a través de un proceso recursivo: un ida y vuelta (tautología) de conceptos y formas en entornos culturales, que resonaron entre dos guerras mundiales y el auge de la industrialización, pasando de la modernidad a la posmodernidad.

En resumen, la apropiación se vuelve posible debido a un proceso de reciclaje, que depende de la asignación de conceptos inicialmente aprendidos; estos están basados en la exposición repetida del habla, que se asocia con objetos específicos, que finalmente se vuelven significativos a medida que uno aprende a interpretarlos en función de su rol en contextos específicos. Esto se conoce como connotación en términos lingüísticos[11]. La apropiación, en resumen, es el proceso constante de tomar de lo que ya sabemos algo para recontextualizarlo, a través de su implementación. Como mencionamos anteriormente, cuando no sabemos, preguntamos, ¿qué es eso? Y, en términos de lenguaje, obtenemos una respuesta que a su vez utiliza otras palabras o elementos contextuales, para explicarlos con otros conceptos, que quizás ya conocemos. Si esto no es posible, investigamos hasta desarrollar un significado basado en contexto sobre el objeto, concepto o idea. Una vez que se lleva a cabo la apropiación, es posible implementar lo que se ha apropiado de acuerdo con la propia intención. La apropiación puede ocurrir por medio de un muestreo de material o una cita cultural, momento en el cual el material apropiado está listo para ser reutilizado a medida que se implementa.

11 Peirce prefiere el término signo en relación con este proceso: Peirce, "On the Nature of Signs", pp. 141-143.

Implementación

Una vez que somos capaces de apropiar, podemos implementar; lo que significa que podemos reutilizar lo que se ha apropiado. La implementación puede tener lugar de varias formas. En términos de arte, podría sostenerse por sí mismo (como en el urinario de Duchamp, permaneciendo inalterado físicamente como objeto, pero recontextualizado como una obra de arte), o aislado (como cuando uno define una palabra o examina un objeto en su nivel más básico), o puede combinarse con otros elementos. En términos de palabras, esto equivale a tomar términos de nuestra memoria para organizarlos en secuencias y, así, desarrollar oraciones. En música, esto equivale a tomar muestras para recombinarlas como una nueva composición. En informática, puede suceder tomando un código preexistente y modificándolo leve o dramáticamente para adaptarse a un propósito diferente.

La apropiación se implementa por medio de citas culturales, que, en términos de escritura, uno podría tomar parte de una idea y reescribirla con palabras completamente diferentes, sabiendo que el lector podría notar referencias a trabajos anteriores. En la música, esto significa que uno puede tocar una melodía en un instrumento particular que en efecto está informado por el conocimiento intertextual de canciones anteriores. Así es como la música evoluciona de un estilo a otro: el blues que conduce al rock & roll, R & B, reggae, dub, punk, rock progresivo, grunge, etcétera. El primer método es el muestreo (*sampling*) de materiales, mientras que el último es una cita cultural. Es importante señalar que ambos enfoques se combinan a menudo para desarrollar nuevos conceptos, ideas, formas y objetos. En resumen, el material apropiado en términos de muestreo (sampling) de materiales y/o citas culturales está incrustado en todos los

tipos de formas de medios que a menudo combinan imagen, sonido y texto.

Contextualización

Según el enfoque para crear contenido nuevo, uno contextualiza el trabajo según los intereses y principios propios. Uno puede presentar el objeto como algo original o algo derivado. Si el material no se ha transformado lo suficiente, o no se le da crédito a quién se debe claramente, el objeto puede considerarse el resultado de un plagio. Parte del proceso de contextualización depende de cómo el productor decide minimizar o enfatizar el muestreo de material y/o la cita cultural. Decidir cómo presentar el trabajo de uno puede hacer que parezca "original", pero usar dicho término en base a lo que se ha explicado hasta ahora es una falacia; mientras el objeto puede parecer original, en realidad tiene algo de único solo en el momento contextual en el que participa. Es en efecto, un nodo cultural, o en términos de complejidad, un módulo que conducirá a otras formas que se construirán sobre él, o le incorporará material o conceptos para el desarrollo eventual de nuevas formas únicas en el futuro. Las decisiones sobre cómo contextualizar objetos, conceptos e ideas, a su vez, jugará un papel importante en si es aceptado o rechazado en diversos contextos culturales. Esto lleva al proceso de legitimación, que también definirá si se reutilizará el objeto en el futuro, y como éste se reutilizará.

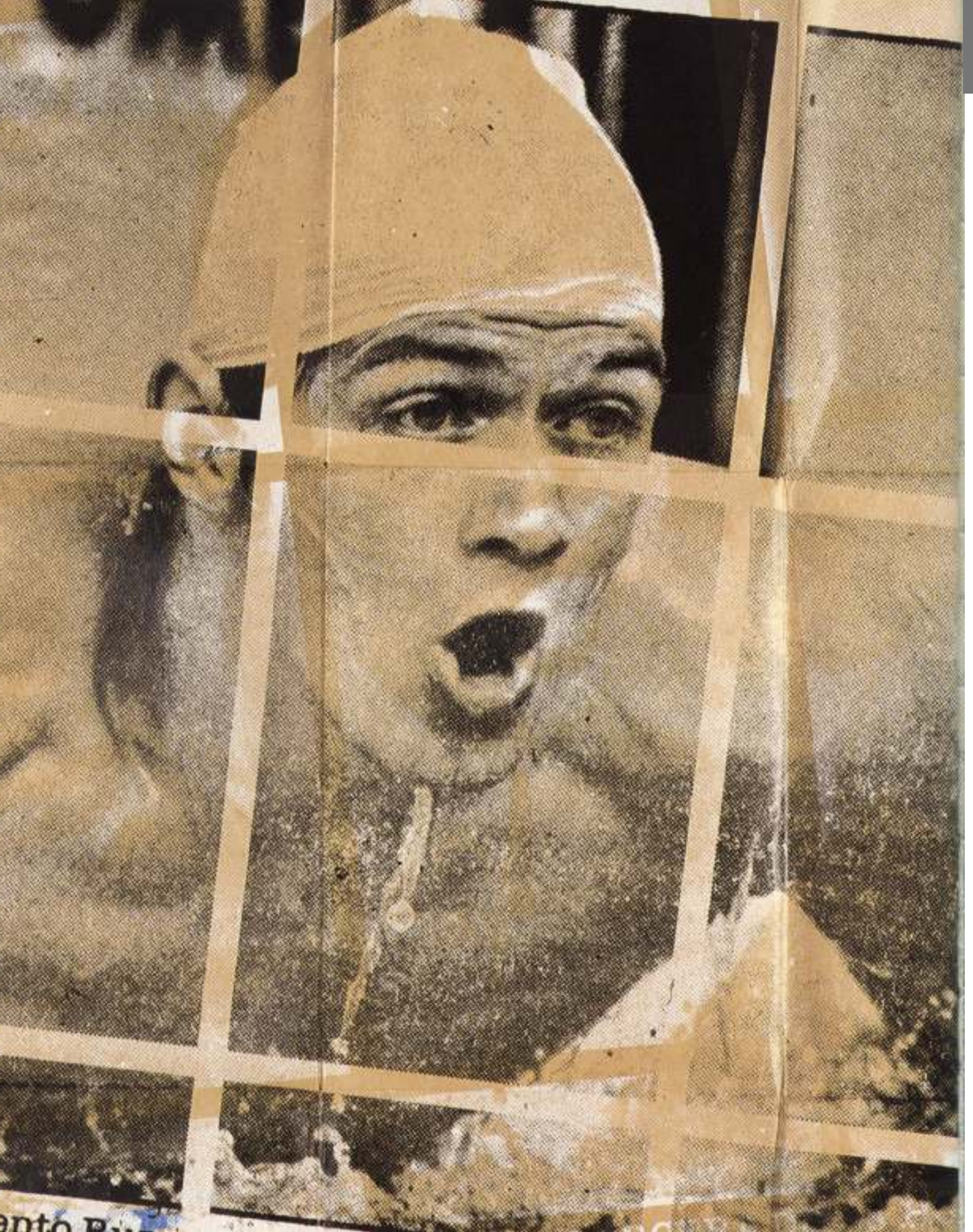
Legitimación

La legitimación es el último elemento en el desarrollo de nuevas formas que pueden parecer originales, pero tal como se explican son únicas. Dependiendo de cómo los otros tres elementos hayan sido ejecutados por una persona, la legitimación tendrá lugar. La aceptación de una obra como legítima o ilegítima, sin embargo, no está controlada por la persona que produjo el objeto, sino que es en realidad una negociación entre el productor y la cultura en la que se introduce el objeto. Aquí es donde uno encuentra contenciones desde la propiedad intelectual y los debates sobre el uso justo, y aquello dependerá si el objeto que se evalúa se percibe como derivado o único. El plagio puede surgir como un problema si el trabajo se presenta como "original". Esta parte sigue siendo polémica, y muchas de las obras, incluso cuando no están claras si son aceptadas como el creador desearía, una vez que entran en esta etapa, a su vez, informan sobre el proceso mismo de la creatividad, el pensamiento crítico y la escritura, así como la economía detrás de la autoría, como una práctica basada en el mito de la originalidad. En efecto, también es una falacia que desarrollamos para justificar la acción individual en relación con las tensiones colectivas de la sociedad y las diferencias económicas respaldadas por organizaciones jerárquicas, que a su vez son la columna vertebral del mercado capitalista.

La legitimación es el enfoque de la cultura de remezclas. *Creative Commons*, en efecto, ha tomado como su misión el desarrollar un modelo justo y equilibrado para la producción creativa, que permita la legitimación de lo que llaman trabajos derivados basados en el uso justo. Esto significa que se está tratando de llegar a un compromiso entre las naciones para tener una idea de lo que es el uso justo. Dado que las leyes de *copyright* varían de un país a otro, esto sigue siendo un desafío. Lo que es crucial en nuestro caso, es entender que la forma en que algo es apropiado, implementado y contextualizado es importante para decidir si un objeto será legitimado. Y, si es así, cómo se legitimará: como un objeto único o derivado. Estos cuatro elementos son los que hacen que el estado de meta sea una variable importante en el acto de remezclar.

Los elementos de meta son familiares para la mayoría de las personas, ya que son parte integral de la comunicación básica. Estos elementos informaron el modernismo a medida que desarrollamos máquinas y herramientas para registrar y mejorar nuestra realidad material. Los elementos de la función meta, en el marco de la cultura, constan de dos capas de retroalimentación. En la primera se introduce algo, que puede ser diferente de lo que comúnmente se conoce; esto significa que su asimilación puede tomar algún tiempo, si es aceptada. En esta etapa podemos observar cómo la apropiación depende de la implementación, la contextualización y la legitimación. Los dos últimos elementos de meta tienen efecto en la segunda capa del marco de la cultura, en la cual el material que se ha introducido en la primera alcanza un valor cultural. Es en este punto, en términos de remezcla, que el material puede ser apropiadamente repetido o muestreado, y, a su vez, puede ser reintroducido en la cultura como algo derivado o nuevo. Estas etapas se hicieron evidentes en el posmodernismo, y ahora están siendo explotadas por el desarrollo continuo de tecnologías para posibles nuevos mercados.

Ahora podemos evaluar los elementos de selectividad en relación con las formas básicas del *remix,* así como los elementos de meta, (ver figura 1). Podemos notar que los elementos de selectividad son los que hacen posible la remezcla. También podemos observar que la selectividad a través del juego retórico hace posible una etapa de meta, que consta de cuatro elementos. La apropiación es el elemento que a su vez hace posible el ciclo que permite que tenga lugar la significación. De la misma manera, la selectividad, que es vital para remezclar, también es un elemento clave para el ciclo que permite que la significación siga evolucionando. Y es también lo que hace posible la repetición continua de las diferencias en el marco de las culturas.



CORRECAMINOS VII (fragmentos)

1. Dittborn inventó las pinturas aeropostales por accidente.
Llevado a comienzos de 1983 a plegar cuatro veces un papel de envolver de grandes dimensiones, descubrió al desplegarlo que el papel estaba cuadriculado por sus pliegues.
El hallazgo de Dittborn no descubría nada: plegar un papel o un género es lo único que puede hacerse para reducir su superficie sin desgarrarlo.
Ese conocimiento, adquirido durante el Neolítico por los hombres en la práctica de la guarda y la sepultura, daba respuesta a una prolongada búsqueda en el trabajo de Dittborn: marcas que atravesaran sus obras y les fueran heterogéneas.

Esas marcas fueron, de golpe, los pliegues.

A finales de 1983 la primera pintura aeropostal alcanzaba el mundo.

2. Pliegues son la marca registrada de las aeropostales.
Por ellos cambian las pinturas de tamaño y entran en sobres como tesoros en cofres, niños en sacos de dormir, panes en el horno y cenizas en la urna.

La aeropostalidad de las pinturas de Dittborn radica en sus pliegues.

3. Llegan las aeropostales y, en ellas, desplegadas y colgando del muro, se concentran los ojos. Luego se dispersan ante la partida inminente.

Ver una pintura aeropostal es ver entre dos viajes.

Encontrar, 1985, Pintura Aeropostal Nº 29, fragmento; pintura, tinta china y fotoserigrafía sobre papel de envolver, 210 x 154 cm.

Itinerario: Santiago, Melbourne, Hobart, Santiago, Adelaida, Brisbane, Cleveland, Melbourne, Santiago, Londres, Southampton, Rotterdam, Nueva York, Santiago, Nueva York, Madrid, Wassenaar.

4. Las aeropostales son armas de doble filo: rota la cabeza del remitente, rompen la cabeza del destinatario.

Rompecabezas del destinatario:

a. Rompa usted los sobres
b. Despliegue Ud. los paños
c. Ensámblelos en el muro como mecanos, y
d. Exhíbalos como pinturas armadas.

5. Pinturas aeropostales viajan a través de la red internacional de correos como cartas plegadas y se exhiben en los destinos como pinturas desplegadas.
Vuelven como cartas replegadas y no pueden exhibirse en el origen porque está fuera de alcance.

6. En el correo la maniobra consistió en hacer pasar una pintura por una carta.
En hacer pasar un cuerpo por otro.
Ese cuerpo al desplegarse y exhibirse aquí o allá mostró, entonces, las señas de su otro. Pliegues y sobres fueron las señas de su otro.

7. Para conquistar el mundo, un día de 1983, en Santiago de Chile, se reunieron el Rehén, el Desertor, el Vagabundo y el Náufrago, y fundaron Airmail Paintings Inc.
A través de redes globales hechas de segmentos infinitesimales y desmesurados, todos impalpables, las pinturas aeropostales practicaron la única forma radical de turismo: jugar siempre y en todas partes de visita.

También aquí.

Airmail Paintings Inc. fabricó, entonces, dos cuerpos que nunca se encontrarían:

a. Cartas en tránsito, y
b. Pinturas sin casa

Lo cierto es que no viven aquí. A lo más vienen, están de paso. Son como esos miembros de la familia que han olvidado códigos de convivencia y llegan llenos de marcas de lugares ajenos. Traen consigo el signo de la extrañeza. No fueron hechas para ser vistas desde aquí; cuando vienen están como recubiertas por miradas que no conocemos. Son pinturas hechas desde un principio para alejarse del lugar de origen; y si vuelven, el lugar de origen ya está *fuera de alcance,* porque ya no es el mismo. Y uno se pregunta no sólo cómo las estamos viendo, sino cómo las habrán visto; no sólo qué pensamos, sino qué habrán pensado otros de ellas.

Adriana Valdés,
Escala en Santiago (efectos de extrañamiento), Mundana, 1998.

La XXIX Historia del Rostro (Sopap),
Pintura Aeropostal Nº168, 2007, fragmento; tintura, tek, hilván, frotage y fotoserigrafía sobre tres paños de loneta duck, 210 x 210 cm.

Itinerario: Santiago, Madrid, Nueva York.

Las Pinturas Aeropostales fueron un invento pragmático. Permitieron a Dittborn comunicarse hacia afuera de las fronteras de Chile sin depender de la existencia de una compleja infraestructura cultural. Su pragmatismo contenía un acto polémico de resistencia. En el acto de superar la escasez y la privación, desafiaba también el privilegio. Las obras, al enviarse al exterior como cartas, llegarían como pequeños paquetes, para expandirse luego y ocupar un considerable espacio, alcanzando una escala incluso arquitectónica, sin ser monumental, por cuanto desde el principio Dittborn se rehusó a eliminar los pliegues, huellas del viaje y de la escasez originaria. Tampoco permanecerían las Pinturas Aeropostales en sus lugares de llegada. Seguirían su camino. Se exhibirían en calidad de pinturas para luego seguir circulando en calidad de cartas. El carácter pragmático y polémico de las Pinturas Aeropostales tiene también una dimensión filosófica: la de ir más allá de toda inmovilidad, finalidad y rigidez. Las Pinturas Aeropostales tienen algo del Zen, por su elegancia y economía de medios (hacen algo a partir de casi nada), y por emplear en su favor redes preexistentes de energía y poder.

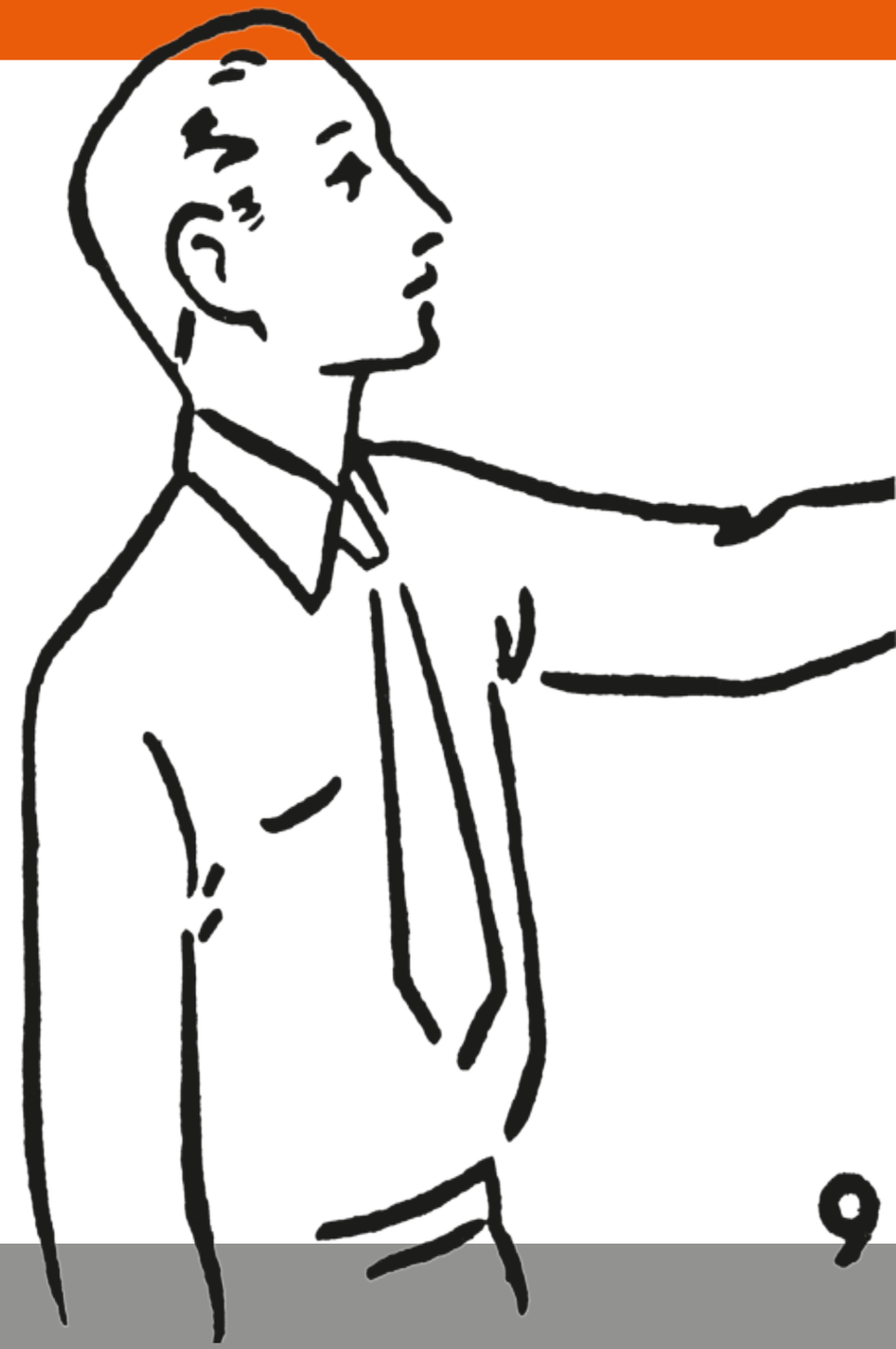
Guy Brett,
Nubes de Polvo, Mapa,
Londres-Rotterdam 1993.

Cubrir, Pintura Aeropostal Nº186, 2017, fragmento; pintura acrílica, hilván y fotoserigrafía sobre dos fragmentos de entretela sintética no tejida y un módulo de loneta, 210 x 350 cm.

Itinerario: Santiago, Nueva York.

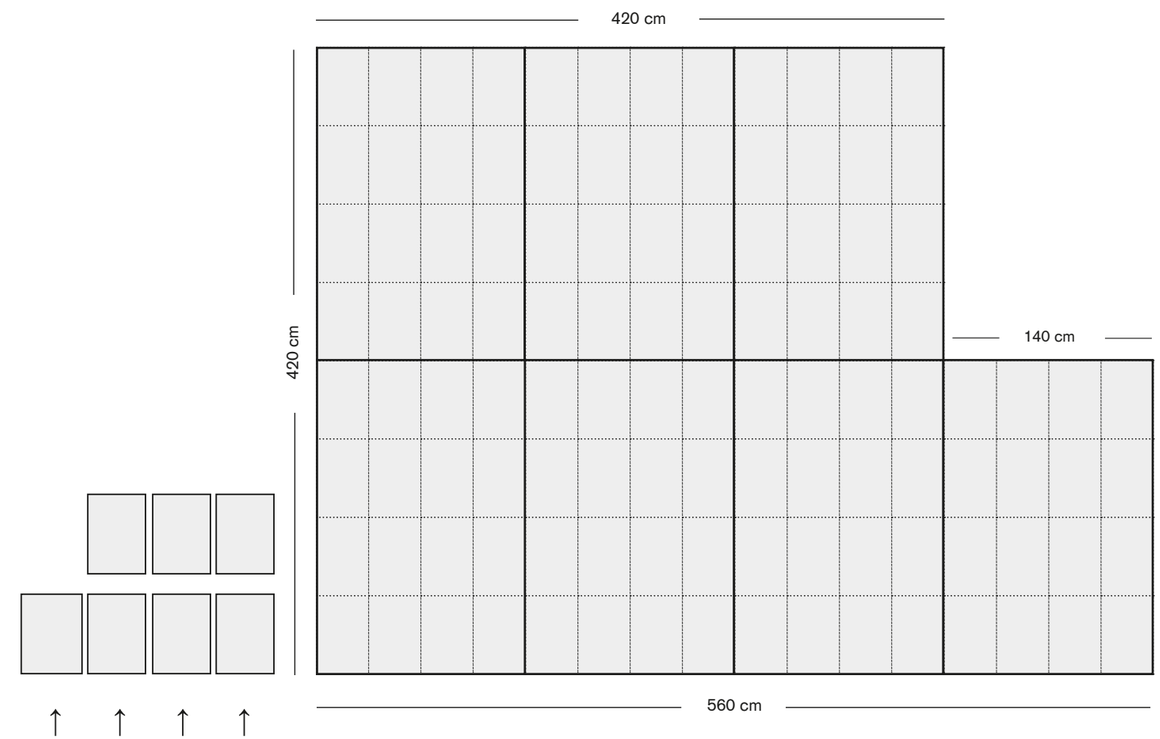
DESTINACIONES

Cali
Sharjah
Sidney
Melbourne
Santiago de Chile
Paris
Buenos Aires
Cuenca
Vancouver
Roma
Lima
Lisboa
Ciudad de México
Miami
Nueva York
São Paulo
Porto Alegre
Madrid
Boston
Rotterdam
Philadelphia
Amsterdam
Wellington
Kassel
San Sebastián
Caracas
Berlín
Manchester
Banff
Londres
Southampton
Barcelona
Sevilla
Glasgow
Hobart
Adelaida
Brisbane
Cleveland
Bristol
Wassennar
Belfast
Aberystwyth
Chicago
Amberes
Zürich
La Habana
Liverpool
San Sebastián



Esquema para **La XI Historia del Rostro (500 años),** Pintura Aeropostal Nº 91, 1993 ; pintura, hilván y fotoserigrafía sobre siete módulos de entretela sintética, 420 x 560 cm.

Itinerario: Santiago, Havana, Seville, Sidney, Santiago, Vancouver.



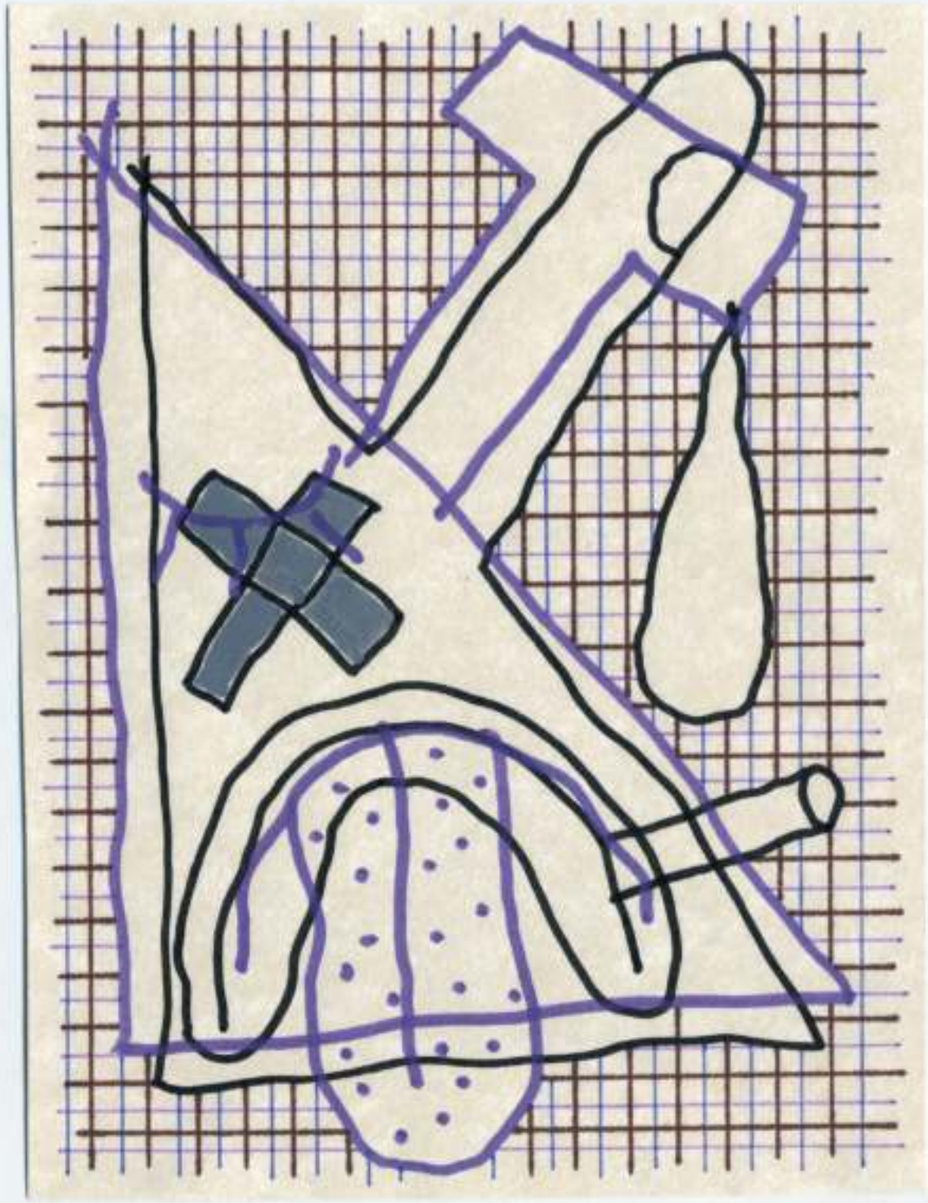
Cada sobre contiene un módulo plegado.

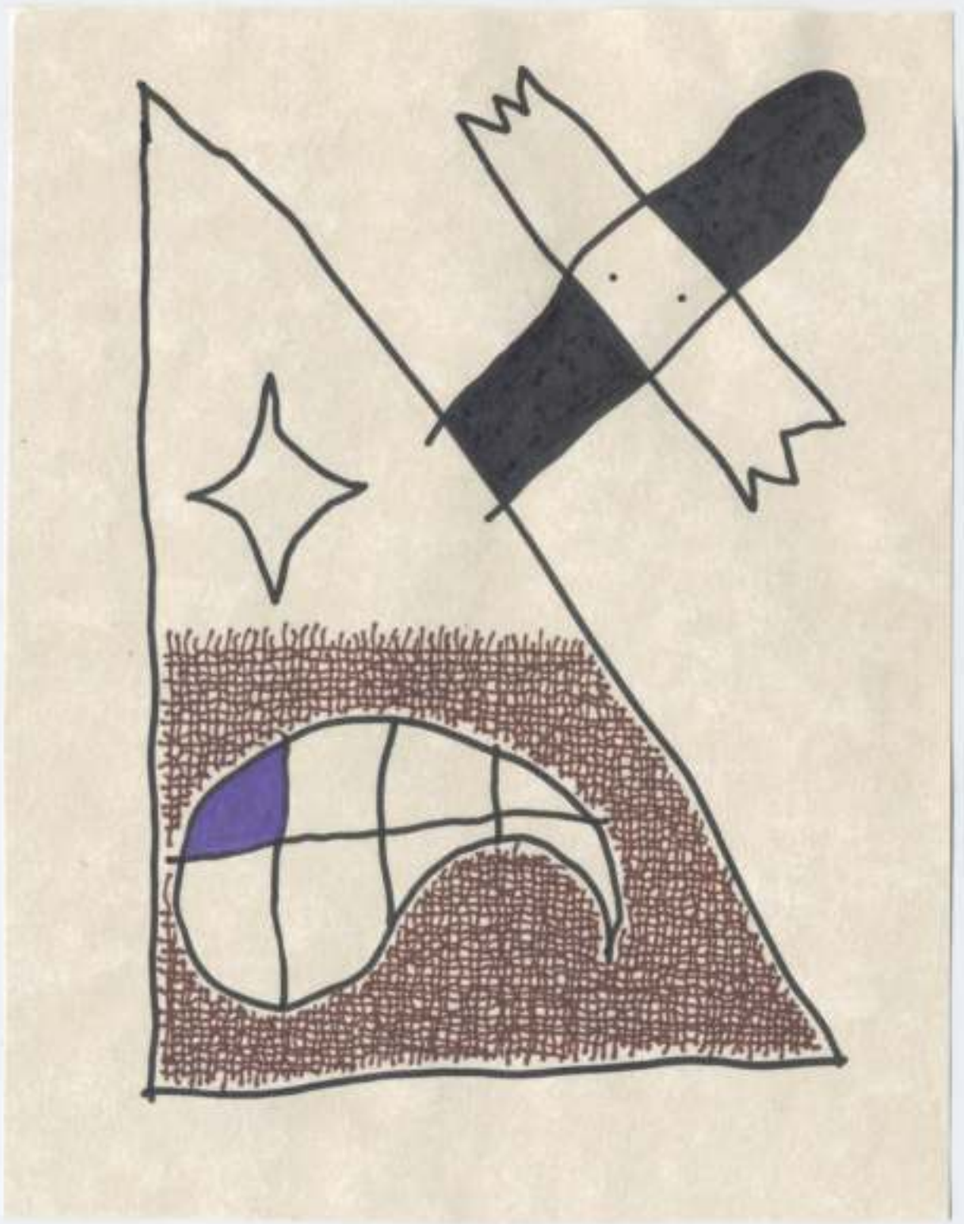
RODRIGO CANALA

Santiago, 1972

Magíster en Artes mención Artes Visuales, Universidad de Chile; Licenciado en Arte, Universidad Finis Terrae; estudios de Arquitectura, UVM. Es fundador, director y curador de Galería Técnica, también es co-fundador, integrante y tutor de Taller BLOC. Paralelamente, se desempeña como profesor de pregrado en distintas escuelas de arte. Cuenta con exposiciones en Argentina, Australia, Brasil, Colombia, Corea, Chile, España y Estados Unidos, destacando: Díptico (15 colaboraciones), Taller BLOC (Santiago, CL, 2018); Heavy metal, Galería Técnica (Santiago, CL, 2017); Diseños, Galería Patricia Ready (Santiago, CL, 2016-2015); Vecinos, MICH (Santiago, CL, 2015); Circus, Sala Puntángeles (Valparaíso, CL, 2013); Proyecto URRA, Galería Del Infinito (Buenos Aires, AR, 2013); Colección Juan Yarur: Un relato personal, MAC (Santiago, CL, 2013); Emblemas, Casa E (Valparaíso, CL, 2013); Deco, Galería Patricia Ready (Santiago, CL, 2012); Indios verdes, MNBA (Concepción, CL, 2011); Traveling light: five artists from Chile, AMA (Washington, US, 2011); Diamante hueco, Galería Tajamar (Santiago, CL, 2011); Destellos negros, Galería Centro, (Talca, CL, 2011); Contaminaciones contemporáneas, MAC USP (Sao Paulo, BR, 2010); Material ligero: five artists from Santiago, Chile travelling light, Margaret Lawrence Gallery (Melbourne, AU, 2009); Suite-Patrón, Galería Die Ecke (Santiago, CL, 2007); Stgo/Bog/Stgo. Envío de arte contemporáneo chileno, Galería Valenzuela Klenner (Bogotá, CO, 2007); If I can make it here, I'll make it anywhere, White Box (Nueva York, US, 2007); 5ª Bienal de artes visuales. Utopías de bolsillo, MNBA (Santiago, CL, 2006); Desde el otro sitio/lugar, NMCA (Seúl, KR, 2005); Edén, Galería Artespacio (Santiago, CL, 2004). www.canala.cl

SI ES UN EXPERIMENTO, UNO PATETICO;
UNA EMPRESA DE POLVO, CHOLGUAN Y PLUMAVIT
SI ES UNA MARCA, UN LOGO, UN DIBUJO,
UNA BANDERA, UN ESTANDARTE, UNA TRINCHERA
SI ES UN RELOJ BAJO EL AGUA, UN PAYASO
MUERTO DE PENA, UN EXTRAVIO SIN RETORNO
SI ES UNA CONDENA Y UN REGALO, UN DISFRAZ
Y UN ESPEJO, UNA TARDE GRIS Y FELIZ
SI ES UN PARENTESIS, UN NO-LUGAR EN
LA TIERRA, UN HOSTAL PARA DOS; SOPA Y ROPA
SI ES UNA PRODUCTORA Y LIQUIDADORA DE
IMAGENES FUTURAS Y PRETERITAS; INFINITAS
SI ES UN HOMENAJE SIN PROTOCOLOS A HEROES
ANONIMOS, INVISIBLES Y DESOBEDIENTES
SI ES UNA EXTENSION DEL PROPIO LIMITE,
UNA FORMA-OTRA INCIERTA E INDETERMINADA
SI ES UN FONDART/FONASA INDIVIDUAL-COLECTIVO
DE ESFUERZOS IN/INTER-DEPENDIENTES
SI ES UNA CARCAJADA: JA-JE-JI-JO-JU, UN
HOBBY Y UN PASATIEMPO; INERCIA Y DERIVA
SI ES UN ARTE-FACTO DESTRUCTIVISTA <PEREZ>,
UNA VISION-MISION, UN DELIRIO FUGAZ
SI ES UNA RESPUESTA SIN PREGUNTAS, UNA
VERDAD SIN PRUEBAS, UN JUEGO SIN REGLAS
SI ES UN BESO DE NICOTINA, UNA DESILUSION
DE CARNE Y HUESO, UN AMOR IMPOSIBLE





NO ES UNA GALERIA, NO, ES MUCHO MAS
Y MUCHO MENOS, ES CASI TODO Y CASI NADA
NO ES RE-PRESENTANTE DE NADIE, SE
AUTO-RE-PRESENTA, SE AUTO-NO-RE-PRESENTA
NO ES UN WHITE-CUBE; NI TECHO NI MUROS
NI PUERTA NI VENTANAS, NI NADA SOLIDO
NO ES CON-TEMPORARY; ES PRO-TEMPORARY,
EX-TEMPORARY, A-TEMPORARY, TEMPORARY
NO ES UN NEGOCIO, ES UNA APUESTA A
CIEGAS, UN PROYECTO SIN PLANOS NI PLANES
NO ES NADA NUEVO, MAS BIEN ALGO ANTIGUO,
UN VIEJO MEDIO, UNA UTOPIA REMOTA
NO ES UNA CARRERA, SU META ESTA EN
LA PARTIDA, EN EL PUNTO DE FUGA: UN NIÑO
NO ES INTER-NACIONAL, ES INTRA-NACIONAL,
IN-SITU; SUS MIEDOS SON SU PATRIA
NO ES UN POEMA, ES UN ARREBATO, UN DESAHOGO,
UN SOBRESALTO, UN IMPULSO VITAL
NO ES UNIVERSAL; ES PROVINCIAL, CONTEXTUAL,
ACCIDENTAL; SU MUNDO ES SU VIDA
NO ES UN AMULETO, SU SUERTE ESTA ECHADA
EN LA CAMA; TIENE SUS DIAS CONTADOS
NO ES POLITICA NI BUROCRATA, MAS BIEN
INGENUA, ILUSA, IDEALISTA Y ALGO NAIF
NO ES UN PREMIO, TAMPOCO UN TROFEO, MENOS
UNA CORONA; ES UNA TUMBA SIN FONDO

MAGDALENA PRADO M.

Santiago de Chile, 1981

Comenzó sus estudios en la Academia de Arte Martin Soria en Santiago de Chile, para luego continuar sus estudios en Bs As/Argentina con el escultor Gustavo Ibarra. De regreso en Chile realiza una tutoría por dos años con Matías Movillo (2011-2012) y luego ingresa al Taller de corrección de obra con Eugenio Dittborn (2015). Ha participado en diferentes exposiciones colectivas e individuales, entre ellas, *DIURNA*, Universidad de Talca (2018) y *DIURNA,* Museo de Artes Decorativas (2017-2018), *Todo lo oculto está al descubierto*, Galería NAC (2017), *Infinito*, Universidad de Talca (2016), Colectiva Galería Artespacio (2015), *En las manos el papel se hace agua*, Centro Cultural las Condes (2015) entre otros. Ha participado en diferentes Ferias de Arte como Art Lima 2018 con un solo show, CHACO 2018 entre otras. Ha recibido el primer lugar en el concurso Re_Crea_Arte, Fundación Amigos del Arte (2001) y fue seleccionada en el concurso Artespacio Joven BBVA (2016 y 2017).

Durante los últimos cuatro años mi trabajo se ha relacionado con una particular manera de transformación del papel, a través de la cual he ido descubriendo distintos aspectos expresivos como texturas, calados, desbastes y tonos generados a partir del volumen e incisión que resulta en el ir removiendo su superficie plana.

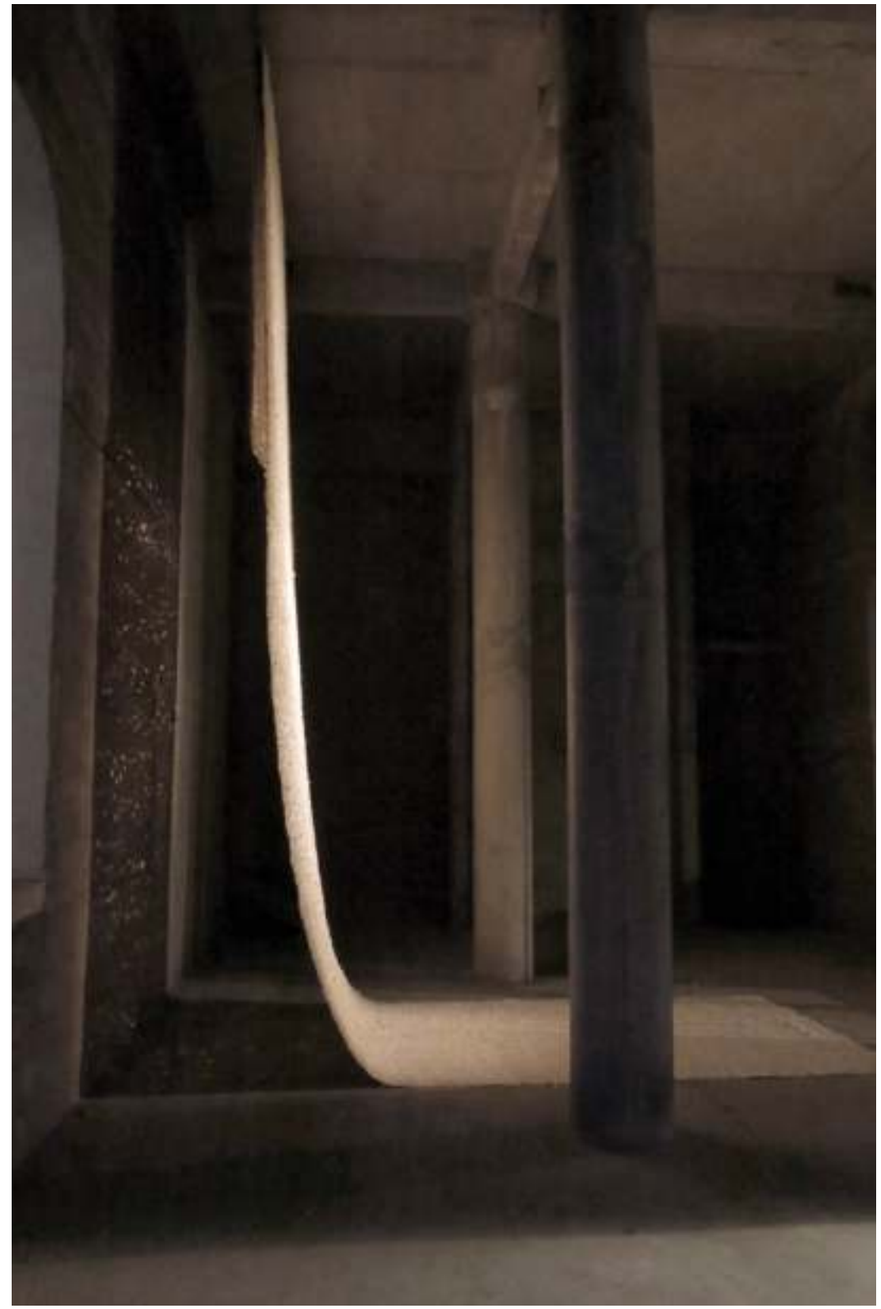
Esta intervención la realizo reblandeciendo el papel con agua y desbastando o removiendo el mismo con una herramienta que es la que va articulando distintas maneras de hacer visible esta transformación; mediante el surco, desbaste e incisión voy dando paso a diferentes ritmos que le van dando vida a una nueva superficie.

La amplia gama de posibilidades expresivas se reduce al mínimo de materiales y herramientas, agua y una espátula. En este sentido, la composición y formas resultantes son producto de una considerada austeridad material. Me encuentro aquí entonces con que las propias cualidades intrínsecas del papel son de las que intento apropiarme haciendo que ese "cuerpo plano" se vuelva un cuerpo expresivo.

3. La deliberada escasez inicial: Papel, una espátula y agua

Los trabajos de Magdalena Prado terminan de golpe con la diferencia entre soporte e inscripción: la lineatura es realizada por y en la carne viva o masa cruda del soporte. Es esa carne, esa masa, la que devienen inscripción y soporte. Ambos mueren uno en los brazos del otro. No hay, entonces, en los trabajos de Magdalena Prado adherencia de una materia sobre otra como en la cosmética o la pintura de caballete, ni acumulación alguna. Sólo la ciega coincidencia de soporte e inscripción. Líneas que son incisiones, grietas, líneas en deberes escolares, largas filas, hileras y rayas que dan a ver horizontal y verticalmente su hechura.

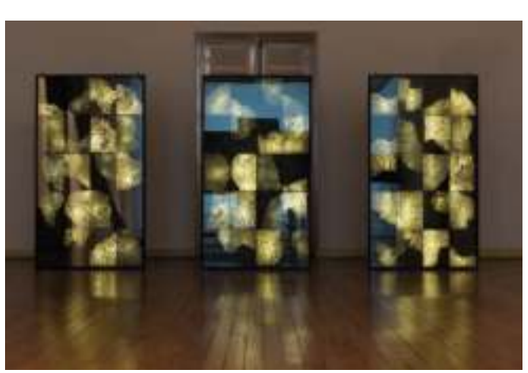
(Fragmento extraído del texto de Eugenio Dittborn para la exposición *En las manos el papel se hace agua*, 2015)



"La debilitación del papel de mi soporte quedaba a la vista como una especie de radiografía".

Manto
Módulos de papel desbastados 12 x 3 mts.
Intervención, 2017.

Debido a la dimensión de los trabajos el resultado final y las nuevas relaciones que el mismo trabajo proponía no eran vistas hasta que el trabajo estuviera totalmente montado. Es así como me encontré con que el registro del desbaste y debilitación del papel quedaba impreso, a modo de constelación, en el juego de luz que se formaba en la pared. Eso le fue dando más significado al trabajo, lo cual fue haciendo a la vez, que en los siguientes trabajos fuera intencionando lo que ahí había pasado. Los trabajos siguientes comenzaron no sólo hablar de su misma materialidad, si no que comenzaron a relacionarse con otro. Blanco sobre negro, negro sobre negro o desbaste y trasluz fue lo que comenzó a articular un nuevo lenguaje.



Des_molde, desechos de papel, 2.50 x 1.60 cm., Galería NAC, 2017.

Los restos de la verdadera talla a la que fui sometiendo al papel durante años, fueron dejando bolsas y bolsas de restos de ellos los que tomaron cuerpo en esta intervención hecha para este lugar específico en un espacio provisorio de Galería NAC el cual fue demolido luego de esta exposición.

Me adapté a las propias características que la sala proponía. Opté entonces por ocupar el vacío que había en la pared, sacando su molde y creando esta especie de prótesis que pasó a ser una especie de cuadro-objeto. En la sala y en el suelo instalé los restos o desechos de esa desbastación. No había pérdida, entonces, cada una de las obras que instalé ahí remitía a la otra para incluirla. Desechos tomados de la desbastación de los mismos cuadros que fui preparando para esa muestra pasaron a también apropiarse de su nuevo cuerpo.

Detalle ***Manto***

← ***Vitral***, módulos de papel desvastado en cajas de luz, 180 x 100 cm., 2017.

Contenedor y moldaje

Herramientas, papel maché, medidas variables, Museo de Artes Decorativas, 2017.

Fotograma video ***Surcar,*** 2:47 mono canal, 2016.

Mesa de trabajo

El papel en esta exposición pasa a tener una nueva apariencia.

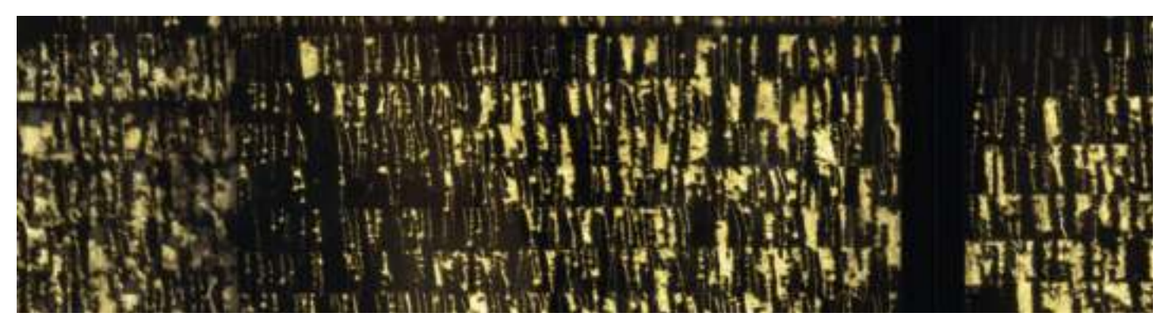
Producto de los desechos aglutinados esta vez con el agua que antes usaba para reblandecer la superficie de estos y así poder alterarlos, formé esta pasta de papel que me permitió trabajar como si fuese barro o arcilla.

Al secarse y endurecerse, esta pierde todo el agua y vuelve a quedar tan liviana como el papel pero con una nueva apariencia, la que a su vez nos hace creer que es carbón o que simplemente su peso es bastante mayor.

Me gustó esta idea de volver a una técnica más clásica como sería el moldeado en barro pero con un material que mantenía su ambigüedad y por lo tanto también hablaba desde ahí.

Vistas Exposición
DIURNA
Museo de Artes Decorativas,
Santiago, Chile,
2017.

→



Algunas preguntas acerca de la materialidad

Cecilia Vicuña responde a Sebastián Mahaluf

> En su acepción filosófica, y según la tradiciónn aristotélica, la forma es lo que se opone a la materia. Asimismo, la forma es el componente metafísico correlativo de la materia, con la cual se constituye la sustancia de cada cosa.
> Albano, Levis y Rosenberg, *Diccionario de Semiótica*, 2005, p. 109.

En mi trabajo he buscado evidencias sobre la experiencia efímera de la producción artística, que no pueden ser captadas por imágenes y tampoco pueden ser recogidas como objetos. Por lo tanto, la materia en mi caso se traduce a lo efímero. Esta declaración es lo que me ha llevado a explorar, a través de instalaciones y performances, los espacios y el estudio del cuerpo y su contexto: espacio geométrico y espacio físico.

A partir de la medida de las cosas, o bien la medida de la tierra (geo: tierra, metría: medida), entiendo la escritura como dibujo y el dibujo como pensamiento. Caminar es mi manera de mirar con el cuerpo, de ocupar una espacialidad y de escribir con cada paso una nueva dimensión. Así, la materia en mi obra, no sólo postula una tensión estructural dentro del espacio, sino también la ruptura del mismo. Vivimos en el espacio, estamos rodeados de espacio todo el tiempo y existe espacio entre nosotros. Espacio invisible pero presente, latente. Eso invisible es lo que existe entre nosotros, es la posibilidad sustancial de ser parte del otro.

En el año 2016 me encontraba con preguntas respecto a las formas de socialización desde la delgada línea que nos separa

Retrato de Cecilia Vicuña. Foto de Daniel Dávila.

Burnt Quipu, Berkeley Art Museum, "Cecilia Vicuña: About to Happen", 2018.

Pueblo de Altares, Center for Contemporary Art, New Orleans, "Cecilia Vicuña: About to Happen", 2017.

y al mismo tiempo nos sitúa en nuestro contexto, como, por ejemplo: un punto en el plano no es más que un punto, dos construyen una línea y tres construyen un plano. A partir del tres puedo pensar en un soporte, un cimiento, un plano. La triangulación así lo manifiesta. Estando inmerso en estos procesos y gracias a la curatoría de Cecilia Fajardo Hill, me tocó la hermosa posibilidad de cruzar mis elásticos con Cecilia Vicuña, quien desde la socialización de su obra plantea un todo a través de la escritura.

Cecilia Vicuña ha construido un lenguaje único por medio de su voz, la poesía, la danza, la tierra, lo ritual y lo sagrado. Acá le propuse algunas preguntas para intentar construir una pequeña reflexión en torno a las posibilidades y extensiones materiales dentro de sus procesos creativos.

Sebastián Mahaluf: ¿Cómo convergen y relacionan los diferentes cuerpos materiales en tu proceso creativo?

Cecilia Vicuña: Todos los materiales vivos y "muertos" conversan y dialogan entre sí, intercambian fuerzas que afectan sus estructuras, como lo demuestran ahora las ciencias físicas y moleculares, como lo vieron Francisco Varela y Humberto Maturana en su autopoiesis. Yo escucho y participo en su conversación, entrando a jugar, alterar y torcer lo que a su vez me va a responder. Mi arte es una respuesta a esa música interior.

SM: Desde la poesía, como un recurso presente en todo tu proceso creativo, ¿cómo distingues los límites entre lo que exhibes de tu obra y lo que queda como residuo o parte del proceso?

CV: Ah, yo no lo distingo, lo dejo ser y deshacerse, y aprendo de esa disolución-transformación, que me guía. Escoger qué mostrar es un azar del momento, aunque el momento sea largo. Un momento puede ser una historia.

SM: Sobre la relación efímera con la materialidad, ¿cómo te conectas, en qué se manifiesta?

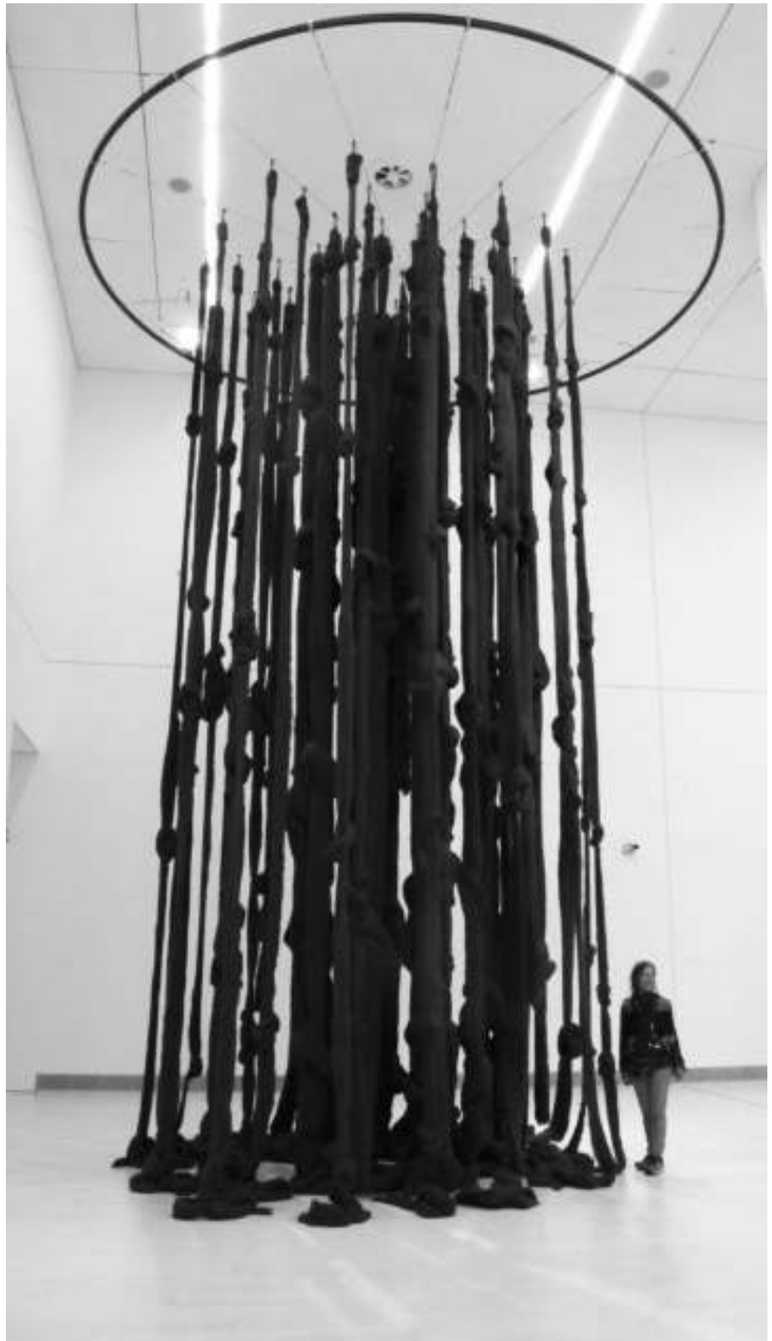
CV: Ver la muerte, la desaparición de todo lo que nos rodea, su falta de "solidez", comprender que lo sólido es relativo (hasta los huesos y rocas son "fluidos"), fue siempre mi punto de partida. La belleza de lo que se va me conmueve.

SM: Culturalmente y ancestralmente, ¿en qué te reflejas? ¿Desde dónde proyectas tu obra?

CV: Desde lo que llamo la rebelión de "La India Contaminada", desde el mestizaje, horrendo y perfumado, magnífico y perturbado, que solo quiere explorar y descubrir. Una rebelión que ahora se nombra contra el patriarcado o "descolonización", pero que siempre ha existido en mí y en la cultura humana, porque es una rebelión contra todas las formas de tiranía o dominio del uno por el otro.

SM: ¿En qué reflexiones e investigaciones te encuentras actualmente?

CV: Ahondando los caminos que siempre recorrí y descubriendo otros nuevos, que están siempre escondidos, adentro de lo que uno cree "saber" o "conocer". El sentir es infinito.



Quipu Womb, EMST Museum, Atenas, Grecia, documenta 14. Foto de James O'Hern, 2017.

Materialidad visual, imagen, prácticas de observación

Natasha Pons entrevista a Liliana Porter y Norton Maza

Esta entrevista, que contiene las mismas preguntas para ambos artistas, se centra en el tema de la materialidad y su capacidad de cuestionar lo establecido, a través de su uso o presencia como elemento constituyente dentro de la producción de obra, poniendo el foco en la posibilidad de develar huellas que se hacen presentes en la materialidad como resultado de las prácticas de observación. Nos interesaba las diferencias y/o similitudes que pudieran existir.

En el desarrollo de tu trabajo, ¿cómo se hace presente el ejercicio de clasificación e interpretación de las imágenes?

Liliana Porter: Si entiendo bien tu pregunta, diría que busco y organizo las imágenes de acuerdo a los temas que articulo en mi obra. En otras palabras, pienso que la materialidad debe estar de acuerdo con el concepto. Por ejemplo, es común en mi trabajo la presencia de una imagen representada y un objeto tridimensional. Todas son representaciones y eso es justamente lo que trato de señalar, los distintos niveles de representación.

Norton Maza: Estamos en un mundo saturado de imágenes, tanto fijas como en movimiento, que han hecho perder mucho la esencia del ser humano en su simplicidad. A su vez, el avasallamiento de imágenes genera confusión, desinformación y, otras veces, informaciones, como las imágenes periodísticas que evocan determinadas realidades. Depende de los ángulos en que se plantean determinados dramas o también alegrías. Por otro lado, también está la imagen ligada a la publicidad, al deseo, que genera el sobre consumo de las cosas, u otras que generan conciencia, por ejemplo, del cambio climático. La imagen también está ligada a la historia, partamos desde la Iglesia y los relatos que iban haciendo de lo que era el paraíso y el infierno. El recurso de la imagen es muy fácil de usar como herramienta de manipulación, entonces uno va clasificándolas por grupos y va sacando de ellas herramientas que permiten desarrollar obras, desde los contenidos y las realidades a las que están sometidas.

¿De qué manera investigas las materialidades con las cuáles trabajas?

Liliana Porter: Investigo en los mercados de pulgas, sobretodo, o donde aparezcan, a veces puede ser un aeropuerto, ya que mucho de esa materialidad son figurines o piezas de porcelana, adornos cotidianos. La otra materialidad suele ser un soporte (tela, foto, papel, estante), viene de estudiar y trabajar ex profeso con las convenciones del arte.

Norton Maza: Yo llego al tema de la materialidad en función de los proyectos, es decir, desde el contenido. De pronto hay obras que siento que son necesarias traducirlas en escultura o técnicas mixtas, instalaciones o simplemente pictóricas y, por qué no, dibujos, acuarelas, etcétera. La materialidad está ligada al tipo de materiales, más o menos precarios o de última tecnología. A veces combino ambos, por ejemplo, cartones, juguetes u objetos encontrados con piezas trabajadas en fibra de vidrio, policromadas, con bronce. Hay una diversidad de materiales y recursos. También hay esa fragilidad en los materiales, hay piezas que me interesan que sean en materiales nobles desde lo precario, formando la obra para que vaya directo al basurero; reciclo piezas que luego reintegro a la basura, siguen su curso y sirven para determinados proyectos. Pero la elección es evidente que está en función a los contenidos que quiero trabajar, no simplemente trabajo con el cartón porque me interesa el cartón. ¡No! Trabajé con este material cuando hice la obra Armería Maza representado por la Yam Gallery en la feria de arte Zona Maco 2017 México, armas de cartón y madera reciclada, pues te hablaba de la precariedad, de cómo las armas te llevan a la pobreza humana.

Liliana Porter, *The Intruder*, 2011.

¿Cómo entiendes la relación de la materialidad con la contundencia de su interpretación e interpelación, tanto personal como del público?

Liliana Porter: La verdad no entiendo esta pregunta.

Norton Maza: En parte tiene relación con la respuesta anterior, pero vamos a ser más acuciosos. La relación del público es interesante con respecto a las obras y cómo interpretan la materialidad; por ejemplo, el proyectos *Territory* (primera etapa) 2004, en donde construí fragmentos de casas con desechos el espectador estaba sometido a distintas realidades, primero la realidad del consumo porque uno está recreando en Belgrado, Serbia una cocina de altos estándares con elementos precarios. El juego que pasa con el espectador es que se olvida que todo es de madera, o cartón y telas, todo precario, y siente que hay una cocina que en el fondo tiene un velo por encima, una suerte de camuflaje y eso es justamente la precariedad. La vinculación entre el material y la pobreza va de la mano, entonces el espectador tiene una doble lectura, por un lado, una cocina apoteósica en dimensiones y, por otro, una que esta con ese velo de pobreza. Yo diría que es una obra que une el primer y el tercer mundo en una sola pieza, y eso lo facilita necesariamente el tema del material. Yo no podría haber desarrollado esa pieza si no hubiera conseguido ese tipo de materiales desechados en las calles. Y eso potencia la obra. Me interesa mucho trabajar con estos elementos, como hacer obras de resina con fibra de vidrio emulando el oro, para ser levitar un lingote. La simulación funciona a través de la materialidad, por ello es importante tener conciencia de los diferentes recursos que uno tiene para usar en cada creación.

Norton Maza, *Armería*, 2017.

El estado de apariencia, ¿cómo se hace presente (materialmente) en tu trabajo?

Liliana Porter: ¿Qué es el "estado de apariencia"? Si es la apariencia en sí, se hace presente a través de una pintura, un video, un dibujo, una obra de teatro. No tengo una única forma de solución visual.

Norton Maza: Yo siento que cuando uno trabaja con determinados recursos lo importante es dejarlos visibles, en el sentido de no ocultarlos, sino que hay un lado frontal y otro de atrás, escenográfico, que me interesa. Cuando hice la obra *Del paisaje y sus reinos en el Mac* en 2013 la persona entraba por una puerta y accedía a esa pieza, a ese bunker con todo sus recursos, casi neoclásico arquitectónico, pero cuando iba al segundo piso del museo y apreciaba la obra hacia abajo, observaba una cantidad de cachureos y artilugios sumamente precarios, las bolsas, una malla negra para ocultar determinados sectores, para generar oscuridad, los dioramas precarios, puro reciclaje y eso es interesante, pues no ocultas el material dejándolo a la vista desde otro ángulo, lo cual cuestiona nuestra condición en el sentido de reflexionar de todo lo que uno puede generar con tres o cuatro elementos y cómo uno puede manipular la información final. Podrías decir, de otro modo, que cuando uno genera una escena dramática periodística en el fondo realiza un artilugio, montando una historia para que fuera una noticia mundial, mientras todos creen que era el azar y estaba todo calculado. La doble lectura es un recurso que utilizo, como en el *Rapto* en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile en 2016 uno miraba arriba esta nave o este retablo en el cielo, pero de pronto la gente se percataba de lo precario que al inicio se veía majestuoso. La ilusión y el develar es lo que me interesa, eso ayuda a mi práctica artística.

Liliana Porter, *Joanofarc Che Elvis*, 2011.

Liliana Porter, *Memorabilia*, 2016.

¿Cómo defines tu relación con los objetos y su procedencia?

Liliana Porter: Mi relación con los objetos es la narrativa que les extraigo, en otras palabras, la obra es resultado directo de esa relación. Necesito que el objeto me diga algo o tenga la potencialidad de decir algo que me interesa a los efectos de organizar mi discurso.

Norton Maza: Es interesante esa vinculación con el objeto que se liga a algo muy personal, que es esa necesidad de seguir jugando. Uno juega con los dramas, con las alegrías obviamente y sigue jugando con todo el entorno. Cuando uno recorre el persa Bío, cachureando, hay determinadas piezas y elementos que te seducen de modo brutal, y tomados desde lo lúdico te permiten narrar historias, jugar nuevamente, casi como tirarse al suelo y construir una narrativa desde el presente, pero con juguetes ya usados y alterados con el tiempo. Es muy importante su procedencia, como cuando hice la obra La barrera del sonido en el CCMATTA en Buenos Aires, ese avión que atraviesa una nube de juguetes y objetos. El 90% de los juguetes fueron comprados y uno establece un vínculo con la persona que te los vende, yo les explico y les cuento el proyecto, cuál es su fin, porque sabemos que el objeto en sí mismo tiene una carga emocional muy importante. Entre los que me vendían y yo que recolectaba estábamos haciendo consiente el juego, la necesidad de jugar del otro, de ese niño que está en un conflicto bélico y dejó de jugar. Al final el objeto tiene una procedencia y tiene un trayecto hacia otro destino, que en este caso es convertirse en parte de una obra de arte que habla sobre el drama humano. Los objetos recobran sentido. Lo lúdico funciona de forma muy pedagógica en el sentido conceptual de muchos de mis trabajos.

Norton Maza, *Geografías del olvido*, 2017.

¿A qué apuntan la selección de objetos de diferentes procedencias, tanto temporales como territoriales?

Liliana Porter: Desde el momento que en mi obra destaco la superposición de tiempos, es decir, la simultaneidad de situaciones que refieren a momentos dispares, mis objetos son elegidos precisamente para responder a diferencias ya sean históricas, de naturaleza o de jerarquías. Busco crear un espacio donde la aparente imposibilidad de convivencia, queda abolida.

Norton Maza: En mi caso, la relación con el objeto, nuevos y usados, tiene que ver con la economía local, pero también de cómo las personas de desenvuelven con el medio ambiente local. Y esa experiencia la viví con la obra *Territory* que contempló cuatro etapas. En Canadá, Quebec, en Serbia, Belgrado y en Santiago de Chile en el Mall Plaza Vespucio, Museo de Bellas Artes. En cada espacio, lugar, región en el globo, la relación con el desecho funciona de manera distinta, es un trabajo más antropológico. El desecho es impresionante en el caso de Serbia, pues ahí se trataba del desecho del desecho ya escarbados por otros, uno encontraba lo inutilizable utilizándolo para la obra, generando una reflexión en torno a aquello. Es importante la procedencia de los materiales, pues tiene que ver con una cosa cultural, económica, social, una cosa de precariedad o de sobre desarrollo; por ejemplo, en Francia, botaban una tina porque estaba rallada y es loco y la utilicé, porque esa tina en Serbia hubiera sido vista como una joya, hubieran realizado una fiesta por tenerla. La relación con el desecho es brutal, depende de innumerables factores. En ese sentido, soy consciente de aquello y pongo en valor esa condición. Hay una historia de cada pieza colectiva, que se vincula con los territorios socioculturales y con su relación con la naturaleza.

¿Cómo se conjuga en tu trabajo la relación entre lo construido y lo reutilizado?

Liliana Porter: En general lo que yo construyo es la relación entre cosas ya existentes. Lo nuevo es la construcción, lo reutilizado es la materia.

Norton Maza: Estas respuestas están dadas con antelación, pero me gustaría acotar entre lo construido y reutilizado que cada pieza cuando son de carácter precario, por ejemplo, *Luces de caos*, en la Galería Gabriela Mistral en 2010, se construyó una obra con materiales decadentes, muy basurísticamente increíbles, y esos los tenía un vecino que recolectaba cachureos y lo convencí en llevarlo, que no se iban a botar sino a resignificar. Obviamente tenía el mal de Diógenes y en alguna medida yo también lo tengo, pero en sentido lúdico del cuento, "esto me podría servir para algo, para un nuevo proyecto", pero por suerte uno se controla: mi obsesión es con el trabajo. Ahora es indudable que yo también me auto reciclo, porque en esa muestra había una escultura del papa Benedicto XVI, que yo la hice, y aparece en la fotografía "La Avalancha del Caos" (2006) que termina siendo una pieza única de la colección del Estado de Chile. Esa pieza apareció en tres lugares distintos, en una fotografía, en una instalación y, además, funciona como escultura individual, es interesante como uno se auto recicla a través de fragmentos de obras que después son reconocibles.

¿Cómo definirías los siguientes conceptos: materia, materiales, imagen, imaginarios y observación?

Liliana Porter: Aunque en general yo disputo las certezas del diccionario, ya que me parecen entre arrogantes y naife, en este caso todavía estoy de acuerdo con él y sus definiciones de estas palabras específicas.

Norton Maza:

Materia: es como física cuántica, eso me interesa, en todo su sentido, comprenderla y hacer uso de ella.

Materialidades: es algo como una columna vertebral, esencial, es un lenguaje propio, cada material da la posibilidad de narrar una cosa distinta.

Imágenes: es potente, trabajamos con imágenes y las imágenes cotidianas son precisas. Te hablan de múltiples cosas, de acercamientos y alejamientos.

Imaginarios: es la necesidad de tratar de superar las imágenes reales, porque la realidad supera la ficción, entonces el imaginario te permite profundizar sobre aquello.

Observación: es como el tiempo, detenerse. Ver una nube y pasa otra en seguida. La observación es algo sublime.

La metáfora como premisa del discurso artístico *Carnaza de la poesía* de Fernando Prats

Loretta Cáceres Zegarra

Resumen

El presente artículo reflexiona sobre la acción de arte que realizó el artista Fernando Prats en la Cordillera de los Andes el año 2015, la cual dio pie para una exposición en la Galería Patricia Ready en marzo del siguiente año, permitiéndonos reflexionar a través del arte sobre el paisaje, la poesía y la pintura, entre otros temas.

Palabras claves

Poesía, metáfora, pintura, paisaje, cóndor.

En la exposición *Carnaza de la poesía* del artista Fernando Prats, su discurso artístico surge a partir de lo poético, el paisaje y la naturaleza, teniendo como acción principal una expedición a la Cordillera de los Andes. Bajo la curaduría de Rodrigo Rojas, las obras de arte presentadas se articularon por medio de las voces poéticas de diversos escritores nacionales del siglo XX en conjunto al ensayo "Menos cóndor más huemul" escrito por Gabriela Mistral en 1926 y publicado por el diario *El Mercurio* ese mismo año.

El pintor y artista nacional Fernando Prats[1] (1967), desde su aparición en la escena artística a mediados de los años 90' ha establecido su estrategia visual desde la tribuna del paisaje. Gran parte de su impulso creativo proviene y se instaura desde lo cartográfico. Por lo tanto, la idea de viaje y experiencia se ha visto reflejado en su obra y en sus acciones de arte que ha realizado en diversos sitios como: la Antártida, las líneas Nazca y el Géiser del Tatio. Su búsqueda se centra en mostrarnos el paisaje presente en nuestro imaginario a través de metáforas individuales y colectivas.

¿Qué significa la metáfora en la obra de Prats en la acción *Carnaza de la poesía?* ¿Dar "voz" al cóndor mediante la cita poética representa el pensamiento del otro como huella concreta de su conciencia? Observaremos cómo, al traducir la experiencia de su realidad, el cóndor –su cuerpo y acción– se transforman en significado/significante.

La cita poética: paisaje e ícono

Para comprender la acción de arte realizada por Prats, es necesario introducirse en el contexto de escritura del ensayo de Gabriela Mistral. En primer lugar, podemos observar cómo las circunstancias culturales en las cuales surgió el discurso de la poetisa distaban profundamente sobre su noción de paisaje. El Chile de aquel entonces venía formándose recientemente como nación, muy ligada por lo demás a emblemas patrios; por lo tanto, el paisaje como símbolo de fuerza patria teñía el escenario circundante. En la época *mistraliana* imperaba la visión criollista de las artes, en constante pugna con las nuevas vanguardias del siglo XX. La cordillera de los Andes, en su construcción, presentación y representación por parte de artistas y escritores, había sido establecida muchas veces desde la mirada del ícono, al igual que el cóndor y el huemul (símbolos del escudo nacional)[2]. Aquellas miradas un tanto retrógradas en 1926, impuestas desde lo social y lo cultural, hicieron a Mistral cuestionarse su rol como educadora, poetisa y mujer, trazando su observación en *Menos cóndor más huemul* desde la constitución orgánica de los animales en cuestión, es decir, en su cuerpo físico y su psicología medular.

La poeta instauró su eco visionario desde una inquietud intrínseca, no sólo por lo externo del paisaje, sino también se preguntó por la identidad nacional que nos representaba, es decir, la poesía, la herencia cultural y su evolución.

A lo largo del siglo su resonancia poética ha alcanzado diversos campos creativos, relacionándose, por ejemplo: con la arquitectura, la pintura o la fotografía. El ejercicio de citarla entonces es clave en la reflexión de Prats, puesto que no prescinde de la historia generando un cruce interdisciplinar entre pintura y poesía a través del *paisaje* escritural de la nación.

En la acción de arte, los textos poéticos son picoteados por nuestro icono nacional –el Cóndor–, en donde Prats utiliza el mecanismo de mordaza para atraer a los cóndores hasta la poesía, mostrándonos al ave desde una faceta distinta a la sugerida por Gabriela Mistral. El artista en la galería expuso el papel que quedó como registro de la acción, en él se lee el texto original completamente ensuciado de barro por la acción del cóndor (como se observa en la imagen 1), esta obra nos permite comenzar a comprender el cambio de óptica presentado, desplegando en una pared completa de la galería sólo los textos con los versos poéticos que tuvieron contacto directo con el animal.

Imagen 1: Fernando Prats, *Carnaza de la poesía*, catálogo *Carnaza de la poesía*, 2016. Cortesía del artista.

1 Reside y trabaja en Barcelona desde 1990. Su obra ha sido expuesta en variadas ocasiones en Chile, España, Argentina e Italia (Bienal de Venecia 2011, pabellón Chile).

2 En 1834 se creó el actual escudo nacional con el cóndor y huemul como símbolos. Anterior a ese existieron dos escudos nacionales sin animales.

Imagen 2: Fernando Prats, *Aletazo de cóndor*, catálogo *Carnaza de la poesía*, 2016. Cortesía del artista.

Sobre la acción *Carnaza de la poesía* / El pintor y su modelo

Sabemos que la poética nutre la acción estando presente en todo el contenido visual expuesto por el artista. Pero, ¿qué rol juega la presencia de la pintura en la representación del paisaje?

En la obra de Prats existen dos tiempos de creación: el exterior es el primer tiempo, el cual permite capturar la acción de arte para interactuar directamente con la naturaleza y el animal, mientras que el segundo estado de tiempo es al interior de su taller, buscando la reinterpretación de tal acto.

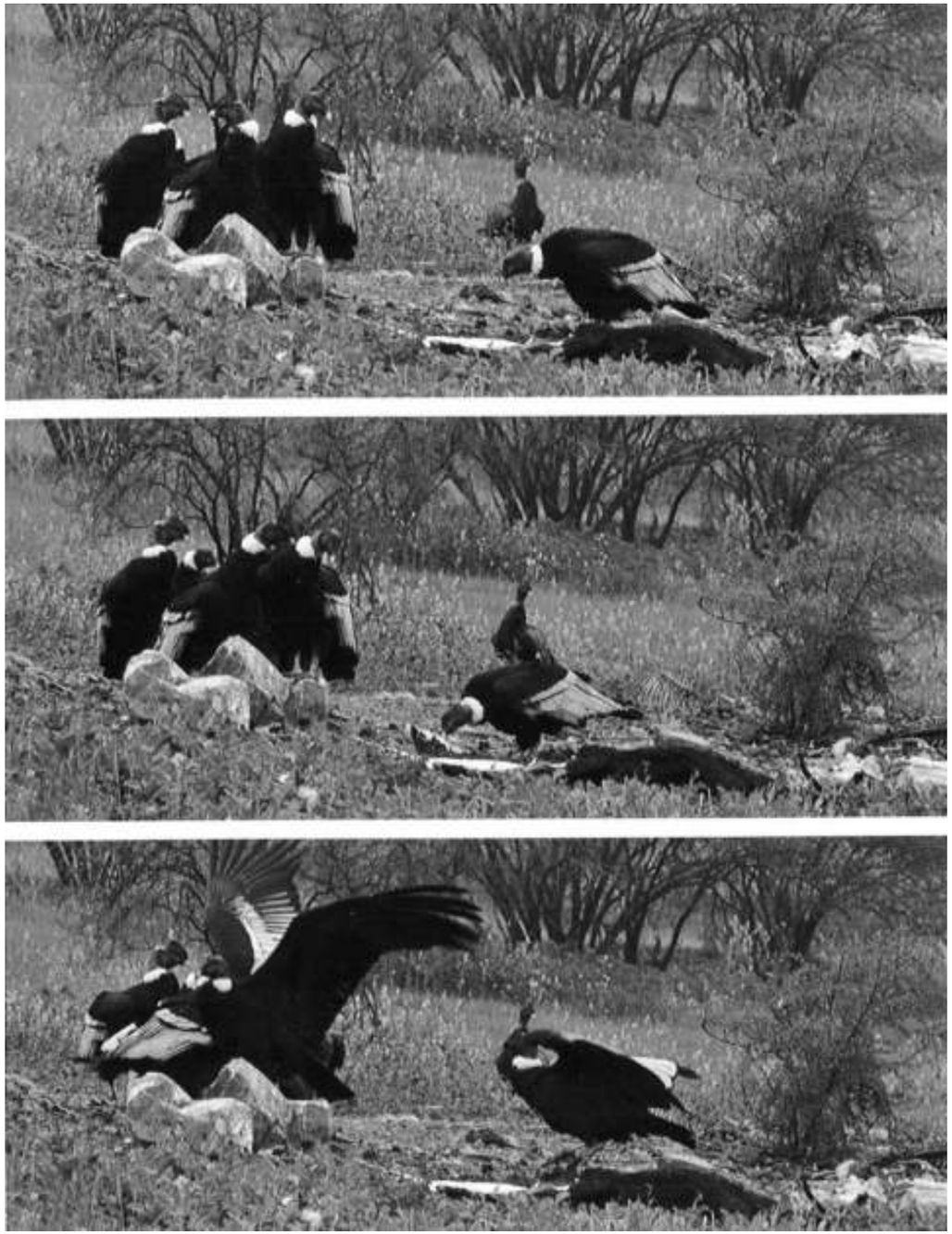
Desde el plano pictórico muchas veces se nos presenta al arquetipo de pintor como una figura que retrata en su taller a su modelo (naturaleza muerta o figura humana) en una máxima concentración que busca (como estableció el famoso teórico Walter Benjamin) el anhelado carácter *aurático* de la obra. Desde aquella perspectiva, sabemos que el modelo no puede interferir en el resultado plástico de la obra final, puesto que se está poniendo en juego la autenticidad y creatividad propia del artista. Por ende, cualquier agente externo atentaría contra aquel estado de la obra. Prats es pintor, sin embargo, nos presenta el contrasentido de tal arquetipo. En la acción *Carnaza de la poesía* es él quien se traslada desde su taller hacia la observación directa del cóndor (modelo pictórico) en su propia naturaleza.

En el video se observa cómo el artista transportó su taller a cuestas hasta situarlo a los pies de la cordillera, disponiendo el escenario donde se produjo la acción. Casi al caer la noche, instaló los papeles con versos poéticos bajo el cadáver de una res. Al día siguiente, decenas de cóndores descendieron hasta aquel lugar para comenzar a *devorar* la poesía. Este ejercicio da cuenta de cómo el ojo subjetivo del pintor es reemplazado por este agente externo (el cóndor). De este modo, la histórica relación entre el pintor y su modelo se invierte, puesto que es el *modelo* quien ahora ejerce el rol de pintor; presentándose y representándose a sí mismo, primero en su hábitat natural (frente al artista) y luego en el soporte creativo (frente al espectador).

En un segundo tiempo de creación, el artista resuelve desde su taller la serie de pinturas denominadas *Aletazo de cóndor* (imagen 2). Estas pinturas fueron realizadas en papeles de gran formato ennegrecidos con humo[3]. Construidas desde la oscuridad (como es habitual en la presentación de sus trabajos), la imagen se va descubriendo poco a poco mediante intervenciones realizadas por el artista con un ala de cóndor como pincel. La pintura se resuelve a través de una sutileza gestual y monocromática, siendo una imagen opaca que surge desde la observación directa pero que se ejecuta a través del recuerdo experiencial del viaje hacia la cordillera.

3 El humo ha sido el material tradicional que ha utilizado Prats en la mayoría de sus obras pictóricas, como medio para registrar la naturaleza.

Imagen 3: Fernando Prats, *Carnaza de la poesía*, catálogo *Carnaza de la poesía,* 2016. Cortesía del artista.



Establecer la representación a través de la percepción de lo acontecido en la acción, permite el distanciamiento formal de aquello que se vio. Si lo narrativo connota literalidad, contrariamente en esta serie de obras, la presencia del animal se resuelve de manera abstracta. La abstracción de la imagen supone la presencia velada del cóndor, la cual se infiere mediante el título de la obra. Al abstraer la imagen se abstrae también la fisionomía del ejecutante, adoptando (el artista) un carácter o rasgo animal. El ala de cóndor reemplaza entonces al pincel, transformándose en una extensión del artista (herramienta/puente entre la mano y el soporte). El taller vuelve a su ubicación original, y es a través de esa pluma que el artista lleva al cóndor nuevamente a vivenciar su acción, esta vez de forma simbólica, –el pintor es otra vez el cóndor desde la mano del artista–.

La metáfora como premisa del discurso artístico

–Poesía = síntesis = abstracción– en el lenguaje escrito, la poesía comúnmente supone la síntesis de algo, señalado mediante diferentes figuras retóricas, siendo la metáfora la más presente en el juego poético de Prats. Como la metáfora expresa un concepto a través de una representación que difiere de su sentido original, al entremezclar poesía y arte se genera la *imagen pensativa*, siendo ésta activada desde lo cerebral como traducción de lo inteligible hasta presentarse en el soporte físico.

Desde aquella perspectiva, el registro de la acción es clave, puesto que da cuenta del minuto exacto en que un cóndor va y coge la punta de una hoja. En aquel instante ocurre la acción poética, es decir, se concentra la fuerza comunicativa de la imagen, debido a que es la acción que captura la energía de la naturaleza y del pensamiento artístico, reflejando la metáfora que representa el contacto real entre la naturaleza, el cóndor y la poesía.

Tras dos días de expedición en la montaña, Prats retorna y los animales siguen su curso natural. En la exposición nunca vemos al cóndor tangiblemente, sino sólo los textos que éstos tocaron y rasgaron. Al exponer solamente aquella selección de versos se rompe la lectura lineal del tiempo, siendo la poesía transformada a través de un nuevo ordenamiento de las unidades. La selección narrativa hecha previamente desde 1890 al 2010 se convierte ahora en un nuevo relato poético con descalces y vacíos históricos, desarticulando las voces contenidas en un mismo tiempo y espacio, puesto que ahora es el cóndor quién "decide" los versos que serán leídos por el espectador, es decir, quien escribe el relato final.

Lo virtuoso está en manos de otro. Al abandonar el control sobre la obra, Prats se convierte en director de la escena. La improvisación juega un rol principal, la naturaleza es la protagonista de la acción quien actúa mediante un diálogo establecido entre el accionar del cóndor como personaje y la escenificación del artista. Prats, desde lo externo, observa este escenario de personajes actuando como canal de comunicación entre el animal y la

poesía misma, siendo los vestigios de tal interacción el registro de tal comunicado. Esta acción de pensamiento transforma las perspectivas (los escritos relacionados al paisaje no necesariamente fueron escritos en su sitio de inspiración), siendo una acción de arte que paradójicamente *habla* y *escribe* poéticamente desde lo no verbal, hablando en el territorio cordillerano a través del cóndor.

El aislamiento como manifiesto poético

El sitio donde transitan los cóndores se encuentra ajeno a nuestro dominio. Por ende, el animal se encuentra aislado y distante respecto al ser humano (por sus condiciones físicas y biológicas de subsistencia). Ingresar ahí significa introducirse en el tiempo y espacio del otro, descontextualizándonos. Al no comprender su lenguaje (puesto que no somos de la misma especie), el silencio y la invisibilidad se transforman en el medio de comunicación del artista.

Lo literal y metafórico de la altura poética es entendida entonces en su dimensión física y geográfica de difícil acceso, aislada. En aquel rincón donde transita el artista ex-céntrico (fuera del centro) buscando acercarse a la historia medular de la poesía, seleccionando poemas de escritores que han tenido o buscado el contacto íntimo con la tierra y con el paisaje.

La muerte de la palabra

El ser humano ha explorado y creado desde tiempos remotos diferentes formas de comunicación, sabemos que para la eficacia de su producción debe existir un consenso generalizado entre quienes utilicen cualquier vía comunicativa. Sin embargo, dicen que las palabras, al utilizarlas con suma frecuencia se fatigan hasta enfermarse, demostrando como principal síntoma la gradual pérdida de su significado. Este fenómeno explicaría entonces la creación de mitos e íconos presentes en la sociedad, lo que en lenguaje se comprendería como el *lugar común* de la palabra.

El cóndor convive a diario con la muerte, puesto que se alimenta de ésta. Su acercamiento a ella posee simplemente una connotación utilitaria de sobrevivencia. Prats le presenta ahora su habitual alimento con una variante, la poesía. Este hecho a simple vista se puede leer como la *muerte de la palabra*. Pero, al cambiar su esquema habitual e introducirle bajo la carne descompuesta los textos, consciente no sólo del alimento sino a su vez del ingreso de la dimensión poética, permitiendo a la *carroña* la capacidad de ser examinada y digerida por el ave desde lo pictórico-poético, desplaza la ejecución tradicional de la pintura y la poesía. La obra de Prats se encuentra justamente sujeta a la premisa del desplazamiento de la disciplina poética y pictórica debido a que actúa desde lo escrito para el desarrollo de la visualidad y desde la imagen para hablar sobre lo poético.

En el registro de su acción, vemos cómo la poesía yace muerta por la acción del cóndor. Sin embargo, tal hecho no significa *la muerte* como finitud, sino que ahora es entendida como la transformación de un estado a otro (desde el fragmento poético al relato poético). De este modo, la necesidad de comunicación se torna vital y en constante renovación. Alimentar a los cóndores a través de la poesía, no significa la muerte de ésta sino una estrategia de las palabras para mantenerse vivas, buscando comunicarse mediante nuevas formas. *La muerte de la palabra* se comprende, entonces, como la *muerte* del mito, del ícono, como un cambio de perspectiva. Su visión no confirma ni rechaza los discursos, contemporáneos o anteriores, sino que se apropia de ellos.

Nota final

La búsqueda poética de Prats presente en *Carnaza de la poesía* se centra principalmente en presentar el cambio de perspectivas y ópticas visuales como resolución de su problemática artística. Desde aquel aspecto, la gran dimensión del soporte se justifica al pretender interactuar con la gran dimensión física del animal, siendo éste el medio de comunicación entre el cóndor –el artista y el espectador–, contenedor, a su vez, de todas las metáforas de quiebres, fragmentaciones y muertes del discurso que nos muestran al paisaje en todas sus dimensiones (social, cultural, psíquico, lingüístico, poético, etcétera).

Por otro lado, la sutileza de la obra de Prats guarda estrecha relación con la noción de tiempo, el transformar la imagen a palabra y viceversa significa un tránsito desde lo narrativo a lo poético. Pienso que tal tránsito también ha sido premisa de otros creadores nacionales como, por ejemplo, el cineasta nacional Raúl Ruiz (1941-2011), quien en una entrevista emitida en el programa *La belleza de pensar*[4] al ser consultado por sus películas detalló (parafraseando sus palabras) que para él todo film conllevaba siempre otro film secreto, y para descubrirlo, bastaba desarrollar el don de la *doble visión*. Este don consiste, nada más y nada menos, en observar en una cinta no ya la secuencia narrativa que se da al ver efectivamente, sino el potencial simbólico y narrativo de las imágenes y de los sonidos aislados del contexto. Por lo tanto, la *doble visión* de la que habla Ruiz en su reflexión, nos sugiere debajo del registro de *Carnaza de la poesía*, el carácter simbólico de la narración que se expresa mediante la presencia de la fragmentación del tiempo poético y la desarticulación de la relación binaria entre el cóndor y el huemul que había expuesto Mistral. Es decir, que de un hecho narrativo como es la alimentación del cóndor, pudimos observar todas las metáforas contenidas en la acción de arte.

El ejercicio de Prats replantea e interviene los relatos de nuestra historia poética, transformando el habla

4 Entrevista realizada en 2002 en el programa *La belleza de pensar* conducido por Cristián Warnken y emitido por el Canal 13 cable.

de un siglo en un gesto que da cuenta de la historia de la poesía y la relevancia de la huella poética del paisaje en el que habitamos. La resonancia poética de Prats, al igual que el eco visionario de Mistral y de todos los poetas[5] presentes en el contenido de la acción, han observado al paisaje buscando en él un contacto más íntimo con la tierra. Si la cordillera al igual que el mar se ha leído como límite (físico y político), su acción permitió franquear tales fronteras. Por lo tanto, el sentido histórico que posee la acción, no busca continuar tradiciones sino abrir dialécticas con el presente, tomando un vuelco hacia lo reflexivo y lo conceptual, sin disociar la teoría de la creación artística.

El huemul ausente

Prats buscó desarmar las visiones icónicas de la cordillera: el cóndor, la pintura y la poesía. Sin embargo, un individuo trascendental que nunca menciona y se encuentra completamente ausente e invisible es el *huemul*, tal animal –según Gabriela Mistral– supone una naturaleza salvaje, que actúa desde la sutileza y discreción, sin recurrir a la fuerza física como estrategia de supervivencia.

La ausencia del huemul entonces no es circunstancial. Cuando los cóndores sintieron un ruido imprevisto proveniente desde el interior de la cabina de grabación huyeron rápidamente. El resultado de ese instante fueron los papeles esparcidos como vestigios de la acción.

El silencio de la montaña es finalmente el resultado restante a la acción. Precisamente es este silencio el que nos habla de la ausencia del huemul. Debido a que lo utilizado como carroña no fue un huemul muerto, no podemos inferir que el cóndor se encuentra por sobre el huemul ni viceversa. Entonces, ¿qué nos sugiere su ausencia? El silencio y la ausencia del huemul nos hablan del tiempo pausado en que se desenvuelve el paisaje cordillerano (contrario al ruido constante, al tráfico infinito de imágenes, desinformación-irreflexión si se quiere-del tiempo presente). La ausencia del huemul pretende justamente el ingreso de la reflexión personal del espectador, el sitio donde debiese estar no es determinado por el artista, siguiendo de este modo las lecturas abiertas que el artista nos propone.

5 El análisis presente en este ensayo se centró principalmente en el texto de Gabriela Mistral y en la acción realizada por el artista a partir de aquel texto. Como el estudio acerca de los textos seleccionados en *Carnaza de la poesía*, requieren de una investigación mayor (al ser varios los poetas utilizados) este punto investigativo se decidió dejar fuera por el momento quedando pendiente su exploración.

Bibliografía

Leiva, G. (2012) *Sergio Larraín: biografía/estética/fotografía.* Santiago de Chile: Ediciones metales pesados.

Lipovetsky, G. (2005) *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo.* Barcelona: Editorial Anagrama.

Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado.* Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Ruiz, R. (2013) *Poéticas del cine.* Santiago de Chile: Ediciones UDP.

Valdés, A. (2006) *Memorias Visuales: arte contemporáneo en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados.

Valdés, A. (1996) *Composición de lugar, escritos sobre cultura*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Yates, S. (2002) *Poéticas del espacio: antología crítica de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Entrevistas

Prats, Fernando. *La fusión de naturaleza y poesía*. Paula. 27 de febrero, 2016. Web. 11 de oct, 2017 <http://www.paula.cl/tiempo-libre/la-fusion-de-naturaleza-y-poesia/>

Revistas

Pino, Paola, *La resistencia de habitar el paisaje.* La panera. Mar. 2016, pp. 4-5.

Porta, Carmen. *La importancia de la mirada en el comportamiento artístico: identidad histórica y percepción visual.* AISTHESIS. N°49 Julio 2011: 11-28. Impreso

Obras

Prats, Fernando. *Carnaza de la poesía,* 2015. Impresión sobre papel, huella de cóndor, tierra y sangre. Colección particular del artista, Barcelona.

Video

Carnaza de la poesía. Dir. Enrique Stindt. Galería Patricia Ready, Sala k, 2015. Fílmico.

MATÍAS MOVILLO ACHURRA

Santiago de Chile, 1970

Licenciado en Diseño Universidad Católica de Chile. Ha expuesto individualmente en Galería Isabel Aninat (2000-2006-2009), en Sala Gasco Arte Contemporáneo (2013) y en el MAVI (2017). Ha participado en Ferias de Argentina, Estados Unidos y Colombia. Fue profesor en la Facultad de Diseño de la Universidad Finis Terrae, donde desarrolló el curso Imagen y Concepto (2000-2013). Desde 1997 a la fecha realiza talleres de producción y de análisis de obra en Santiago que se centran en la distinción necesaria entre lenguaje verbal y la imagen, lo real y lo sustituto en las artes visuales. Su trabajo se vincula especialmente con la producción pictórica, la relación y pertinencia con su materialidad, la valoración de desplazamientos y lo procedimental como eje creativo.

EL MATERIAL BIOGRÁFICO Y EL MATERIAL DE LA OBRA

Lo autobiográfico siempre ha sido un eje para mí a la hora de hacer alguna obra. Supongo como para todo artista, consciente o inconscientemente, todo afuera funciona como un espejo de la propia psiquis.

De esa sensación y noción surge el interés por la relación entre la causa y el efecto que parece siempre haber en lo que uno percibe. La relación está, pero no siempre es inteligible, incluso siendo vista, oída y percibida en cualquier modo. La vida se articula desde la percepción y desde hace unos cuantos años he intentado que lo visual en mi trabajo sea visto como una articulación, entre factores o planos significantes inseparables, indivisibles.

En este sentido, ha habido una gradual y creciente atención a la materialidad y a la relación con la imagen que construye, buscando modos para que esa relación sea lo más ajustada y dialéctica posible.

El material biográfico se transforma entonces en una referencia de calidades de relación, de tipos de relación, no en hechos ilustrables.

Aunque la pintura (disciplina) está asociada históricamente a la mímesis en distintos grados, epistemológicamente requiere, (aunque hoy sea algo natural, me parece) o pide, ser vista con cierta autonomía de lo modélico, ya sabemos no puede ser nunca el hecho, sujeto u objeto referenciado, y en esa pérdida aparece su materialidad y su función más directa. Esta búsqueda que se ha llamado históricamente abstracción, es, dicho de otra manera y para mi, la búsqueda de un contacto más real y concreto con la experiencia creativa o primeramente representacional, puesto que no es posible no representar; siempre habrá al menos una relación de significación que estará ahí para ser percibida y resignificada.

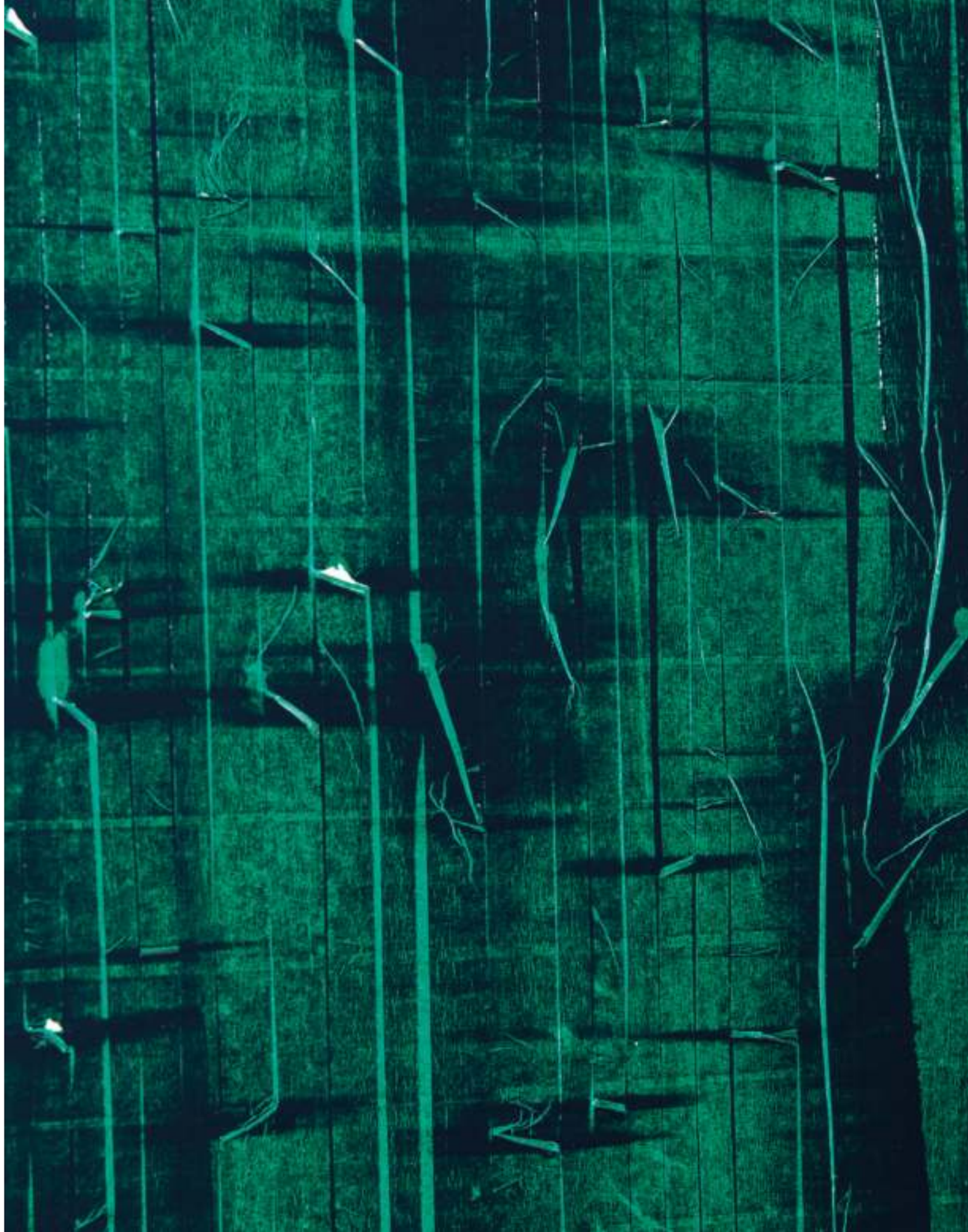
Las obras de la muestra: La Casa con el Cielo en el Suelo (2013) en Sala Gasco, son las primeras donde me propuse hacer diferenciaciones materiales evidentes para indicar y significar de manera más directa mi impresión respecto de una casa donde viví y que encontré en demolición. La casa estaba invertida, desorientada. Yo quise que las obras reflejaran esa condición, esta inversión, pero al mismo tiempo fueran una construcción, que evidenciara esta concepción deconstructiva.

Esto fue liberador, haría obras con un material usado con y en la pintura, condenado a mutar visiblemente, que es lo contrario de lo esperable para una obra pictórica, pero que aquí era un aspecto formal que parecía dignificar la obra por la pertinencia entre la imagen y su materialidad.

La cinta de enmascarar que siempre usé para lo que se inventó, pasó a ser protagónica, y a determinar a la pintura, resumida en negro y blanco.

Para las obras de la muestra *La Oscuridad Visible* (2017) MAVI, el material biográfico fue la infancia vivida en una casa en los años 70, con un jardín grande y muy silvestre. Entre rosales, un agave, pinos, manzanos, un nogal, etc. recuerdo pichangas, juegos muy solitarios con aviones y la necesidad de encarnar la lucha con los monstruos de series como *Ultraseven*, *Ultraman*, etc. Esta relación entre sol y sombra, lo escondido dentro de un conjunto de arbustos espinosos, lo que estaba al otro lado del muro medianero, etc. intenté que se viera formando parte de un grupo de obras de distintos tamaños, con una misma materialidad pero varias maneras en que esta dualidad se producía, una suerte de suma de desplazamientos de una misma especie. Con pintura verde de distintos tipos y algunas variaciones en tono y matiz, la relación con la cinta de enmascarar proponía una relación lo más estrecha posible, de modo que la construcción de todas las obras fuese percibida como el resultado de una consecuencia natural, un conjunto (un relato incluso) ajustado desde el diálogo entre lo común y lo diferente.

Desde todas estas relaciones formales que aparecen en este juego; superposiciones, yuxtaposiciones, pintura lisa, arrugada, verticales, horizontales, cortes, me interesa cómo la composición, el color y el tono, son vistos como elementos indisociables de la imagen y la materialidad que la encarna. De ahí en más no es tan clara la fuerza de la paradoja encontrada, no siempre produce el mismo interés, pero ese intento es el que más busco.



FRANCISCA SÁNCHEZ

Santiago, Chile, 1975

Ha participado en el programa de investigación artística "La Seine", en L'Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, París, Francia (2006-2008), así como en el programa de postítulo "De ateliers" en Amsterdam, Holanda (2004-2006). Obtuvo su Magíster y Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad de Chile, (2013 y 2002 respectivamente), y su Licenciatura en Antropología Social, de la misma universidad (1997). Esta formación en investigación compromete su quehacer con la exploración material y procedimental vinculada a la escultura, el dibujo y la fotografía. Ha expuesto en Santiago, Amsterdam, Madrid, Lima, Seúl, París, Nueva York, Praga, Montevideo y Santa Cruz, y realizado trabajos de gran escala en el espacio público, como *Yo y San Martín*, en la plaza San Martín de Lima y *Reposo* intervención en el paisaje, en la carretera 5 sur, en el enlace a Calbuco. Actualmente vive y trabaja en Santiago.

FNK-
Professio
ophone

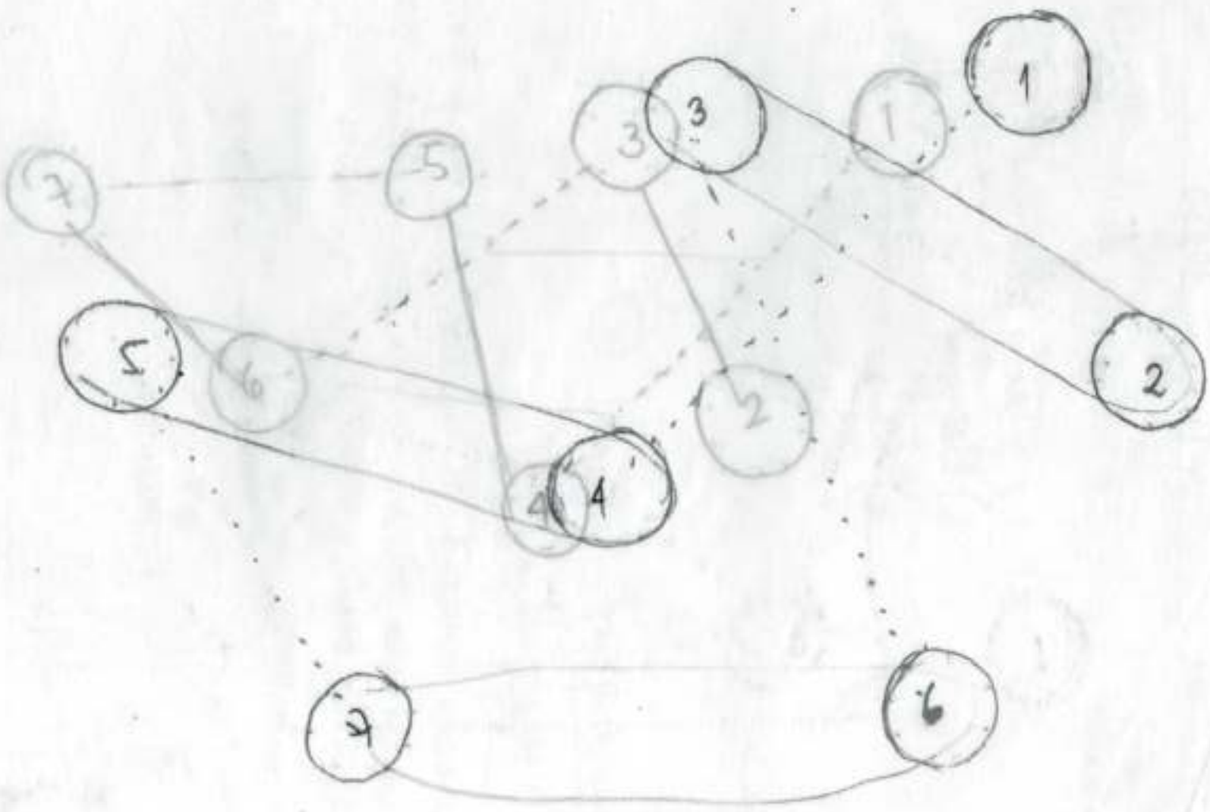
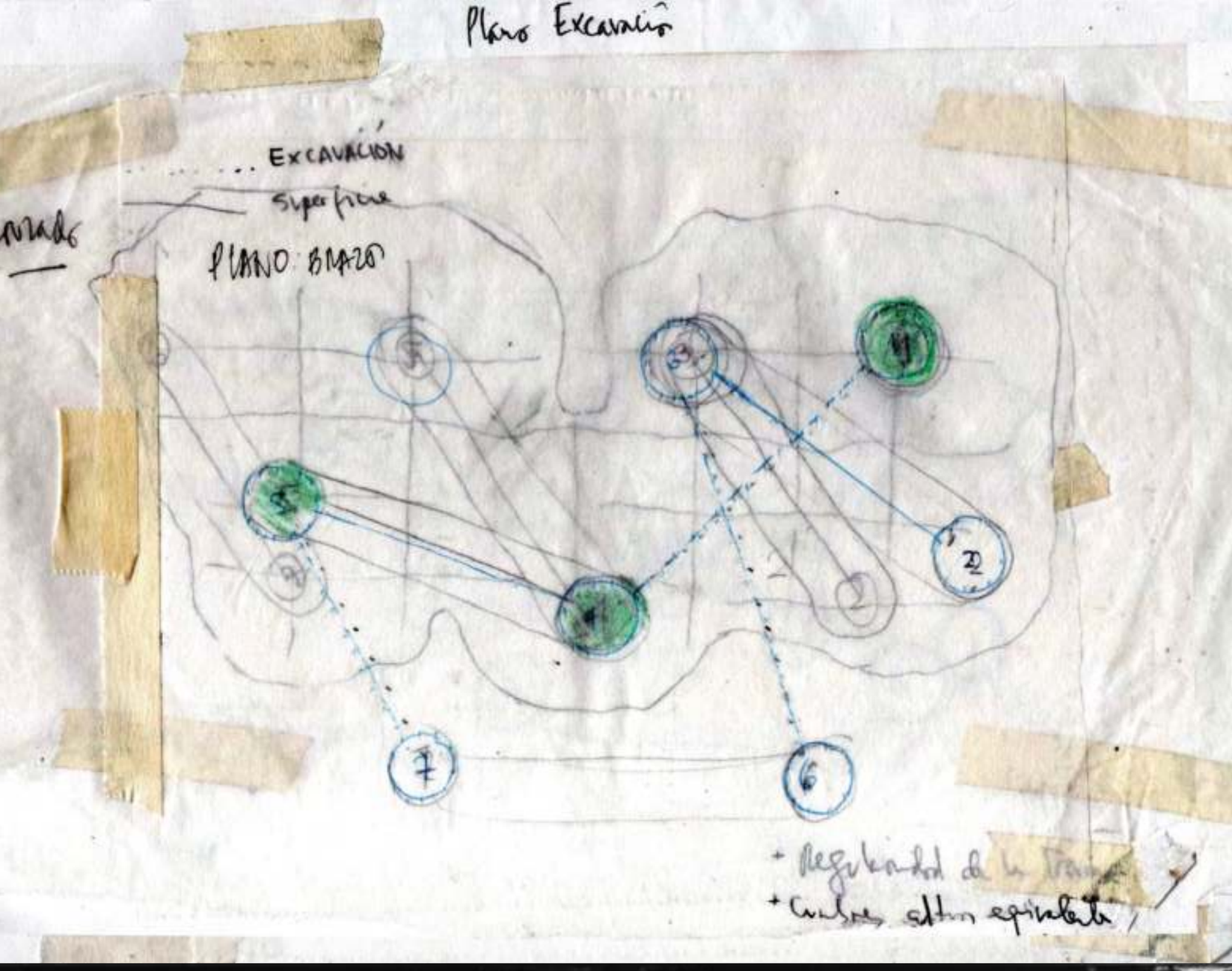

1
3
3
1
7
5
5
6
2
2
4
4
7
6

Abb. 16

Plano Excavación



Normas editoriales revista *Diagrama*

Envíos en línea

revistadiagramauft@gmail.com

Instrucciones para autores y secciones

Diagrama publica las siguientes secciones permanentes, las cuales deben ser inéditas y en idioma español.

Portada: entender esta sección como un espacio crítico a través de una propuesta artística, que pueda condensar, interpretar, interpelar, analizar u otras, el contenido de cada número.

Mediaciones: Artículos académicos o investigaciones artísticas que permitan ahondar tanto con el campo de las artes visuales en general, como con la relación entre arte y academia, arte y sociedad, arte y comunidad, entre otras.

Expansiones: Artículos o entrevistas sobre construcción de pensamiento en el ámbito de la creación artística; reflexiones críticas entorno al quehacer, por un lado, pero también a las proyecciones de las artes visuales.

Relaciones: Comparecencia de las disciplinas; inter institucionalidad, nexos, transdisciplinaridad.

Artículos, investigaciones, entrevistas

Los artículos o investigaciones deberán tener una extensión de entre 3.000 y 4.000 palabras como máximo (incluyendo notas de pie y excluyendo resumen, palabras clave y referencias bibliográficas); en el caso de las entrevistas la extensión máxima será entre 2.000 y 3.000 palabras y un máximo de 500 palabras para las reseñas de los autores. Los textos deberán entregarse en formato Word, tamaño carta y con tipografía Times New Román 11 pts., con un interlineado de 1,5. El archivo deberá llamarse Nombre del Autor prinicipal_revistadiagrama_ año del envío. Las notas de pie deben ser las imprescindibles, situarse al final de cada página y no contener referencias bibliográficas. Se usará Norma APA (American Psychological Association) para todo efecto.

Imágenes para artículos, investigaciones, entrevistas

El texto debería incluir imágenes, ya sean estas fotografías, gráficos, bocetos u otros que deben enviarse por separado en formato JPG o TIFF, con un tamaño mínimo de 13 cm x 18 cm y una resolución de 300 dpi.

Las imágenes deben enumerarse correlativamente y deberá aludirse a ellas explícitamente en el texto. Las fuentes de las imágenes serán normalizadas según la Norma APA, para ello se debe adjuntar la información correspondiente de acuerdo con los siguientes criterios:

- autor, año de publicación, nombre de la publicación, ciudad y editorial y la página donde se encuentra la imagen. Si la fuente es electrónica, agregar además la dirección web exacta.

En total se pueden presentar como máximo 6 imágenes por artículo o investigación, 4 imágenes por entrevista y deben contar con la autorización respectiva para ser publicadas.

Investigaciones artísticas

Los trabajos enviados a esta sección corresponderán a 3 dobles páginas, formato 17 x 23 cm, que deberán ser enviadas con una propuesta de diagramación en alta resolución.

Portada

Propuestas gráficas o fotográficas deben ser enviadas en formato 20 x 30 cm. en 300 DPI de resolución; jpg. o tiff.

Citas y referencias bibliográficas

Las citas y referencias bibliográficas se harán según las normas APA (American Psychological Association). Las referencias bibliográficas se incorporarán al final del artículo, ordenadas alfabéticamente. Las referencias bibliográficas deben ser únicamente las citadas en el texto.

Citas

En el caso de las citas textuales debe indicarse entre paréntesis el autor, año y página(s) de la cita, por ejemplo: (López, 2017, p. 28).

Todas las citas textuales deben estar entrecomilladas.

Algunos ejemplos

Nombres de ciudades: en mayúsculas y nombre en idioma original

Nombres de países: en mayúsculas y nombre en idioma original

Nombre de obras: en cursiva y con el autor entre paréntesis. Ejemplo: *Los Embajadores* (Holbein)

Nombre de exposiciones: entre comillas y lugar y año entre paréntesis. Ejemplo: "Crisis" (Matucana 100, Santiago 2016)

Nombres de curatorías o proyectos curatoriales: en cursiva y con el autor y año entre paréntesis. Ejemplo: *¿Modernidad?* (Roger M. Buergel, 2007)

Derechos de autor

Los autores preservan los derechos intelectuales de sus obras y podrán hacer uso de dichos contenidos un año calendario posterior a la publicación de la revista.

02

Dia-
gra-
ma

Revista Diagrama Nº2-2018 | Publicación de la Facultad de Arte de la Universidad Finis Terrae

Ediciones
UNIVERSIDAD FINIS TERRAE