



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE MAGÍSTER EN ARTES

**OBSERVACIÓN, RECOLECCIÓN Y TRANSFIGURACIÓN LUMINOSA DE
RESIDUOS HALLADOS EN EL BORDE COSTERO
Una Mirada Pictórica**

**POR
FRANCISCO JAVIER CANCINO BAEZA**

Memoria de Obra presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad
Católica de Chile, para optar al grado académico de
Magíster en Artes, área Visuales.

Profesor Guía:
Roberto Farriol Gispert

Mayo, 2013

Santiago, Chile

©2013, Francisco Javier Cancino Baeza

Dedicatoria

A mis padres, Antonio y Domitila.

A mis hermanos; José Antonio, Gonzalo y Pablo.

A mi abuelo Carlos Baeza Palacios.

Agradecimientos

A Roberto Farriol y Michelle Piaggio

3

– “Obra de buena fe... –dijo Porbus.
–Sí, amigo mío –respondió el viejo recobrándose–. Es preciso fe, fe en el arte, y
vivir durante largo tiempo con la propia obra para producir semejante creación.

Algunas de estas sombras
me han costado bastante trabajo”
(Balzac, *La obra maestra desconocida*).

TABLA DE CONTENIDO

	Página
RESUMEN	7
INTRODUCCIÓN	8
I. ANTECEDENTES	12
1.1. Pinturas (Primera Serie). Técnicas Pictóricas, la Importancia del Color, una Figura Negra y Referentes	12
1.2. Pinturas Recortadas (Segunda Serie). Procedimientos, Operación de Yuxtaponer y una Figura Ausente	15
1.3. La Última Pintura	17
II. ANÁLISIS DE DISPOSITIVOS	19
2.1. El Imaginario Costero. La Orilla el Contexto de los Hallazgos	19
2.2. Residuos de Ultramar	21
III. IMÁGENES DE LA NOOSFERA	25
3.1. La Presencia (Anadiómena). El Primer Encuentro	25
IV. A OBRAR	28
4.1. Enfoque Pictórico: Pintar sin Pintar	28
4.2. Sistemas de Visión Artificial. Mirada Fija y Mirada Oblicua	31

V.	ANADIÓMENE.....	35
	5.1. Descripción de Anadiómene	35
	5.2. El Brillo y La Sombra de Anadiómene.....	37
VI.	REFERENTES Y ANALISIS DE OBRA.....	43
	6.1. Referentes desde lo Material.....	44
	6.2. Referentes desde lo Inmaterial.....	50
	CONCLUSIÓN.....	59
	BIBLIOGRAFÍA.....	63
	ÍNDICE DE IMÁGENES.....	66

RESUMEN

La investigación desarrollada en este escrito, correspondió a un análisis práctico-teórico que examinó la percepción de una presencia o fantasma en el interior de una serie de desechos marinos hallados en el borde costero del litoral central. Esta experiencia, vivida por el autor, fue la motivación para llevar a cabo estos estudios.

La propuesta artística consistió en recolectar esta clase de residuos, para luego observarlos a través de un método denominado Sistemas de Visión Artificial. El plan de estudio se apoyó en el uso de la luz como medio para esclarecer lo que habitaba en el interior de los desechos. De este modo, la interpretación del proceso utilizado propone una discusión de orden pictórico al origen de la presencia. Los resultados finales de la investigación arrojaron efectos y defectos ocasionados por la proyección de sombras en el muro.

Las conclusiones establecidas proponen que la identidad de lo que reside en el fondo de estos desechos marinos corresponde a los restos de Anadiómene.

INTRODUCCIÓN

La presente memoria trata acerca de los modos en que se visualizan una serie de desechos arrojados por el mar en las costas de Punta de Tralca, Región de Valparaíso. Lo que interesa de estos insignificantes residuos son sus curiosas formas, colores y texturas, pero por sobre todo la sensación de que una presencia o fantasma habita en ellos, sensaciones que se pretenden explicar en este texto como una afección causada por la mirada pictórica. Por consiguiente, el concepto de presencia es utilizado frecuentemente y con mucha ambigüedad, tanto para referirse a lo que se encuentra directamente delante, como para hacer referencia a una figura fantasmal.

No obstante, esta afección visual es abordada aquí como una experiencia muy personal, pero que tiene sus fundamentos en las costumbres de otro pintor: Frenhofer. Sí, el legendario artista de *La Obra Maestra Desconocida* (1998) prestará el auxilio necesario para poder explicar la problemática central de esta investigación (práctica/teórica), que radica en la observación de la consagrada presencia, a partir de los (d)efectos producidos por la proyección de sombras originadas por la iluminación de los desechos encontrados en el borde costero del litoral central. Un disparate dirá el espectador, es posible, pero de ahí que se haya decidido someter esta aporía a una justa evaluación.

Se advierte al lector que encontrará a lo largo del texto algunas palabras con prefijos entre paréntesis, las cuales, han sido redactadas así con el propósito de leerlas como si fuesen dos palabras distintas como, por ejemplo, (D)efecto, método utilizado por el teórico Pere Salabert (1985), autor del cual se extrajo este concepto y metodología.

Por otra parte, se han excluido de este análisis -por motivos de espacio- la dimensión estética -o estetización- de los residuos y las connotaciones simbólicas que se puedan desprender del género de Venus Anadiómene. Del mismo modo, este relato no pretende en ningún caso ser un manifiesto de toda mirada pictórica. Tampoco se identifica con la pintura de un movimiento específico, sino más bien es un análisis del Objeto de Estudio, el cual se contrasta con algunos elementos pictóricos asociados al fantasma del cuadro de Catherine Lescault realizado por Frenhofer.

El Capítulo I incorpora antecedentes pictóricos del autor que explican a grosso modo el historial de la presencia en su obra. La información que en este apartado se anexa atañe básicamente a la disciplina de la pintura; cuadros, técnicas, procedimientos y referentes que ayudaran a entender la obra que es Objeto de Estudio.

El Capítulo II examina las singularidades de los residuos y de la zona en la cual se encuentran. Además, plantea las interrogantes que permiten avistar a la presencia.

El Capítulo III describe brevemente el primer encuentro con la presencia y marca el comienzo de la historia de un fantasma que habita al interior de los desechos marinos. El inusual acontecimiento es abordado como un fenómeno óptico. Maraña donde se cruzan diferentes conceptos tales como: pulsión, acto de fe e imagen mental. Los dos primeros términos se emplean en un sentido muy restringido vinculándose solo a la novela de Balzac (1998). En tanto, la imagen mental se analiza desde la perspectiva de Rudolf Arnheim (1998),

Edgar Morin (1999) y principalmente desde la experiencia personal del propio pintor Frenhofer, personaje ficticio de *La Obra Maestra Desconocida* (1998).

El Capítulo IV propone un Sistema de Visión Artificial para visualizar la presencia. La aplicación de este enfoque se empeña en articular los diferentes dispositivos que lo componen con el fin de evocar los modos de ver del pintor. El Capítulo está pensado para que el lector entienda como se percibe el espectro luminoso. Operaciones que al poco andar advierten una falla o fisura que deja una brecha abierta para el debate de esta investigación.

El Capítulo V despliega las secuelas de la intervención luminosa y desarrolla las primeras conjeturas sobre la naturaleza e identificación de la presencia a partir de dos indicios que arroja el Objeto de Estudio: El Brillo y La Sombra. Por la complejidad del asunto aquí se ha recurrido a la asistencia de otros autores tales como: Victor Stoichita (1999, 2005), Pere Salabert (1985) y Marek Sobczyk (2011).

El Capítulo VI aúna dos asuntos que generalmente se examinan por separado: los Referentes y el Análisis de Obra. La decisión radica en que se ha hecho trabajar deliberadamente a los referentes con la obra que es Objeto de Estudio para evitar reiteraciones innecesarias.

Para terminar, la conclusión y la bibliografía. Este último apartado selecciona textos que son relevantes para comprender el campo de conocimiento en el cual trabajamos. En este sentido son de valor insustituible *La Obra Maestra Desconocida* (1998) y *La Pintura Encarnada* (2007). Dos textos que son el soporte que sustenta el Objeto de Estudio. Respecto del resto

de los autores debo reconocer que no soy un lector habitual de sus obras, pero los he utilizado a modo de consulta de términos y tópicos específicos.

I. ANTECEDENTES



SIN TÍTULO
TÉCNICA MIXTA
150 x 150

Imagen 1. Francisco Cancino (1998). *S/T*. Pintura. Barro, papeles, cartones y pinturas industriales sobre tela. 150 x 150 cm. Registro fotográfico del archivo del autor.

1.1. Pinturas (Primera Serie). Técnicas Pictóricas, la Importancia del Color, una Figura Negra y Referentes

Estas pinturas, llevadas a cabo entre los años 1997 y 2000 (ver Imagen 1 y 2), fueron realizadas como parte de una investigación de materialidades en torno a la pintura, pero también como una aproximación a temáticas relacionadas con la visualización de una silueta –de apariencia humana–. Ambos asuntos se afectaban semióticamente en la obra por una relación simple entre el tema (figura humana) y los componentes. Los elementos que se utilizaron para llevar a cabo estas imágenes son preferentemente barro, pastas

y pinturas industriales, mezcladas con cartones encontrados y papeles ordinarios, ingredientes que se configuran con el objeto de insinuar la aparición de una silueta negra en lo insignificante. Al respecto, el pintor Patricio Court comenta en el *Catálogo* de Francisco Cancino (1999) que acompaña esta exposición:

Son formas que Pancho va rasguñando, con la espátula o con cualquier otro instrumento que le ayude a desentrañar una imagen que pareciera que viviera entre la urdimbre de la tela, oculta, esperando salir a la luz y lo hace con obstinación, como acto único e irrepetible y que tiene que ver con lo mágico y misterioso del arte (p. 2).

Indudablemente, este es el origen y el punto de partida de estos procesos creativos que comienzan con el dibujo de una figura humana, la que se va desfigurando en la medida en que la obra va llegando a su conclusión. Finalmente, el cuadro se remata con incisiones o estocadas perpetradas con espátulas, cuchillos y clavos, directamente sobre la forma oscura.



Imagen 2. Francisco Cancino (1998). S/T. Pintura. Barro, papeles, pastas y pinturas industriales sobre madera. 150 x 150 cm. Registro fotográfico del archivo del autor.

Estas imágenes se caracterizan por el uso de una paleta de color reducida de alto contraste la cual es necesario analizar brevemente. Porque los pálidos grises cromáticos que predominan en el fondo de estas pinturas se oponen a la saturada y cubriente forma negra del centro, produciendo una sensación de recorte. El propósito de este efecto de corte –por contraste– es que finalice en un distanciamiento y desplazamiento de la silueta negra hacia el frente del cuadro (ver Imagen 1 y 2).

La exploración con este tipo de materialidades se conecta directamente con las nociones más tradicionales del Arte Bruto y el Informalismo Español, movimientos dentro de los cuales se destaca a los artistas Antoni Tàpies, Jean Fautrier y Jean Dubuffet. Estas influencias foráneas repercutieron en la formación del autor de esta investigación, a través del contacto con artistas-docentes como Gracia Barrios, José Balmes y Patricio Court.



Imagen 3. Francisco Cancino (2010). *S/T*. Pintura. Polvo de mármol, tierra, óleo sobre tela y papel. 34 x 46 cm. Registro fotográfico del archivo del autor.

1.2. Pinturas Recortadas (Segunda Serie). Procedimientos, Operación de Yuxtaponer y una Figura Ausente

El desarrollo de estos procesos pictóricos, analizados someramente en el punto anterior, van paulatinamente decantando y al mismo tiempo descartando un grupo de pinturas que fueron dadas de baja por no cumplir con las expectativas de su autor. Estos cuadros desechados son reutilizados e intervenidos con un procedimiento que los deteriora rápidamente (ver Imagen 3 y 4). El método consiste en desmontar las pinturas de su bastidor. En seguida, se tiende el lienzo sobre el piso en posición horizontal (a la intemperie) y se vierten aguadas de diferente composición (lavazas de pintura, diluyentes, cloro, barro, etcétera), además de capas espolvoreadas de tierra, aserrín, talco y arcilla. Después de meses de reiteradas aplicaciones del mismo método, las telas son lavadas con detergente y finalmente cortadas. El propósito de todas estas maniobras es arruinar la “noble” superficie de la pintura, añadiéndoles un acabado visiblemente opaco y quebradizo que manifieste el desgaste y el empobrecimiento de la imagen.

Los trozos de las pinturas recortadas son desordenados con la intención de acentuar el descalce y evitar la conexión entre las partes, utilizando principalmente la operación de yuxtaponer. Para alcanzar este objetivo, los pedazos de diferentes cuadros son mezclados y vueltos a (re)unir en un espacio pictórico que resulta al final muy heterogéneo. Efectivamente, la nueva (des)organización plástica logra (des)articularse también como un nuevo cruce visual, indiscutiblemente inconexo y totalmente fragmentario (ver Imagen 3 y 4).



Imagen 4. Francisco Cancino (2010). *S/T*. Pintura. Polvo de mármol, tierra, óleo y pinturas industriales sobre tela. 27 x 50 cm (aprox.). Registro fotográfico del archivo del autor.

A diferencia de las anteriores pinturas, esta segunda serie se caracteriza por cuadros de formato irregular y totalmente abstractos (ver Imagen 4). Esta irregularidad se manifiesta no solo en los fragmentos que configuran la obra, sino también en la interrumpida lectura visual que debe llevar a cabo el espectador para apreciarla. Mirada que reclama por una totalidad que se encuentra ausente, porque definitivamente lo único que se divisa son los restos de una superficie pictórica, o mejor dicho, su reconstrucción infructuosa, producto de un esfuerzo fallido por erigir sobre ruinas.

Al parecer, las acostumbradas estocadas de antaño esta vez no dejaron marca sobre la figura negra, sino que notoriamente la atravesaron, fracturando irreversiblemente la superficie de la pintura. El lienzo ha sido trizado y ya no resiste ninguna relación con una representación o apariencia de lo real.

Concretamente, se podría discurrir que la otrora figura negra se extravió después del estacazo propinado, dando paso a una especie de abstracción geométrica informalista o pintura collage.

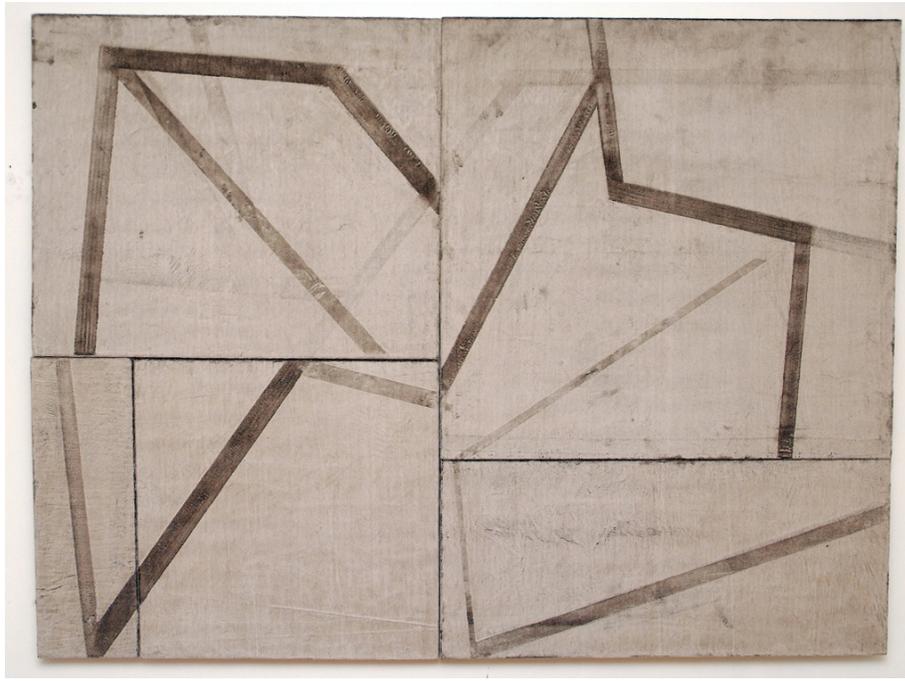


Imagen 5. Francisco Cancino (2010). *Celephaïs*. Pintura. Terciopelo plush y laca. 180 x 200 cm. Registro fotográfico del archivo del autor.

1.3. La Última Pintura

La última pintura que se incorpora a estos antecedentes corresponde a un cuadro (ver Imagen 5) que fue exhibido en una exposición de pintura realizada en la sala de la Universidad Finis Terrae el año 2010. La obra formó parte de una exploración del autor de esta memoria sobre diferentes soportes. Es una vuelta al formato cuadrado, es decir, al entero. Un entero que por color propone un espacio común, pero interrumpido por su estructura modular. Este políptico

se configura como una imagen de varias franjas, prácticamente discontinuas que, por color, valor y textura, sugieren principalmente una distancia con el fondo. Son tiras que por su distribución en el espacio parecen ser parte de algo mucho más grande que no se puede reconocer a simple vista. En esta abstracción, no hay pintura propiamente tal. Las franjas se colorean solo por un efecto de luz y sombra producido al pasar un cepillo por la tela aterciopelada (terciopelo plush).

Por otra parte, el título *Celephaïs* corresponde a un relato de H. P. Lovecraft (2011), en el cual se cuenta la historia de un hombre que, arruinado por las deudas, decide dedicarse a dormir y prestarle más atención a sus sueños. Hastiado de la realidad, el protagonista del texto resuelve sumergirse en su onírico mundo, donde encuentra una ciudad llamada *Celephaïs*. La propuesta temática de este trabajo es urdir una relación geométrica entre la pintura y la arquitectura irreal de la ciudad de *Celephaïs* que propone el cuento.

II. ANÁLISIS DE DISPOSITIVOS



Imagen 6. Francisco Cancino (2012). *Sector Punta de Tralca, Provincia de San Antonio, Región de Valparaíso*. Fotografía (Google Earth). Los círculos amarillos indican la zona de hallazgos frecuentes. Registro fotográfico del archivo del autor.

2.1. El Imaginario Costero. La Orilla el Contexto de los Hallazgos

A fines del siglo XIX, sacerdotes del clero diocesano compraron la pequeña ensenada de Punta de Tralca, ubicada al sur de la punta de El Quisco en la Región de Valparaíso, con el propósito de construir allí una casa de vacaciones para sus seminaristas. Posteriormente, y a lo largo de los años, este borde costero se transformó en un referente de la Iglesia Católica y, al mismo tiempo, en un popular balneario. La particular ribera es un lugar significativo para el autor -de este texto- por un asunto biográfico. Es también el espacio

donde es posible hallar uno de los principales componentes del Objeto de Estudio: los residuos plásticos.

Antes de introducirnos en el análisis de los propios objetos, es necesario explorar el entorno donde se ubican. Esta área hermosa es conocida como playa Santa Filomena y se encuentra situada exactamente entre las playas del Ave María y La Cueva del Poeta (ver Imagen 6). En este sector abundan los desechos marinos que se persiguen, razón por la cual se ha denominado *zona de hallazgos frecuentes*¹.



Imagen 7. Sandro Botticelli (1485). *El Nacimiento de Venus* (Detalle de Céfito y Cloris). Pintura. Temple sobre lienzo. 172,5 cm. x 278,5 cm. Galería de los Uffizi, Florencia.

De este modo, Santa Filomena aparece como una marina encantadora, pero sumamente engañosa. Su brisa encubre un mar terriblemente agitado por

¹ El termino deriva de hallazgos arqueológicos.

fuerzas ráfagas de viento y una rompiente de estrepitosa tronadura. Se trata de un escenario atemorizante, de grandes olas y espuma blanca, que se erige como una representación del gran poder destructivo de las turbulentas aguas del “Pacífico”.

Desde esta ceñida esfera se recogen los varados restos marinos. Cuyos cuerpos destrozados, se desparraman a lo largo de la rocosa playa, producto de las fuertes corrientes y marejadas.



Imagen 8. Sandro Botticelli (1485). *El Nacimiento de Venus* (Detalle rosas). Pintura. Temple sobre lienzo. 172,5 cm. x 278,5 cm. Galería de los Uffizi, Florencia.

2. 2. Residuos de Ultramar

De estas olas nacen, al igual que Venus, los desechos seleccionados que en su mayoría están compuestos de plástico, vidrio y material cerámico. Según se observa más detenidamente, corresponden a fragmentos de boyas, redes, palas y baldes de juguete, bolsas plásticas, hawaianas, desodorantes,

cosméticos, peinetas, loza (tazas y platos), cubiertos (no metálicos), etcétera. En la práctica, resulta fácil hallar una gran variedad de tapas de diferentes receptáculos, que principalmente pertenecen a bebidas y lápices (pasta y rotulador). Abundan también encendedores, envases de cremas solares, remedios, desodorantes, saleros, cloro, pasta de dientes, botellas de bebidas alcohólicas y de fantasía, entre muchos otros. Sin embargo, una parte importante de los restos escogidos son inidentificables.



Imagen 9. Francisco Cancino (2012). Residuos en Playa Santa Filomena, Punta de Tralca, Región de Valparaíso. Registro fotográfico del archivo del autor.

Otro factor que también refiere al origen de estos pequeños restos marinos es su inefable recorrido a la deriva, como consecuencia de su catastrófico naufragio. La travesía se inicia cuando los objetos son

abandonados en la arena y verdaderamente tragados por la pleamar, porque como señala Esperanza Guillén (2004), “el océano, como el mal, tiende a engullir cuanto está a su alcance” (p. 57). La espuma dejada por la rompiente permite presumir que, sumergidos en un vórtice de aguas saladas, los objetos se destrozan contra las rocas para posteriormente zozobrar en el fondo marino.

Sin duda, un viaje alquímico a las sombras del océano donde se libera su transformación violenta e irreversible. En esta experiencia infernal los elementos son fracturados y deteriorados vertiginosamente para quedar ineluctablemente reducidos a detritos. Finalmente, y luego de su desenlace funesto, los restos son devueltos a la orilla como se puede apreciar en la Imagen 10.



Imagen 10. Francisco Cancino (2012). *Residuo Plástico Encontrado*. Registro fotográfico del archivo del autor.

Sin embargo, los fragmentos que nos preocupan son los que logran subsistir a este trágico trayecto y que conservan en su apariencia ese registro imborrable de su desplazamiento accidentado. Preferentemente, se siguen las huellas indescifrables de los pequeños residuos, también los fracturados, duros, pulidos (porosos) y desteñidos (curtidos) por el sol.

Todos estos aspectos son parte importante y describen el contexto, el origen, el itinerario y la apariencia de estos restos insignificantes, pero ¡basta de rodeos y vayamos al grano! ¿Cuál es el mensaje en la botella? ¿De qué imágenes son portadores estos vestigios y cuál es su naturaleza? ¿Qué es lo que se aferra en el fondo de estos objetos flotantes?



Imagen 11. Francisco Cancino (2013). *Frenhofer*. Fotografía de la película *La Belle Noiseuse*, Jaques Rivette (1991), basada en la novela *La Obra Maestra Desconocida*, de Honore Balzac. Registro fotográfico del archivo del autor.

III. IMÁGENES DE LA NOOSFERA

“Un fantasma de sangre reticular recorre sin duda toda la historia de la pintura” (Didi-Huberman, 2007).

3.1. La Presencia (Anadiómena). El Primer Encuentro

Al recoger el primer desecho marino advertí algo insólito. Lo que percibí fue una presencia críptica –pero la noción de presencia a la cual se desea aproximar aquí, inicialmente atañe sólo a la de una representación–. Se explica como una imagen que aparece instantáneamente cuando se entra en contacto² con los objetos³ en la zona señalada. La naturaleza visual de la información que suscitan los fragmentos es asociable a lo que describe Arnheim (1998) como “imágenes mentales”, es decir, representaciones “que se perciben como presentes, pero no visibles” (p. 117) y que se dan en la mente. Por tanto, se define –hasta ahora– la presencia como una representación imaginaria que acontece como reacción psicológica ante el hallazgo de un objeto indeterminado (Schnaith, 1999. pp.149-150) o por el descubrimiento de un objeto de interés.

Pero, a decir verdad, a esta percepción se le añade un elemento más que modifica la noción inicial de presencia⁴. Este elemento alude a una pulsión⁵ que

² Didi-Huberman (2010), en el texto *Lo que vemos, lo que nos mira*, desarrolla una interesante relación entre el sentido del tacto y el sentido de la vista (basado en autores tales como M. Merleau-Ponty y Jame Joyce); por razones de extensión se dejará fuera de la discusión la dimensión táctil del sentido de la vista.

³ La investigación “Objetos Migrantes”, realizada por la artista española Eulalia Valldosera, sirvió de apoyo para levantar una serie de interrogantes acerca de qué clase de información podrían albergar estos residuos.

⁴ La noción de presencia que comienza a dibujarse aquí procede de las lecturas de *La Obra Maestra Desconocida*, de Honoré de Balzac (1998) y de *La Pintura Encarnada* de Didi-

—de ahora en adelante— nos dirige u orienta hacia estos desperdicios y, al mismo tiempo, a intuir que una fuerza vital (o mortal) subyace en ellos. Los vestigios pulsán: ¿cómo?

El inesperado incidente se explica como un fenómeno óptico, que va acompañado de un presentimiento y/o acto de fe⁶ que finaliza en la expresión ¡aquí hay algo!, “hay una mujer debajo de todo esto” (Balzac, 1998, p. 48). ¿Anadiómene?⁷ Es una alternativa, pero a esto se puede volver más adelante, porque lo que se manifiesta desde lo profundo de los residuos es capaz de (ex)pulsar una imagen telepáticamente. Esta representación imaginaria —y ahora latente—, que se desprende desde el interior de los escombros marinos, es invisible para otros, pero no corresponde a nada que un “viejo mosquetero”⁸ (Didi-Huberman, 2007) no sea capaz de vislumbrar. Una aporía (o exceso) hasta ahora, ¡sin duda!, pero el dilema por lo menos es real (Arnheim, 1986). Por ello, es importante indagar —con las herramientas y/o sortilegios de las artes visuales— en estas imágenes de la noosfera⁹, descritas adecuadamente por Edgar Morin (1999) cuando señala, “las creencias y las ideas no solo son producto de la mente, también son seres mentales que tienen vida y poder” (p. 10).

Huberman (2007), textos que permitieron colegir que una presencia de origen pictórico —semejante al cuadro de Catherine Lescault de Frenhofer— habita al interior de los residuos hallados.

⁵ El término se empleará —en estricto rigor— solo para sugerir lo que plantea Frenhofer en torno a eso que Didi-Huberman (2007) llama la “noción de cuadro vivo” (p. 25).

⁶ Frenhofer también alude a que es preciso tener fe en el Arte.

⁷ “El término Anadyomene significa que surge del agua, también sobrenombre de Venus, y es una transliteración del griego [n. del t.]” (Didi-Huberman, 2010. p. 17). La idea de una Venus Anadiómene surge tanto de *La Obra Maestra Desconocida* (Balzac, 1998) como de los textos de Didi-Huberman (2007, 2010), además de la inquietud de descubrir la presencia de un fantasma pictórico homologable a Catherine Lescault.

⁸ Poussin se refiere a Frenhofer como “El viejo mosquetero se está burlando de nosotros”. En algunas traducciones aparece también como “El viejo lansquenete (...)” (Didi-Huberman, 2007).

⁹ “esfera de las cosas del espíritu” (Morin, 1999, p. 10)

En resumen, y frente a esta incuestionable incoherencia, cabe plantearse una sola pregunta: ¿qué diablos es lo que hay allí? Con el propósito de sumergirse y analizar críticamente estas piltrafas, es que se ha propuesto iluminarlas. Habiendo analizado los hechos, parece ser la manera más sensata de esclarecer el asunto. Esta exposición puede ser plausible o quizás sea tan solo una enajenación, pero tengo antecedentes para pensar de esta manera y llevar a cabo esta empresa –a pesar de los escepticismos–. Parece prudente al menos someter estas ideas a un sano juicio. Por lo tanto, manos a la obra y a dudar. Claro, dudemos para proceder rigurosamente. *Es justo y necesario. En verdad es justo y necesario...* Y sea lo que sea que salga de esta imagen infernal, invoquémosla y hagámosla presente. Veamos qué es lo que sale de toda esta esquizofrenia o lucidez. El espectador decidirá si ve algo o no ve nada. Por esta parte, al menos, existe el compromiso de hacer el intento de expulsar, exorcizar o excrementar una inmaterialidad de ahí adentro. Sentémonos con ojos (in)crédulos para analizar y explicar fríamente este exitoso-fracaso, que por lo bajo podría terminar en una expresión de arte que ojalá por lo menos valga la pena.



Imagen 12. Bartolomé Esteban Murillo Pérez (1665). *La Invención de la Pintura*. Óleo sobre tela. 115 x 169 cm. Museo Nacional de Arte, Bucarest.

IV. A OBRAR

“En griego la palabra «pintor» significa: zoógrafo: el que presenta lo vivo”
(Sobczyk, 2011).

*“Balzac nos cuenta que la causa final de la pintura está
en un más allá de la práctica de la pintura”*
(Didi-Huberman, 2007).

4.1. Enfoque Pictórico: Pintar sin Pintar

A la luz de estos acontecimientos, aquí procederemos a explicar el enfoque que se utilizará para visualizar esta imagen latente. Lo que se está tramando es un plan perverso para aludir a la pintura, y para no ser inconsecuentes se recurrirá a la instalación, pero con un premeditado enfoque pictórico. Porque, en estricto rigor, lo que interesa es la pintura, pero no desde sus soportes o materialidades tradicionales, sino más bien desde sus modos de ver. Al respecto, se añade una reflexión que hace Victor Stoichita (2005) acerca de la pintura a partir del análisis de un texto de Émile Zola: “[...] lo importante no es la ventana, sino el velo que ésta conlleva” (p.26). De este modo, hemos llegado a pensar que en el gesto de *mirar a través del cristal* de lo pictórico está la mejor comprensión de nuestra problemática. De ahí que se recurra específicamente a los modos de observar del pintor¹⁰ para justificar lo que se afirma. Pero, ¿cómo aplicar este enfoque en el Objeto de Estudio?

¹⁰ Cuando se apunta a los modos de ver del pintor o a la mirada pictórica, no es para definir un imperativo categórico en torno a ciertas conductas pictóricas, sino todo lo contrario: relacionar la problemática del Objeto de Estudio con los modos de ver de Frenhofer.

Ejecutando “El Sistema de Visión Artificial”, este sistema será la llave maestra para ingresar a la obra. ¿De qué se trata? Muy simple. Se trata de un modesto, pero particular punto de vista que da cuenta de una forma de detenerse a observar la presencia de una cosa encontrada. Pero, ¿por qué se hace de esta manera y no pintando? Porque se intentará argumentar desde el Objeto de Estudio que estos mecanismos de percibir presencias son reales y pueden ser explicados desde lo relativo a la pintura, sin tener que apelar a sus tradicionales instrumentos. Insisto: no sería posible entender concienzudamente la problemática del Objeto de Estudio si no es explorando en las proximidades que tiene con la pintura. Asimismo, si se quiere hacer un análisis crítico de los alcances pictóricos del Objeto de Estudio, por qué no ser igualmente crítico de los medios que se utilizan para componerlo. Por lo demás, hay obras inmemoriales que ya han planteado –de una u otra manera– problemas semejantes y desde la disciplina de la pintura, como por ejemplo, el cuadro de Bartolomé Esteban Murillo *La Invención de la Pintura* (ver Imagen 12) o el de Ferdinand du Puigaudeau *Sombras Chinas, el Conejo* (ver Imagen 13), entre otros.



Imagen 13. Puigaudeau Ferdinand (1895). *Sombras chinas, el conejo*. Óleo sobre tela (medidas no encontradas). Colección Privada.

En resumen, solo será posible extraer lo que se encuentra asido en las profundidades de estos desechos marinos con la colorida lucidez de lo pictórico (Didi-Huberman, 2010). Por eso, es imprescindible “ponerle color” al Objeto de Estudio, porque la presencia que rastreamos se (de)velará sobre el muro como una sombra de vívidos colores. El doble sentido que se puede desprender de este “dicho popular” revela un problema pictórico muy serio: la visualización de la presencia se liga aquí con “el medio que la hace visible, el colorido, es decir, el encarnado” (Didi-Huberman, 2007. pp. 23-44). Al respecto, Hegel (citado en Didi-Huberman, 2007) atribuye que la búsqueda del “encarnado” es la cualidad de “animación interior” de la superficie, y agrega:

[...] esta animación, con ayuda de los medios de la pintura, debe ser «transplantada a una superficie». [...] Pero eso no basta: porque la animación no debe aparecer sobre el cuadro como si fuera un reflejo. No debe ser el reflejo de otra cosa, ninguna mimesis espejeante y plana, sino más bien un «todo viviente» que brota de la profundidad (p. 32).

Exactamente, lo que nos proponemos hacer es encarnar la presencia en el Objeto de Estudio, pero no como una “imitación”, sino como una “sombra palpitante” (Balzac, 1998. p. 17). Para ello se recurrirá a algunos recursos de la pintura como la luz, la sombra, el color, el velo y la técnica del claroscuro. Si bien es cierto estos medios no son propiedad exclusiva de la pintura, cuando menos en algo le atañen.

4.2. Sistemas de Visión Artificial. Mirada Fija y Mirada Oblicua

Para resolver todo esto del enfoque pictórico se ha decidido aplicar un esquema de análisis a la obra, denominado Sistema de Visión Artificial¹¹ (Virilio, 1989). Se ha llamado así porque imita el modo en que nos hemos acercado a los residuos. En este sistema se descompone la obra para explicar sintéticamente la articulación e interacción de los dispositivos, además de lo que cada uno representa. Se propone este esquema de lectura para el Objeto de Estudio como una manera de desplegar principalmente la forma en que se visualiza la Presencia en los residuos, y la relación que esta tiene con la forma de ver del pintor. Por consiguiente, la disposición de los dispositivos en el Objeto de Estudio aluden a esos “movimientos del ojo que contribuyen a seleccionar los objetivos de la visión” (Arnheim, 1986. p. 37) o gesto ocular provocado por la inmaterialidad que se manifiesta desde el interior de los desechos.

¿Y qué tiene que ver todo esto con la pintura? Sin duda tiene que ver. El Sistema de Visión Artificial, como se señaló anteriormente, no solo sirve para explicar la relación con los residuos y su simultánea metamorfosis, sino que también ayuda a respaldar la posición que establece que esta conducta (de percibir visiones) es similar a los modos de ver del pintor. ¡Pamplinas! ¿Qué pintor?... Frenhofer. Sí, el personaje de *La Obra Maestra Desconocida*, de Honoré de Balzac (1998), nos servirá como garante.

¹¹ La idea de designar de esta manera el esquema surge tras la lectura del capítulo *La máquina de visión* de Virilio (1989). Este texto comparte con el “Sistema de Visión Artificial” algunos conceptos relacionados con la “imagen mental” y al propio “acto de ver”. En este sentido nuestro “Sistema de Visión Artificial” se encuentra con la *Máquina de Visión Artificial* de Virilio (1989) como un artilugio casero, análogo y precario.

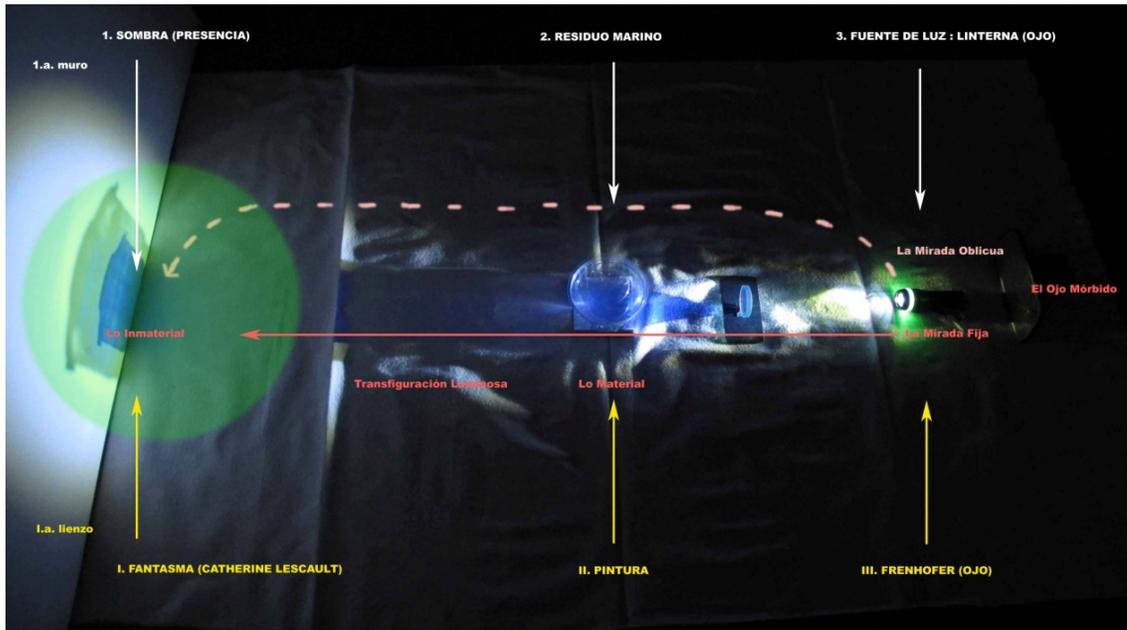


Imagen 14. Francisco Cancino (2012). *Esquema de análisis: Sistema de Visión Artificial*. Fotografía del Objeto de Estudio. Registro fotográfico del archivo del autor.

Con respecto al funcionamiento del Sistema de Visión Artificial (ver Imagen 14), en la parte superior de este esquema (en letras blancas y mayúsculas) se encuentran señalados tres dispositivos (en orden correlativo según su numeración) y lo que representan (en paréntesis), según nuestra experiencia personal con los residuos. En la parte inferior, en números romanos (en letras amarillas y mayúsculas), se comprueba el enfoque pictórico basado en la experiencia visual de Frenhofer. Al centro se pueden encontrar algunos conceptos distinguidos como comunes. A continuación se tomará uno de estos elementos para desarrollarlo.

Explicaremos primero en qué consiste “La Mirada Fija”¹² (Didi-Huberman, 2007. p. 17). El sistema nos enseña que se trata de una mirada “lucentísima” (2007), es decir, que *le pone color* o que colorea todo lo que se atraviesa a su paso, perforando (o acorralando) a la Presencia contenida en los objetos, para finalmente clavarla al muro como un espectro luminoso o “espectro cromático”¹³ (Goethe, 1999), tal y como se apunta en el esquema con la flecha roja.

Asimismo, se podría inferir que la Fuente de Luz –que representa al Ojo¹⁴ del autor– *transfigura*¹⁵ la materia (Lo Material) del residuo marino a un estado visiblemente inmaterial (Lo Inmaterial) y fulgurante. ¡Ahí está! Es la Presencia, tratamiento alquímico que le añade una visualidad (o Presencia) a los detritus marinos y que, al mismo tiempo, los sustrae a una dimensión bidimensional o dimensión pictórica (Salabert, 1985). Todo este recorrido –en el Sistema– acaba en un círculo verde denominado como “Lo Inmaterial” (ver Imagen 14), conjunto que reúne los conceptos de Sombra (Presencia) con los de Fantasma (Catherine Lescault), homologándolos, justamente por su condición común de imagen inmaterial de orden pictórico. Se podría concluir que la metodología de análisis desplegada en este capítulo cruza una serie de ideas y conceptos para

¹² El concepto se desprende de un texto de J. Gasquet citado por Didi-Huberman: “CEZANNE.- Y de los ojos, ¿qué me decís? Mi mujer me lo dice, que se me salen de las órbitas, que están inyectados de sangre... No puedo arrancármelos... Están tan pegados al punto hacia el que miran que tengo la impresión de que van a empezar a sangrar. Una especie de embriaguez, de éxtasis me hace tambalear como si estuviera bajo una espesa niebla, cuando me aparto de la tela... Dígame, ¿no quiere decir eso que estoy un poco loco?... La idea fija de la pintura... Frenhofer...” (Didi-Huberman, 2007. p. 17).

¹³ En la introducción que hace Javier Arnaldo al texto de la *Teoría de los Colores* de Goethe (1999), señala lo siguiente: “El *espectro cromático* es el que se deriva de la refracción prefiere Goethe denominarlo mediante un sinónimo, el de «fantasma»” (p. 23).

¹⁴ “Por la mirada entro en la luz, y de la mirada recibo su efecto. De donde se deduce que la mirada es el instrumento mediante el cual se encarna la luz” (Lacan, citado por Didi-Huberman, 2007. p. 108).

¹⁵ El concepto de transfiguración surge del concepto de conversión y metamorfosis trabajado por Didi-Huberman (2007. p.p. 45, 51-53).

dar cuenta de que el Objeto de Estudio es resultado de una conducta pictórica que se fundamenta en el texto de *La Obra maestra Desconocida* (1998), donde encuentra su real justificación.

Sin embargo, podríamos sospechar que el funcionamiento del Sistema de Visión Artificial es bastante diferentes a los que propone su autor. Suponiendo que el dispositivo Fuente de Luz corresponde a la posición del “Ojo” esta vez del Espectador. En ese caso, la orientación recta de “La Mirada Fija” debiese desviarse de los residuos para fijarse primero en la proyección de su silueta. Porque francamente, en una primera instancia, el espectador no ve los residuos debido a que la tensión visual de la obra está puesta en la sombra proyectada sobre el muro. Indudablemente, el sombreado claroscuro tiene un fuerte acento de color, énfasis de apariencia cromática que obliga al asistente a leer la obra ineludiblemente de izquierda a derecha, tal y como lo señala la numeración de los dispositivos en el esquema. A toda esta aberración óptica se la ha designado como “La Mirada Oblicua”¹⁶ (Canogar, 2000. p. 15), justamente por su paradójica relación con la dirección de “La Mirada Fija”. Este (des)encuentro de miradas e interpretaciones advierte una falla que se espera no conduzca al famoso fracaso académico y, muy por el contrario, se transforme en un factor de reflexión y debate en torno al Objeto de Estudio.

¹⁶ El término “Mirada Oblicua” se utiliza para describir la trayectoria de la “Mirada Fija” en los Sistemas de Visión Artificial. El uso del concepto obedece al interés de graficar la trayectoria de la percepción del espectador en relación a la de su autor. Daniel Canogar (2000) utiliza el término, pero se piensa que en una dimensión diferente; de todas formas, se adjunta el texto.

V. ANADIÓMENE

“[...] en palabras de Leonardo; no hay que desear lo imposible.

Pero de tal imposibilidad vive el arte”

(Schnaith, 1999).



Imagen 15. Sandro Botticelli (1485). *El Nacimiento de Venus* (Detalle de Venus). Pintura. Temple sobre lienzo. 172,5 x 278,5 cm. Galería de los Uffizi, Florencia.

5.1. Descripción de Anadiómene

Hasta aquí, estas instalaciones han permitido visualizar una presencia que se da gracias a una luminosa metamorfosis, artilugio que se genera por efecto de la luz y por la comparación visual entre un banal desecho con su sombra. Para lograr la ecuación de invertir lo insignificante en lo significativo, se ha requerido de un laborioso montaje de luces y sombras. Por tal motivo, todos los recursos han sido desplegados aplicando diversos criterios de percepción

visual, tales como composición, equilibrio, forma, ritmo, etcétera. Para ello, ha sido preciso familiarizarse bien con luces, filtros, residuos y sombras de manera que finalmente se proyecte sobre el muro una representación colorida e intangible.

Sombra o Presencia, se vuelve a la odiosa disyuntiva, pero esta vez para analizar cuál es su naturaleza, sobre todo considerando que es un fantasma de origen pictórico que se encuentra asido a los escombros de un naufragio. Sin embargo, y siendo bien escépticos, se podría afirmar que esta explicación es un agravio a la razón, pero le solicito que dé crédito al asunto y acordemos al menos que el único espíritu que podría salir de aquí es uno que se vincule directamente con el enfoque propuesto. En ese caso, convengamos en que el fantasma debiese ser una especie de Venus Anadiómene (Balzac, 1998. p. 29), que quiere decir Venus “que surge del agua” (Didi-Huberman, 2010. p. 17). Posiblemente sea esta la identidad de la Presencia que habita en los escombros de Santa Filomena y que se expulsa a través de los Sistemas de Visión Artificial. ¿Cómo llego a colonizar estos residuos? Realmente lo desconozco, ni tampoco estoy seguro de que sea ella, pero al menos la respuesta tiene un sentido pictórico.

5.2. El Brillo y La Sombra de Anadiómene

“Es la sombra en el cuadro lo que da brillo”

(Boileau, citado en Stoichita, 1999. p. 95).

“La primera función posible de la representación basada en la sombra es la de la imagen para el recuerdo, es decir, para hacer presente lo ausente”

(Stoichita, 1999. p.19).

Para comprender mejor las secuelas de la intervención luminosa es que se han dividido estas experiencias en dos modalidades. En primer lugar se comentará “El Brillo de Anadiómene” (asociada a la fuente de luz: láser¹⁷) y luego “La Sombra de Anadiómene” (asociada a la fuente de luz: linterna).

En esta parte del escrito se comenzarán exponiendo algunas conjeturas que se originan por la aparición de un resplandor en los objetos. Se trata de un brillo poroso que surge desde el interior de los residuos y que se expande como una aureola alrededor de su superficie. Este artificio es provocado por un haz de luz láser que, al entrar en contacto con la superficie empavonada de un desecho transparente, desencadena un efecto óptico fulgurante. El ardid transforma la apariencia del desperdicio “alterando” (Didi-Huberman, 2007. p. 47) la epidermis del cuerpo y posteriormente su sombra. Esta propagación – como se ha señalado anteriormente– afecta no solo el aspecto de los fragmentos, sino también la percepción de su significado, una alteración visual que resulta asimismo en una alteración del sentido de la obra. Porque es evidente que en la oscuridad del Objeto de Estudio el destello hace

¹⁷ Green Laser Pointer. (Modelo: Galileo - 3.0 - 5.0mW). Herramienta que proyecta un haz de luz verde que sirve para apuntar a las estrellas. Objeto utilizado para la enseñanza de la astronomía.

notoriamente visible a estos desperdicios marinos, pero al mismo tiempo y contradictoriamente, no permite identificarlos como tales (2007. p.138).

El destello “eclipsa” (Didi-Huberman, 2007. p. 85) el origen, contexto y travesía de los escombros marinos, sumergiéndolos nuevamente en el ámbito de lo desconocido. Sería prudente incorporar aquí las nociones de “(D)efecto” utilizadas por Salabert (1985), para referirse justamente a una de las paradojas que encierra la pintura: “[...] no perdamos de vista que en ese efecto subsiste siempre una huella o una herida: la que la ablación de la *d* carencial, (D)EFECTO en el sujeto, impone a su significación”. Y agrega: “Hay que entender por ello la pintura como un mecanismo en el que objetos y cosas se *(des)figuran*” (p. 13). El término aplica cuando es posible percatarse que detrás de todos estos efectos luminosos que buscan hacer visible la presencia de los residuos, coexiste también su propio defecto, el defecto de su “desaparición” (2007. p. 152-160). Además, ese “efecto de realidad” al cual se refiere Salabert, corresponde en este caso a un “efecto de ilusión” (Schnaith, 1999. p. 86) que se distingue en nuestro sistema por una razón muy simple: la imagen sombra que se proyecta en el Objeto de Estudio no guarda ninguna semejanza o parecido con una “Venus Anadiómene”. Por lo tanto, y en este sentido, no hay efecto de realidad por parecido, sino más bien por una fantasía que acaba en una representación que trabaja como el signo de una ausencia (Salabert, 1985. p. 14).

Esta paradoja de la percepción visual se identifica en este escrito como una “perversión” (Didi-Huberman, 2007. p. 80), situación que nos aproxima aún más al personaje de Frenhofer y su frase: “Estáis ante una mujer y buscáis un cuadro” (Balzac, citado Didi-Huberman, 2007. p. 80). Es a partir de éste

desaguisado que se ha logrado desencajar por (D)efecto el contenido inmaterial del residuo en la obra para enseñar al espectador un cuerpo distinto. Un otro. ¿Otro, qué otro? El otro es la señal de la presencia. Efectivamente, el destello anuncia a la presencia, así por lo menos lo dice Didi-Huberman (2007) al referirse al cuadro (fantasma de Catherine Lescault) de Frenhofer: “Se trata de una mujer sin escala de una *mujer-destello*. ¿Qué es un destello? En primer lugar la cualidad luminosa de la presencia” (p. 106). Si esto es efectivo, se está en el camino correcto. La aureola granosa que rodea a los restos náuticos actúa de manera similar al cuadro de Frenhofer. En el caso del Objeto de Estudio, el rayo luminoso alumbra los residuos dejando en evidencia la presencia de un ser de luz, Anadiómene (no confundir con Antares). Es “El Brillo de Anadiómene”, es Ella la que se encuentra aferrada a estos objetos.

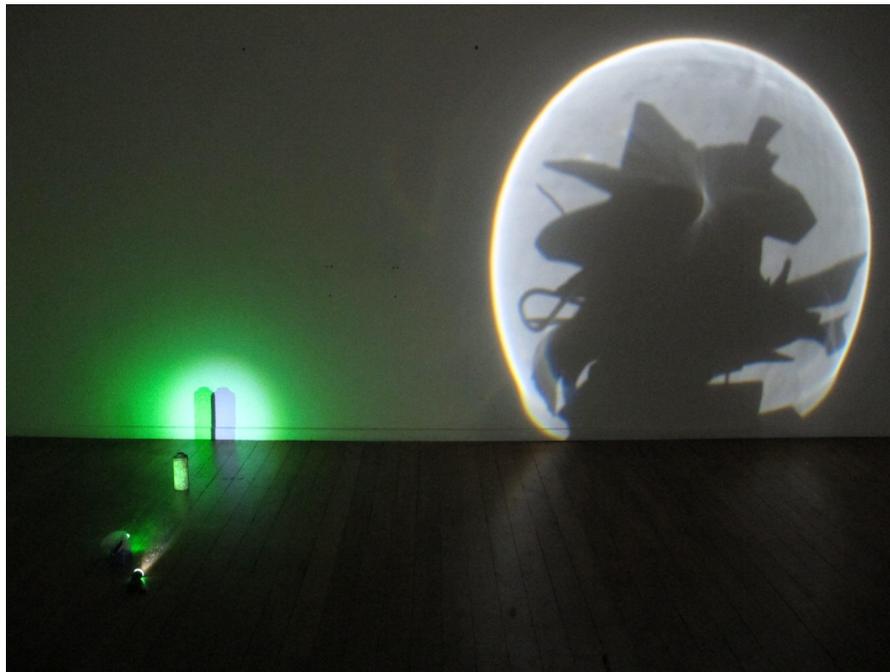


Imagen 16. Francisco Cancino (2012). *Experiencias del Objeto de Estudio*. Instalación. Residuos, láser, linterna y lupa. Dimensiones variables. Sala Magíster UC. Registro fotográfico del archivo del autor.

En segundo lugar se ubica el efecto designado como “La Sombra de Anadiómene”. Esta categorización se utiliza para definir las reflexiones producidas puntualmente por la proyección de la sombra de los residuos sobre el muro, aplicando las fuentes de luz más convencionales, como linternas y focos. Pero, ¿en qué se fundan estas inferencias que asocian a una sombra con la presencia de Venus Anadiómene, si no hay semejanza alguna con ese género de la pintura? (Se piensa en los que esperaban ver algo parecido al cuadro de Sandro Botticelli “El nacimiento de Venus”). Eso es lo que se intentará explicar aquí: la sombra proyectada actúa sobre los desechos como la metáfora de un fantasma¹⁸, que a través de un artilugio visual/pictórico permite la incongruencia cromática y formal de la sombra con su objeto de origen. Estos estudios han proporcionado la experiencia suficiente como para sostener que este contrasentido es lo que promueve la sensación visual de “alteridad” en Objeto de Estudio (Salabert, 1985. p. 86).

Con respecto a la cuestión de la semejanza y la imposibilidad de encontrar algún parecido en las sombras con el género pictórico de Venus Anadiómene, nuevamente es posible apoyarse en la experiencia de Frenhofer – al final de la novela–, principalmente cuando describe su Obra Maestra frente al escepticismo de Porbus y Poussin (Balzac, 1998). Didi-Huberman (2007) explica las visiones de Frenhofer como un “proceso en el que un cuerpo se revelará desapareciendo eternamente” (p. 142). En otra parte del mismo texto, el autor añade algo que parece también muy pertinente para comprender cómo se llega a esta discordancia: “Podemos por el contrario imaginar un trabajo, no menos intenso, de estrechamiento hacia la *nada*: poco a poco, para conseguir el *todo* de Catherine, reducir el cuerpo a un puro destello de su encanto”, y

¹⁸ Varios autores se han ocupado de la relación sombra/fantasma y nosotros hemos trabajado básicamente con Didi-Huberman (2007), Stoichita (1999) y Sobczyk (2011).

agrega: “[...] una presencia cuya simplicidad es la de la ausencia” (p. 155-156). Reiteramos, esta reflexión en el contexto del Objeto de Estudio, reconoce que la imagen sombra se ha de descifrar como “la representación de una ausencia”, es decir, que representa metafóricamente la presencia de una ausencia cuya desemejanza (con lo que dice se propone) radica en un proceso reductivo de la forma del espectro que busca paradójicamente el exceso o el “colmo” (Didi-Huberman, 2007. p. 31). En pocas palabras, lo que intentamos expresar aquí es que la sombra del Objeto de Estudio es homologable a una abstracción de la Presencia de Anadiómene, reflexión que se sustenta en una ecuación muy simple: el fantasma es al residuo marino, lo que Catherine Lescault es al cuadro de Frenhofer.

De este modo, se conforma una de las principales premisas que permiten identificar a la sombra como la manifestación de un espectro, deducción que resulta razonable a la luz del Objeto de Estudio, más aún si se toma en cuenta la respectiva interpretación y el desenlace de los Sistemas de Visión Artificial que dejan en evidencia una distorsión en la percepción de la realidad, defecto que a fin de cuentas es compartido con el viejo Frenhofer. ¿No hay en esta metodología de análisis una alusión secreta, pero correspondencia al fin y al cabo, con el fantasma de Catherine Lescault? Parece una congruencia aún más legítima teniendo en cuenta que las indagaciones giran en torno a una presencia de soplo vital, tal cual a como solía presentar el mismo Frenhofer a su “Bella Morena”¹⁹ (Balzac, 1998. p. 38).

¿Qué se puede concluir en concreto de este sombrío acontecimiento? Nuestras pequeñas instalaciones artísticas (Objeto de Estudio) revelan que se

¹⁹ Frenhofer denominaba así también a Catherine Lescault.

encara a un fantasma de morfología circular que se hace visible preferentemente a la orilla de los muros, cerca del suelo, espacio desde el cual irrumpe. Pero, ¿qué pretende este espectro con obligar al espectador a mirar hacia abajo? Se entiende que esto no es una pintura, pero mirado desde la óptica de lo pictórico, podemos convocar a Sobczyk (2011) quien señala: “la pintura se sustenta –y a pesar de sus deseos de inmaterialidad– de las raíces, de los sedimentos y putrefacciones del suelo y del subsuelo de las cosas que se transfunden en el organismo mismo de nuestra propia encarnación” (p. 14). En ese caso quizás esta ánima solo desea evocar el lugar de la zozobra y la redondez de su burbujeante “espuma” (Didi-Huberman, 2007), que es el lugar de la rompiente de la cual emergen los desechos de la Punta del Trueno. De este modo, por enfoque y territorio, este fantasma se configura rememorando el género pictórico de Venus Anadiómene. Sin embargo, frente a la evidencia de los resultados de la investigación, parece más acertado hablar de una fragmentaria presencia de Anadiómene por representar al final “El Brillo su Anuncio” y “La Sombra su Ausencia”.

El interés por estas pequeñas cosas radica en su apariencia material e inmaterial, la que se sustrae solo de esta clase de objetos encontrados, razón por la cual se ha decidido dividir el registro de referentes en dos. En primer lugar se presentará a los artistas que tienen una predilección común por los residuos marinos, y en segundo lugar, a los que manifiestan una preocupación por trabajar con proyecciones, representaciones inmateriales y/o sombras. Asimismo, se introducirá en este apartado el análisis breve de algunas obras surgidas de las experiencias del Objeto de Estudio.

6.1. Referentes desde lo Material

Las prácticas de recolectar objetos arrojados por el mar surgen también de la observación de artistas que de una u otra manera los incorporan en sus obras, rescatando diferentes propiedades de estos desechos inservibles.

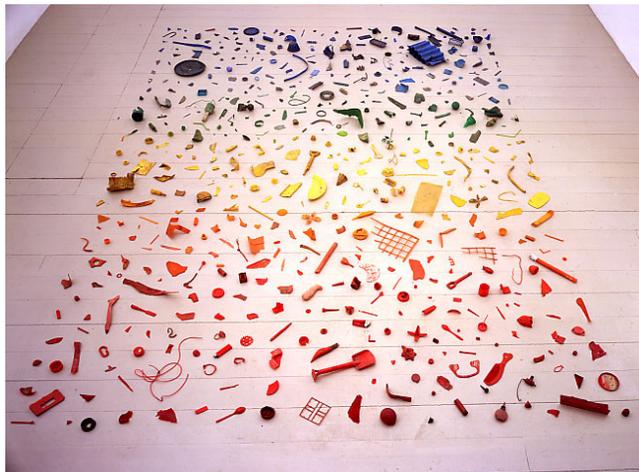


Imagen 18. Anthony Cragg (1978). *New Stones-Newton's Tones*. Instalación con plásticos. 366 x 244 cm. Colección, Southbank Centre, London.

Es el caso de Anthony Cragg²¹ (ver Imagen 18), escultor británico de larga trayectoria, que se interesó por esta clase de residuos en su trabajo denominado *New Stones-Newton's Tones* (1978): recolectó desechos arrojados por el mar en las costas de Alemania y los ordenó por categorías de color para evocar “el espectro de Newton” (The Gathering, s.f.). Otros aspectos que pueden ser relevantes de esta serie de trabajos –aparte del material elegido–, es la distribución de los elementos en el suelo, justamente por los alcances que tiene con la disposición llevada a cabo en el Objeto de Estudio y que recuerda el lugar de origen del objeto encontrado.



Imagen 19. Maarten Van Der Eynde. *Plastic Reef*. (2008-2012). Instalación con desechos plásticos y arena. Dimensiones variables. Colección Fundación Verbeke.

²¹ Sitio oficial de Anthony Cragg: <http://www.tony-cragg.com/>.

La búsqueda de nuevos referentes nos obligó a aventurarnos mar adentro, lugar donde se encuentra al joven artista danés Maarten Vanden Eynde²², al cual destaco por su notable investigación *Plastic Reef* (2008-2012), instalaciones en las que este creador introduce residuos marinos (ver Imagen 19), pero de una manera muy diferente. Son literalmente escombros sustraídos de ultramar, islas flotantes de plástico (Vanden Eynde, s.f.) que se conforman en el mar abierto debido a las corrientes y a la acumulación de basura. Nuevamente tropezamos con una sensibilidad común por lo anodino. Pero eso no es lo único que se aprecia de la obra de Vanden Eynde: sus dinámicas de trabajo han sido muy sugerentes, sobre todo por la simpleza del montaje y la complejidad de sus procesos de recolección. Sin embargo, hay que señalar que nuestra investigación no tiene el perfil ecológico de su propuesta, porque evidentemente no es lo más relevante de nuestra línea investigativa.

Por otra parte, la fotógrafa de origen inglés Mandy Barker²³ también recolectó desperdicios, pero en diferentes playas del mundo. Con el material que reunió elaboró una serie de fotografías tituladas *Soup* (ver Imagen 21), representaciones que se caracterizan por sus contrastados fondos negros, los cuales permiten dar un mayor énfasis a la observación de los colores en los residuos. Las imágenes de Barker fueron un incentivo para armar un pequeño registro de fotografías de lo recolectado, así como también de lo que se hacía al observar los residuos. Este archivo del autor, creado a modo de bitácora, permitió reconocer las motivaciones que acontecen en el momento de la selección de materiales en el lugar mismo de su recolección.

²² Sitio oficial de Maarten Vanden Eynde: <http://www.maartenvandeneinde.com/>

²³ Sitio oficial: <http://mandy-barker.com/>



Imagen 20 (izquierda). Claudio Bertoni (1987). *1344 miembros de la comunidad del calzado nacional marchan sobre nuestra conciencia*. Instalación con zapatos. Dimensiones variables.

Imagen 21 (derecha). Mandy Barker (2012). Serie *Soup*. Fotografía.

No se puede dejar de mencionar al chileno Claudio Bertoni, artista que en el año 1987 exhibe *1344 miembros de la comunidad del calzado nacional marchan sobre nuestra conciencia*. Son una serie de zapatos recogidos de las costas de Ritoque y desplegados en el suelo (ver Imagen 20). ¿Por qué los saca de ahí? En palabras del propio artista: “Era el lugar donde más zapatos había! Si ésa es la huevá!” (Bertoni, 2007). Esta indiferencia frente a la administración del contexto de los residuos, nos conduce a reflexionar sobre cómo hacerse cargo de esta información, o al menos permite definir cuál es la importancia que tiene para esta investigación.



Imagen 22. Gabriel Orozco (2012). *Asterisms*. Fotografía e instalación. Deutsche Guggenheim.

Antes de responder a esta oportuna inquietud, es necesario presentar una exposición de Gabriel Orozco²⁴ que reúne fotografía y cerca de 1200 objetos encontrados (ver Imagen 22). El creador exhibe la serie *Sandstart* de la obra *Asterism*, trabajo reciente, que propone una mirada sobre objetos recogidos de una zona protegida del borde costero de la Baja California Sur, México. Lo interesante de este punto de vista es que el artista explora los objetos, los observa y analiza, pero lo hace “combinando la fotografía y la instalación escultórica”, sometiendo su colección de desechos a una tensión de orden formal y “taxonómico” (Spector, 2012). Del mismo modo, la rigurosa propuesta

²⁴ Parte de la obra de Gabriel Orozco en el sitio web:
<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2009/gabrielorozco/>

de Orozco introduce, desde el *flyer* que acompaña la exposición, información adicional acerca del lugar donde pertenecen los objetos, reseña que agrega también connotaciones ciertamente ecológicas a la lectura total de la obra. Estos datos ayudan a inferir que la experiencia relatada al comienzo de este escrito, asociada al contexto de los propios residuos, es relevante y debe ser administrada al menos desde un para-texto.

En suma, todos estos artistas tienen el común denominador de utilizar la misma materia prima que se emplea en el Objeto de Estudio, pero con metodologías y fines a veces muy diferentes a los aquí buscados. En general, Tony Cragg, Maarten Vanden Eynde, Mandy Barker, Claudio Bertoni y Gabriel Orozco procuran de alguna manera rescatar, al menos, la deriva que se sustrae de estas “cosas” intrascendentes.

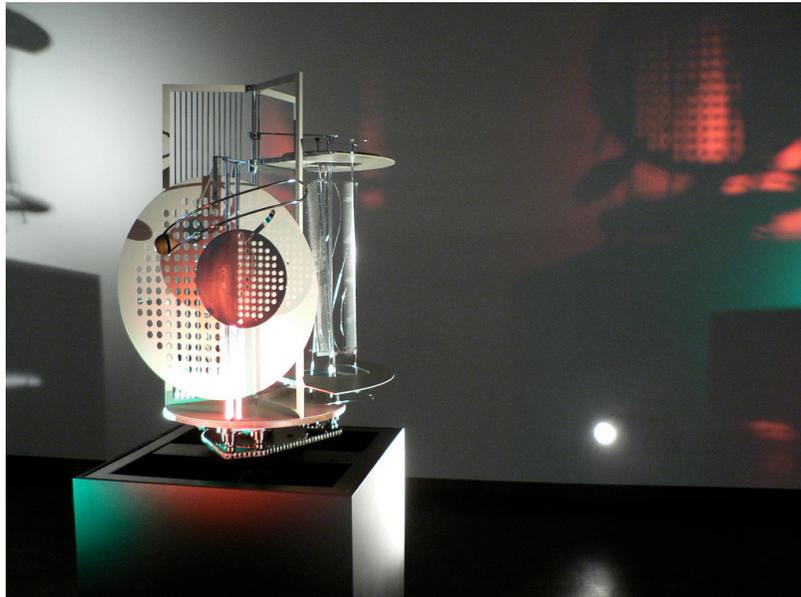


Imagen 23. László Moholy-Nagy (1930). *Light Space Modulator*. Escultura Cinética. 120 x 120 cm. Colección Busch-Reisinger Museum.

6.2. Referentes desde lo Inmaterial

Uno de los referentes que condujeron a la observación de los residuos a través de sus sombras es la obra llevada a cabo por László Moholy-Nagy²⁵, denominada *Light Space Modulator* (ver Imagen 23), escultura que sintoniza con uno de los propósitos de esta investigación: estudiar los efectos de luz y sombra que proyectan los objetos. Pero a diferencia del *Modulador*, el interés aquí no radica en la escultura, sino más bien en lo pictórico del artefacto y en las sombras coloreadas que se desprenden de él. En consecuencia, acá concordamos principalmente con dos asuntos: por una parte la máquina como artilugio, y por otra la sombra coloreada como proyección bidimensional analizable pictóricamente. Ambos dispositivos levantan inquietudes sobre

²⁵ Sitio oficial: <http://www.moholy-nagy.com/>.

cuales son sus posibles procesos de articulación en su sistema. Técnica que desde nuestro punto de vista permite elaborara variados aportes interpretativos.



Imagen 24. Hans-Peter Feldmann (2002). *Shadow Play*. Instalación. Juguetes, libros y variados objetos. Dimensiones variables. Sprengel Museum Hannover.

En la misma dirección se encuentra Hans-Peter Feldmann²⁶ y su obra *Shadow Play* (2002), que consiste en pequeños juguetes ubicados sobre “pedestales rotatorios” que están iluminados por focos que proyectan sus sombras sobre un muro (“Shadow Play”, 2012). Lo que inquieta en *Shadow Play* (ver Imagen 24) es justamente ese juego de sombras en movimiento que le dan una extraña sensación de “vida a las sombras de estos juguetes” (Malmö Konsthall, 2010). Por tanto, subyace el mismo “deseo vital” de animar lo inerte, arista que pone en relación las interpretaciones de *Shadow Play* con las de

²⁶ Parte de la obra de Hans-Peter Feldmann en el sitio web:
http://www.303gallery.com/artists/hans-peter_feldmann/index.php?exhid=73&p=images

nuestro Objeto de Estudio, paralelo que recoge, sobretodo, el modo por el cual Feldmann (reacio a explicar su obra) soluciona el (des)propósito de manifestar lo muerto como lo viviente, entrelazando la técnica de la iluminación y movimiento. *Modus operandi* que se liga con el ejercicio denominado *El vértigo de un naufragio* (ver Imagen 25). Experiencia que consiste en un pequeño montículo de desperdicios ordenado meticulosamente sobre el suelo con la finalidad de ser iluminados por una linterna y señalar así su presencia. Los restos, que en su mayoría pertenecen a fragmentos de envases plásticos, son montados unos sobre otros, como queriendo levantarse para ser considerados, hasta formar una pequeña acumulación, desde la cual los detritus desafían a su manera la gravedad. El conjunto fragmentario es iluminado con el propósito de multiplicar la sombra que proyectan sobre el muro. Si bien es cierto que las siluetas de la acumulación aumentan y se dividen por los efectos de la linterna, los pequeños fragmentos vuelven también a constituirse por un instante como una totalidad en la oscuridad de su propia sombra. Por otra parte, la incorporación del movimiento circular que realiza la linterna sobre sí misma le da un efecto giratorio y vívido a las sombras lo que recuerda el vórtice de las corrientes marinas y, al mismo tiempo, la mirada vertiginosa del alucinador.



Imagen 25. Francisco Cancino (2012). *El vértigo de un naufragio*. Instalación. Madera, linterna led, motor, adaptador y residuos plásticos. Dimensiones variables. Sala Magíster UC Registro fotográfico del archivo del autor.

El *Teatro de Sombras* (1984) de Christian Boltanski es referencia frecuente en el origen del Objeto de Estudio, entre otras cosas por los materiales de desecho que utiliza (Boltanski, 1989) y las imágenes que proyecta con pequeños focos sobre los muros de la galería (ver Imagen 27). La obra del alemán se topa con las pesquisas de esta investigación en varios aspectos, pero sobre todo cuando se habla de la puesta en escena. Evidentemente, porque sus sombras son realmente personajes deformes que flotan en el aire (Eccher, 1997. p.19), y que a la vez le otorgan al espacio expositivo un ambiente fantasmático, teatral y narrativo (Boltanski, citado en Stoichita, 1999. p. 210). La misteriosa muestra de Boltanski propone un imaginario fantasmagórico que se liga a las finalidades de esta investigación, pero que al mismo tiempo se aleja al mantenerse cerca de la representación de la figura humana. Este es un género dentro del cual este estudio no calza, simplemente porque el Objeto de Estudio está dirigido a una representación no figurativa,

dimensión arbitraria que somete a las sombras a formalidades abstractas y/o geométricas que impone el autor.



Imagen 26 (izquierda). Francisco Cancino (2012). *Experiencias del Objeto de Estudio. Instalación*. Residuos plásticos y linternas. Dimensiones variables. Sala Magíster UC Registro fotográfico del archivo del autor.

Imagen 27 (derecha). Christian Boltanski (1984). *Teatro de Sombras. Instalación cinética*. 16 estatuillas (metal, cartón, alambre, cinta aislante, clavos, alfileres, madera y hojas), 4 proyectores de luz, ventilador y transformador. Dimensiones variables.

Un ejemplo claro de esta arbitrariedad es lo que sucede en el ensayo *Y sus ojos verdes volverán a brillar* (ver Imagen 28) el cual consiste en la observación de un envase lanzado por el mar el que ha sido recogido y examinado por el autor de este escrito (un pintor desconocido), para luego ser trasladado al sombrío territorio del arte, donde es sometido a la endiablada mirada pictórica. El residuo en la oscuridad del espacio artístico es iluminado por un puntero láser de color verde, de uso astronómico y utilizado habitualmente para señalar estrellas. Debido a la intensidad del rayo, el pequeño objeto se vuelven notoriamente visible y fulgurante. El puntero láser,

familiarizado con el polvo estelar, ahora señala la presencia de este cuerpo traslucido, ordinario e insignificante. Claramente no es un cuerpo celeste, pero sí corresponde a los restos de un cuerpo desechado y devuelto por el océano a la orilla de la playa. Transformado ahora en un cuerpo viviente por un halo centelleante del , los envases expulsan sombras circulares que flotan como el color del iris sobre la parte baja de los muros de la sala. Desde una mirada pictórica, estas sombras brillantes son el signo inequívoco de la presencia de Anadiómene.

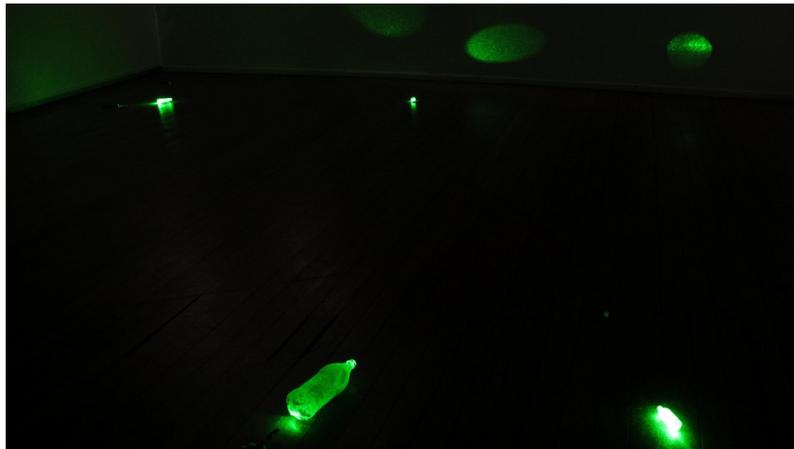


Imagen 28. Francisco Cancino (2012). *Y sus Ojos Verdes Volverán a Brillar*. Instalación. Residuos plásticos y cuatro láseres. Dimensiones variables. Sala Magister UC Registro fotográfico del archivo del autor.

Por otra parte están Timothy Noble & Sue Webster²⁷, una pareja de artistas británicos que ha estudiado el fenómeno de las sombras –en parte de su extensa obra–, pero desde una perspectiva mucho más irreverente, que alude más a la cultura del Punk que a una preocupación mágica o mística (Januszczak, 2012). El trabajo que nos interesa mencionar es *Dirty White Trash*

²⁷ Sitio oficial: <http://www.timnobleandsuewebster.com/>.

(*with Gulls*) (1998), una instalación confeccionada en base a seis meses de basura doméstica, dos gaviotas embalsamadas y un proyector de luz²⁸. El primer punto de encuentro que se identifica entre esta obra y el Objeto de Estudio se ubica en el montaje, porque la instalación de *Dirty White Trash (with Gulls)* se configura por un aparato luminoso que apunta hacia un cerro de desechos, iluminándolos y proyectando una sombra hacia el muro. Lo que impacta de *Dirty White Trash (with Gulls)* es que la sombra que surge de esta acumulación de desechos no concuerda con la silueta de los residuos, sino más bien se coordina con la silueta de la pareja de artistas tal y como se puede apreciar en la imagen 29 (Moma PS1, 2003).

Este macabro desajuste es el engranaje también del Sistema de Visión Artificial, el cual actúa por transformación y paradoja. Es en este punto donde reside el segundo encuentro con el *modus operandi* de los británicos. En efecto, estos modos de representar también se dan en nuestro sistema, pero con una diferencia: las sombras que se estudian en el Objeto de Estudio no concluyen en una representación identificable, sino más bien en una abstracción y es esto último lo que nuevamente los distancia. La experiencia producida por estos artistas permite reflexionar en torno a la alteración semántica que se puede llegar a producir entre un objeto real (residuos) y su sombra (representación), porque en el fondo se está hablando de una perversión que se da entre el significante y su significado, relaciones subvertidas que también suceden en los Sistemas de Visión Artificial.

²⁸ Consultar el sitio web: http://www.timnobleandsuewebster.com/dirty_white_trash_1998.html



Imagen 29. Timothy Noble y Sue Webster (1998). *Dirty White Trash (with Gulls)*. Instalación. Seis meses de basura doméstica, dos gaviotas embalsamadas y un proyector de luz. Dimensiones variables.

Finalmente, la artista española Eulàlia Valldosera²⁹ también ha sido una fuente constante de consulta, tanto por su trabajo práctico como por sus planteamientos teóricos, principalmente las temáticas que dicen relación con la información que guardan los objetos³⁰ de los propios usuarios. En este sentido, se han revisado algunos de sus trabajos, exposiciones tales como *Apariencias* (1992-1996), *Envases: el Culto a la Madre*³¹ (1996), *Objetos Migrantes* (2001-2008) y *Dependencias*³² (2009). La obra de Eulàlia se cruza con el Objeto de Estudio justamente en el interés por indagar al interior de los objetos. La artista, preocupada de esta relación cada vez más dependiente entre hombre y objeto,

²⁹ Parte de la Obra de Eulàlia Valldosera en el sitio web:
http://www.espaivisor.com/objetos_generados.html.

³⁰ Interesante texto de la exposición *Objetos Migrantes*:
<http://interartive.org/2010/09/objetos-eulalia-valldosera/>.

³¹ Interesante texto de la exposición *Envases: el Culto a la Madre*:
<http://www.macba.cat/es/envases-el-culte-a-la-mare-1543>.

³² Interesante texto de la exposición *Dependencias*:
<http://arteenlared.com/espana/exposiciones/eulalia-valldosera.-dependencias.html>.

desarrolla todo tipo de operaciones para entender sus alcances, las que incluyen entrevistas, videos, sonidos, fotografías, instalaciones, etcétera, inquietudes que la orientan en parte de su trabajo también a iluminarlos. El asunto que se comparte con la obra de la española no es solo técnico, es también interpretativo, porque en su exhibición *Envases: el Culto a la Madre* (ver Imagen 30), yace evidentemente la sensación de una presencia femenina³³ en las proyecciones de sombras, antecedente que dio pie para levantar las primeras conjeturas sobre lo que podía emerger desde los residuos propios de esta investigación.



Imagen 30. Eulàlia Valldosera (1996). *Envases: el Culto a la Madre*. Instalación. Materiales Diversos. Dimensiones variables. Colección MACBA.

³³ Reportaje sobre Eulàlia Valldosera emitido en el programa Metròpolis:
<http://vimeo.com/23406509>.

CONCLUSIÓN

Para concluir con una explicación general del fenómeno (Objeto de Estudio) y de esta particular mirada pictórica, se señalará que, a pesar de la discordia de lectura visual que se produce entre el punto de vista del espectador y el autor, por lo menos se puede convenir que las miradas de ambos agentes convergen en una sola imagen, inmaterial y fulgurante. Sin embargo, podría quedar flotando en el aire cuál es la verdadera importancia de levantar esta dicotomía.

En primer término, esta división que cohabita en gran parte de este análisis fue absolutamente necesaria para la existencia de una reflexión. Durante la investigación se encontró que, desde el punto de vista del espectador, estos efectos visuales encerraban un defecto de lectura que entorpecía este discurso, pero al poco andar notamos que estas maniobras – cognitivas, retóricas, artísticas o como se quiera llamarles– son absolutamente legítimas (Morin, 1999) e indispensables. Puesto que, el sistema operativo del Objeto de Estudio se articula, práctica y teóricamente, desde una dualidad.

Algunos ejemplos de esta división conceptual son luz/sombra, materia/inmaterial, la mirada fija/oblicua y el (D)efecto, contrastes que surgen indefectiblemente de la observación del mismo Objeto de Estudio, porque son las contradicciones propias de su sistema operativo. Estas polaridades estimulan su funcionamiento, sus procesos de significación y finalmente permiten sostener una relación *parasitaria*: verbigracia, entre efecto y defecto – (D)efectos–, principio económico que se alberga también en lo pictórico (Derrida, 2010. p. 20) .

En consecuencia, se está hablando de una diferencia u oposición conveniente para el debate, pero también de una dinámica útil para los efectos de que el espectador visualice la imagen inmaterial que el autor percibe.

Volviendo solo por un instante al contexto de la zona de hallazgos frecuentes y al Sistema de Visión Artificial, es posible completar aún más esta idea. El denominado “ojo mórbido” y su “deseo febril” por observar los fragmentos, le impiden al autor percibir los residuos de la forma en que cualquier persona común y corriente los vería. Al respecto, Sobczyk (2011) apunta que “el comienzo febril de la pintura se establece en la invisibilidad, por no decir en su oscuridad” (p. 20). Es en este sentido que el Objeto de Estudio se activa, en primer lugar, como la representación de una mirada pictórica, es decir, la mirada del pintor ante la presencia de una visión. La respuesta que se infiere ante semejante posibilidad es que la observación de los residuos detona una “imagen mental” en el autor, que entorpece su percepción de lo real transfigurando la apariencia de los residuos. Este examen concluye definitivamente en una distorsión o recubrimiento (2007. p.10) del aspecto de los residuos, situación que se atribuye a una “idealización” (2007. p.153) de la “superficie real” (2007. p.47), una verdadera transfiguración de los residuos, que se podría señalar de origen pictórico Balzaquiano³⁴.

La segunda arista que interesa comentar se deriva de lo anteriormente expuesto y tiene que ver con el error o acto fallido que impone el análisis de los Sistemas de Visión artificial, porque intencionados o no, parecen afortunados. ¿A qué se refiere esto? Nos referimos a que, en último caso, es un error con sentido, porque producto de estos tropiezos y falsas expectativas se afloja una

³⁴ Relativo a Balzac, término utilizado por Didi-Huberman (2007).

representación inmaterial o presencia, que nos conduce a pensar sobre la validez de una obra que se exhibe como resultado de un acto fallido. ¿El error como propuesta de obra? Sí, pero no es nada nuevo. Al respecto, Marcos Mayer (2004) comenta: “El error es un camino de interpretación posible, casi en el sentido freudiano de acceso al inconsciente a través de los *lapsus linguae* o los actos fallidos” (p. 91). Visto de esta manera, y con todas sus letras, la “pifia” es significativa, porque si bien es cierto los errores de lectura que resultan de la experiencia de los Sistemas de Visión Artificial son razonables (desde la perspectiva del espectador), de igual modo se logra levantar un fenómeno que cumple con las expectativas de desprender una inmaterialidad de los objetos. La imagen inmaterial representa, indica y “vela” (2007. p. 151) a la denominada presencia.

Por lo tanto, el concepto de Anadiómene trabaja en el brillo y en las sombras del Objeto de Estudio como un gesto “nominal”, “sin mimesis”, que encandila y encubre al mismo tiempo. En otras palabras, este concepto se articula como una idea que esta cubierta por la fachada de la imagen inmaterial que la forma y deforma (Salabert, 1985. pp. 11-22). Es una imagen signo de ausencia (Didi-Huberman, 2007. pp. 143-145), pero que se explica con contenidos que obedecen a una lógica pictórica la cual se sostiene por tres pilares claves. El primero, de orden teórico-práctico por los datos recopilados en los antecedentes de este escrito que narran el origen pictórico de la presencia. Presencia equivalente a la figura negra que aparece desde las primeras pinturas del autor. Segundo, por el contexto en cual se encuentran los desechos que gatillan un vínculo entre el objeto encontrado como un cuerpo que emerge del mar, resultado que contiene nociones relativas al género pictórico de “Venus Anadiómene” y que repercuten ineludiblemente en el Objeto de Estudio a través

de una ecuación de la que ya se ha hablado: Residuos (Transfiguración) Brillo/Sombra (Reflexión) Presencia de Anadiómene. Y por último, está el uso del color como modo de (de)velar la presencia (Didi-Huberman, 2007), porque la colorida imagen inmaterial representa a la presencia de Anadiómene como máscara (Salabert, 1985. p. 14). Indudablemente, Anadiómene ha sido cifrada al Brillo como su “anuncio” y a la Sombra como su “ausencia”. En resumen, esta especie de velo pictórico (veladura) que en gran medida sacrifica parte del Objeto de Estudio –ensombreciéndolo-, es lo que hace visible a la Presencia. Para concluir y confirmar la validez pictórica de este contradictorio procedimiento, es que cito a Victor Stoichita (2005), quien elabora la siguiente reflexión tomando como referencia la pintura *El ferrocarril* (ver Imagen 31) de Édouard Manet:

Lo que el título del cuadro anuncia no se muestra. No es que el ferrocarril no esté allí, sino que su imagen queda velada, escondida, inaccesible. La tensión entre lo que el título promete y lo que se ve en el cuadro impulsa al espectador a buscar una explicación (p.15).



Imagen 31. Edouard Manet (1872-1873). *El ferrocarril*. Pintura. Óleo sobre lienzo. 93 x 114 cm. Washington, National Gallery of Art.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

Arnheim, R. (1998). *El Pensamiento Visual*. Barcelona, España: Ed. Paidós.

---. (1998). Las Imágenes del Pensamiento. *El Pensamiento Visual* (pp. 109-126). Barcelona, España: Ed. Paidós.

Balzac, H. (1998). *La Obra Maestra Desconocida*. Santiago, Chile: Ed. LOM.

Canogar, D. (2000). *Impresiones Lumínicas: conferencia - taller impartida por Daniel Canogar*. Granada, España: Ed. Constitución e Interpretación de la Imagen Artística.

Derrida, J. (2010). *La Verdad en Pintura*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Paidós.

Didi-Huberman, G. (2007). *La Pintura Encarnada, seguido de La Obra Maestra Desconocida de Honoré de Balzac*. Valencia, España: Ed. Pre-Textos.

Didi-Huberman, G. (2010). *Lo que Vemos, lo que nos Mira*. B. Aires, Argentina: Ed. Paidós. pp. 13-18.

Eccher, D. (1997). *Christian Boltanski*. Milán, Italia: Ed. Charta.

Fernández, A. (1999). *Arte Póvera*. Madrid, España: Ed. Nerea.

Goethe, J. W. (1999). *Teoría de los Colores*. Valencia, España: Madrid Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia.

Guillén, E. (2004). *Naufrajos*. Madrid, España: Ed. Siruela.

Lovecraft, H. P. (2011). *Obras Completas*. B. Aires, Argentina: Ed. Díada S.R.L.

Mayer, M. (2004). *John Berger y los Modos de Mirar*. Madrid, España: Ed. Campo de ideas.

Salabert, P. (1985). *(D)Efecto de la Pintura*. Barcelona, España: Ed. Anthropos Editorial del Hombre.

Schnaith, N. (1999). *La Batalla del Arte: Representación y Recepción. Paradojas de la Representación.* (pp. 148-152) Barcelona, España: Ed. Café Central.

Sobczyk, M. (2011). *De la Fatiga de lo Visible.* Valencia, España: Ed. Pre-texto.

Stoichita, V. (1999). *Breve historia de la Sombra.* Madrid, España: Ed. Siruela.

---. (2005). *Ver y no Ver.* Madrid, España: Ed. Siruela.

Virilio, P. (1989). *La Máquina de Visión.* (pp. 77-98). Madrid, España: Ed. Cátedra.

Películas

De Boer, L. (Director/Writer) & Jurriën Rood (Director/Writer). (1984). *The Road to Bresson.* [DVD]. Netherlands: Frans Rasker Film.

Rivette, J. (Director). (1991). *La Belle Noiseuse.* [DVD]. France: Frans Rasker Film.

Documento en línea

Bertoni, C. (2007). (Entrevista por Rodríguez C.) *1344 miembros de la comunidad del calzado nacional marchan hacia lo Vázquez.* Extraído el día 11 de mayo de 2013 desde la fuente:

<http://rodriguezlanfranco.blogspot.com/2007/01/1344-zapatos-peregrinos-marchan-hacia.html>

Boltanski, C. (1989). (Entrevista por Borger I.). *Christian Boltanski by Irene Borger.* Extraído el día 11 de mayo de 2013 desde la fuente:

<http://bombsite.com/issues/26/articles/1148>

Malmö Konsthall, (2010, 20 de Febrero). *Hans-Peter Feldmann.* Extraído el día 11 de mayo de 2013 desde la fuente:

<http://www.konsthall.malmo.se/o.o.i.s/4572>

Moma PS1, (2003, 29 de Diciembre). *Tim Noble and Sue Webster.* Extraído el día 11 de mayo de 2013 desde la fuente:

<http://momaps1.org/exhibitions/view/60>

Morin, E. (1999). La Noología: Posesión. En *Los 7 Saberes Necesarios para la Educación del Futuro*. (cap.1.) Recuperado de:
<http://www.complejidad.org/cms/files/7saberes.pdf>

Shadow Play. (2012, 10 de Junio). Extraído el día 11 de mayo de 2013 desde la fuente: <http://www.hangarbicocca.org/assets/Uploads/mostre/allegati/Shadow-Playeng.pdf>

Spector, N. (2012). *Gabriel Orozco: Asterism*. Extraído el día 11 de mayo de 2013 desde la fuente:
http://www.deutsche-guggenheim.de/assets/pdf/GO_flyer_en.pdf

The Gathering. (s.f.). Recuperado desde:
<http://www.thegathering-arts councilcollection.org.uk/artists/tonycragg>

Vanden Eynde, M. (s.f.). *Plastic Reef, 2008-2012*. Extraído el día 11 de mayo de 2013 desde la fuente:
<http://www.maartenvandeneynde.com/portfolio/portfolio.html>

Catálogos

Cancino, F. J. (1999) *Catálogo Exposición Individual*. Galería de Arte Isabel Aninat. Birke Diseño y Publicidad.

Periódicos

Estévez, J. (2001, Domingo 16 de diciembre). ¿Cuánto de basura tiene el arte?. *El Mercurio*, p. E7.

Januszczak, W. (2012, 14 Octubre). Magic Lurks in the Shadows. *The Sunday Times Culture Magazine*. pp. 12-13. Obtenido el día 11 de mayo de 2013 desde la fuente:
http://www.timnobleandsuewebster.com/sunday_times_cult2012_pgs.html#page

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Francisco Cancino (1998). *S/T*. Pintura. Barro, papeles, cartones y pinturas industriales sobre tela. 150x 150 cm. Registro fotográfico del archivo del autor.

Imagen 2. Francisco Cancino (1998). *S/T*. Pintura. Barro, papeles, pastas y pinturas industriales sobre madera. 150x 150 cm. Registro fotográfico del archivo del autor.

Imagen 3. Francisco Cancino (2010). *S/T*. Pintura. Polvo de mármol, tierra, óleo sobre tela y papel. 34 x 46 cm. Registro fotográfico del archivo del autor.

Imagen 4. Francisco Cancino (2010). *S/T*. Pintura. Polvo de mármol, tierra, óleo y pinturas industriales sobre tela. 27 x 50 cm. (aprox.). Registro fotográfico del archivo del autor.

Imagen 5. Francisco Cancino (2010). *Celephaïs*. Pintura. Terciopelo Plush y laca. 180 x 200 cm. Registro fotográfico del archivo del autor.

Imagen 6. Francisco Cancino (2012). *Sector Punta de Tralca, Provincia de San Antonio, V Región*. Fotografía (Google Earth). Los círculos amarillos indican la zona de hallazgos frecuentes. Registro fotográfico del archivo del autor.

Imagen 7. Sandro Botticelli (1485). *El Nacimiento de Venus* (Detalle de Céfiro y Cloris). Pintura. Temple sobre lienzo. 172,5 cm. X 278,5 cm. Galería de los Uffizi, Florencia. Extraído el 16 de mayo de 2013 desde la fuente:
<http://www.wga.hu/art/b/botticel/5allegor/31birth.jpg>

Imagen 8. Sandro Botticelli (1485). *El Nacimiento de Venus* (Detalle rosas). Pintura. Temple sobre lienzo. 172,5 cm. X 278,5 cm. Galería de los Uffizi, Florencia. Extraído el 16 de mayo de 2013 desde la fuente:
<http://pinterest.com/pin/333407178633353846/>

Imagen 9. Francisco Cancino (2012). *Residuos en Playa Santa Filomena, Punta de Tralca, V Región*. Registro fotográfico del archivo del autor.

Imagen 10. Francisco Cancino (2012). *Residuo Plástico Encontrado*. Registro fotográfico del archivo del autor.

Imagen 11. Francisco Cancino (2013). *Frenhofer*. Fotografía de la película *La Belle Noiseuse*, Jaques Rivette (1991), basada en la novela *La Obra Maestra Desconocida*, de Honore Balzac. Registro fotográfico del archivo del autor.

Imagen 12. Bartolomé Esteban Murillo Pérez (1665). *La Invención de la Pintura*. Óleo sobre tela. 115 x 169 cm. Museo Nacional de Arte, Bucarest. Extraído el 16 de mayo de 2013 desde la fuente:

http://www.kunstkopie.de/kunst/noartist/i/invention_of_painting__murillo.jpg

Imagen 13. Puigaudeau Ferdinand (1895). *Sombras chinas, el conejo*. Óleo sobre tela. (Dimensiones no encontradas). Colección Privada. Extraído el 16 de mayo de 2013 desde la fuente:

<http://www.theearthhistory.com/artworks/>

[Ferdinand-du-Puigaudeau/Chinese%20Shadows%2C%20the%20Rabbit.jpg](http://www.theearthhistory.com/artworks/Ferdinand-du-Puigaudeau/Chinese%20Shadows%2C%20the%20Rabbit.jpg)

Imagen 14. Francisco Cancino (2012). *Esquema de Análisis: Sistema de Visión Artificial*. Fotografía del Objeto de Estudio. Registro fotográfico del archivo del autor.

Imagen 15. Sandro Botticelli (1485). *El Nacimiento de Venus* (Detalle de Venus). Pintura. Temple sobre lienzo. 172,5 cm. X 278,5 cm. Galería de los Uffizi, Florencia. Extraído el 16 de mayo de 2013 desde la fuente:

<http://cache2.allpostersimages.com/p/LRG/29/2933/BNERD00Z/posters/botticelli-sandro-nacimiento-de-venus-ca-1485.jpg>

Imagen 16. Francisco Cancino (2012). *Experiencias del Objeto de Estudio*. Instalación. Residuos, láser, linterna y lupa. Dimensiones variables. Sala Magíster UC Registro fotográfico del archivo del autor.

Imagen 17. Sosos (S. II a.C.). *Habitación sin Barrer*. Mosaico. Copia romana. Museo Gregoriano Profano, Ciudad del Vaticano. Extraído el 16 de mayo de 2013 desde la fuente:

<http://4.bp.blogspot.com/-8HBYRuA0za8/TZz8ty-SxVI/AAAAAAAAAJ0/pdPXc-9csW8/s400/000raydh.jpg>

Imagen 18. Anthony Cragg (1978). *New Stones-Newton's Tones*. Instalación con plásticos. 366 x 244 cm. Colección Southbank Centre, London. Extraído el 16 de mayo de 2013 desde la fuente:

http://www.thegathering-artscouncilcollection.org.uk/images/artists/large_5_1.jpg

Imagen 19. Maarten Van Der Eynde. *Plastic Reef*. (2008-2012). Instalación con desechos plásticos y arena. Dimensiones variables. Colección Fundación Verbeke. Extraído el 11 de mayo de 2013 desde la fuente: <http://www.plasticreef.com/?p=469>

Imagen 20. Claudio Bertoni (1987). *1344 miembros de la comunidad del calzado nacional marchan sobre nuestra conciencia*. Instalación con zapatos. Dimensiones variables. Extraído el 11 de mayo de 2013 desde la fuente: <http://compartiendoelsilencio.blogspot.com/2010/11/politik-sci-fi.html>

Imagen 21. Mandy Barker (2012). Serie *Soup*. Fotografía. Extraído el 11 de mayo de 2013 desde la fuente: <http://mandy-barker.com/current/soup/>

Imagen 22. Gabriel Orozco (2012). *Asterisms*. Fotografía e instalación. Deutsche Guggenheim. Extraído el 11 de mayo de 2013 desde la fuente: <http://www.junk-culture.com/2012/11/gabriel-orzoco-asterisms.html>

Imagen 23. László Moholy-Nagy (1930). *Light Space Modulator*. Escultura Cinética. 120 x 120 cm. Colección Busch-Reisinger Museum. Extraído el 11 de mayo de 2013 desde la fuente: <http://www.photoree.com/photos/permalink/3257993-19549886@N00>

Imagen 24. Hans-Peter Feldmann (2002). *Shadow Play*. Instalación. Juguetes, libros y variados objetos. Dimensiones variables. Sprengel Museum Hannover. Fotografía: Agostino Osio ©. Extraído el 11 de mayo de 2013 desde la fuente: <http://www.hangarbicocca.org/exhibitions/temporary/shadow-play/>

Imagen 25. Francisco Cancino (2012). *El vértigo de un naufragio*. Instalación. Madera, linterna led, motor, adaptador y residuos plásticos. Dimensiones variables. Sala Magíster UC Registro fotográfico del archivo del autor.

Imagen 26. Francisco Cancino (2012). *Experiencias del Objeto de Estudio*. Instalación. Residuos plásticos y linternas. Dimensiones variables. Sala Magíster UC Registro fotográfico del archivo del autor.

Imagen 27. Christian Boltanski (1984). *Teatro de Sombras*. Instalación cinética. 16 estatuillas (metal, cartón, alambre, cinta aislante, clavos, alfileres, madera y hojas), 4 proyectores de luz, ventilador y transformador. Dimensiones variables. Extraído el 11 de mayo de 2013 desde la fuente: <http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/christian-boltanski-theatre-dombres-5596818-details.aspx>

Imagen 28. Francisco Cancino (2012). *Y sus Ojos Verdes Volverán a Brillar*. Instalación. Residuos plásticos y cuatro láseres. Dimensiones variables. Sala Magíster UC Registro fotográfico del archivo del autor.

Imagen 29. Timothy Noble y Sue Webster (1998). *Dirty White Trash*. Instalación. Seis meses de basura doméstica, dos gaviotas muertas y un proyector de luz. Dimensiones variables. Extraído el 11 de mayo de 2013 desde la fuente:
http://www.timnobleandsuewebster.com/dirty_white_trash_1998.html

Imagen 30. Eulàlia Valldosera (1996). *Envases: el Culto a la Madre*. Instalación. Materiales Diversos. Dimensiones variables. Colección MACBA. Extraído el 11 de mayo de 2013 desde la fuente:
<http://www.macba.cat/es/envasos-el-culte-a-la-mare-1543>

Imagen 31. Edouard Manet (1872-1873). *El ferrocarril*. Pintura. Óleo sobre lienzo. 93 x 114 cm. Washington, National Gallery of Art. Extraído el 16 de mayo de 2013 desde la fuente:
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/manet-edouard-the-railway-1873-810754.html>