



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

**MARIO SORO: LA ESTÉTICA DE LOS DIAGRAMAS DE CORTE Y
CONFECCIÓN**

Por
ERIKA OROZCO YEPES

Tesis presentada al programa de Magíster en Artes, Facultad de Arte de la Pontificia Universidad
Católica para optar al grado académico de Magíster en Artes

Profesora guía
Dra. Claudia Campaña Hancke

Mayo de 2013
Santiago de Chile

A mi esposo Julián por su amor y apoyo incondicional.

AGRADECIMIENTOS

Un reconocimiento muy especial a mi profesora guía Claudia Campaña, por su dirección, disposición, paciencia y, sobre todo, por sus valiosas enseñanzas.

Un agradecimiento también especial para el profesor y artista visual Mario Soro, por su total compromiso, apoyo y amabilidad. Fueron nuestras conversaciones y su generosidad para ayudarme a recopilar material, lo que hizo posible ordenar esta selección de obras.

Por último, quiero agradecer a mis familiares, amigos y compañeros, gracias por su cariño, acogida y apoyo.

INDICE

	pág.
INTRODUCCIÓN.....	4
1. LA MATRIZ DESPLAZADA: la formación de Soro y algunos antecedentes relevantes para entender su obra.....	10
1.1. Los procesos de aceleración en la práctica del grabado en la obra de Soro.....	16
2. SORO: UNA SELECCIÓN DE OBRAS DE LOS AÑOS 90.....	22
2.1. Génesis de la propuesta de Soro en torno a la educación:	
<i>El ejerci (to) cio de la docencia II</i>	24
2.1.1 Origen de los trabajos de Soro: En torno al corte y confección	34
2.2. Proyecciones de un encuentro casual de una máquina de coser sobre una mesa de disección: <i>Comida de Cuervos I y Comida de Cuervos II</i>	41
2.3. El trabajo de sastre y el ejercicio docente: <i>De las cuatro operaciones o el aparato reproductor</i>	53
3. DIAGRAMA INTERDISCIPLINARIO DE FLUJOS EN LA OBRA Y LABOR DOCENTE DE SORO.....	60
3.1. Los diagramas, el autómeta y el disciplinamiento. <i>Las Bodas de Fígaro I (Autómata)</i> y <i>Las Bodas de Fígaro (Autómatas)</i>	72

4. TAREAS DE LA ENSEÑANZA Y LA SÍNTESIS DEL DIAGRAMA INTERDISCIPLINARIO DE FLUJO DE SORO.....	85
4.1 <i>Las tareas de la disciplina (del signo)</i>	89
4.2 <i>Las tareas del método (del gesto)</i>	102
4.3 <i>Las tareas de la proyección (Alter Ego)</i>	109
CONCLUSIONES.....	117
BIBLIOGRAFÍA.....	119

TABLA DE ILUSTRACIONES

Fig		Pág.
1	Mario Soro. <i>900 cruces con cal</i> , 1980. Intervención en el patio del Campus Lo Contador de la Pontificia Universidad Católica. Santiago de Chile. Fotografía de archivo personal del artista.	12
2	Lotty Rosenfeld. <i>Una milla de cruces sobre el pavimento</i> , 1979. Primera intervención en las calles de Santiago de Chile. Fotografía de archivo de la artista.	12
3	Mario Soro. <i>Grabado a la Punta seca sobre los Sagrados Corazones</i> , 1982. Traspaso al duco, Dibujo y elementos diversos: 60x130cm aprox. Proyecto elaborado en el Taller de Grabado a cargo de Eduardo Vilches. Campus Lo Contador. Santiago de Chile.	14
4	Mario Soro. <i>Grabado es la impresión, impregnación, transpiración, transposición, transgresión de 600/900 muertos en la memoria del género humano</i> , 1995. Transferencia de fotocopia y acrílico sobre tela, 568x 73cm. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile.	15
5	Mario Soro. <i>Viacrucis de Charles de Meryón</i> , 1983. Performance en las calles de Santiago. Proyecto parte del Taller de Grabado a cargo de Eduardo Vilches. Santiago de Chile. Fotografías de archivo personal del artista.	16
6	Puerta de los Talleres, Monjitas 619. En la fotografía Mario Soro, María Alma de la Fuente y alumnos. Fotografía de archivo. Taller 619. Santiago de Chile.	23
7	Mario Soro. <i>El ejerci (to) cio de la docencia II</i> , 1994. Instalación, 100 x 100 x 100cm, Extraviada. Fotografía de archivo personal del artista.	24
8	Detalle de la sala de la exposición Un metro por un metro en la Galería Gabriela Mistral.1994. Santiago de Chile. En la fotografía a la izquierda del espectador <i>El ejerci (to) cio de la docencia II</i> de Mario Soro a su derecha la obra de Gustavo Poblete <i>C.E.I.</i> Lado derecho en la otra pared la obra <i>Zona óptica</i> de Alicia Villarreal, en el suelo la obra <i>M2/Roce</i> de Virginia Errázuriz todas en el límite de un metro por un metro. Fotografía archivo personal Mario Soro	25
9	Detalle: <i>El ejerci (to) cio de la docencia II</i> (1994)	29
10	Detalle: <i>El ejerci (to) cio de la docencia II</i> (1994)	31
11	Detalle: <i>El ejerci (to) cio de la docencia II</i> (1994)	32
12	Mario Soro. <i>Sin título</i> .1983. Traspaso sobre lienzo e intervenciones con máquina de coser, 60,5x50 cm. Colección particular. Santiago de Chile	34
13	Mario Soro. <i>El estreno en la sociedad, la duración de la luna de miel y el diario de la dicha conyugal</i> . 1983. Pintura e intervenciones gráficas, 110 x 60,3 cm. Colección particular.	36
14	Mario Soro. <i>Yo a tu edad me mordía los labios hasta sangrar y me frotaba las mejillas con pétalos de rosa, Eha!</i> , 1983. Pintura e intervenciones gráficas, 165 x 77 cm. Colección particular.	38
15	Autor desconocido. <i>Copiador</i> . Libro inédito de un manual de un Sastre. Archivo personal Mario Soro	39
16	Mario Soro. Boceto de la obra. <i>Comida de cuervos I</i> . Para la exposición <i>Zona Fantasma</i>	41

17	Mario Soro. Detalle <i>Comida de cuervos I</i> , 1996. Instalación multimedia, performance, medidas variables. Exposición <i>Zona Fantasma</i> . Galería Gabriela Mistral. Santiago de Chile. Foto grafía de archivo del artista.	42
18	Mario Soro. Detalles <i>Comida de cuervos I</i> , 1996. Instalación multimedia, performance, medidas variables. Exposición <i>Zona Fantasma</i> . Galería Gabriela Mistral. Santiago de Chile. Foto grafía de archivo del artista.	44
19	Mario Soro. Imagen de archivo del artista usada en su intervención <i>De las cuatro operaciones o el aparato reproductor</i> , cuya imagen es la reconstrucción del trabajo que realiza con los alumnos de Cine en el instituto ARCOS. Santiago de Chile	47
20	Mario Soro. Imagen de archivo del artista usada en su intervención <i>De las cuatro operaciones o el aparato reproductor</i> , cuya imagen es la reconstrucción del trabajo que realiza con los alumnos de Cine en el instituto ARCOS. Santiago de Chile	47
21	Claudio Bravo. <i>Cristo Yacente</i> . 1990. Dibujo sobre papel. 136.5 x 188.9 cm. Colección Blake y Purnell.	48
22	Andrea Mantegna. <i>Lamentación por Cristo Muerto</i> . 1480-1490. Temple sobre lienzo, 66 x 81 cm. Pinacoteca de Brara, Milán.	48
23	Rembrandt Harmensz van Rijn. <i>Lección de anatomía del doctor Tulp</i> , 1632. Óleo sobre lienzo, 170 x 216,5cm. Mauritshuis, La Haya.	49
24	Mario Soro. Detalle <i>Comida de Cuervos II</i> , 1996. Performance e intervención en la galería, medidas variables. Galería Torreo Porto Alegre Brasil. Fotografía de archivo personal del artista.	51
25	Mario Soro. Detalle <i>Comida de Cuervos II</i> , 1996. Performance e intervención en la galería, medidas Variables. Galería Torreo Porto Alegre Brasil. Fotografía de archivo personal del artista.	51
26	Imagen original del Alfíletero del libro <i>Copiador</i> : página.165. Libro inédito archivo personal de Mario Soro.	52
27	Mario Soro. <i>De las cuatro operaciones o el aparato reproductor</i> . 1996, Intervención urbana. Proyección sobre la fachada de la calle Huérfanos 1721. Santiago de Chile. Imagen del archivo personal del artista.	53
28	Mario Soro. <i>De las cuatro operaciones o el aparato reproductor</i> , 1996, Intervención urbana. Proyección sobre la fachada de la calle Huérfanos 1721. Santiago de Chile. Imagen del archivo personal del artista.	54
29	AA. VV. <i>Libro-objeto</i> . De la muestra <i>El lugar ideal</i> . Octubre de 1996-enero de 1997. Fondo de desarrollo de las artes y la cultura. Santiago de Chile.	55
30	Mario Soro. <i>De las cuatro operaciones o el aparato reproductor</i> 1996, Intervención urbana. Proyección sobre fachada calle Huérfanos 1721. Santiago de Chile. Imagen del archivo personal del artista.	56
31	Mario Soro. <i>La salud pública o la política eléctrica chilena</i> , 1986. Instalación, medidas variables. Galería Bucci. Santiago de Chile. Fotografía de archivo personal del artista	58
32	Primera parte (a) <i>Diagrama interdisciplinario de flujo</i> creado por el propio artista.	60
33	Segunda parte (b) <i>Diagrama interdisciplinario de flujo</i> creado por el propio artista	61
34	André Leroi –Gourhan. Imagen de herramientas del Paleolítico (pág.98). <i>El gesto y la palabra</i> , 1971. Ediciones de la Biblioteca.Universidad Central de Venezuela.	64
35	Crespi, Irene y Ferrario, Jorge. Imágenes de ejemplos de texturas indicadas según direccionalidad y trama, del <i>Libro Léxico técnico de las Artes</i> 1995 (pág., 98, 99 y 100) EUDEBA. Buenos Aires.	67

36	Mario Soro. Diagrama desarrollado por el artista para responder al enunciado: “Tú como figura de la educación artística en Chile; a partir de esto, cómo entiendes la inserción de obra de tus alumnos en el medio artístico”. “Revista Índice; documento de arte y crítica”. 2 de abril de 1999. Página 6	68
37	Mario Soro. Diagrama desarrollado por el artista para responder al enunciado: “Tú como figura de la educación artística en Chile; a partir de esto, cómo entiendes la inserción de obra de tus alumnos en el medio artístico”. Publicado “Revista Índice; documento de arte y crítica”. 2 de abril de 1999. Página 7.	69
38	Mario Soro. Diagrama desarrollado por el artista para responder al enunciado: “Tú como figura de la educación artística en Chile; a partir de esto, cómo entiendes la inserción de obra de tus alumnos en el medio artístico”. “Revista Índice; documento de arte y crítica”. 2 de abril de 1999. Página 8.	70
39	Mario Soro. Diagrama desarrollado por el artista para responder al enunciado: “Tú como figura de la educación artística en Chile; a partir de esto, cómo entiendes la inserción de obra de tus alumnos en el medio artístico”. “Revista Índice; documento de arte y crítica”. 2 de abril de 1999. Página 9.	71
40	Mario Soro. <i>Las Bodas de Fígaro I (autómatas)</i> , 2000. Ensamblaje: brazo muñeco, vendaje, escuadra de madera y pizarra con trazos por proyección anamórfica con tiza, diagramas de corte y confección e imágenes de antropometría forense. 124,5 x 58,5 cm. Colección particular.	72
41	Marcel, Dessault, <i>Tratado práctico de corte y hechura, de trajes de hombres y de niños</i> . Siglo XVIII. Paris. Garnier Hermanos. Libro archivo personal de Mario Soro.	73
42	Marcel Dessault Página. 308, <i>Tratado práctico de corte y hechura, de trajes de hombres y de niños</i> .	74
43	Mario Soro. Detalle <i>Las Bodas de Fígaro I (autómatas)</i> .	75
44	Antropometría: imágenes de medidas de las dimensiones humanas de mayor uso para el diseñador de espacios interiores.	75
45	Detalle <i>Las Bodas de Fígaro I (autómatas)</i> .	76
46	Partitura de <i>Las bodas de Fígaro</i> .	76
47	Mario Soro. Tríptico (a). <i>Las Bodas de Fígaro (autómatas)</i> , 2000. Ensamblaje: brazo muñeco, vendaje, escuadra de madera y pizarra con trazos por proyección anamórfica con tiza diagramas de corte y confección e imágenes de antropometría forense. 60 x 38cm. Colecciona particular.	77
48	Marcel Dessault. Página.110. <i>Tratado práctico de corte y hechura, de trajes de hombres y de niños</i> .	78
49	Mario Soro. Tríptico (b). <i>Las Bodas de Fígaro (autómatas)</i> ; 2000. Ensamblaje: brazo muñeco, vendaje, escuadra de madera y pizarra con trazos por proyección anamórfica con tiza diagramas de corte y confección e imágenes de antropometría forense. 60 x 38cm. Colecciona particular	79
50	Mario Soro. Tríptico (c). <i>Las Bodas de Fígaro (autómatas)</i> , 2000 Ensamblaje: brazo muñeco, vendaje, escuadra de madera y pizarra con trazos por proyección anamórfica con tiza diagramas de corte y confección e imágenes de antropometría forense, 60 x 38cm. Colecciona particular.	80
51	Michel Foucault, <i>Vigilar y castigar</i> . Página 289. La imagen tiene como pie de foto la referencia: “Lámina 1 ‘N. Andry’. La ortopedia o el arte de prevenir y de corregir en los niños las deformidades corporales, 1749.	82
52	Mario Soro. Detalles del tríptico <i>Las Bodas de Fígaro (autómatas)</i> , Izda: “c”, dcha: “a” y “b”.	83
53	<i>CUERPO GRÁFICO PARA UN MUSEO AUSENTE 2003-2004</i> , selección de 34 grabados Digitales. Muestra permanente Universidad ARCIS sede Libertad. <i>Santiago de Chile</i> .	86

54	Mario Soro. <i>Las tareas de la disciplina (del signo)</i> , 2004. Impresión digital sobre papel. 69x 66,5 cm. Edición de 40 ejemplares. Carpeta <i>Cuerpo gráfico para un Museo ausente</i> . Universidad ARCIS. Santiago de Chile.	89
55	Papel milimetrado, Escala regular de 1mm.	90
56	Gibert, J. (dir) Imagen escuela, página 444, del libro: <i>La palabra por la imagen (sistema duden), diccionario gráfico y etimológico de la lengua española</i> . Ediciones Hyma. 1946. Barcelona. Medio Impreso. Archivo de Soro.	91
57	Detalle Clase escolar del <i>Diccionario Duden por la imagen</i> .	92
58	Mario Soro, políptico <i>Casa del Maestro</i> , 2003. Pintura sobre tela, 40 x 50 cm c/u. Colección particular.	93
59	Cráneo frenológicos; vistas perfil, posterior y frontal.	95
60	Detalle <i>Las tareas de la disciplina. (del Signo)</i> . Fragmento donde se ve al “limador”	96
61	La Fundación Libertad, creada en 1877. Actualmente sede principal de la Universidad ARCIS. Foto archivo Universidad ARCIS	97
62	Detalle <i>Las tareas de la disciplina (del signo)</i> Cráneo frenológico e imagen gráfica de ataque epiléptico	99
63	Mario Soro. <i>Las tareas del método (del gesto)</i> . 2004. Impresión digital sobre papel. 69x 66,5cm. Cuerpo gráfico para un museo ausente. Universidad ARCIS. Santiago de Chile.	102
64	Otto Klemm. Lámina VII, pág 61. Del libro <i>Psicología pedagógica</i> . 1935. Archivo personal Mario Soro.	104
65	Diagrama <i>Congreso Jeneral 1902. Enseñanza pública. Congreso Jeneral. 1902. Actas I trabajos. Tomo I</i> . Libro archivo personal del Artista.	105
66	Útiles escolares. Libro de <i>Diccionario por la imagen Español Ingles (sistema Duden)</i>	107
67	Mario Soro. <i>Las tareas de la proyección (Alter Ego)</i> . 2004. Impresión digital sobre papel. 69 x 66,5 cm. Carpeta <i>Cuerpo gráfico para un museo ausente</i> . Universidad ARCIS. Santiago de Chile.	109
68	Mario Soro. Imagen de corte y confección. Archivo personal del artista.	110
69	Mario Soro. Obras 1 y 2 de la serie <i>Casa del maestro</i> , 2003. Collage. 40x50cm c/u. Colección particular.	111
70	Gibert, J. (dir) Imagen detalle <i>La escuela; Clase de Canto</i> , página 444, del libro: <i>La palabra por la imagen (sistema duden), diccionario gráfico y etimológico de la lengua española</i> . Ediciones Hyma. 1946. Barcelona. Medio Impreso. Archivo de Soro.	112
71	Roberto Doniez Soro (comp) <i>Palabra de Soro</i> . La prensa se hace eco de la crisis musical de la época la reforma de 1928 caricaturizada por Topaze.	113
72	Mario Soro. Detalle <i>Las tareas de la proyección (Alter Ego)</i> .	114
73	Eduardo Vilches. <i>Sombra II</i> . 1970. Xilografía. 75 x 110 cm. Colección particular.	114

RESUMEN

Esta investigación se ocupa del análisis de una selección de obra del artista chileno Mario Hernán Soro Vásquez (n. 1957), todas vinculadas a la estética de la enseñanza y educación, realizadas en la década de 1994 a 2004. Las obras se enmarcan dentro de los llamados desplazamientos del grabado, origen de un diagrama elaborado por el artista y campo de operaciones que incide hasta hoy en su labor docente.

Palabras clave: Mario Soro, grabado, desplazamiento, diagrama, educación

INTRODUCCIÓN

Mario Hernán Soro Vásquez es un artista visual que nace en Santiago de Chile el 19 de diciembre de 1957, el mismo año en que muere Gabriela Mistral, la destacada poetisa chilena, Premio Nobel, educadora y escritora; importante referente en la memoria pedagógica hispanoamericana. También es factible mencionar que el espacio de la galería con el mismo nombre, Galería Gabriela Mistral, es un espacio significativo para Soro, pues allí tendrá la posibilidad de presentar algunas de sus obras que introducen íconos y problemáticas de la enseñanza y la educación.

Soro estudia en el Liceo Experimental Artístico de Santiago y luego Arquitectura en la Universidad Católica de Valparaíso (1977-1979). Más tarde, cursa su Licenciatura en Arte en la Pontificia Universidad Católica de Chile (UC), donde se titula en 1986 y obtiene el grado de Licenciado en Arte con mención en Grabado.

Además de su producción artística se ha desempeñado como docente en diversas instituciones universitarias, entre ellas la Universidad ARCIS, Universidad Mayor y Universidad Andrés Bello. Desde 1982 ha sido profesor en las áreas de la Teoría del Arte, en talleres de arte, diseño, arquitectura, comunicación social y proyectos integrados de multimedia. Ha impartido clases en la Escuela de Diseño y Arquitectura de la Universidad Mayor y en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación en Santiago de Chile. Actualmente se desempeña como profesor de la Universidad ARCIS, donde enseña *Dibujo analítico* y otros cursos teóricos como *Arte y cultura*. También es docente en la Universidad Andrés Bello en asignaturas tales como: *Arte y sociedad*, *Dibujo y figura humana*, en la Facultad de Diseño de dicha institución. Además, participa activamente de diversos talleres abiertos en la Municipalidad de Puente Alto.

Desde 1980 sus obras se caracterizan por el desplazamiento de las nociones tradicionales del grabado. Su producción ha estado marcada por una búsqueda hacia otras superficies por medio de diferentes sistemas de impresión. A través de dichos desplazamientos conceptuales del grabado ha desarrollado una producción donde se mezclan y entrecruzan diversas técnicas desde la performance, la fotografía hasta

instalaciones e intervenciones en espacios públicos.

Esta investigación se concentra en la producción de obra que Soro realiza entre 1994 y 2004, la que muestra en cinco exhibiciones; cuatro colectivas y una muestra individual. En orden cronológico y atendiendo a ciertos momentos de inflexión significativos y a la propia clasificación entregada por el artista, se estudiarán las siguientes obras (ver recuadro):

TÍTULO	AÑO	TECNICA	MEDIDAS	EXPOSICIÓN	LUGAR	COLECCIÓN
<i>Ejerci(to)cio de la docencia II</i>	1994	Instalación.	Variables	<i>Un metro por un metro</i> Colectiva	Galería Gabriela Mistral. Santiago de Chile	Extraviada
<i>Comida de cuervos I</i>	1996	Proyección de diagramas en espacio de la Galería	Variables	<i>Zona Fantasma</i> Colectiva	Galería Gabriela Mistral Santiago de Chile	Particular
<i>De las cuatro operaciones o el aparato reproductor</i>	1996	Proyección de diagramas sobre edificio	Variables	<i>El Lugar Ideal</i> Colectiva.	Calle Huérfanos Santiago de Chile	Particular
<i>Las bodas de Figaro I</i> y <i>Las bodas de Figaro</i> (tríptico)	2000	Ensamblaje	124 x 59 cm 60x38cm c/u	<i>Arte y política: anomalías del espacio.</i> Colectiva	Museo de Arte contemporáneo. Santiago de Chile	Particular
<i>Estratigrafías I</i> y <i>Estratigrafías</i> (Políptico)	2004	Pintura Collage y Objetos	110 x 70cm 40x50cm c/u	<i>La casa del maestro</i> individual	Galería del Magisterio, la casa del maestro Santiago de Chile	Particular
<i>Las tareas de la disciplina (del signo)</i> <i>Las tareas del método (del gesto)</i> <i>Las tareas de la proyección (Alter Ego)</i>	2004	Impresión digital sobre papel	69 x 66,5cm c/u	<i>Cuerpo Gráfico para un Museo Ausente</i> Colectiva	Galería La Factoría. Escuela de Bellas Artes. Universidad ARCIS. Santiago de Chile	Carpeta Cuerpo Gráfico para un museo ausente ARCIS Y Museo de la gráfica de Chillán

A partir de los noventa, Soro comienza una producción visual vinculada a una reflexión y crítica sobre las políticas educativas y la enseñanza. La selección del *corpus* de obra son creaciones desarrolladas en el mismo período cuando inicia su labor docente y en especial a su ingreso a la Universidad ARCIS, espacio que le posibilitará desarrollar una visión crítica y política de la educación, que se verá reflejada en su obra visual hasta el día de hoy (2013). Un antecedente significativo si consideramos que algunas de sus obras serán presentadas en muestras colectivas organizadas por esta misma universidad, donde participarán docentes y artistas activos.

La elección del tema de esta tesis tiene dos puntos clave: el primero obedece a un evento que ocurre el 2008, cuando yo realizaba mis estudios de pregrado en la Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación en Valparaíso y asistí, por primera vez a una exposición de Mario Soro en la Sala Puntángel titulada *Higiene escolar*. Dicha exposición llamó mi atención ya que dentro de los planteamientos contextuales y conceptuales abordados, se subrayaba que la puesta en escena hace parte de los “Desplazamientos del grabado” o “extensiones del grabado”. Estos conceptos me eran totalmente ajenos, pues hasta entonces había recibido una “enseñanza tradicional”¹. Esto determina más tarde las primeras pesquisas sobre la presente investigación, donde la mayor inquietud se ha planteado desde mi propia obra plástica a través de las problemáticas de la matriz en sus múltiples significados. La matriz, objeto tangible que en los desplazamientos pierde presencia física, pero no necesariamente en su sentido metafórico, donde su significado se densifica tanto en su referencia a las artes como a las ciencias sociales.

Esta investigación se inició con el estudio de la bibliografía existente a la fecha sobre la obra de Mario Soro, constatando que hay poco escrito sobre su propuesta, y mucho menos sobre el papel de la educación en su obra. Donde más encontré material fue en aquel libro de Federico Galende (2009): *Filtraciones II*, allí hay una entrevista al artista, donde se desglosan algunas problemáticas como su educación y el rol que desempeña el espacio universitario en la construcción de su obra (p. 243-263). En otros libros como

¹ Entiéndase este concepto de “tradicional” respecto a las nociones clásicas del grabado: matriz, copia, estampa y edición.

Chile arte actual de Gaspar Galaz y Milan Ivelic (1988), se documenta solo la primera obra desplazatoria de Soro en el patio de la Escuela de Arte UC, Campus Lo Contador (p.219). Respecto a las primeras obras donde comenzaron a operar dichos desplazamientos al interior del taller de grabado también son destacables los ensayos de Pablo Villarroel (1988), *Cinco Grabadores y su grabado* y el de María José Delpiano (2011), titulado *Las operaciones críticas de Eduardo Vilches para el grabado en Chile* (p. 74-80).

En el libro de Gerardo Mosquera (2006), *Copiar el Edén: arte reciente en Chile*, hay tan solo dieciocho líneas sobre la obra de Mario Soro (p. 516). En otro texto, *La novela chilena del Grabado* de Justo Pastor Mellado (1995), hay una breve lectura sobre su trabajo, *La mesa de trabajo de los héroes* (p. 183-185) presentada en 1992 para la exposición: *Pruebas de Artista*, realizada en el Centro de Extensión de la Universidad Católica de Chile y que reunió a los docentes del Grupo de Grabado de la Escuela de Arte, UC.

Solo en el texto de la periodista Verónica Waissbluth (2007), *Cuño y estampa, en torno al grabado chileno, Vol. II*, hay una descripción del vínculo entre su labor docente y su trabajo artístico (p .107-108).

En cuanto a los catálogos, uno de los más significativos es aquel de la exhibición *Zona Fantasma* de la Galería Gabriela Mistral de Santiago, donde Soro expone su obra *Comida de Cuervos I*. En el relato de Carlos Montes de Oca (1996) se discute en torno a cómo se configura la generación de los noventa, además de una reseña de la obra de Soro que no supera once líneas de extensión.

Otro catálogo con información útil para esta investigación es el escrito de Federico Galende (1996), para la exposición colectiva *El lugar ideal*, donde Soro expone su obra: *De las cuatro operaciones o el aparato reproductor*.

Sobre las reflexiones de Mario Soro en torno al tema de arte y educación fueron útiles para este estudio los siguientes textos: *El lugar del artista; una búsqueda necesaria*, pues hay allí un corto ensayo sobre “El espacio Universitario” (Jiménez, 2007, p. 55-59) y el texto del propio Soro(2001), para el catálogo de la *III Bienal de Arte*

Joven, (donde el artista describe brevemente los modelos de enseñanza en el arte chileno y las transformaciones que se darán al interior de los lenguajes estéticos.

A partir de la bibliografía recopilada hasta el momento pude comparar y concluir que donde se encuentra mayor información es en los catálogos y en algunos artículos sobre sus exposiciones. Por ello fue capital realizar entrevistas personales con el artista en varias oportunidades, ya que no se ha escrito hasta el momento un texto extenso o acabado sobre su obra, y mucho menos enfocado a las obras que se discutirán a continuación. Las entrevistas, además de convertirse en un material inédito, constituyen el mayor aporte de esta monografía, mediante la cual espero contribuir al conocimiento de este artista chileno.

Las discusiones que sostuve con Mario Soro fueron una oportunidad para hablar con un artista vivo y activo, que actualmente continúa desarrollando su propuesta desde un eje educativo-artístico y que tiene mucho que decir respecto de su obra y de su experiencia docente. Por otra parte, mi propia experiencia como grabadora me permitió comprender de qué se tratan las expansiones de las nociones tradicionales del grabado en la propuesta del artista.

Además de los testimonios del propio autor sostuve conversaciones con María Elena Farías, quien fue profesora de Grabado de Mario Soro en la UC (11 de Noviembre de 2011, Santiago de Chile); con Beatriz Leyton artista visual y profesora de Grabado de la UC (12 de Marzo de 2012, Santiago de Chile) y con Eduardo Vilches, actualmente profesor de *Forma y Color* (30 de Marzo de 2012, Santiago de Chile). Vilches también impartió la cátedra de Grabado en la UC, contando entre sus alumnos al propio Soro. Todos estos testimonios me permitieron entender algunas de las dinámicas propias del Taller de Grabado de la UC y lograr contextualizar el ambiente en el que se desarrolla su propuesta.

La metodología empleada fue la siguiente:

- Revisión bibliográfica, donde se recopilaron textos de carácter crítico y analítico de las obras del artista publicados en revistas y catálogos de sus exposiciones.
- Elaboración de entrevistas con profesores de la Pontificia Universidad Católica de Chile y las primeras entrevistas con el artista.
- Transcripción de las entrevistas, de los profesores y el artista.
- Selección de obras a estudiar sobre el artista a partir del material recopilado.
- Identificación del entorno social, político y cultural donde se gestan las obras a estudiar.
- Análisis de posibles referentes visuales del artista.
- Escritura de un texto analítico y respectivas conclusiones.

A continuación se presentan los problemas y capítulos donde se desarrolla esta investigación y sus aportes.

CAPÍTULO 1

LA MATRIZ DESPLAZADA: La formación de Soro y algunos antecedentes relevantes para entender su obra

El presente capítulo se ocupa de diversos aspectos de la formación del propio Mario Soro, donde en primera instancia propongo una lectura de estos antecedentes y acontecimientos a través de una mirada a la matriz escolar, extendiendo su significado hacia la sociología, que es donde adquiere plena densidad conceptual en la obra de Soro.

Esta investigación plantea que en la obra seleccionada la matriz se desplaza de su territorio físico a su condición metafórica y simbólica. La palabra desplazamiento según la RAE es: “Mover o sacar a alguien o algo del lugar en que está”. Podemos inferir que la matriz móvil, desplazada, en este caso problematizada o puesta en tensión, es el propio espacio educativo. Una lectura posible desde la sociología, donde a través de la socio-estética se estudia el papel de las matrices en la construcción de las identidades sociales. Desde este punto de vista el desplazamiento del grabado en Soro opera sobre una matriz, que desde su acepción es un molde que reproduce objetos-imágenes idénticos, o así mismo, una entidad generadora de otras. “Las matrices resultan ser las figuras en las que brotan los grupos sociales, todas y cada cual hiladas con fibras semiósicas y estéticas en un proceso de diversificación creciente” (Mandoki, 2006, p.11). Las matrices irradian y producen identidades, así el sujeto estético se construye por la combinación única de matrices. A través de la socio-estética podríamos sustentar que en este *corpus* de obra seleccionado por Soro opera la matriz escolar, que reproduce paradigmas en el seno de la sociedad y la cultura, donde se enlazan lo familiar, lo social, lo religioso y lo político. Es fundamental comprender que en la propuesta de Soro se relacionan estas matrices, donde se vislumbran tanto la densidad conceptual de su obra como su propia biografía y en especial, el papel de su formación escolar.

Pero para continuar analizando el papel de la matriz escolar en la obra de Soro es necesario mencionar aquí que la palabra “desplazamiento” aparece primero descrita por

la teórica francesa, Nelly Richard, autora de numerosos libros y ensayos sobre arte chileno. En su libro *Márgenes e instituciones; arte en Chile desde 1973* de 1986, estudia la producción de obra de la época del régimen militar chileno. En este texto reflexiona sobre el marco de borradura de las fronteras entre los géneros y propone que la mecánica del “desplazamiento” se manifiesta en algunos de los procesos del arte más significativos del periodo. Dicha borradura según explica Richard opera desde la tendencia de excederse más allá de las divisiones tradicionales hasta la creación de intervenciones que disuelven las fronteras entre arte y vida, como el caso del CADA (Colectivo de Acciones de Arte)².

Soro ampliará en sus obras las nociones clásicas del grabado; es decir, lo que la crítica del arte chileno llama: “Desplazamiento del grabado”³, o “grabado en el campo expandido”. El grabado desplazado opera volcando y ampliando las “limitaciones” técnicas y conceptuales de sus propios medios, en tanto densificará principios tradicionales del grabado clásico, es decir: matriz, edición, copia y estampa. Asunto que el propio artista elabora en su obra donde desplazará la matriz a su propio cuerpo, de allí al cuerpo social y cultural. Soro explica:

Quando yo era alumno encontraba absurdo que se mantuviera clausurada la Escuela de la UC en relación al contexto histórico y político que se vivía en el país. Comencé entonces una búsqueda personal y tomé un curso de comunicación en la Escuela de periodismo donde nos enseñaron a observar la realidad como un texto a ser descifrado. A partir de éste momento empieza mi reflexión sobre la materialidad significativa, sobre los elementos que constituyen el trabajo de arte. ¿Qué es el soporte? ¿Cuál es la matriz en relación al contexto cultural y cuáles son las extensiones posibles del soporte?

² A finales de los 70 comienza las acciones de arte de Lotty Rosenfeld en el espacio público y junto a la escritora Diamela Eltit, el artista visual Juan Castillo, el sociólogo Fernando Balcells y el poeta Raúl Zurita conforman el Colectivo Acciones de Arte (CADA), con los cuales realizó diversas acciones que buscaron ampliar e integrar los conceptos arte y vida desde una postura crítica que se planteaba en medio de la crisis institucional del gobierno autoritario generando con su obra múltiples lecturas. Tanto la obra de Rosenfeld como la del propio CADA formaron parte de la llamada “Escena de avanzada”, denominación que acuñó la crítica y teórica del arte Nelly Richard para dar cuenta de operaciones artísticas que buscaban: “Reformular las mecánicas de producción y de lenguaje creativo, en el marco de una práctica contrainstitucional” (Flacso, 1987).

³ Término comentado en extenso en la Pagina Web del crítico y curador Justo Pastor Mellado.

Al principio con el trabajo de las cruces extendí el soporte en el suelo. Pero luego los extendí al cuerpo y ese cuerpo era un cuerpo modelado por otros cuerpos, por lo que llamamos el cuerpo social, (Villarroel, 1988, p. 39).



1. Mario Soro. *900 cruces con cal*, 1980. Intervención en el patio del Campus Lo Contador de la Pontificia Universidad Católica. Santiago de Chile. Fotografía del artista.



2. Lotty Rosenfeld. *Una milla de cruces sobre el pavimento*, 1979. Primera intervención en las calles de Santiago de Chile. Fotografía de la artista.

Un hecho significativo de ser enunciado, aunque no sea en profundidad, es que en las primeras intervenciones de Soro, que realiza como estudiante, toma prestados elementos del simbolismo religioso cristiano, donde el artista remueve los estratos simbólicos de la propia institución a la que pertenece, la Pontificia Universidad Católica de Chile. En la intervención de las *900 cruces con cal*, 1980 (Fig.1), en el patio de la UC en el Campus Lo Contador, el artista desplaza el propio soporte a la institucionalidad; es decir, opera sobre la matriz universitaria que es propiamente católica. En este sentido la intervención de Soro aunque parece derivativa de la obra de Lotty Ronsenfeld, *Una milla de cruces sobre el pavimento*, 1979 (Fig.2), la intervención se distancia de la presentada por la artista del CADA (Colectivo de Acciones de Arte), pues la milla de cruces a diferencia de la intervención de Soro implica una aguda crítica del encierro y el silenciamiento público, por lo que su acción se inscribe dentro del espacio público como denuncia efectiva sobre el gobierno autoritario que desde 1973 estaba dirigido por una Junta de Gobierno, cuya cabeza era el general Augusto Pinochet. Es así como en la

intervención de Ronsenfeld el signo de la cruz es también un más (+), lectura posible también en la obra de Soro pero que se distancia gracias a la naturaleza de la superficie que en este caso es el espacio académico de una universidad Católica.

En su tesis de grado para optar a la Licenciatura en Arte en la UC; *Del taller de grabado a la búsqueda de proceso de transformación* de 1986, Soro señala: “(...) pienso en el taller de Grabado como atañor alquímico, caverna, hueco-materno, lugar sacrificial-lugar de conjunción de los opuestos Blanco/Negro, Luz/Sombra, (+) / (-), Madre/hijo, como femenino y masculino”(s/n). Para Soro el taller se convertirá en sus posibilidades en un espacio de experimentación donde entrecruza elementos simbólicos, místicos, antropológicos y sociológicos.

En las obras del periodo de los 80 hay un interés de Soro por remarcar la matriz del espacio institucional al que pertenece, por ello no es extraño que en sus primeras propuestas haga uso de íconos del culto popular cristiano. Entre ellas la performance: *Acción sobre los Corazones* (1981) del cual luego se deriva el proyecto gráfico: *Grabado a la punta seca sobre los Sagrados Corazones*, 1982 (Fig.3) y la acción de arte *Vía crucis de Charles Meryón* 1983 (Fig.5), donde el artista realiza un Viacrucis por las calles de Santiago. Soro explica:

(...) El eje de la religiosidad es el factor clave que me permite hablar de una mirada americana sobre los temas que me interesan. Es el único lugar en que las culturas prehispánicas pudieran proseguir. Para ello dispongo de este dispositivo barroco que es la religión para redefinir sus ritos en un espacio cósmico nuevo, después de la llegada de los españoles, (Villarroel, 1988, p. 39).

Sobre el uso de iconografía cristiana también conviene recalcar que Soro realizó, como parte de los requisitos para su titulación, una investigación sobre: *La iconografía de la religiosidad popular* (1982).



3. Mario Soro. *Grabado a la Punta seca sobre los Sagrados Corazones*, 1982. Traspaso al duco, Dibujo y elementos diversos: 60x130cm aprox. Proyecto elaborado en el Taller de Grabado a cargo de Eduardo Vilches. Campus Lo Contador. Santiago de Chile.

En estas obras la matriz religiosa en el espacio institucional es puesta en tensión, tras proponer la extensión de las nociones tradicionales del grabado. La densificación de los elementos se plantean desde la repetición del signo, en la ritualización, como el artista lo define, “*Laboratorium oratorium*”. La noción de matricialidad institucional que es manipulada desde el concepto de repetición de la propia práctica religiosa, en clave con el rito cristiano latinoamericano que mezcla lo popular y cultural, lo profano y sagrado. Soro mezcla la génesis alquímica de la búsqueda por convertir los materiales innobles en oro, como explica: “Sangre y leche que emanan del Sagrado Corazón de Jesús y del Sagrado Corazón de María” (Soro, 1986, s/n).

Para Soro es una oportunidad para convertir el taller en un proceso de transformación. Los dos corazones que en la iconografía cristiana están atravesados por espinas y representan el amor, el sacrificio y la transformación servirán de símil con la técnica directa del grabado, en tanto huella, punción directa sobre la matriz.

Por ello la connotación religiosa-cristiana es imprescindible para entender el taller como “espacio medieval alquimista” (Soro, 1986, s/n), donde impregnar, clavar, punzar, penetrar, dejar huella o cicatriz se convierten en acciones para denotar el cruce con el grabado.

Es a través de la comprensión de la densidad de la matriz como significante, que se va estructurando una trama intertextual entre una y otra obra de Soro, donde adicionalmente se inscribe desde lo contingente como una radiografía del contexto social y político. Es así, como aludiendo al contexto político de la primera acción desplazatoria, *900 cruces*, Soro señala en una obra posterior presentada en la exposición *Estación perdida*, 1995: “Grabado es la impresión, impregnación, transpiración, transposición, transgresión de 600/900 muertos en la memoria del género humano”, (Fig.4), es actualmente parte de la colección del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile.



4. Mario Soro. *Grabado es la impresión, impregnación, transpiración, transposición, transgresión de 600/900 muertos en la memoria del género humano*, 1995. Transferencia de fotocopia y acrílico sobre tela, 568x 73cm. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile.

1.1 Los procesos de aceleración en la práctica del grabado en la obra de Soro

En el inicio del capítulo anterior sostenía que la palabra “desplazamiento” es útil para explicar la movilidad simbólica de la matriz, ya que es posible que en su acepción vinculada a la “movilidad territorial”, sirva para introducir los términos, transmigración o campo expandido de las nociones del grabado clásico. Así en el grabado desplazado o en el campo expandido, las imágenes serán procesadas, redistribuidas, proyectadas y reproducidas en una intrincada hibridación tecnológica donde lo tradicional y contemporáneo se funde, gracias a las múltiples herramientas de la gráfica, lo “Poli/gráfico”. Acerca de ello la curadora Mari Carmen Ramírez (2004) escribe:



5. Mario Soro. *Viacrucis de Charles de Meryón*, 1983. Performance en las calles de Santiago. Proyecto parte del Taller de Grabado a cargo de Eduardo Vilches. Santiago de Chile. Fotografías del archivo personal del artista.

Las insondables transformaciones en la índole del impreso contemporáneo sugieren que, en vez de gráfica, sería más pertinente desarrollar la noción de estrategias poligráficas para la imagen múltiple. Estrategias tales como profunda impugnación de las nociones básicas que

tradicionalmente han definido los impresos: registro, soporte, permanencia, serie y reproductibilidad. De manera semejante más que insistir en la focalidad de la matriz como la condición obligatoria de las artes gráficas parece más razonable elevar la condición de huella-entendida ésta como profunda marca dejada sobre el fondo o la superficie por un organismo vivo-como siendo un punto válido de referencia para la gráfica, dentro de este campo expandido, (p.20).

En la obra de Soro la gráfica será el medio para generar las herramientas discursivas, más allá de la expansión de las técnicas de impresión y procesamiento de imágenes. Tales cambios se verán evidentemente en el planteamiento de la sustitución del soporte, a la experimentación con diversos medios como: los *ready-mades*, el *collage* o por el uso de verdaderos aparatos de impresión desde el uso de copiadores Xerox a impresoras y medios digitales. Así esta correspondencia de la imagen múltiple huella y los diversos recursos empleados por Soro en sus obras, hace posible inscribir sus obras dentro del concepto de lo “Poli/gráfico”; o sea, la gráfica múltiple.

Pero si lo poligráfico como lo sugiere Ramírez (2004) explica efectivamente las transmigraciones técnicas del grabado, es a través del concepto “Desplazamiento del grabado” como será introducida en Chile en el espacio de las artes visuales. Es el teórico Justo Pastor Mellado (2004) quien sugiere que el término comienza a elaborarse en torno a la obra de Eugenio Dittborn, Premio Nacional de Arte (2005), entre 1976, 1977 y 1980, el crítico señala: “(...) el concepto de desplazamiento viene a ser introducido en la escena plástica chilena desde el campo freudiano, primero y luego, desde el campo estructuralista, cuando se socializa el empleo del concepto de metonimia en la escritura, 'sobre arte'. Pero no hay éxito de la circulación de ambos conceptos, sin que exista una trama de obras sobre las cuales haga resonancia discursiva”⁴. Todos los antecedentes que están en la página Web de Mellado⁵ y sus tesis en torno a cómo se rearticula la noción del grabado, son elementos de análisis para verificar como han sido vistas desde la

⁴ El concepto de desplazamiento Informe de campo #5: Disponible en:
<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=188&Itemid=28>

⁵ Ibidem

critica las acciones que involucran la hibridación de lenguajes y como las nociones se van a densificar gracias al encuentro de lecturas que van desde las artes visuales a las ciencias sociales, semiología o antropología y el contexto político y social.

El desplazamiento no es posible sin una densidad conceptual que lo sustente y que en Soro se va convirtiendo en estratos a través de los que su obra debe ser leída. Muchas de las herramientas como lo describe Mellado (1995), serán “tomadas en préstamo del estructuralismo francés” (p.75). Pero en el caso de Soro es un extracto más, ya que su densidad conceptual se deriva de la incursión en diversas áreas. Comenzando por el primer encuentro de un texto sobre el grabado del artista y teórico uruguayo Luis Camnitzer. Hasta el papel de referencias de la semiología, antropología, sociología y etnología, cuya resonancia conceptual dentro de la obra del artista será expuesta más adelante dentro de su “Diagrama de desplazamiento” o como él lo titula: “Diagrama interdisciplinario de flujo”.

En primer momento estas acciones desplazatorias de Soro son vinculados por la crítica chilena al efecto Liliana Porter/Luis Camnitzer. Algunos autores, como Justo Pastor Mellado (1996) y María José Delpiano (2011) sostienen que Vilches es el “catalizador” de las acciones desplazatorias al interior del Taller de Grabado de la UC. Esta afirmación se fundamenta pues Vilches propone en su curso “Impresión de superficies”, ya una problematización del medio. Es en dicho curso donde Soro realizará la mencionada intervención de las *900 cruces* en el patio de la UC.

Vilches conoce a Liliana Porter y a Luis Camnitzer con quien tiene amistad y de ellos guardará un texto de una exposición que realizan los artistas en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1969. Dicho texto se distribuirá a través de fotocopia a sus alumnos, entre ellos a Mario Soro. Tanto Delpiano (2011) como Mellado (2004) sostienen que el texto de Camnitzer será fundamental porque propone una aceleración en el proceso de modernización del grabado, hasta el momento encerrado en su propia “cocinería”.

Luis Camnitzer liderará entre 1965-1970 el colectivo *The New York Graphic Workshop*, compuesto entonces por José Guillermo Castillo (Venezuela), Liliana Porter (Argentina) y él mismo. En otro texto de Camnitzer (2009), *Didáctica de la Liberación*,

el artista recuerda el contexto donde se crea el grupo:

(...)Los tres comenzamos a trabajar bajo el nombre de *The New York Graphic Workshop* en 1965.(...) Nuestro primer objetivo fue redefinir el grabado tal como se entendía en aquel momento y enfatizar como misión principal del grabador la producción de ediciones. Creíamos en el ‘múltiple’, pero también en un concepto de edición capaz de incluir ‘problemas’ que permitieran diferentes soluciones visuales, (p. 297-299).

El texto de la exposición de 1969 de Camnitzer, que Soro conoce, expone que históricamente el grabado había estado supeditado al dibujo y la ilustración siendo un arte de segundo orden. Donde el único concepto válido era el concepto de edición y la posibilidad de distribución ilimitada, es así como el artista uruguayo propone: “Para nosotros hoy, el grabado es la creación de *Free Assemblable Nonfunctional Disposable Serial Objects (F.A.N.D.S.O)* Objetos seriados, prescindibles, afuncionales y libremente intercambiables”⁶,(s/n).

El FANDSO se convierte en este sentido en el “grito de batalla”, que por esta vía plantea una posibilidad, una meta y una actitud frente a los objetos dados y producidos serialmente, materia entonces de experimentación. El artista tiene ahora la obligación de “revelar imágenes”. Camnitzer (2009) relata: “(...) en términos estéticos, lo primero que tratamos de crear fueron ‘imágenes boludas’, o sea, carentes de significado simbólico o de peso estético” (p. 301). Para el artista uruguayo se trataba de una vuelta de tuerca de los *ready-mades* de Duchamp. En este sentido es interesante mencionar que algunas de las instalaciones de Soro poseen implícitamente esta postura conceptual, donde propone la ampliación del significado de los objetos y las imágenes dadas para reformular nuevos significados con posibilidad de múltiples lecturas.

⁶ Camnitzer, Luis. *Texto sobre el grabado*. PUC: El texto se encuentra consignado en la biblioteca de la UC en formato de fotocopia Titulada y con la autoría que se reseña pero no está clara la referencia de año/fecha o publicación.

Además del texto de Camnitzer, Vilches también les sugiere a sus alumnos asistir al curso de *Comunicación Visual* en la Escuela de Periodismo a cargo de la periodista Gisela Munizaga. Este hecho se convierte en uno de los encuentros bibliográficos más importantes para Mario Soro. En este curso se conocerán y discutirán textos de lingüística, antropología, antisiquiatría y autores como: Michel Foucault, Ferdinand de Saussure, Edgar Morín, Umberto Eco y Georges Bataille, entre otros. En la misma época conocerá al sociólogo de la UC Pedro Morandé en un curso de Arte Latinoamericano, el artista entenderá gracias a los textos del sociólogo la relación de nuestra cultura latinoamericana con el ethos barroco.

Soro participará constantemente de diversas lecturas y está activamente participando de la contingencia de tal manera que dentro de la densidad conceptual que va desarrollando será importante además la figura de Ronald Kay, no sólo por la interpretación que hará de la obra de Eugenio Dittborn, sino por la lectura que Kay hace de Walter Benjamín en especial de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1936.

Kay se convertirá con su texto *Del espacio de Acá*, 1980, en uno de los teóricos que generará mayor influjo en Mario Soro. Siendo entonces éste el inicio de un breve pero importante paréntesis para abrir un diagrama necesario sobre la escena sobre la que Soro es inscrito por la crítica del arte. Donde por contigüidad pertenecerá a líneas de cercanías y filiaciones a artistas de la escena de los 80.

Las operaciones visuales del arte de los 80 fueron analizadas, como ya he mencionado, como parte de una importante discusión teórica, donde es destacable el análisis de la teórica francesa Nelly Richard. En su texto *Márgenes e instituciones; arte en Chile desde 1973*, la crítica y teórica francesa propone diversas discusiones en torno a la transformación de los géneros entre ellos el código fotográfico, el cuerpo como soporte, la importancia del texto y la gráfica, entre otras. Cuestiones abordadas en la producción de obra de la Escena de Avanzada donde sobresalen figuras como Eugenio Dittborn, Carlos Leppe y como ya he mencionado la propia Lotty Ronsenfeld, quienes

ejercerán influjo en la obra de artistas de la época.

No obstante es gracias al diagrama de procedimientos elaborado por Justo Pastor Mellado (1996) y Carlos Navarrete (1997)⁷, que es posible considerar el impacto de la Escena de Avanzada en las generaciones posteriores a la cual pertenece Soro. En dicho diagrama ambos teóricos analizan las obras de Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn y Juan Domingo Dávila. Siendo este diagrama una posibilidad para posicionar cada operación visual ubicando allí lo Objetual-Díaz, Gráfico-Dittborn y Pictórico-Dávila. En este triángulo la obra de Soro será ligada en el análisis al trabajo de corte y confección y lo gráfico, por contigüidad a Dittborn. La figura de Dittborn constituye para Soro, al igual que la de Leppe, la primera entrada a la escena del arte chileno. Con Dittborn, Soro reconoce la extensión del grabado a través de la puesta en tensión de la gráfica, el dibujo y la mancha. Mientras que en Leppe el cuerpo operará como matriz y superficie, donde Leppe genera una sugestiva relación entre el grabado y el cuerpo. En un cruce entre “lo individual (biografía inconsciente) y lo Colectivo (programación de roles de identidad según normas de disciplinamiento social)” (Richard, 2007, p.141). Todas las enseñanzas que Soro recibe directamente de Leppe le permite armar un interesante trabajo donde se cruzan diversas herramientas desde la gráfica, al trabajo performático, donde su propio cuerpo será portador de significaciones, ya no como Leppe en torno a la identidad sexual o individual. Soro se distancia de dicho discurso para forzar otro tipo de lecturas, como veremos en capítulos siguientes el cuerpo que refleja su disciplinamiento o moldeamiento, en la tensa relación del poder y el saber.

⁷ Este concepto aparece por primera vez en la revista de Arte UC, año 8 n°12 en 1995 y luego en el catálogo de la exposición “*Arte Joven en Chile; 1986-1996*” (1997). En este texto Tanto Navarrete como Mellado proponen el Triángulo de Lévi- Strauss, lo cocido lo crudo y lo podrido; triada donde consecutivamente ubicarán lo pictórico-cocido, objetual-crudo y podrido-gráfico.

CAPITULO 2

SORO: UNA SELECCIÓN DE OBRAS DE LOS AÑOS 90

La pregunta por el papel de las instituciones artísticas no sólo como formadores de saber, sino como espacios de sentido crítico, es la clave para adentrarnos en el análisis de la selección del *corpus* de obra de Mario Soro, un artista que ha vinculado su labor artística a su práctica docente, donde una se nutre de la otra. La matriz escolar reproduce paradigmas que el artista cuestiona sobre su papel reproductor. Soro entiende que el espacio educativo es el lugar donde se producen y reproducen los valores simbólicos que hacen parte de la identidad cultural.

En este punto, incluso, podríamos llegar a abrir un espacio de reflexión vinculado al taller de grabado y la educación, en cuanto relaciones de transferencias de matrices. Objeto de análisis como disciplinas de origen que proponen y reproducen modelos. Es en torno a los modelos educativo-artísticos, que deben ser vistas y observadas las primeras obras de Soro, donde el modelo matricial educativo obedece a un intrincado cruce de paradigmas anclados en la historia individual y colectiva.

El artista entiende el papel que tiene el maestro en la reproducción y la continuidad de determinados saberes pero, al mismo tiempo, es consciente que el espacio educativo es la suma de un flujo de paradigmas. Soro concibe la responsabilidad política y social que tiene como docente y artista dentro de determinados lugares universitarios y desde allí cuestiona los paradigmas de la enseñanza tradicional, como es el caso de la primera obra que estudiaré.

En las entrevistas y conversaciones que sostuve con Mario Soro pude esclarecer que la génesis de su propuesta artística en torno a lo educativo se inicia en el momento en que ingresa al espacio de la enseñanza. Su primera experiencia en este campo fue en el taller 619 en la calle Monjitas 619 (Fig.6). En este taller participa Soro, donde él tenía su prensa de grabado y realiza clases. En la misma época (1983) ingresa como docente a la Universidad ARCIS en Santiago de Chile, donde imparte el curso de *Dibujo y gráfica* hasta el día de hoy. En la entrevista que concede a Galende (2009), Soro comenta,

refiriéndose a la ARCIS: “Mi historia entonces con la cosa pedagógica es central; ahí, todos los modelos desarrollados a partir de Foucault en relación a la parodia del poder, la disciplina y la liberación eran posibles de ser desarrollados” (p.261). Foucault es tal vez la figura desde la cual puede analizarse el sentido crítico de la propuesta de Soro en torno a la educación, como un problema por dentro, una que tiene tensiones presentes entre el poder y el saber. Desde esta perspectiva es posible pensar bajo qué postura se articula el discurso del artista en relación a las primeras obras descritas a continuación.



6. Taller 619 Puerta de los Talleres, Monjitas 619. En la fotografía Mario Soro (vestido con terno y corbata), María Alma de la Fuente y alumnos. Santiago de Chile. Fotografía de archivo del Taller.

2.1 Génesis de la propuesta de soro en torno a la educación: *El ejerci(to)cio de la docencia II*



7. Mario Soro. *El ejerci (to) cio de la docencia II*, 1994. Instalación, 100 x 100 x 100cm, Extraviada. Fotografía del archivo personal del artista.



8. Detalle de la sala de la exposición *Un metro por un metro* en la Galería Gabriela Mistral.1994. Santiago de Chile. En la fotografía a la izquierda del espectador *El ejerci (to)cio de la docencia II* de Mario Soro a su derecha la obra de Gustavo Poblete *C.E.I.* Lado derecho en la otra pared la obra *Zona óptica* de Alicia Villarreal, en el suelo la obra *M2/Roce* de Virginia Errázuriz todas en el límite de un metro por un metro. Fotografía archivo personal Mario Soro.

La obra génesis de Mario Soro en relación al tema educativo es *El ejerci(to)cio de la docencia II* (Fig.7). Se trata de una instalación de 100 x 100 x 100 cm, presentada en la Galería Gabriela Mistral de Santiago de Chile, para la exposición: *Un metro por un metro* (Fig.8). Exhibición colectiva donde participan profesores de la Universidad ARCIS, organizada por la artista visual Virginia Errázuriz, actual coordinadora académica de la carrera de *Arte y Cultura Visual* de la misma institución.

La instalación de Soro está compuesta por una figura de yeso (Fig.11), un caballete de albañil, dos metros de medición de sastre, un piso de pasto sintético de 100 x 100 cm, pintura sobre tela de 100 x 100 cm. e imagen traspasada (mediante la técnica al duco, Fig.9), que contiene una leyenda, además la imagen de un sastre con su máquina de coser, tres dibujos anatómicos académicos, un código de barras y una pequeñísima bebida de Coca Cola (Fig.10).

Según las conversaciones con Soro y con Fernando Undurraga, escultor y actual director de la carrera de *Arte y Cultura Visual* de la ARCIS, la exposición *Un metro por un metro* significó un hito para la propia Escuela, que entonces se posicionaba como espacio educativo con una perspectiva totalmente diferente a las políticas institucionales de otras universidades, donde se ofrece la carrera de Arte. En este sentido es interesante que el título de la muestra proponga un espacio acotado en tanto posibles interferencias de conflictos posibles en el límite de cada metro posible y el límite fronterizo, donde la norma del metro se convierte en ley.

La obra presentada por Soro para esta muestra *Un metro por un metro*, ha sido señalada por él mismo, como el inicio de una etapa creativa en torno al tema de la enseñanza y la educación. Dicha obra fue descrita en una entrevista personal el 11 de mayo de 2012. Por ello considero de vital importancia acotar su relato de obra, donde Soro hace una descripción detallada sobre los componentes de la instalación y algunos conceptos significativos para decodificarla.

Respecto a la obra *El ejerci (to) cio de la docencia II* Mario Soro explica que realizará una operación que será recurrente y periódica a lo largo de su trabajo, el “reciclar”. En dicha muestra Soro reutilizará un bastidor, acto que lo vincula con operaciones que tienen que ver con tareas de edición y selección, nociones que hacen parte de sus estrategias creativas. El artista relata:

Respecto a la exposición *Un metro por un metro*, retomé una práctica que tenía que ver con reciclar bastidores, que yo mismo había hecho cuando era estudiante. De hecho este es el primer bastidor que me hice y tenía justamente un metro de ancho.

Esta muestra la había organizado Virginia Errázuriz y ella iba con una huincha de costura de un metro, viendo si uno se pasaba o no se pasaba del metro. Todo en su trabajo está en relación a ese tipo de cosas, la cuestión era pasar por ese sistema. Todos pensaron que era metro bidimensional, yo dije no, puede ser un metro cúbico. Entonces dispuse en el suelo un metro de pasto sintético, y sobre este un caballete de esos que hacen los maestros de construcción para aserruchar y clavar.

Ese caballete sostiene un pie académico, dado de baja en un local de ortopedia. Era similar a una réplica de yeso que podría ser de Rodín. Este pie está sujetando a su vez una vara o dispositivo tipográfico, (afirmado por una huincha de costura de un metro), que es como el elemento a escala de lo que podría ser una barra de medición topográfica, tipografía-topografía, allí están los dos tipos de medidas de la gráfica desplazadas al territorio del cuerpo, la anatomía.

Sobre lo anterior está una tela repintada con blanco, tiene un código de barras comercial, que está en cada objeto. En el lienzo está la imagen del sastre con su máquina de coser, el personaje de mi libro escolar de inglés, que compone uno de los oficios de este pueblo ideal, donde había un zapatero, un herrero y un sastre. Este personaje reaparece materializado en otras obras, donde estará dando vuelta, que es una figura andrógina. Cuyo antecedente es la obra presentada en la Galería Sur, donde conjugo un texto religioso y otro sobre la masturbación femenina, en una máquina de coser, con la presencia literal de la costura a máquina, (obra comentada por Gonzalo Díaz, Adriana Valdés y V.H. Codocedo en la revista *Separata* en julio de 1983). Al lado de esta imagen hay una cita del libro *Técnica y civilización* de Lewis Mumford, allí habla de que el ejército francés fue la primera institución que se interesó por el primer prototipo de máquina de coser e inventada por de Timonet de Lyon. El ejército francés por tanto aparece como una institución que tiene que ver con las normalizaciones, mediciones del cuerpo y disciplinarización. Debajo del texto de Mumford hay una declinación de dibujos académicos de modelos clásicos y, qué más académico que termine en el diseño de una botella de Coca Cola.

Todo el modelo tiene que ver con la normalización, el ejercicio y ejército docente, la corrección, con la medición terapéutica, como fundamento de la ortopedia-ortografía-tipografía. El tema de la ortopedia es muy importante, la ayuda de este dispositivo de medición en la pata coja, digamos, la clásica pata coja del sistema. Con el trabajo del *Ejerci(to)cio de la docencia II* entro en un planteamiento bastante crítico, respecto de lo que serían los procesos de disciplinamiento social, con una influencia bastante distante o básica todavía de Foucault.

La obra presentada para la exposición un *Un metro por un metro*, corresponde a las primeras exploraciones, intuitivas, respecto de las relaciones entre el mundo de la producción industrial, o el mundo del trabajo versus el mundo de la educación. Entonces este profesor-Sastre que con terno maneja una máquina de coser, era para mí una imagen alucinante, muy pequeña, ampliada con mecanismos de fotocopia, que arroja en su

perfilado, toda esa gráfica ilustrativa de diccionario, luego la transpaso a la tela en un proceso básico de impresión y transferencia⁸.

Los elementos extraplásticos y plásticos presentes en la instalación obedecen a un cruce que se aproxima a los *ready-made* duchampianos, donde las nociones de edición, selección y clasificación tendrán en Soro varias constantes como reproducción-reproductibilidad, canon-modelo, diagrama-medición. Nociones que hacen parte de sus trabajos, que poco a poco se nutre de nuevas relaciones intertextuales, que en *El ejerci(to)cio de la docencia II* esta intrínsecamente asociado al espacio expositivo versus espacio acotado. Donde el pasto sintético no es más que una excusa para demarcar el espacio. En el catálogo para esta muestra el filósofo Sergio Rojas (1994) escribe:

No cabe duda. Proponerse hacer algo al interior de un metro cuadrado es ‘una gracia’. (...) La gracia consiste precisamente en ‘no salirse’ del metro cuadrado, comporta, pues, una peculiar precisión técnica y moral en el hacer.(...)No salirse de los límites, esta es la ley de la existencia cotidiana e irreflexiva de toda persona decente. El metro cuadrado viene siendo la disciplina de la decencia y también la decencia productiva de la disciplina, la metrocracia.(...) Quien se ha propuesto un metro cuadrado, se ha propuesto-quiéralo o no- ‘pensar la ley’, tantear su resistencia, (s/n).

Soro parodia la propuesta de un espacio acotado y lleva a cabo la metáfora de “No salirse de los límites” como excusa para reintroducir el concepto como crítica productiva sobre la ley, el disciplinamiento, el prototipo, la jerarquía, presentes en los elementos de medición como el aparato tipográfico, el metro de sastre, el modelo de yeso (pie), el atril de maestro, el código de barras en el lienzo y los dibujos de anatomía.

⁸ Orozco, Erika. Entrevista a Mario Soro. 11 de Mayo de 2012. Santiago de Chile.

Desde el punto de vista interpretativo y para abrir un posible análisis de la obra es importante señalar que el artista leía en esta época a Michel Foucault en especial el texto: *El orden del discurso*, 1970. En este texto Foucault plantea una reflexión acerca del discurso, desde la cuestión del por qué en un determinado momento pude decirse algunas cosas y otras no. Es



9. Detalle *El ejerci(to)cio de la docencia II*.

significativo si observamos que la instalación puede representar un mensaje respecto a determinados discursos que son producidos y reproducidos en algunos espacios y lugares educativos, donde históricamente se generan ciertas validaciones y exclusiones del derecho a hablar, un espacio metaforizado en esta obra que se instala en el límite de “un metro por un metro”. Es decir; como lo señala Foucault, poder y saber son dos aspectos de un mismo proceso que ineludiblemente demarca territorios mediados por la transmisión de lo que sería la norma o lo anormal, desde donde se configura la contención. Ya que; “Todo sistema de educación es una forma política de mantener o de modificar la adecuación de los discursos, con los saberes y los poderes que implican” (Foucault, 1970, p. 27).

El ejerci(to)cio de la docencia II, plantea ya en su título un vínculo presente entre ejército y ejercicio. Hace posible relacionarlos en su sentido subyacente con ejercitar; según la Real Academia de la Lengua Española (RAE, online): “practicar un arte, un oficio”, pero también referido a hacer que alguien aprenda algo mediante la enseñanza. Ejercitarse entonces supone una tarea de disciplinamiento como origen de la ley y de la norma que hacen parte de toda institución.

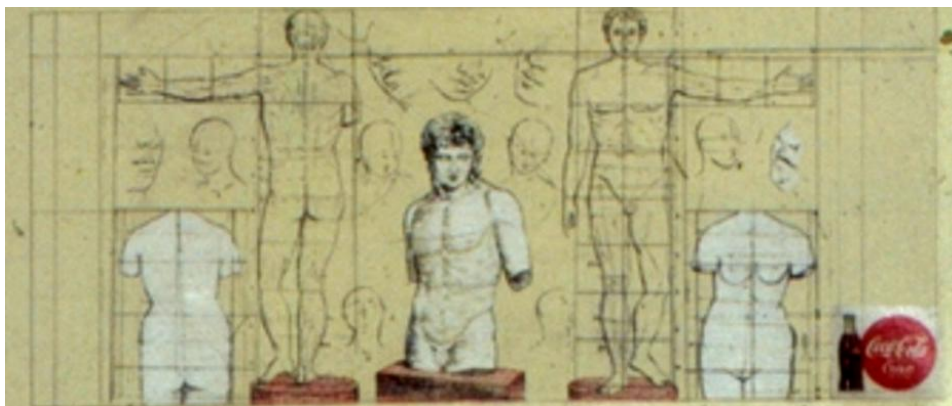
El sastre con terno que se ve en el lienzo de esta instalación, está frente a su máquina de coser y constituye el único personaje. Según Kathleen Martin (2011) en *El*

libro de los símbolos: “La costurera y el sastre son encarnaciones síquicas de lo humildemente heroico, del detalle y la repetición (...) La costura elaboradamente las prendas con las que se viste una cultura, evoca de manera simbólica la indumentaria de la máscara social y de la individualidad, la ilusión y el estilo; reflejando pautas sociales de las que se extirpa cualquier forma que discrepe de la experiencia”, (p.460). En este sentido, el sastre puede ser el simbolismo del sujeto que tipologiza, urde el canon y el patrón del cuerpo docente y educativo. En *El ejerci (to) cio de la docencia II* se hace alusión a un oficio de un sastre de “uniformes” para un ejército, como lo describe la leyenda del bastidor, uniformes de un ejército prusiano, ejército que influencia al chileno.

La leyenda hace parte de un texto de Lewis Mumford, *Técnica y civilización*. Este libro es una historia de la técnica unida a los desarrollos científicos, donde se explica la influencia de la técnica sobre la sociedad de una manera crítica. Se desarrolla desde el punto de vista de los problemas de la civilización en medio de los procesos como la Revolución Industrial y la evolución social del hombre a partir del desarrollo técnico, donde el filósofo e historiador estadounidense propone una tesis relativa al papel que jugarán las máquinas en la transformación de la naturaleza y la forma de pensar de la sociedad. La leyenda citada por Soro en la instalación reza:

Con un ejército de 100 soldados, como el que tenía Luis XIV, la demanda de uniformes se hizo sentir en la industria: de hecho fue la primera demanda en gran escala de las mercaderías absolutamente estandarizadas. El gusto individual, el juicio individual y las necesidades individuales que no fueran las dimensiones del cuerpo, no desempeñaba ningún papel en ese nuevo departamento de producción: estaban presentes las condiciones requeridas para la mecanización completa. Las industrias textiles sintieron esta demanda apremiante y cuando la máquina de coser fue inventada algún tiempo después por Thimonnet de Lyon en 1829, no nos sorprende comprobar que fuera el ministerio de guerra francés quien primero tratase de utilizarla. Desde el siglo XVII en adelante el ejército no sólo se convirtió en

el modelo de la producción, sino también en el del consumo ideal bajo el sistema de máquina, (Mumford, 1992, p.70).



10. Detalle, *El ejerci(to)cio de la docencia II.*

La relación de esta cita del libro de Mumford y los elementos de lienzo bien puede insinuar que este oficio de sastre, de confección de trajes, es para uniformar, es decir; construir un traje que no sólo envuelve, cubre e identifica, sino que es un prototipo que distingue, a la vez normaliza según un canon, una medida. Por ello, cada elemento presente juega con esta noción desde diversos aspectos, el pie de escayola y los modelos académicos dibujados; el pie, el torso dibujado en el lienzo que finaliza en una pequeñísima bebida de Coca-Cola (Figs. 9 y 10). En todos los elementos hay un juego de correspondencia entre modelo versus cuerpo, modelo de consumo versus reproducción-repetición.

Respecto a la reproducción del pie en la instalación es dable mencionar que las academias clásicas y tradicionales emplearon desde el siglo XVI reproducciones de pies en escayola para las clases de anatomía y dibujo, como parte del estudio de la figura humana. El crítico y teórico Nikolaus Pevsner (1981) explica que en el modelo de la mayor parte de las escuelas se contemplaba: “(...) primero venía la copia de dibujos. Después seguía el dibujo de modelos de yeso y después dibujo del natural”, (p.118). Es decir; dentro de la enseñanza académica que prevaleció hasta muy entrado el siglo XIX “No había más que clases de dibujo y dibujar significaba exclusivamente copiar”, (p.

165).

El pie, que es la parte del cuerpo que conecta al ser humano con la tierra, con el mundo, por analogía está destinado a transitar gracias a ellos. El pie con frecuencia significa humildad, “el discípulo lava los pies de su maestro en señal de humilde respeto, y el maestro puede lavar los de su discípulo en señal de amor y entrega” (Martin, 2011, p. 424). El pie es pues sustento, relación con lo terrenal- material y al mismo tiempo sugiere movimiento, progreso y avance. Pero sobre todos paradigmas reproducibles.

Soro expresa que este modelo de yeso es a su vez una ortopedia, en este sentido es interesante que según la Real Academia de la Lengua Española (RAE) “ortopedia es el arte de corregir o de evitar las deformidades del cuerpo humano, por medio de ciertos aparatos o de ejercicios corporales” (online). Mientras que en su etimología *Ortos* se refiere a recto, correcto, *Paidéia* deriva de educación. Hay aquí nuevamente una relación con el estereotipo o bien con la correcta formación o diagramación del cuerpo mediante la enseñanza. Una palabra relevante que Soro expondrá dentro de los capítulos siguientes donde propone una estrecha relación entre ortopedia, norma y enseñanza.

En la instalación de Soro puede deducirse que la academia representada en el modelo de yeso y los dibujos anatómicos, es la propia reproducción del paradigma, la continuidad del conocimiento. Dicho pie está sujetado a una barra de medición tipográfica, por un metro de costura de medir, que el artista propone como analogía entre aparato tipográfico-topográfico, a partir de la propia definición de la palabra sujeto “Expuesto o propenso a algo”, según la RAE, podríamos deducir que se trata de la regulación del cuerpo expresado en el sastre y este aparato “topográfico” que a escala



11. Detalle. *El ejerci(to)cio de la docencia II.*

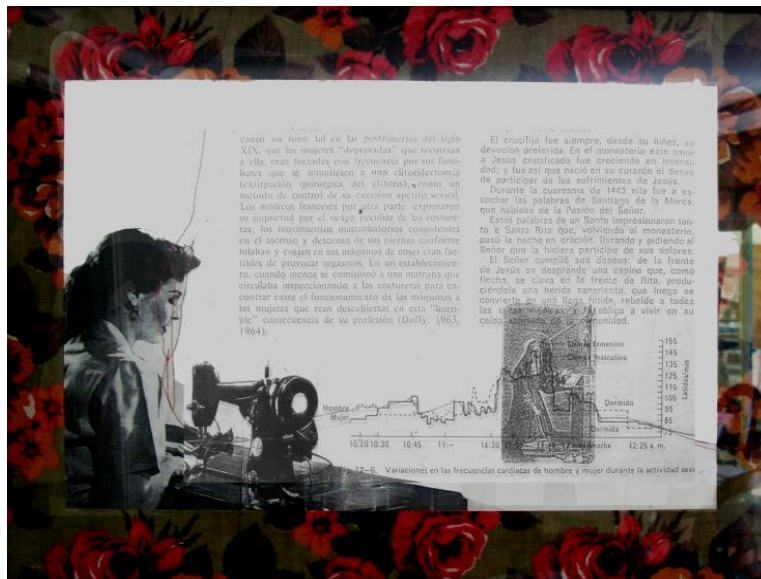
manifiesta la correspondencia entre cuerpo individual-tipográfico, cuerpo social-topográfico, es decir se refiere a la medición, el patrón.

Ya había mencionado que Soro realiza estudios de arquitectura en la Universidad Católica de Valparaíso y este hecho es relevante ya que en sus obras podemos observar que en repetidas ocasiones se desarrollan propuestas vinculadas a conceptos y ligados al cuerpo y la arquitectura. En especial asociados a disciplinas como la ergonomía, ciencia que estudia la capacidad y la psicología del hombre en relación con su trabajo y la maquinaria o equipo que maneja, y trata de mejorar las condiciones que se establecen entre ellos.

Es posible suponer desde este punto de vista que hay en esta obra un concepto sobre el cuerpo del docente que diseña y que a la vez normaliza en relación a las condiciones de la institución o espacio de enseñanza. Es dable suponer que existe en esta instalación un mensaje sobre una enseñanza en base a cánones, sobre el pensamiento, que transmite datos, modelos, donde el saber se construye por repetición de “algo”. Por ello el código de barras es determinante en este sentido a la hora de interpretar la obra en su conjunto. Todos estos elementos bien podrían ilustrar un tipo de educación basada en la rentabilidad y la productividad, donde el saber se convierte en mercancía. Una educación como saber especializado, único y unificador, en tanto “campo de reproducción cultural, que replica un cierto tipo de orden social, al mismo tiempo que porta en su seno la diversidad de la cultura”, (Orellana, 2009, p. 46).

A partir de este momento Soro realizará una obra en torno a la educación donde se reapropiará de algunos elementos como el sastre, el corte y la confección, temas que va se densifican y vinculan cada vez más al tema de la enseñanza y la educación. A continuación, y a modo introductorio, abriré un paréntesis sobre la génesis de la propuesta de Soro en torno a la sastrería.

2.1.1 Origen de las propuestas de Soro en torno al corte y la confección



12. Mario Soro.
Sin título. 1983. Traspaso sobre tela e intervenciones con máquina de coser, 60,5 x 50 cm. Colección particular.

En el trabajo de Mario Soro la figura del sastre, del corte y la confección son imágenes reiterativas como metáforas en torno al cuerpo y su moldeamiento, del cuerpo individual a su extrapolación al cuerpo social. Parte de estos elementos son neurálgicos para comprender las ideas de Soro en torno a los diagramas, los cuales comentaré más adelante. Por ello, para entender como inician sus primeras obras en torno a la sastrería, es necesario, aunque sea brevemente, explicar que inicialmente se inscribe en torno al corte y confección, con el tema de la costurera, la máquina que por analogía metafórica alude a algunas técnicas del grabado y donde hay por asociaciones cruces con el tema de lo femenino, lo manual y lo doméstico.

Dichas obras se elaboraron en la década de los 80, como crítica a la pintura chilena y éste tema dará un giro a su encuentro con un libro *Copiador*, el manual de un sastre anónimo de Valparaíso que Soro recupera en una feria de antigüedades.

Pero para iniciar la reflexión acerca del origen del tema de sastrería es también preciso volver a la descripción de su obra *El ejerci(to)cio de la docencia II*. El artista

relata que el sastre en el lienzo tiene un antecedente, se trata de su obra *Sin título* (Fig.12). Obra presentada junto a una serie de cinco lienzos para la Galería Sur en Santiago de Chile, 1983. Para hacer este breve análisis me detendré sólo en la obra de la figura 12 y por asociaciones solo a dos más, de las cinco obras presentadas en la Galería Sur (Figs.13 y 14).

La obra *Sin título* (Fig.12) es un lienzo de aproximadamente 62,5 x 50 cm. Dentro de la composición del cuadro, al lado izquierdo del espectador, hay una imagen extraída de una revista de propaganda de la máquina de coser Singer, también se ve a una mujer con su máquina de coser y a su lado hay un texto, cuyo único referente bibliográfico dice “Duffy, 1963”. Según lo conversado con el artista es una cita de un texto extraído de un manual funcionalista de sexualidad de los años 60. En esta leyenda se hacen advertencias respecto al placer que podrían llegar a experimentar algunas mujeres mientras realizaban labores con su máquina de coser.

Así mismo en la parte inferior izquierda del lienzo se observa una pequeña imagen de Santa Rita de Casia, y al lado superior izquierdo el relato de la dolorosa estigmatización que recibió la santa. Ambas imágenes, según cuenta el artista, las encontró en la iglesia de las Agustinas en Santiago. En la misma imagen en la parte inferior del lienzo hay un gráfico sobre “Las variaciones de la frecuencia cardiaca del hombre y de la mujer durante la actividad sexual” y sobre éste con una sutil línea roja hay un trazado realizado mediante costura directa con máquina de coser sobre el lienzo. Finalmente, bordeando el lienzo a modo de *paspartú*, una tela estampada que contiene flores, que rememora tejidos de índole doméstico. Pero que al mismo tiempo evoca el milagro de la santa de Casia que vio brotar rosas en pleno invierno.

Tanto la máquina de coser como los elementos evocan algo acerca de la manualidad, de algo referido a la tradición. La máquina de coser y su resultado por punción directa generan una línea o trazo similar a la huella e incisión de las técnicas directas del grabado. Analogía que servirá como punto de partida y desde donde Soro vincula conceptualmente ambas prácticas. Además de la correlación de ambos trabajos manuales en tanto acciones asociadas a la repetición de un molde, a la matriz y/o patrón. La obra

Sin título por analogía podría llegar a ser referencia a una de las técnicas directas del grabado como la puntaseca o el buril. Técnica que se realiza llanamente sobre la superficie o matriz por medio de herramientas corto punzantes, que generan en cada trazo una hendidura, huella, trazo o línea.



13. Mario Soro. *El estreno en la sociedad, la duración de la luna de miel y el diario de la dicha conyugal*. 1983. Pintura e intervenciones gráficas, 110 x 60,3cm. Colección particular.

Pero si la imagen de la figura 12 por metodología de transferencia también hace referencia al grabado, por traspaso de huella directa, la obra de la figura 13 se cruza con las técnicas de la pintura y la gráfica, haciendo que ambas reintroduzcan preguntas acerca de lo doméstico y la manualidad, desde la iconografía presente hasta su elaboración misma. Asunto trascendental cuando hablamos de grabado, pues es un tema aun hoy discutido, dentro de las validaciones del grabado tradicional versus la imagen digital.

En dos de los lienzos presentados para la exposición de la Galería Sur hay una mujer con su máquina de coser (véase figuras 12 y 13). Lo que en este contexto aluden a un trabajo doméstico feminizado⁹, iconografía propia de los comic y las fotonovelas de

⁹ Me refiero a feminizado y no a femenino ya que lo femenino es un término en oposición a lo masculino determinado por el género. En tanto la feminización es un término usado por los estudios de género donde se propone que determinadas prácticas o acciones son procesos creados por constructos sociales que lo asocia a la feminidad. Un asunto interesante si más adelante vemos que en el trabajo de Soro la costurera será reemplazada por un sastre. Un Sastre que el propio Soro define como una figura andrógina.

los años 50 y 60. Desde allí Soro comienza su investigación en torno a la costura. En estas primeras obras de Soro parecen comunicar reflexiones sobre el imaginario real del contexto chileno, su identidad, en medio de las prohibiciones socioculturales de la mujer y su rol bien delimitado a ser santa o ama de casa; amante del hogar.

Pero si la primera imagen hace referencia a las técnicas directas del grabado (Fig. 12) la segunda (Fig.13) gira en torno a la cuestión de los modelos clásicos de la pintura, donde el artista tenía la intención de controvertir o criticar el propio imaginario iconográfico de la pintura chilena, proponiendo que la fotonovela es el imaginario real del contexto¹⁰. Ello explica por qué el artista se apropia de dichas imágenes y, además, gráficamente emplea la palabra y la imagen juntas generando un diálogo, parafraseando o citando directamente los textos de las mismas revistas.

La relación entre texto e imagen es un asunto trascendental en el espacio chileno, pero no es asunto de esta monografía abrir un amplio debate en torno a ello, baste mencionar, que hace parte de una de las herramientas metodológicas más importantes de los años 80, desde donde se rompen y desdibujan los límites territoriales no sólo a nivel de las artes visuales sino donde emergen los primeros cruces interdisciplinarios, proceso que tuvo gran relevancia, de tal manera que influenciará poderosamente las posteriores generaciones, entre ellos a artistas como Mario Soro. Por ello es dable mencionar aquí que los títulos de las obras de Soro son un componente esencial para adentrarnos en el significado de las mismas, ya que estarán en su mayoría predeterminados al contexto expositivo, social, político y cultural.

También es necesario enunciar, aunque sea brevemente, posibles referentes visuales dentro del trabajo de Soro relacionado con el tema de la sastrería. Primero es necesario indicar que la creación de obras bidimensionales con el tema de la costura como referente gráfico en Chile según Mellado (1996): “tiene su origen en los trabajos de Eugenio Dittborn”, (p.31). Es a principios de los 80 cuando Dittborn comienza sus “Pinturas Aeropostales”, mezclando procesos de fotoserigrafía, gráfica, en éstas; “(...) los hilos son reflexiones objetuales mínimas acerca de la naturaleza del trazo gráfico”

¹⁰ Entrevista sin referencia del nombre del entrevistador realizada por la *Revista Trauco* n° 17, de Julio de 1989. 56-57. Santiago de Chile.

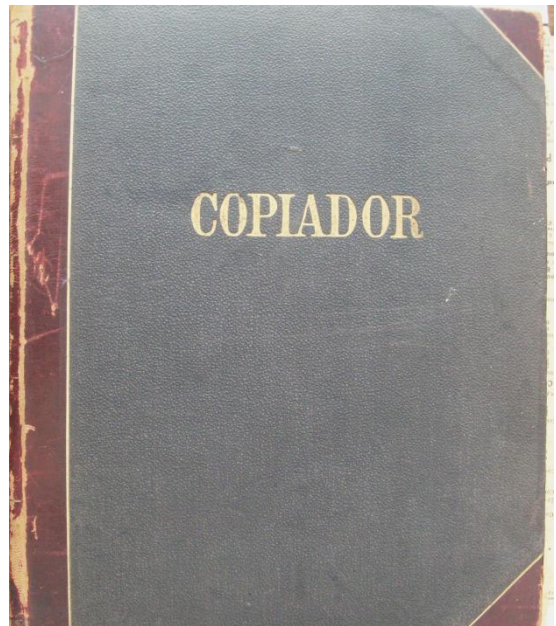
(Mellado, 1996, p.31). Acción también realizada por Soro en su obra *Sin título* (Fig.12), donde éste recupera esta acción directa en el lienzo como proceso gráfico de cruce por analogía con el grabado como: punción, trazo o huella.



14. Mario Soro. *Yo a tu edad me mordía los labios hasta sangrar y me frotaba las mejillas con pétalos de rosa, Eha!*, 1983. Pintura e intervenciones gráficas, 165 x 77 cm. Colección particular.

Pero si Dittborn es destacable como figura gravitante e influjo posible en la obra de Soro, hay una obra esencial en correspondencia con la imagen de lo doméstico, que puede llegar a estudiarse como referente visual en las primeras obras de Soro y en especial en las presentadas para la Galería Sur. (fig. 12, 13 y 14). La obra es: *La historia sentimental de la pintura chilena*, 1982, del artista visual Gonzalo Díaz. La imagen de la “pintura” de Díaz es tomada de una representación de una joven, logo de la envoltura de un detergente (Klenzo). Con ello Díaz pretendió crear un pasado imaginario de la pintura, lo que provocó, que la reflexión sobre dicha imagen se instalara en torno a la historia de la pintura chilena como; “(...) residuo histórico de la pintura occidental”, (Galaz e Ivelic, 1988, p.311). De esta manera Díaz no sólo cuestionó el pasado imaginario de la pintura chilena, sino su situación de dependencia cultural.

Así la obra señalada de Díaz, fue hecha mediante matrices, plantillas, instalando una postura frente a la naturaleza de la pintura y en ocasiones asimilada como un trabajo procesual desde lo gráfico-pictórico. Mientras que la obra mencionada de Dittborn se inscribe dentro del polo gráfico ligado más directamente al grabado y con el tema del corte y confección. Por lo que es dable mencionar que dentro de las conversaciones con el artista, Soro reconoce el influjo de Dittborn dentro de sus más tempranas creaciones.



15. Autor desconocido. *Copiador*.
Libro inédito de un manual de un Sastre.
Archivo personal de Mario Soro.

Pero si los antecedentes formulados hasta ahora son la antesala de lo que será el inicio de la producción de Soro en torno al corte y confección y su filiación con la escena artística de los 80, es trascendental subrayar que en las obras de 1996 en adelante hay un giro en el tema tras el encuentro del Libro *Copiador* (Fig. 15). Sobre dicho hallazgo Soro relata:

Una tarde fui a un mercado persa y encontré el archivo de un sastre con anotaciones en plumilla. Mapas corporales. Yo tenía la conciencia del territorio, más el mapa corporal, se me juntaron y como que explotó. Los mapas del suelo, del cielo, del cuerpo atravesado por estos diagramas producidos con pluma, trazados por buril. La idea del trazado de líneas por una voluntad férrea de la regla, o del instrumento (...) cuando encontré este manual, tengo un sueño vívido con este sastre que me entrega su manual en un espacio histórico que yo miraba por una ventana, podía ser 1914 y 1920 en la calle, frente a la casa de Aníbal Pinto, a un lugar que yo fui después, y existía. Entonces el sastre me entrega este manual y me hace socio honorario

de los sastres, o sea, tenía mi oficio ¡por fin! (Dahuabe, 2003, p. 18).

Para Soro este encuentro con el sastre y su manual marca un hito dentro de su obra y el sastre se convierte en la labor. Aquella que tendría que tener cada persona en esta sociedad, pueblo ideal. En la misma entrevista con Dahuabe (2003) Soro relata sobre su examen de ingreso a la PUC:

El examen de la Católica, lo hicieron en San Joaquín en la sala de ingeniería donde proyectaron unos dibujos mecánicos, yo dije esto me gusta, me encantó esa relación con el mundo del trabajo. Para mí el artista tiene que tener un oficio paralelo respetable y súper gremial (...) y los oficios en que yo creo son: *sastre*, zapatero, carpintero, talabartero, los oficios de un pueblo que arma la vida diaria, el contexto, (el énfasis es mío. p.16).

De esta manera el encuentro con el libro *Copiador*, dará un giro, para instalarse en torno a los diagramas del cuerpo y los patrones, tema que más tarde gracias a lecturas paralelas que mencionaré más adelante se extiende a otras áreas como la antropología y la sociología, desde una pregunta por los diagramas del cuerpo individual a los diagramas del cuerpo social.

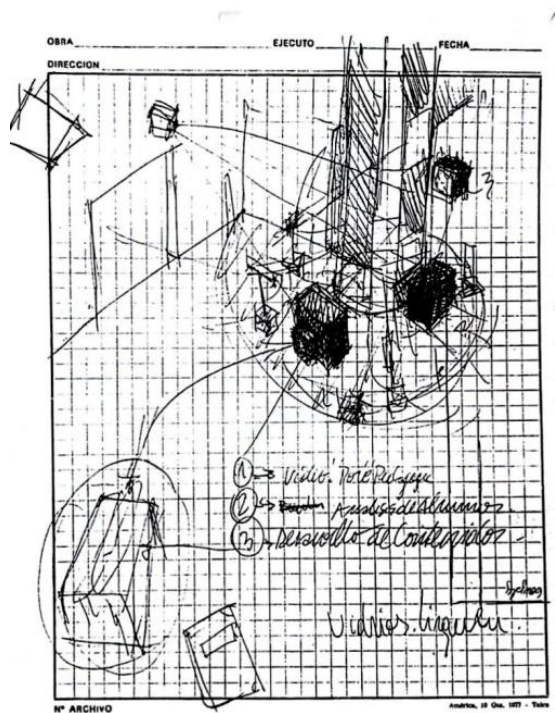
El propio sastre pasará de ser una imagen de referencia a ser incluso caracterizado por Soro dentro de algunos de sus trabajos con proyecciones, algunas de las cuales comentaré a continuación.

2.3 Proyecciones de un encuentro casual de una máquina de coser sobre una mesa de disección; *Comida de cuervos I y Comida de cuervos II*

Desde los 90 Mario Soro ocupa en sus instalaciones e intervenciones artísticas proyectores de diapositivas como parte de sus estrategias poligráficas, donde a través de ellas genera desplazamientos del dibujo y la grafica. Es por ello significativo que el proyector sea desplazado de su uso en el espacio escolar como herramienta pedagógica y didáctica visual en clases teóricas, a convertirse en una más dentro de sus trabajos creativos.

El proyector utiliza la luz para reflejar una imagen sobre una superficie por medio de lentes, lo que Soro va a aprovechar para hacer trazos directos sobre los espacios de exhibición, o donde la luz como huella translucida, será utilizada para ser lanzada sobre su propio cuerpo o para realizar verdaderas intervenciones en espacios públicos donde la imagen será proyectada sobre muros y fachadas.

A continuación se describen tres obras realizadas en 1996, con esta herramienta y que tienen como componente el tema de la educación. La primera de ellas se titula *Comida de Cuervos I*, expuesta en la colectiva *Zona Fantasma 11 artistas de Santiago*.



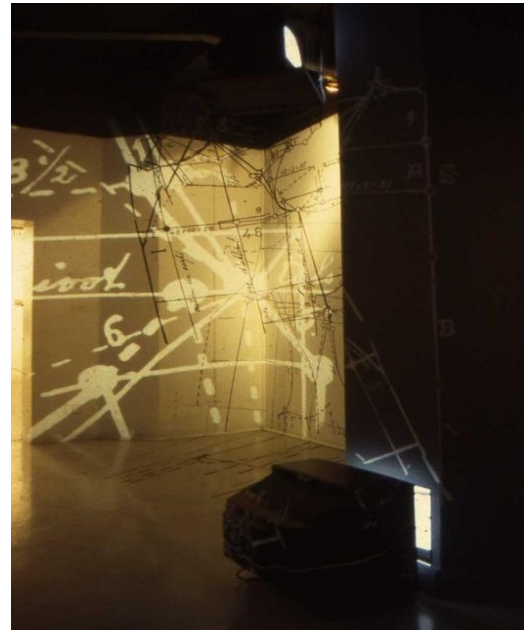
16 Mario Soro. Boceto de la obra
Comida de cuervos I.
Para la exposición *Zona Fantasma*

Esta intervención y multimedia se presentó en la Galería Gabriela Mistral de Santiago de Chile, entre el 16 de Julio y 6 de Agosto de 1996. Esta obra tiene su correlato *Comida de cuervos II*, presentada en la misma fecha en la Galería Torrealto en Porto Alegre, Brasil, donde el artista hace presencia mediante una performance, además de presentar también proyecciones e intervenciones con las líneas de corte y confección, que también serán trazadas sobre el espacio de la galería.

Los elementos de la instalación *Comida de cuervos I* (Figs. 17 y 18) estaban

dispuestos de la siguiente manera: tres monitores ubicados alrededor de una columna de la Galería Gabriela Mistral (Véase Fig.15). La columna a su vez tenía tres espejos pegados a ella, donde se reflejan las imágenes de los tres monitores. Las imágenes de los monitores correspondían a videos tomados en la Universidad ARCOS, donde Soro está desnudo sobre lo que parece ser una mesa de disección. Su cuerpo comparece con la proyección de las líneas de corte y confección del manual del sastre anónimo, libro *Copiador*. Así mismo sobre la columna, las paredes y suelo de la galería se proyectan y se trazan con esmalte al agua, las mismas líneas de corte y confección donde se generan superposición entre los trazos directos y las huellas de las líneas proyectadas que forman una suerte de palimpsesto. Sobre el correlato de las exposiciones Soro señala:

Hay una instalación de 1996, que fue un tema interesante, un taller al que fui invitado en ese mismo período, en el ARCOS, un taller de cine avanzado. Entonces yo les dije, el tema soy yo, que indica eso; el cuerpo, mi historia, el

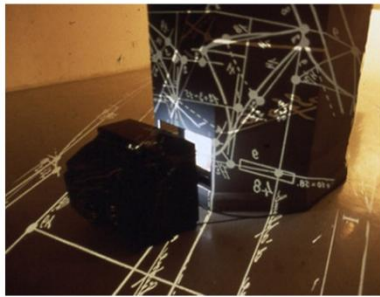


17. Mario Soro. Detalle *Comida de cuervos I*, 1996. Instalación multimedia, performance, medidas variables. Exposición *Zona Fantasma*. Galería Gabriela Mistral. Santiago de Chile. Foto gráfica de archivo del artista.

curriculum, todo. Allí partió toda esta historia fabulada de que ellos me atrapan en la clase siguiente, me filman desnudo proyectando las líneas de corte y confección sobre el cuerpo. Lo que aparece en la instalación *Comida de Cuervos I* (1996), era mi cuerpo que no estaba presente, porque yo había sido invitado a ejecutar una acción en Porto Alegre Brasil, *Comida de cuervos II* (1996). Yo comparecía en Porto Alegre, proyectando en mi cuerpo un porta alfileres a modo de Sagrado Corazón y en mi mano este dispositivo tipográfico, en la Galería Torreao en Porto Alegre, Brasil. Yo mandaba unas cartas como de ultratumba desde Brasil a Santiago, respecto a lo que habían hecho estos personajes conmigo, habían abusado de mí, me habían usado de carne de cañón o de carne de consola [sic]. De hecho es mentira eso de que me pusieron en calzoncillos en la Rotonda Atenas, no importa, finalmente eso pasaba todos los días, si hubiese pasado conmigo habría sido una parodia. Pero lo importante es que si fijamos el acuerdo, que me filmaran, proyectando las líneas de corte y confección de un sastre anónimo de Valparaíso. De ese primer manual que es mi *Bibliae pauperum* “El Copiador”, que es el primer libro sobre el tema y el archivo de un sastre anónimo, que encontré en Valparaíso.

Es así como comparece mi cuerpo trazado con las líneas de corte y confección, en corte anatómico sobre una mesa de disección. En la exposición *Zona Fantasma* (1996) donde presento los videos realizados en ARCOS la titulé *Comida de cuervos I*. En la instalación aparece mi cuerpo expuesto en estos monitores, que hacen una suerte de torre alrededor del lugar más inútil de la Galería Gabriela Mistral, que es la columna que siempre molesta en los montajes. Había espejos pegados, empotrados y los monitores estaban tan cerca que había que ponerse por el costado y ver la pantalla y su reflejo, mientras se proyectaban las líneas de corte y confección en esta columna y el entorno. Había un correlato que tenía que ver con el cuerpo del docente y el alumno en la base del Ministerio de Educación¹¹.

¹¹ Orozco, Erika. Entrevista a Mario Soro. 11 de Mayo de 2012. Santiago de Chile.



18. Mario Soro. Detalles Comida de cuervos I, 1996. Instalación multimedia, performance, medidas variables. Exposición *Zona Fantasma*. Galería Gabriela Mistral. Santiago de Chile. Foto graña del archivo del artista.

Respecto al espacio de la exposición *Comida de Cuervos I* (ver detalles Figs.17 y 18). Como lo comenta Soro, es notable que estas líneas proyectadas y trazadas intervengan justamente la columna de uno de los edificios que contiene la memoria de la educación chilena del último siglo XX, gracias a la cercanía física que hay con el Ministerio de Educación de Chile y la propia Galería Gabriela Mistral, ambas en la Av. Libertador Bernardo O'Higgins, el Ministerio en el n° 1371, y la propia Galería en el n° 1381. La obra de Soro sacará provecho del significado histórico de este lugar, logrando una suerte de diálogo con sus proyecciones de manera que resignifican y reivindican el espacio que ocupa. Por ello es posible proponer que nos detengamos en el significado de la independencia que hay entre la palabra proyector, trazo, plan, confección y trazado. Pues la palabra proyectar también alude a idear, que en este juego de espejos y trazados metaforizan el papel del cuerpo docente que sostiene la columna, la institución.

La columna que en la arquitectura regularmente tiene una función primordial en el edificio representa también simbólicamente la institucionalidad, el soporte, la solidez, el eje central, el equilibrio, lo fundamental, el centro del mundo y la conexión entre lo humano y lo espiritual. Pues dentro de la simbología; “(...) la columna cobra a veces sentido de una teofanía: a propósito del tema de la luz, la liturgia pascual evoca el símbolo de la columna de fuego que conduce los israelitas al desierto. La columna de luz designa siempre a las almas que aman a Dios y que por transparencia, dejan filtrar a través de ella la luz divina” (Chevalier, 1986, p.325). Hay posiblemente una referencia mística tan presente en la obra de Soro que es imposible dejar de advertirla.

Desde el punto de vista simbólico la columna es el soporte del conocimiento, lo que es significativo ya que este juego de luces y sombras, eventualmente, también nos puede evocar el “Mito de la caverna o Alegoría de la caverna” explicada en el *Libro VII de La República* de Platón. La alegoría sobre el conocimiento es narrado desde la relación del esclavo que está en las sombras es decir la ignorancia y su liberación cuando logra salir de la caverna, donde al salir de la luz pasa del dolor que le produce la incandescencia del sol a la aceptación de la verdad revelada a través de la realidad. Esta alegoría de Platón propone una metáfora sobre la opinión y la otra sobre el verdadero saber en el encuentro

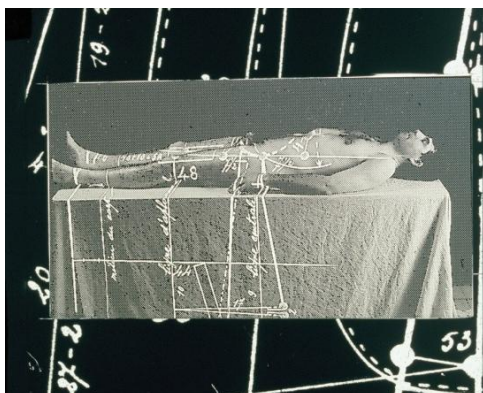
con lo real. La instalación de Soro puede explicarse, desde este punto de vista, como un tratamiento sistemático del proceso del conocimiento y sobre el trazado de las sombras y luces en tanto lazos de dependencia y liberación del conocimiento o el saber, donde el propio docente se dispone, entrega su cuerpo.

Por otra parte, los espejos que están pegados a la misma columna que refleja las imágenes de los monitores, donde podría verse el propio artista desnudo, instala el tema del conocimiento, ya que el espejo es un recipiente reflectante y está asociado con nuestra imaginación y las profundidades de una nueva realidad. Tal es el caso del libro *Alicia a través del espejo* (1871) del escritor inglés Charles Lutwidge Dodgson más conocido como Lewis Carroll. En su libro el espejo es el mundo de los sueños, donde éste “personifica lo inconsciente y su irresistible capacidad de reflejar lo desconocido y potencia, la alquimia atribuyó a su figura, azufre, la posesión de ‘un espejo en el que se podía ver el mundo entero’. Cualquiera que se mirara en ese espejo, podría ver y aprender en él la sabiduría de todo el mundo” (Martin, 2011, p.590).

Es por ello que si hay algo presente en los elementos de la instalación es esta alusión al pensamiento, a la idea, que por analogía está relacionada con la palabra trazado y proyección. El conocimiento que se proyecta genera siempre resistencias, libertades y a su vez dependencias, por que al igual que en la alegoría de la Caverna los esclavos amarrados están ajustados a lo que ven a través de las sombras. Una interpretación posible en *Comida de cuervos I* ya que lo proyectado son patrones, moldes de medida, ajustables, estandarizados que están redimensionados de una escala individual a una escala institucional o colectiva.

En relación a la condición del juego de espejos según la citada entrevista, Soro genera una suerte de correlato entre la experiencia de sus alumnos de *Cine Avanzado* en el instituto ARCOS, la instalación en la Galería Gabriela Mistral y otra intervención titulada: *Comida de Cuervos II* (Fig. 24 y 25). Así que aprovechando esto y dado que el archivo de las imágenes proyectadas en los espejos de la columna de la Galería Gabriela Mistral son inexistentes, tomo prestadas las imágenes del archivo personal del artista y

con ellas trataré de estudiar las correspondencias entre este video y las fotos (Figs. 19 y 20). Fotografías que, según las conversaciones con el artista, eventualmente pueden ser consideradas la reconstrucción de las imágenes de los espejos de *Comida de Cuervos I* y, que en estricto rigor son las imágenes de los archivos originales que el artista ocupará en la que será la última obra analizada dentro de esta serie de proyecciones.



19. Mario Soro. Imagen del archivo del artista usada en su intervención *De las cuatro operaciones o el aparato reproductor*, cuya imagen es la reconstrucción del trabajo que realiza con los alumnos de Cine en el instituto ARCOS. Santiago de Chile

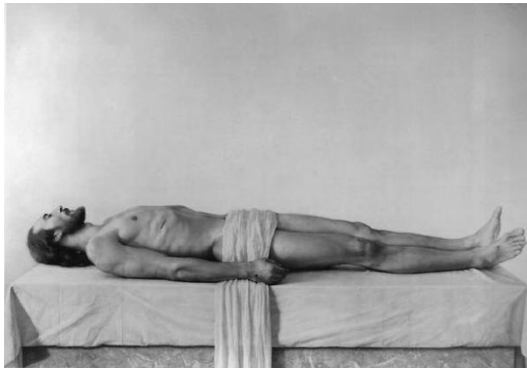


20. Mario Soro. Imagen del archivo del artista usada en su intervención *De las cuatro operaciones o el aparato reproductor*, cuya imagen es la reconstrucción del trabajo que realiza con los alumnos de Cine en el instituto ARCOS. Santiago de Chile

En la intervención en ARCOS, Mario Soro dispone su cuerpo tendido en lo que él llama una mesa de disección, donde según su relato hay un corte anatómico pero determinado por los manuales de corte de un sastre del Siglo XVIII. El artista dispone entonces su propio cuerpo como sujeto de expiación, comida de cuervos de sus alumnos-cuervos.

Por otra parte, si prestamos atención a las poses del cuerpo tendido en las imágenes de las fotografías, es conveniente señalar que evocan imágenes de la pintura religiosa del Cristo muerto o yacente. Así la figura 19 la podríamos relacionar con el *Cristo Yacente* (Fig. 21) de 1990, del pintor chileno hiperrealista Claudio Bravo (1936 – 2011). En tanto la figura 19 también es factible vincularla a su vez con el *Cristo Muerto*, (1480-1490),

del pintor renacentista Andrea Mantegna (1431 – 1506) (Fig.22).



21. Claudio Bravo. *Cristo Yacente*. 1990. Dibujo sobre papel. 136.5 x 188.9 cm. Blake y Purnell.



22. Andrea Mantegna. *Lamentación por Cristo Muerto*. 1480-1490. Temple sobre lienzo, 66 x 81 cm. Pinacoteca de Brera, Milán.

La muerte de Cristo o Lamentación de Cristo muerto es un tema central del arte religioso, es junto al descendimiento de la Cruz, la Piedad y el Cristo sostenido por ángeles, tal vez una de las escenas más recurrentes dentro de la tradición pictórica referidas al entierro de Cristo. Se caracteriza por la centralidad de la representación, con escenas que regularmente se muestran de forma horizontal y decúbito supino o variantes, tal como la posición del *Cristo Yacente* de Bravo. Lo que hace interesante la obra de Bravo es el tratamiento hiperrealista al límite de parecer una imagen fotográfica en blanco y negro, lo que por semejanza de valores cromáticos puede hacernos pensar que la fotografía de Soro (Fig.19) se trata de un guiño.

Pero si la imagen religiosa resulta interesante, hay otro posible guiño a la pintura en estas imágenes, en especial si consideramos el relato de Soro sobre *Comida de Cuervos I*. Soro expresa que su cuerpo se encuentra tendido sobre una “mesa de disección”. Al observar detenidamente el cuerpo yacente frente al fondo oscuro, fragmentado por cortes y trazados, es probable inferir que la imagen hace un guiño a la conocida pintura de Rembrandt, *Lección de anatomía del doctor Tulp*, 1632. Óleo sobre lienzo, 170 x 216,5 cm, (Fig.23). En este famoso retrato colectivo pintado cuando Rembrandt contaba con

tan sólo 26 años, se ve al profesor Tulp enseñando a una audiencia que parece poco interesada, ya que están vestidos con sus trajes de gala y algunas figuras parecen mirar al frente en posición de pose.



23. Rembrandt Harmensz van Rijn.
Lección de anatomía del doctor Tulp,
1632. Óleo sobre lienzo, 170 x
216,5cm. Mauritshuis, La Haya.

Así gracias al relato de Soro, y a la propia descripción de Luisa Ulibarri en el catálogo de la exposición *Zona Fantasma*, es posible hacer estas interpretaciones de las intervenciones de las exposiciones *Comida de Cuervos I* y *Comida de cuervos II*, Ulibarri (1996) escribe: “Mario Soro se presenta a sí mismo en oficio de profesor, acompañado de un dispositivo audiovisual y alusiones a una suerte de lección de anatomía y disección de un cuerpo docente en un pabellón de trabajo en una mesa de efectos visuales. Esta ‘comida de cuervos’ o anatomía colectiva de enseñar se ilustra con la reproducción ilusionista de la Capilla de Medicis” (p.10).

La disección es una manera de estudiar el cuerpo, de adentrarse en las profundidades del ser. En la enseñanza de la medicina permite crear verdaderos mapas del cuerpo y entender cómo funcionan los sistemas, los órganos. Diseccionar es pues generar mapas o diagramas del cuerpo que Soro propone desde el cuerpo reflectante a los trazados del cuerpo institucional, donde las líneas de los moldes señalan tal vez paradigmas, pero sobre todo, una determinación, un límite, una división. De esta idea de la creación de los

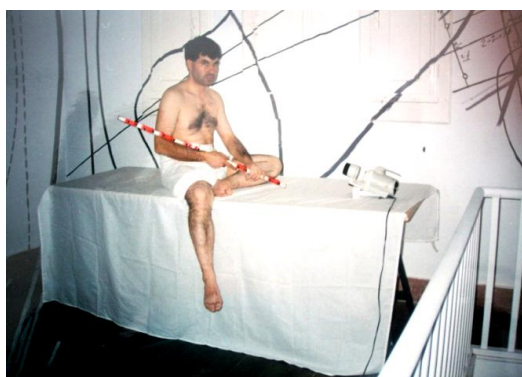
diagramas del cuerpo parte toda una producción de obra de Soro en torno a este tema no sólo como herramienta metodológica sino conceptual.

Por otro lado *Comida de Cuervos II* (Figs. 24 y 25) de 1996, estaba compuesta por una performance e intervención gráfica de la sala, presentada en la Galería Torreo de Porto Alegre en Brasil. En esta intervención, el proyector es usado como herramienta para dibujar directamente con vinilos líneas de corte y confección sobre el espacio de la galería, generando una suerte de dibujo en anamorfosis. Una anamorfosis es por definición la transformación de una imagen por medio de algún efecto óptico. Al igual que en la obra *Comida de cuervos I*, hay trazos extraídos de los esquemas del libro *Copiador*.

En esa puesta en escena, a diferencia de la primera *Comida de Cuervos I*, Mario Soro hace presencia sentado sobre lo que podría ser una camilla hospitalaria, o una mesa de disección, donde está sólo cubierto por una tela blanca y portando de nuevo la herramienta tipográfica, la misma usada para la primera obra que consideramos en el inicio del capítulo *El ejerci (to) cio de la docencia II*. El propio artista se presenta como el sujeto de la medida, pero también sujeto de la medición. Esta barra de medición es también una ortopedia, noción recurrente en la obra de Soro quien propone que existe una cercanía conceptual entre ésta y la pedagogía. Soro (2000) señala en una entrevista para la revista *Índice, documento de arte y crítica*:

Yo creo que el pedagogo ejerce los dos factores. Por un lado, y a mí me costó entenderlo, este impulso de empujar, de ‘pulsionar’, y que no tiene límite. La pulsión no tiene límite.(...) Y paralelo a eso yo creo que va la barra de medición, la vara del pedagogo, la definición del hayo, del esclavo que conduce, y de todo ese rol con el que tiene que ver la ortopedia, la ortopedia de la educación. La pedagogía y la ortopedia tienen un vínculo lingüístico muy cercano. Frente a esta otra cosa que es el maestro, el maestro que aplica las varas al discípulo (*disciphallós*), entonces hay un doble sentido ahí. Hay un secreto sentido de la pulsión, de la inseminación, de esa conquista final, de esa seducción total, metafórica, muy metaforizada, y por

otro lado la vara, la vara de corrección, la vara de corrección ortopédica. Por eso están esas dos operaciones. Obligación y deseo, (p. 10).



24. Mario Soro. Detalle *Comida de Cuervos II*, 1996. Performance e intervención en la galería, medidas Variables. Galería Torreao Porto Alegre Brasil. Fotografía de archivo personal del artista.



25. Mario Soro. Detalle *Comida de Cuervos II*, 1996. intervención en la galería, medidas Variables. Galería Torreao. Porto Alegre Brasil. Fotografía de archivo personal del artista.

Sobre esta camilla donde vemos sentado al propio Soro (Fig.24), aunque por las fotografías no queda bien documentado, el artista realiza una proyección de un alfilerero sobre su pecho, imagen extraída del libro *Copiador*. Esta proyección según cuenta el artista simula por analogía al “Sagrado Corazón” y, en este sentido vuelven a cruzarse con referencias pictóricas religiosas, que en este caso parte de las imágenes más reconocibles del culto popular cristiano.

La difusión de la devoción al Sagrado Corazón de Jesús se debe a santa Margarita de Alacoque, a quien Jesús se le apareció con estas palabras: "Mira este corazón mío, que a pesar de consumirse en amor abrasador por los hombres, no recibe de los cristianos otra cosa que sacrilegio, desprecio, indiferencia e ingratitud, aún en el mismo sacramento de mi amor. Pero lo que traspasa mi Corazón más desgarradamente es que estos insultos los recibo de personas consagradas especialmente a mi servicio"¹².

¹² Sagrado Corazón de Jesús, Origen y Promesas. Disponible en: http://www.devocionario.com/jesucristo/corazon_1.html (consultado 13/10/2012)

Dicha frase tiene implícita un mensaje acerca de la ingratitud, la misma que sintetiza el título de la exposición y que rememora el adagio immortalizado sobre los cuervos y el tema de la ingratitud frente al maestro. El propio cuerpo del docente representado por Soro presencialmente ha sido el primero sujeto a esta comida de cuervos. Porque algo hay implícito allí en el manual de corte proyectado en las *Comidas de cuervos*, es el cálculo de medida del docente, el trazo que se convierte en un trazado de disección por estos cuervos que nos hacen recordar a estas aves carroñeras que hurgan en los cadáveres y les sacan los ojos. De la misma forma el título de “las comidas de cuervos” hace resonar la frase;

“Cría cuervos y te sacarán los ojos”; antiguo adagio que cuenta una historia que le ocurrió a un mendigo que crió por tres años un cuervo, cuando éste estuvo grande se lanzó un día a sus ojos y lo dejó ciego. La historia alude a la ingratitud de aquellas personas que debiendo grandes favores, los olvidan y no los pagan. Pero en el título de las obras de Soro parece aludir a la ingratitud de los “alumnos-cuervos”. La misma ingratitud que se vive como profesor y que el artista entiende desde su labor pedagógica, como un proceso inevitable que está implícitamente asociado a la idea de superar al maestro. Soro se somete como sujeto que propone el canon, es su trabajo de sastre, una metáfora que se manifiesta con mayor claridad en la obra que estudiaré a continuación.



26. Imagen original del Alfiletero del libro *Copiadore*. página.165. Libro inédito, archivo personal de Mario Soro.

2.3 El trabajo de sastre y el ejercicio docente: *De las cuatro operaciones o el aparato reproductor*



27. Mario Soro. *De las cuatro operaciones o el aparato reproductor*. 1996, Intervención urbana. Proyección sobre la fachada de la calle Huérfanos 1721. Santiago de Chile. Imagen del archivo personal del artista.

De las cuatro operaciones o el aparato reproductor (1996) es la última de la serie de proyecciones que estudiaré. Según la descripción del propio Soro la más importante de ellas. Se trata de una intervención urbana, realizada sobre la fachada de la calle Huérfanos, frente a la Universidad ARCIS en Santiago de Chile, entre el 18 y 29 de noviembre de 1996. La primera intervención se realiza durante el día cuando el artista traza con tiza y pintura al agua, líneas de corte y confección del libro *Copiador*, sobre la fachada de la calle Huerfanos. La segunda parte consistía en proyectar durante la noche, las fotografías del archivo personal del artista, entre ellas algunas imágenes mencionadas (Fig. 19 y 20), y otras de corte y confección (Fig.28).

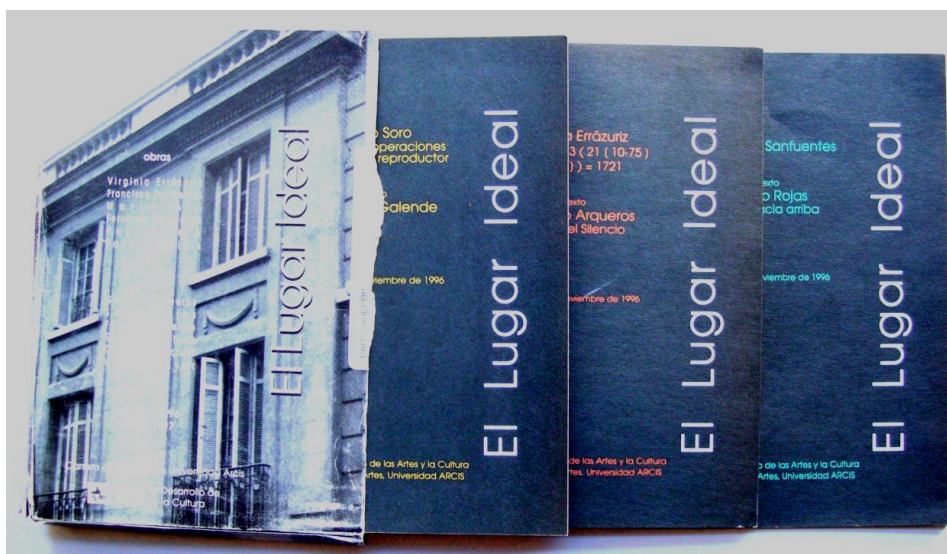


28. Mario Soro. *De las cuatro operaciones o el aparato reproductor*, 1996, Intervención urbana. Proyección sobre fachada calle Huérfanos 1721. Santiago de Chile. Imagen del archivo personal del artista.

Esta obra se presentó en el marco del proyecto *El lugar ideal* y consistió en intervenir la calle Huérfanos 1721, entre octubre de 1996 y enero de 1997. Dicha muestra reunía seis artistas de la carrera de *Arte y Cultura visual* de la Universidad ARCIS: Virginia Errázuriz, Francisco Sanfuentes, Fernando Undurraga, Pablo Rivera, Mario Soro y Pablo Langlois y a seis teóricos que realizarían un texto de cada artista: Gonzalo Arqueros, Sergio Rojas, Federico Galende, Guillermo Machuca, Constanza Acuña y Willy Thayer. De esta dupla entre teórico y artista se elaboró paralelamente un libro-objeto (Fig.29) que da cuenta de cada una de las propuestas.

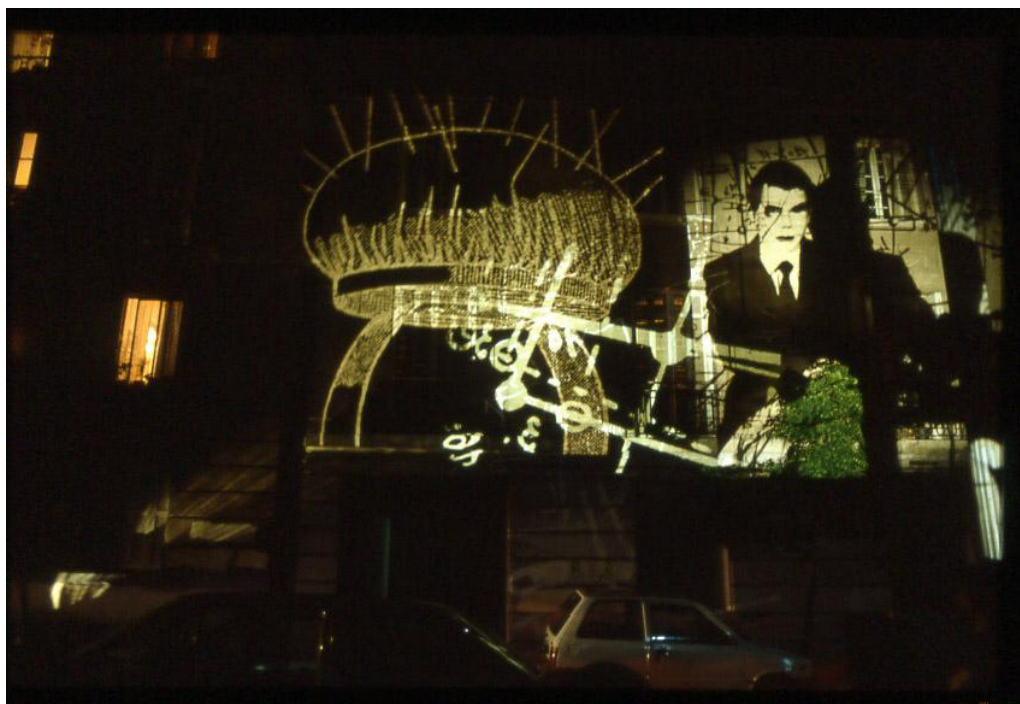
En el caso de Soro el texto realizado por Federico Galende para su propuesta es uno de los más significativos, como Soro mismo lo describe uno de los textos de internacionalización de su obra, ya que lo utiliza en otra de sus intervenciones posteriores en Brasil. Sobre ello explica:

El texto mío lo hace Federico Galende, un texto extraordinario que da cuenta de esta preocupación local, lo transforma en una preocupación universal. Podría decirse que fue un texto de internacionalización de mi trabajo, tanto así que yo ocupé esa misma referencia en dos o tres oportunidades. Lo ocupé en exposiciones en Brasil para la Bienal de Mercosur de Porto Alegre (1997) cuando fui invitado y en Lima. En la muestra *De las cuatro regiones del mundo o canto de amor* (1999)¹³.



29. AA. VV. *Libro-objeto*. De la muestra *El lugar ideal*. Octubre de 1996-enero de 1997. Fondo de desarrollo de las artes y la cultura. Santiago de Chile.

¹³ Orozco, Erika. Entrevista a Mario Soro. 11 de Mayo de 2012. Santiago de Chile



30. Mario Soro. *De las cuatro operaciones o el aparato reproductor*, 1996, Intervención urbana. Proyección sobre fachada calle Huérfanos 1721. Santiago de Chile. Imagen del archivo personal del artista.

Las imágenes de las proyecciones *De las cuatro operaciones o el aparato reproductor* (Figs. 27, 28 y 30) corresponden al extenso archivo personal del artista, entre las principales imágenes proyectadas sobre la fachada de la calle Huérfanos se ve al propio Soro vestido con terno, frente a una máquina de coser Singer (Figs. 27 y 30). Ya había comentado que para Soro cada quien debe tener un “oficio paralelo” (Dahuabe, 2003, p.16) y gremial, uno del pueblo ideal que el artista imagina. En una de las imágenes en las que aparece Soro caracterizando al Sastre, así mismo se observan superposiciones de esquemas de corte y confección del manual *Copiador*, entre ellos el mismo alfiletero que ya había ocupado en la instalación y performance en Portoalegre (Fig.26). Dichos esquemas de corte y confección se convierten en diagramas que redimensionan el espacio, en cartografías y coordenadas que pasan de una escala individual a una colectiva. La noción de diagrama aparecerá en esta obra y se convierte en el inicio de una búsqueda del artista alrededor del tema educativo vinculado siempre al corte, la norma, la planeación-proyección de determinados parámetros, cánones o

moldes que definen nuevos espacios o lugares. Sobre el título de esta muestra y su relación con los diagramas Soro explica:

El encuentro para el título de esta intervención fue muy bonito, yo no tenía el título para el catálogo y todavía no tenía una denominación. Entonces estaba algo desesperado, ya faltaban pocas cuerdas para llegar a la imprenta, y de repente sube al microbús donde iba, un personaje de los que venden productos en la calle y dice: “señoras y señores, por encargo de la editorial, vengo a entregarles estos cuatro manuales que representan las cuatro operaciones: suma, resta, multiplicación y división. Pero en una oferta especial tenemos una lámina desplegable del aparato reproductor”. Allí estaba mi título: el ejercicio analítico de las medidas de corte y confección efectuado sobre el casco urbano. Todos los títulos de las intervenciones van a ser el juego de esa operación, que son diagramas finalmente. Un hábito que yo ya traía, justamente de la Católica, que tenía que ver con este tema del alquimista, de las metamorfosis,(...). El dato de la Universidad Católica de convertir los metales innobles en oro, lo profano en sagrado, con toda la alquimia del Taller de Grabado, tenía que ver con esta operación. Por lo tanto el Sagrado Corazón de Jesús y el Sagrado Corazón de María son dos fuerzas paródicas convertidas en cicatrices barrocas. Ese dato arma diagramas siempre. El diagrama tiene que ver con que del Corazón del Jesús mana la sangre (mercurio), y del Corazón de María o del seno original mana la leche (azufre). Sangre y leche se convierten en fuente de vida y manantial del bien que cae gota a gota sobre las almas del purgatorio (*El secreto de las catedrales*, Fulcanelli). Es una clave alquimista, azufre y mercurio en un proceso de transformación, nueva clave de transformación que tiene que ver con el proceso político del país. Y que relaciona dos cuestiones fundamentales, que arman una suerte de torre, de nuevo está la torre de transformación, que es el cuerpo como un dispositivo en clave, y a eso viene el título de la instalación en la Galería Bucci *La salud Pública o la Política*

eléctrica Chilena (1986)¹⁴.

Soro propone en este relato la correlación de estos diagramas con su primera obra emblemática, realizada cuando aún era estudiante y, que hace parte de la tesina de grado presentada para su Licenciatura en Arte; *La salud pública o la política eléctrica chilena* de 1986. Que no es otra cosa que una torre de energía y que Soro asocia a los diagramas a través de la idea de red eléctrica, de cableado, y a la vez de mapa. Cabe subrayar que su vínculo con las redes eléctricas tiene que ver con su biografía ya que desde niño vivió rodeado por torres de energía, porque su padre era funcionario de la Endesa¹⁵. Un dato que siempre dará diferentes giros en la obra de Soro, convirtiéndose en uno de los íconos más recurrentes en sus obras, por que para éste representa el proyecto moderno con todo lo que significó para Chile y a la vez a su historia personal. En relación a la noción de cableado, red eléctrica y mapa en la obra *De las cuatro operaciones o el aparato reproductor*, Galende (1996) escribe:

Desde sus inicios, el arte de la cartografía ha sido meramente superficial.

No hay mapas profundos. Hay mapas, si, pero como resumen de un espesor



31. Mario Soro. *La salud pública o la política eléctrica chilena*, 1986. Instalación, medidas variables. Galería Bucci. Santiago de Chile. Fotografía de archivo personal del artista

¹⁴ Orozco, Erika. Entrevista a Mario Soro. 11 de Mayo de 2012. Santiago de Chile

¹⁵ La Empresa Nacional de Electricidad Sociedad Anónima (Endesa o Endesa Chile) es una empresa de generación eléctrica chilena, filial de ENERSIS y subsidiaria de la empresa italo-hispana Enel Endesa. La creación de la empresa obedece a parte del plan de industrialización formulado por la CORFO, específicamente al Plan de Electrificación. En diciembre de 1943 se constituye por escritura pública y en enero de 1944 el Ministerio de Hacienda (Decreto 97) autoriza su existencia y aprueba sus estatutos para explotar la producción, transporte y distribución de energía eléctrica.

abolido, de una oquedad absorta. Similar a las fotografías aéreas en las que quedaron grabados los primeros “ornamentos de masas” de lo que hablara Kracauer, o de las maquetas y panelas galácticas de Mezzetti, los mapas suponen el disciplinamiento positivo del espacio en momentos en que la conciencia ha despertado a la inconmesurabilidad del mundo. No existiría éstos, ni las cuatro operaciones matemáticas, ni tal vez la necesidad de la reproducción-como anotara Comte-, si las cosas que nos rodean no hubiesen elevado sobre nosotros sus cuerpos desorbitados y sus magnitudes abyectas: de manera que como el onanismo, la cartografía es el arte de volver presente lo impalpable. No ignoraba esto quien diseñó el mapa de Londres; de él, que tras lidiar con la imposible densidad de arterias que se cruzaban en el centro de la ciudad, decidió crearlo imitando la circuitación del cableado eléctrico, (s/n).

Galende recuerda precisamente esto porque la noción de cableado y mapa presente en la obra de Mario Soro, por el trazado luminoso del proyector y la superficie sobre la que se reflejan las líneas del sastre hacen referencia a la redes de luz, que convergen unas con otras sobre las fachadas y las calles. Una alegoría sobre una cartografía que tal como los mapas de los lugares y los países están mediados por la óptica del hombre, su medida, su propia percepción de las coordenadas, los territorios, límites que reproducen y producen sus propios paradigmas-diagramas, que definen nuevos espacios, cortes que determinan su lugar ideal.

A partir de este momento Soro hará hincapié en su propuesta en torno a los diagramas. Comenzando por armar su propio modelo operativo como tema y herramienta en sus clases. Dicha teoría será llamada por el artista *Diagrama Interdisciplinario de Flujos*, un tema que expondré en el siguiente capítulo.

CAPITULO 3

DIAGRAMA INTERDISCIPLINARIOS DE FLUJOS USADO EN LA OBRA Y LABOR DOCENTE DE SORO

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA	CIENCIA	OBJETIVOS DE LA EDUCACIÓN	EDUCACIÓN <i>Taxonomía bloom</i>	ECONOMÍA	PROCESO <i>Productivo</i>	SEMIOLÓGIA <i>Visual</i>	MENSAJE ESTÉTICO	ARTES <i>Visuales</i>
Relevancia Teórica <i>El lenguaje teórico los conceptos y las abstracciones</i>	(Tesis) <i>Constitución</i>	Objetivos Generales Verbos abstractos en Infinitivo. Ej. estructurar	TAXONOMIA Lenguaje abstracto <u>Área Desarrollo Cognitivo</u> Pensamiento-raciocinio	ADAM SMITH ¿Qué producir? substancia pro-ducto-acto	Fase producción <u>Primaria</u> , materias primas, naturaleza baja elaboración	SIGNO: punto, línea, plano, volumen	Observación (abstracto)	Significantes Visuales o variables morfológicas. punto-línea-plano- Volumen-tiempo.
Relevancia Metodológica (modus operandi) (metodología)	Antítesis <i>materialización acción energía</i>	Objetivos Específicos Verbos operacionales Ej.: contar, doblar. Procedimientos.	<u>Áreas Desarrollo Psicomotriz.</u>	¿Cómo Producir? Grado de Compromiso Energético.	Fase producción <u>Secundaria</u> , incorporación valor agregado. Manufactura.	GESTO: Grado de acometimiento pulsional. Choque-presión frotamiento	Acto (gesto)	Grado de compromiso energético. Choque - presión - frotamiento.
Relevancia Personal <i>Individuación de la obra del sujeto</i>	Síntesis <i>Procedimiento aplicación</i>	Actividades Evaluaciones Resultados Obra-realidad.	<u>Área Desarrollo Emocional o Psicosocial.</u>	¿Para quienes producir? ¿Cómo distribuir?	Tecnología Diseño Medio Ambiente Fase Terciaria Dist. Comercial.	DISTRIBUCIÓN densidad direccionalidad tamaño del Elemento (TEXTURA)	Forma	Gramática del signo. <u>textura</u> densidad - direccionalidad tamaño del elemento <i>OBRA</i>

32. Mario Soro. Primera parte (a) Diagrama interdisciplinario de flujo creado por el propio artista.

El *Diagrama interdisciplinario de flujo* es la herramienta pedagógica y artística más importante usada por Soro. (Figs. 32 y 33). En algunas conversaciones con el artista explica que la noción del desplazamiento del grabado opera a través de este diagrama. Un desplazamiento, que como se ha mencionado, no sólo obedece al concepto de lo Poli/gráfico; la gráfica múltiple, sino que tiene un componente conceptual que sustenta las operaciones constructivas, donde la interdisciplinariedad juega un rol fundamental.

Cada una de las columnas del primer *Diagrama interdisciplinario de Flujos* (Fig. 32) es parte de una investigación bibliográfica a través de la cual Soro relaciona disciplinas como la semiología, la ciencia, la educación, la economía, las artes visuales y la antropología. El diagrama está dividido en nueve columnas de tres filas y a su vez subdividido en cuatro ejes principales que pueden verse en el recuadro sugerido por una línea de mayor espesor.

Dentro del diagrama en las dos primeras columnas se encuentra *Metodología de la investigación* y *Ciencia*, esta primera subdivisión o bloque (izq-der) hacen referencia al modelo de investigación y la ciencia mediada por tres procesos o ejes fundamentales; la *tesis*, *antítesis* y la *síntesis*. Conceptos que Soro desarrollará más tarde en una de sus obras emblemáticas alrededor del tema educativo y de las cuales comentaré en el último capítulo.

En la tercera y cuarta ubicación del diagrama está la otra gran subdivisión de dos columnas: *Objetivos de la educación* y *Educación; Taxonomías Bloom*. Estas se refieren a los objetivos de la educación, con elementos centrales del proyecto educativo institucional, como: *Objetivos Generales*, *Objetivos Específicos* y *Actividades*.

La siguiente se refiere a la *Taxonomía de objetivos de la educación* o *Taxonomía Bloom*, nombre dado a una importante investigación educativa realizada por el psicólogo y pedagogo estadounidense Benjamín Bloom (1913-1999). En esta teoría hay una clasificación de los diferentes objetivos y habilidades que los educadores pueden proponer a sus estudiantes. Para el sicólogo y pedagogo estadounidense el estudio se centra en la influencia del ambiente en el aprendizaje. Con esta teoría Bloom realiza conclusiones en torno al modelo evaluativo, donde entiende “la importancia de elaborar

especificaciones mediante las cuales pudieran organizarse los objetivos educativos de acuerdo con su complejidad cognitiva. Si pudiera desarrollarse tal organización o jerarquía, los examinadores de la universidad contarían con un procedimiento más fiable para evaluar a los estudiantes y los resultados de la práctica educativa” (Eisner, 2000, p.3). De dicha clasificación surgió un esquema creado por Bloom en 1956, donde se incluyen tres “dominios”: cognitivo, afectivo y psicomotor.

Soro subdivide en su diagrama en tres filas; La primera *Lenguaje abstracto; área de desarrollo cognitivo; pensamiento Racional*, en la segunda *Área de desarrollo sicomotriz* y la tercera fila *Área de desarrollo emocional*.

Los dos siguientes bloques del Diagrama Interdisciplinario de Flujos son bien explicados por Soro en una entrevista realizada por Dahuahe, en ésta además explica la relación entre los bloques tercero y cuarto. Donde el tercero corresponde a: *Proceso productivo* y la *Economía*, el cuarto: *Semiología, Mensaje estético* y *Artes visuales*.

En la entrevista además de desglosar los conceptos de estos bloques Soro deja claro el vínculo de su diagrama y el grabado. En ella se inicia preguntándole; *¿por qué esta teoría de los diagramas de flujo tiene relación tan directa con el grabado?* y Soro responde:

Porque es una disciplina productiva. La clave ahí es el concepto de producción, porque es mi conexión con la economía, pro-ducto-acto-pro=voluntad ducto=canal/medio, acto=la configuración, la celebración de la humanidad en sí misma, la organización de la civilidad, la ciudad. Yo armé un diagrama con eso (Dahuahe, 2003, p.17).

Soro extraerá dichas conclusiones de la bibliografía de antropología y etnología. Entre ellos los textos del antropólogo francés Claude Levy Strauss y el destacado etnólogo, historiador y antropólogo francés André Jorge Leandre Adolf Leroi-Gourhan, más conocido como André Leroi-Gourhan, distinguido por sus publicaciones sobre la prehistoria, donde realizó extensos estudios sobre los suelos y las herramientas de los pueblos primitivos, uno de sus textos más destacados es *El gesto y la palabra* (1971).

Es a partir de este texto que puede analizarse la sexta columna del diagrama (izda-dcha) donde se explica el “Proceso Productivo” en el paleolítico, en tres fases: Primaria, secundaria y terciaria. Soro hace una analogía entre los útiles primitivos, su uso y el símil con otras herramientas de diversas disciplinas, artes u oficios. Respecto a la creación de su diagrama y su conexión con Levy Strauss, Soro sigue relatando en la entrevista con Dahuahé (2003):

Hay un primer encuentro con un diagrama de un antropólogo francés, que es el padre de Levy Strauss, él clasificaba las herramientas del paleolítico con tres parámetros: punto dividido en un plano versus choque, presión y frotamiento, lo que permite clasificar cualquier herramienta de uso directo, por ejemplo, el taladro de percusión que produce un punto por choque, presión y frotamiento. Es la diferencia básica entre caninos=productores de puntos=incisivos= productores de planos y molares= a productores de planos. De hecho las herramientas de piedra no son sino la extrapolación de estas mismas que son del paleolítico inferior, medio, superior. La noción de conciencia analítica nace en el paleolítico medio, que es cuando se usa la beta de piedra. Eso me permitía hablar de plástica, hablar de odontología, de medicina, de geometría. Por consecuencia a esa fase le llamé el territorio de los signos o de los significantes visuales o de las variables morfológicas. Al segundo nivel le llamé el territorio de los gestos, donde puede existir un grado fuerte, un grado medio y un grado bajo. Eso determina el límite de la operación de una herramienta. Me permitía armar un itinerario donde las herramientas del grabador eran ahora las herramientas del computador, pero también las herramientas del zapatero, o de cualquier oficio y de ahí por consecuencia,

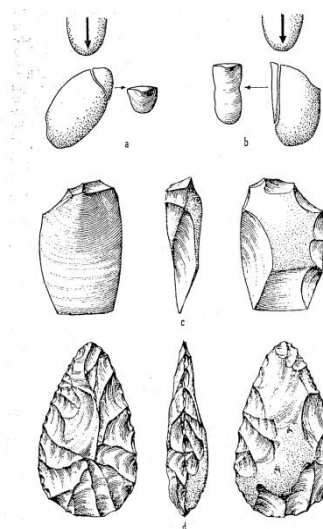


Fig. 47. Industria del segundo estadio. La cadena primaria (a) se enriquece con un segundo tipo de golpe (b). Los útiles, además de los fragmentos directamente utilizables, son el dextral (c) y el hacha de mano bifacial (d).

34. André Leroi-Gourhan. Imagen de herramientas del Paleolítico (pág.98). *El gesto y la palabra*, 1971. Ediciones de la Biblioteca. Venezuela.

empezar a hablar de otros instrumentos mentales, metafóricos, a partir de la noción de análisis, (p.17).

Soro traduce análogamente en su diagrama las relaciones sociológicas que poseen las herramientas u objetos-útiles y, parece comprender que son la prolongación de un acto humano, que mediante la transformación de bienes, cumplen una función, como portadores de signos, que definen ¿para qué sirve? o ¿para qué?, y a vez, su semántica; su significado. Si consideramos el papel fundamental del objeto para resolver o modificar una situación mediante un acto en el que se le “utilice”, cobra sentido que éste acto-productivo sea considerado mediador entre el hombre y el mundo. Cada relación con los objetos está mediada entonces por una alusión al deseo y, “el significado que adquiere en la sociedad” (Moles, 1974, p.24). Estas características definen no sólo su asignación a un campo determinado sino su propia clasificación. Una cuestión interesante si observamos que en la parte superior del segundo Diagrama (Fig.33), Soro dispone en las tres primeras filas diversas herramientas, clasificándolas de acuerdo a los parámetros de choque, presión y frotamiento, allí mismo pueden verse armas, útiles de distintos oficios que van desde la construcción, carpintería, hasta verdaderas herramientas industriales, como discos de corte. Son objetos útiles clasificados en el diagrama, según su utilidad, su función, su posibilidad. Sus relaciones están intrínsecamente asociadas a un oficio que define cómo deben estar reunidos según sus caracteres comunes o criterios de subordinación.

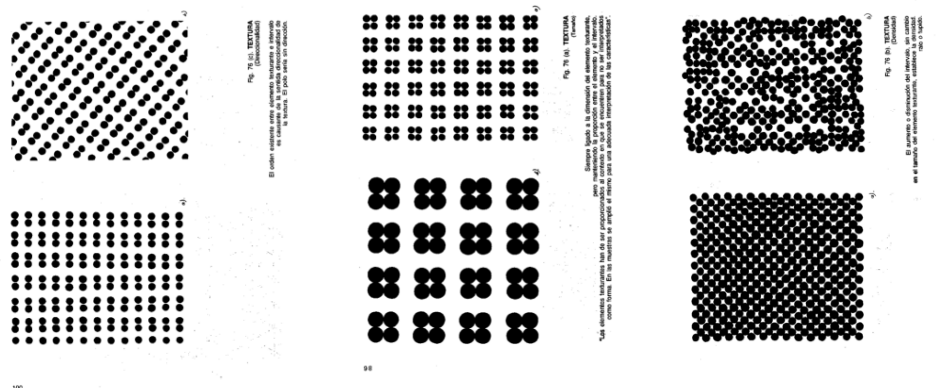
Seguidamente puede apreciarse una segunda fase en las tres filas inferiores (Fig.33), la traducción gráfica del “resultado” de las acciones de dichas herramientas sobre la superficie. Cada acción sobre la superficie crea un “resultado”, que al ser palpable se vincula a los significantes básicos de la visión y de la percepción: punto, línea, plano, volumen y tiempo. Signos visuales que comienzan por acciones como: agujerear, taladrar, clavar, hoyar, ranurar, cavar, pinchar, sondear, trepanar, etc.

Cada una de estas acciones se convierte en un diagrama de operaciones, que por similitud o analogía puede ser traducido a texturas-tramas, que se vinculan directamente

a las artes visuales. Por ello es relevante indicar que dentro de la bibliografía de Soro, hay otros textos de las artes visuales, de mayor relevancia en este diagrama, entre ellos: *Punto y línea sobre el plano* (1926) de Wasilly Kandinsky y el texto de Irene Crespi y Jorge Ferrario; *Léxico Técnico de las Artes Plásticas* (1995). Sobre la recopilación y uso de dicho material bibliográfico Soro prosigue relatando en la entrevista de Dahuahe (2003) que luego del análisis de bibliografía de antropología citada, retoma textos esenciales:

(...) Entonces ahí retomé la definición de un texto que se llama *Léxico Técnico de las Artes Plásticas*, una especie de diccionario de las artes que clasificaba la textura en tres parámetros, lo que era espectacular para darle solución al diagrama, que se me había presentado cuando apliqué el modelo económico. El primer problema, *qué producir*, no era sino el *significante*, la proyección de una línea, la constitución de un plano. La estructura de un volumen y el manejo del tiempo, como en el arte. El *segundo cómo producir*, grados de inversiones energéticas. El tercero *para quiénes producir* o *como distribuir*, qué cosas?, los signos. El diccionario clasificaba la intervención del paisaje, que podía ser la superficie de un cuerpo, un objeto, en base a tres criterios: *Densidad, Direccionalidad y Tamaño*. Esto me permitía fijar una suerte de política del signo. No obstante en la historia del trabajo de lo que yo había hecho, sino también una cierta práctica pedagógica que me permitía generar un modelo de trabajo en el cual los signos empezaban a tener sentido en su proliferación [*sic*]. Ese mismo diagrama, lo corrijo con los estudiantes cada año, porque aparecen nuevas franjas de realidad disciplinaria. La noción de diagrama la he ido trabajando, respecto de nuestro déficit, de nuestro qué hacer con nuestras capacidades y eso es la educación política o sea la administración de estos recursos (...) Mi postulación es desarrollar esta otra fase en el diagrama, donde lo cognitivo o sicomotriz aparece como lo emocional, o sea, no hay aprendizaje si no hay emociones involucradas, (p.18)¹⁶.

¹⁶ En el texto señalo [*sic*] para indicar que la palabra o frase que lo precede es literal, aunque sea o pueda



35 Crespi, Irene y Ferrario, Jorge. Imágenes de ejemplos de texturas indicadas según direccionalidad y trama, del *Libro Léxico técnico de las Artes Plásticas*. 1995 (pág., 98, 99 y 100) EUDEBA. Buenos Aires.

La interdisciplinariedad de éste diagrama creado por Soro le permite generar diversos discursos en torno diferentes áreas como el educativo. Además de ser una herramienta dentro de algunas clases como: *Arte y Sociedad* o *Dibujo*.

Un buen ejemplo de las posibles conexiones de estos *Diagramas Interdisciplinarios de Flujos* (Figs. 32, 33) con la enseñanza y la pedagogía, es un esquema desarrollado por Soro, por invitación de la revista *INDICE; documento de arte y crítica*, donde se le propone el siguiente enunciado: “Aspiración de un modelo de enseñanza y su puesta en práctica: Tú como figura de la educación artística en Chile; a partir de esto, cómo entiendes la inserción de obra de tus alumnos en el medio artístico”. Este enunciado será desglosado en cuatro páginas donde Soro exhibe su método de producción, comenzando por la definición o el significado de las palabras extraídas del *Diccionario Sopena*. Desde allí Soro presenta su propio modelo de enseñanza, pues según comenta, este diccionario le permite entrar en otros territorios, pasando desde su etimología o sus definiciones extendidas. Este esquema no será estudiado en detalle sino que será discutido dentro de la serie de obras que analizaré seguidamente, de manera que es a través de ellas como me referiré a algunos puntos relevantes que se correlacionan entre sí. Las figuras que anexaré a continuación son la copia fiel de dicho Esquema. (Fig.36 a 39).

a **Aspiración**
b **Modelo**

c Enseñanza
d Puesta en práctica (puesta a punto)
e **Figura** educación artística en Chile

f **Inserción** de obra
g MEDIO ARTÍSTICO

¿Qué producir?

a) **Aspiración**, aspiratio
teol. Afecto encendido del alma hacia dios.
music. Espacio menor de la pausa que sólo permite respirar.
fonética.
Soplo expiatorio que acompaña la emisión de cierto fonema
sin separar cuerdas vocales
*comparable al que se produce para lanzar el vaho del
aliento sobre un cristal.*

Aspiración

aspirante

aspirina

inspiración:

sugestión de ideas para la composición.

Iluminar Dios el entendimiento y excitar la voluntad.

*Enardecer el ingenio con el recuerdo o estudio de
alguna cosa*



b) **Modelo**

del ital: *modello*. Modulus. MOLDE

Ejemplar o muestra que sigue o que se ajusta quien
ejecuta una obra de arte en otra cosa.

Ejemplar que por su perfección se debe imitar en lo
intelectual o moral. / *Paradigma*

Representación en pequeño de una cosa.

MUJER JOVEN que tiene por profesión lucir los trajes
de última moda, para que puedan contemplarlos los
clientes de la casa a cuyo servicio está, *Maniquí*.

Modelo vivo: persona desnuda que sirve para el
estudio en el dibujo.

MOLDE modulus

Pieza u objeto que tiene hecho en hueco la figura
que se ha de formar con la materia fundida que allí
se vacía. Por *extensión*, cualquier instrumento con
el que se da forma o cuerpo a una cosa como las
letras de imprenta.

qué producir?...

cómo producir?...

cómo distribuir?...

inspirar = infundir ideas o sentimientos en otra cosa
pretender, desear un empleo o dignidad

terapia

metodología general para extraer los líquidos patológicos de las
cavidades del cuerpo mediante bombas aspirantes

→ **Aparato Mecánico** de limpieza por aspiración, terminado en
forma de boca que se pasa por encima de las superficies que se
quieren limpiar de polvo. Consiste en un *ventilador* accionado por
un *pequeño motor eléctrico*, el cual hace el *vacío* y *absorbe el polvo* que
pasa a un *recipiente* que al efecto tiene el aparato.

Orthós = derecho

País, paidós, niño

Arte de corregir o de evitar las deformidades del cuerpo
humano, especialmente en los niños.

Ortodoncia

Ortografía

MÓDULO modulus

Unidad de medida usada para las
proporciones de los CUERPOS
arquitectónicos, radio de la base
de la columna.

Modular. Énfasis **+** ó **-**
del tono de la voz a fin de determinar
la expresión del discurso.

36. Mario Soro. Diagrama desarrollado por el artista para responder al enunciado: "Tú como figura de la educación artística en Chile; a partir de esto, cómo entiendes la inserción de obra de tus alumnos en el medio artístico". "Revista Índice; documento de arte y crítica". 2 de abril de 1999. Página 6

¿Cómo producir?

c) **Enseñanza**

Acción de enseñar, instruir. **MÉTODO** de enseñar o instruir. Ejemplo acción o suceso que nos sirve de experiencia o *escarmiento*.

INSTRUIR, DOCTRINAR, aleccionar. Advertencia. ejemplo, escarmiento que sirve de experiencia para obrar en los sucesiv. Manifestar, mostrar, indicar

Dejar aparecer, dejar ver una cosa *involuntariamente*.

EDUCAR. Educare, enseñar, dirigir, doctrinar, instruir. Educere, **sacar una cosa de otra**, deducir inferir (inducir)

DEDUCCIÓN. *derivación* - Acción de sacar una parte del todo o de su origen y principio fil. método en que se procede de manera lógica de lo universal a lo particular.

Deducir, Rebajar, Descontar.

d) **Puesta en práctica**

Praktika.
(consultar conceptos técnica y medio en diccionario de antropología de André Akoun referido a Leroy Gourhan, consultar en Biblioteca de la Municipalidad de Providencia), puesta a punto (consultar en cualquier enciclopedia del automóvil).

DISCIPLINANTE

- disciplinante de sangre.
- disciplinante de luz: portadores de cirios que alumbraban a los que se disciplinaban.
- disciplinante de Penca: al que sacaban a sufrir azotes públicamente por haber cometido algún delito.

Enseña. Insignia, que se distingue por alguna señal.
Insignis Bandera, estandarte, insignia, divisa

ENSEÑAR del lat. *sinuare*. d in en sinus. seno, ESCONDER por algo en el seno, *meter la nave* en una ensenada.
ENSEÑOREARSE hacerse dueño y señor de una cosa.

INDICE



INDUCCIÓN. instigar, mover, persuadir, incitar, *causar ocasiones*.

fil.: elevarse el entendimiento desde los fenómenos o hechos particulares hasta la ley o principio general que los rige.

Producir efectos de un cuerpo en otro cuerpo más distante.

disciplina. instrumento a modo de *látigo* con varios ramales, que sirve para flagelar o azotar.

discípulo persona que aprende la doctrina de un maestro a cuya enseñanza está entregado, que cursa en una escuela.

Persona que sigue la opinión de una escuela, aun cuando viva en época posterior a la en que los maestros establecieron.

disciplinante: el que en las procesiones de semana santa iba disciplinándose y rezando las estaciones.

PEDAGOGÍA

Pestalozzi

vida Física
vida Intelectual
vida Moral

Seneca

¿De qué sirve la instrucción si no sólo alimentar el orgullo y no corregir defectos?
¿Esto basta para desarraigar pasiones insensatas?
¿Hace al hombre más justo, más generoso, más fuerte?

OBJETO: encausar y adoptar las aptitudes naturales del niño a los fines de su vida
EDUCACIÓN NO ES INSTRUCCIÓN

Emociones
y
lenguaje
Virtudes
y
sentimientos

Sólo enriquece de conocimientos, no de afectos.
AMUEBLAR la
inteligencia

37. Mario Soro. Diagrama desarrollado por el artista para responder al enunciado: "Tú como figura de la educación artística en Chile; a partir de esto, cómo entiendes la inserción de obra de tus alumnos en el medio artístico". Publicado *Revista Índice; documento de arte y crítica*. 2 de abril de 1999. Página 7.

Lucha entre DESEO y OBLIGACIÓN
dolorosa cuando la única barrera es la ley.
Fácil cuando es defensa contra nuestros
extravíos.



Formadora del **ALMA** — — — — —

EDUCACIÓN = DESENVOLVIMIENTO
valor de la escuela: aptitud que ella despierta
en el individuo adquirida con el desarrollo
de sus facultades.

Pedagogo: paidós = niño
ago = conducir
ago, ayo, aya, esclavo, esclava.

Rabelais y Montaigne (S. XVI) educación práctica,
natural y moral.

Comenius

Lecciones de cosas, libros con **estampas**,
ilustración.

Pedagogía ciencia y arte a la vez.

¿Para quiénes producir? o ¿Cómo distribuir?

e) **Figura**: lat. *figulus*. alfarero. estatua figulina, hecho o formado de barro de alfarero, aparecer de barro

Fondo cocido, **torno del alfarero**, forma exterior, peculiar de cada cuerpo, rostro, cara.
- estatua o pintura representativa de un ser animado.
- cosa que representa o significa otra.

↓
lat. *fundus*. Parte inferior o más baja
de una cosa hueca. Color o dibujo
que cubre una superficie sobre el
cual destacan o contrastan otros.
Campo, espacio sin figuras, o sobre
el cual se representan éstas en
pinturas y grabados. *mil*. Espacio en
que se forman las hileras de
soldados. **Bajos fondos**. /fig. La hez
de la población.

Figurería, mueca o ademán ridículo

FORMA (lat. forma, gr. morphos)

f. figura exterior de las cosas.
(figura exterior de la materia)

Disposición o expresión de una potencialidad

Pan eucarístico; Ostia consagrada

Palabras determinadas para cada sacramento

Arco en que descansa una bóveda vahida.

MOLDE dispuesto para la impresión

VIDA Física = régimen higiénico, equilibrio orgánico y
(El Padre) funcional — SALUD

VIDA Intelectual = desenvolvimiento de todas las
(El Hijo) facultades de orden **científico**
artístico

espíritu de observación, memoria,
juicio, imaginación.

ESTÉTICO : Que embellece con el sentimiento
de la armonía las obras de la Naturaleza y las
inspiraciones del genio poético.

VIDA Moral = consecuencia de un orden normal en un
(El Espíritu Santo) Medio NORMAL

EDUCACIÓN INTEGRAL: que la religión sanciona y fortifica.
APTITUD PARA LA VIDA. - para la "lucha" con ella.

dirigida al

CORAZÓN sustituyendo las malas inclinaciones por la
voluntad de hacer el bien.

Nueva Pedagogía señala:

- objeto | *desenvolvimiento de las facultades por el ejercicio*
- medio | *a fin de conseguir toda la felicidad posible.*
- fin

"Pasar de lo desconocido a lo conocido"

"Un hombre capaz de vivir la vida completa"

Figurero, astrólogo que para predecir la buena o mala
ventura, miraba los aspectos de los planetas, de cuyas
posiciones **alzaba figuras**, como si las de los astros fuesen
pronósticos de la vida humana.

Formación. *Mil*. reunión ordenada de un cuerpo de tropas
para algún acto de servicio.

38. Mario Soro. Diagrama desarrollado por el artista para responder al enunciado: "Tú como figura de la educación artística en Chile; a partir de esto, cómo entiendes la inserción de obra de tus alumnos en el medio artístico". *Revista Índice; documento de arte y crítica*. 2 de abril de 1999. Página 8.

f) **Inserción.** Insertar. *lat.* inserere. Ingerir, introducir o incluir una cosa en otra, ingerirse o introducirse un órgano en otro o adherirse a él. Adherencia o unión íntima y natural entre las distintas partes del cuerpo.

Profesor: *lat.* professor: personaje que ejerce o enseña una ciencia o arte.

Profeso: *lat.* profesus. de profiteri, **declarar**

Profesar: ingresar a una orden religiosa.

Docente: *lat.* docens - docere. que enseña o instruye.

Maestro

Phallós. Arqueol: símbolo de la fuerza generadora masculina que se halla en todas las mitologías y al cual se dedicaban grandes fiestas en la antigüedad. El culto al falo, plástica representación del miembro viril, ha sido de todos los pueblos, y se usaba como amuleto o se llevaba profesionalmente en algunas solemnidades religiosas en honor de Baco, Venus, Hermes y otras divinidades mitológicas. En 1247 la iglesia anatematizó el uso de amuletos fálicos; (punteros)* pero ha seguido y aún sigue en Italia, donde se los cuelga al cuello para preservarlo de los maleficios.

Maestro, -tra. (*lat.* magister - trum. jefe, director; *magis*) Dícese de la obra de extraordinario mérito, aplícase al irracional adiestrado.

Perro Maestro, dícese de la abeja maesa, machiega o reina, aplícase a la llave que abre y cierra todas las cerraduras de una casa.

Maestro de obras. Profesor que cuida de la construcción material de un edificio.

Maestro mayor. El que dirige las obras públicas del pueblo que le ha conferido este cargo.

Maestro de llagas. Cirujano

Maestro de la nave. Piloto.

MISTERIO: hablar con reserva y cautelosamente o **afectar oscuridad** en lo que se dice, para dar que discurrir a los que oyen. Cosa inaccesible a la razón y que debe ser objeto de fe. Cada uno de los pasos de la vida pasión y muerte de Jesucristo considerados separadamente, que en la Sagrada Escritura son representados con imágenes.

Modelo que precede al auto sacramental, acompañado de música monódica tomado del canto gregoriano y más tarde reemplazado por la música polifónica e instrumental.

Obra maestra - medio artístico

OBRA: *lat.* opera, abrir. Cosa producida por un agente. Cualquier producción intelectual.

Obra maestra. Obra de arte, capital y superior.

Obra principal de un artista. Pieza u objeto que el obrero que aspira a ser maestro debía presentar para ser admitido como tal en una corporación.

ARTE: *lat.* ars, artis. Virtud, disposición y habilidad para hacer alguna cosa. Acto por el cual el hombre valiéndose de la materia, de la imagen o del sonido, imita o expresa lo material o lo inmaterial, y crea, copiando o fantaseando.

Inseminación. *lat.* inseminare. Sembrar.

"Práctica supersticiosa que consistía en bechar sobre la tierra removida alguna cosa procedente de un órgano enfermo y sembrar luego en el mismo lugar la planta que había de curar la enfermedad."

Alumno: *alumnar* = alumbrar, iluminar, ilustrar
lat. alumnus, *gr.* a lere, alimentar, criar.

Persona criada o educada desde su niñez por alguno, respecto de éste. // Cualquier **discípulo** respecto de su **maestro**, de la **MATERIA** que está aprendiendo o del establecimiento docente donde estudia.

Discípulo: *gr.* discipulus. disciphallós.

Dis = dixit, decir

Phallós = miembro viril (la voz del mando)

Maestranza: cualquiera de las sociedades de caballeros, cuyo objeto fue ejercitarse en la equitación y en el manejo de las armas a caballo.

Magisterio: *lat.* magis, magus, mago, *mysterium*: arcano, cosa oculta o secreta.

Nombre que en la química antigua se daba al precipitado en la alquimia. Elixir al que se atribuía la propiedad de transformar los metales ordinarios en oro.

Misterio: ceremonias secretas del culto de algunas deidades paganas.

Mysterium

Hyster = Matriz

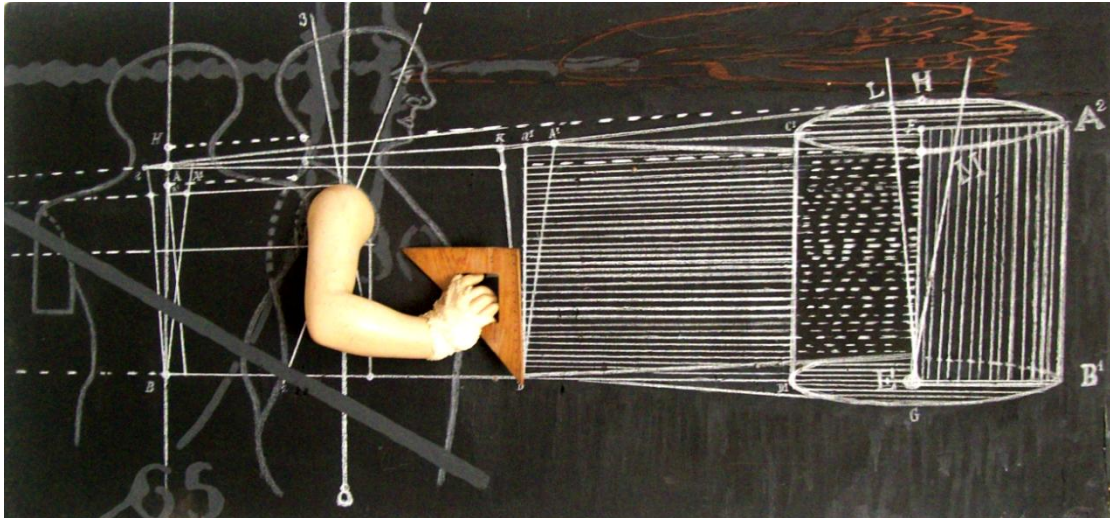
MATERIA: substancia extensa e

impenetrable, susceptible de recibir cualquier forma. Substancia de las cosas consideradas con respecto a algún agente.

Materia del sacramento. La cosa y la acción, casi siempre sensibles, a las que el sacerdote aplica las palabras del ritual que constituyen la forma del sacramento; como el agua y la ablución en el bautismo; los pecados y los actos del pecador arrepentido en la penitencia.

39. Mario Soro. Diagrama desarrollado por el artista para responder al enunciado: "Tú como figura de la educación artística en Chile; a partir de esto, cómo entiendes la inserción de obra de tus alumnos en el medio artístico". *Revista Índice; documento de arte y crítica.* 2 de abril de 1999. Página 9

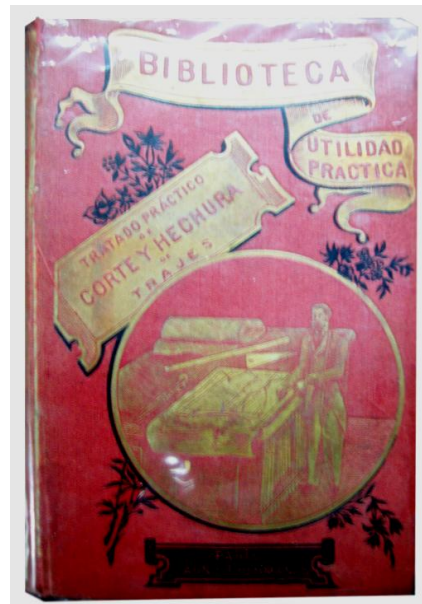
3.1. Los diagramas, el autómeta y el disciplinamiento: *Las Bodas de Fígaro I* (autómata), *Las bodas de Fígaro* (autómatas).



40. Mario Soro. *Las Bodas de Fígaro I* (autómata), 2000. Ensamblaje: brazo de muñeco, vendaje, escuadra de madera y pizarra con trazos por proyección anamórfica con tiza, diagramas de corte y confección e imágenes de antropometría forense. 124,5 x 58,5 cm. Colección particular.

En el capítulo anterior había comentado que Soro comenzó su trabajo en torno a los diagramas apartir de su obra: *De la salud pública o la política eléctrica chilena*, es allí donde su propuesta comienza a operar de manera que se convierte en una herramienta dentro de su proceso de creación. Las obras que comentaré a continuación tienen como componente esencial en su contrucción visual la idea de diagrama y según la entrevista del 11 de mayo de 2012, están ligadas al tema educativo propiamente: *Las Bodas de Figaro I* (autómata), (Fig.40) y el triptico *Las bodas de Figaro* (automatas), (Figs. 47, 49 y 50). En esta serie Soro comienza a dar mayor trascendencia a sus textos de corte y confección, en especial esquemas de un libro de un sastre del siglo XVIII: *Tratado de corte y hechura de trajes para hombres y niños*, (Fig, 41). En estas obras Soro asocia dichas imagenes con la idea del diagrama, pero a su vez ampliándolo a otras disciplinas como la antropología, el diseño gráfico o la arquitectura. Creando verdaderas conjunciones y asociaciones entre esquemas de diferentes disciplinas.

Las Bodas de Figaro I (autómata) y el triptico *Las bodas de Figaro (autómatas)* han sido expuestas en varias ocasiones, la primera vez que se muestran es en *Arte y Política; anomalías del espacio*, 2000, en el Museo de Arte contemporáneo, MAC, y más tarde se presenta en la desaparecida Galería Regional del Arte Viña del Mar, en la exposición *Estratigrafías*, el 11 de septiembre de 2002, junto a otro conjunto de obras que comentaré más adelante. Sobre el encuentro de algunos elementos y las particularidades de cada exposición Soro relata:

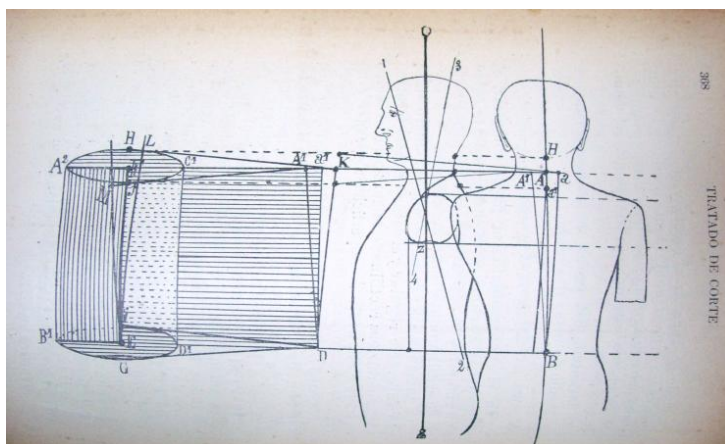


41. Marcel, Dessault, *Tratado práctico de corte y hechura, de trajes de hombres y de niños*. Siglo XVIII. Paris. Garnier Hermanos. Libro archivo personal de Mario Soro.

Para la muestra de *Arte y Política* (2000) en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), yo estaba absolutamente obsesionado con la idea del autómata, el autómata militar. En este país que uno ve al ejército desfilando como robots, marionetas, y nos cultivaron en eso, nos hacían caminar patrióticamente. Fuimos formados, programados en esa disciplina. La Guerra del Pacífico, los héroes nacionales y en el colegio lo mismo. Entonces empecé a pensar esta idea del autómata, y había investigado bastante sobre los autómatas franceses, sobre cibernética, ya había empezado a tocar el tema. Y una noche en Irrarázabal, me tropiezo con una bolsa. Pienso ¿Qué raro el sonido de esta bolsa? La abrí y era una bolsa grandísima de bracitos de niño, de maniqués. Cuando abrí la bolsa se rompió y se desparrramaron ¡los bracitos de niño por la calle!. De allí armé esta obra y la mostré en *Estratigrafías* (2002), en la Galería Regional de Viña del Mar. Pero estos autómatas los presenté primero para el MAC, cuya exposición la organizó Claudio Herrera, allí hice con las pizarras un tratado

más directo con los manuales de corte y confección, e incorporé los bracitos de niño que dibujan, miden, a modo de “puttis” que efectúan trazos en el espacio en forma semejante a mis obras de dibujo analítico.

Entonces el dato de *Arte y Política* sitúa precisamente este problema de la ortopedia y la pedagogía, del campo de registro, del movimiento del cuerpo. Pero en *Estratigrafías*, yo lo que hice fue dar cuenta del 11 chileno y del 11-11, iniciar mis operaciones 11 de septiembre. Yo hago intervenciones todos los 11 de septiembre en Valparaíso y Santiago, porque allí se inicia el Golpe, allí se fragua, se piensa. La armada se toma el puerto con la operación Unitas. En ese caso lo que hice fue transformar la galería, en un espacio de circuitos de indicación, de registro. Estos elementos tenían roles ahí, eran bracitos que registraban o dirigían el tránsito del movimiento de los aviones proyectados y trazados anamórficamente en la sala. Estos eran diagramas infográficos sacados del diario *El País* de España, para dar cuenta de esto¹⁷.



42. Marcel Dessault Página. 308, *Tratado práctico de corte y hechura, de trajes de hombres y de niños*.

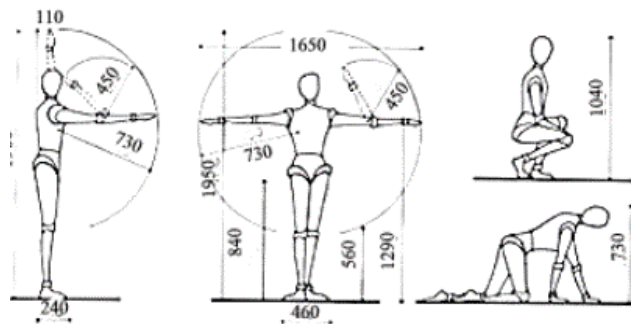
La construcción de esta serie; *Las bodas de Figaro I (autómatas,)* (124,5 x 58,5) y el triptico *Las bodas de Figaro (automátas)*, (38,5 x 60cm c/u), que comentaré a continuación tiene las siguientes características y similitudes: todas ellas son ensamblajes, contruidos en base a algunos objetos encontrados. La serie está realizada

¹⁷ Orozco, Erika. Entrevista con Mario Soro, 11 de mayo de 2012. Santiago de Chile.

sobre una madera pintada de negro, a modo de pizarra, cada una posee un brazo de muñeco de no más de 20 cm. Una escuadra está sujeta con una venda a cada bracito. Sobre la pizarra hay dibujadas líneas de proyección anamórfica con tiza, esquemas de antropología forense y diagramas de corte y confección del libro: *Tratado practico de corte y hechura de trajes* (Fig.42). Dichas imágenes están creadas superponiendo los esquemas a modo de palimpsesto, donde se crea una interesante composición que relaciona diagramas de áreas de las artes visuales, sastrería y antropometría forense. La antropometría es según la RAE: “Tratado de las proporciones y medidas del cuerpo humano” (online).



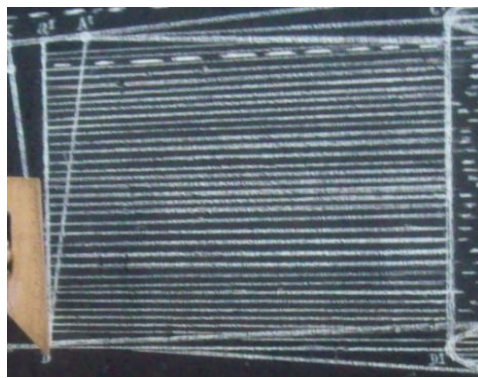
43. Mario Soro. Detalle *Las Bodas de Fígaro I (autómatas)*.



44. Antropometría; Imágenes de medidas de las dimensiones humanas de mayor uso para el diseñador de espacios interiores

Las bodas de Fígaro I (autómatas), es la primera de la serie de las bodas, cuya dimensión supera las del tríptico y es la única de ellas diferenciada por un número romano “I”. En la imagen a la izquierda del espectador, vemos el brazo de muñeco que sostiene con la venda hospitalaria esta regla de madera, que está sujeta en posición vertical formando un ángulo de 90 grados, en perfecta concordancia con las coordenadas del cuadro se ven las líneas del libro de corte y confección de Soro trazadas con tiza blanca, que se prolongan en línea horizontal y que se densifican en un recuadro. Dentro de la composición perpendicularmente a la vertical de la regla hay más de 30 líneas trazadas que estarán presentes así mismo en el tríptico de *Las bodas de Fígaro*

(*autómatas*). La estructura de las líneas está compuesta de manera similar en cada una de las series y nos hacen recordar las líneas rectas y equidistantes del pentagrama sobre el que se realiza la escritura musical. Un dato a considerar, ya que el título de la serie se refiera a *Las bodas de Fígaro* (título original en italiano, *Le nozze di Figaro*), ópera bufa realizada en cuatro actos con música de Wolfgang Amadeus Mozart, compuesta entre 1785 y 1786 y considerada una de las mejores creaciones del compositor austriaco y como una de las más importantes óperas de la historia. Por ello también es interesante que la serie de obras de Soro sean en total, el mismo número de actos de la famosa ópera.

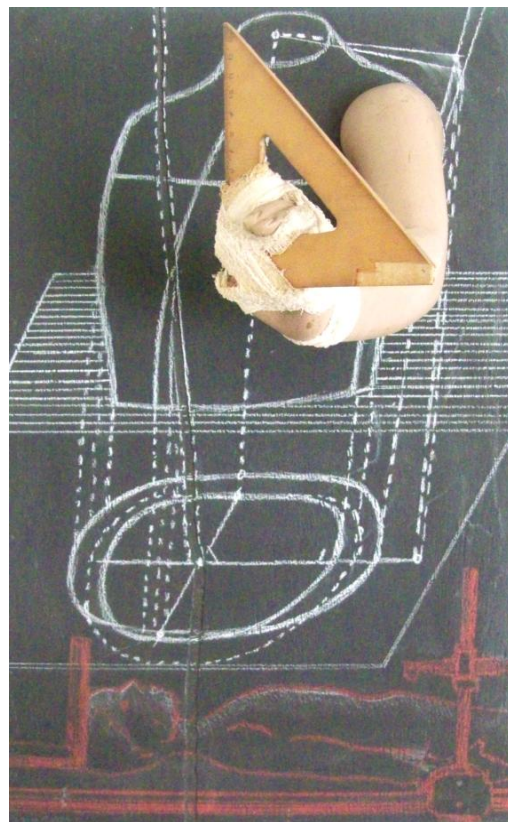


45. Mario Soro. Detalle *Las Bodas de Fígaro I* ura de *Las bodas de Fígaro* (*autómatas*)

Justo en el mismo lugar en que se encuentra el bracito de juguete en *Las bodas de Figaro I (automata)*, están trazadas líneas que convergen. En este mismo punto de referencia vemos la representación de otra figura creada por una línea gris que ilustra el contorno y la cabeza de una figura esquematizada, en posición erguida de perfil, virada hacia la derecha del espectador. A la izquierda de igual forma puede verse una segunda silueta, del torso de una figura humana de espaldas, con las mismas particularidades que la figura principal.

En la parte superior derecha vemos un dibujo con tiza roja, el contorno de un cráneo en anamorfosis.

En cuanto al tríptico de *Las bodas de Figaro (autómatas)* como no ha sido diferenciada o enumerada por el artista voy a referirme a ellas como: **a, b y c**. En el tríptico *Las bodas de Figaro (autómatas)* hay ciertas características comunes a las tres figuras. La primera de ellas es que en el tríptico la imagen de corte y confección es la misma (Fig. 48), cada una tendrá variaciones mínimas, en relación a la posición, líneas perpendiculares y equidistantes, a diferencia de la imagen mayor (Fig.40). En el dibujo del tríptico (Fig 47, 49, 50) hay una silueta de un torso que es cortado por una franja de líneas horizontales que forman un plano.



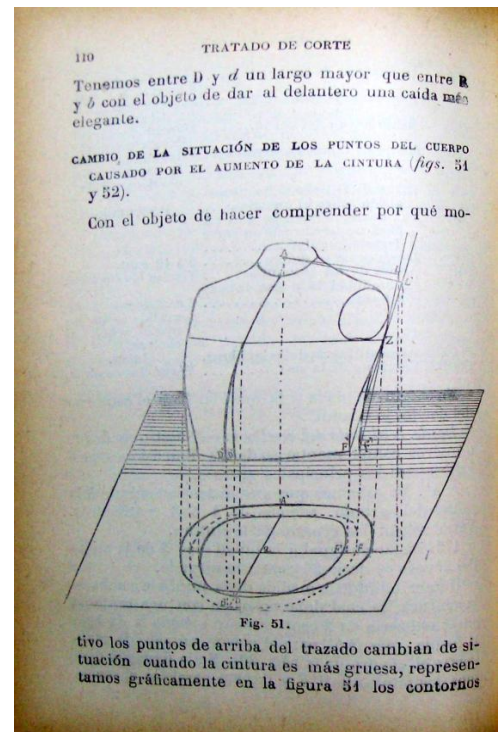
47. Mario Soro. Tríptico (a). *Las Bodas de Figaro (autómata)*, 2000. Ensamblaje: brazo de muñeco, vendaje, escuadra de madera y pizarra con trazos por proyección anamórfica con tiza diagramas de corte y confección e imágenes de antropometría forense. 60 x 38cm. Colección particular.

El bracito de juguete al igual que en la primera imagen (Fig.40) se convierte en la figura principal de la imagen, de tal forma que parece componer y dirigir las líneas, lo que es significativo si consideramos que el brazo representa simbólicamente la capacidad del hombre de transformar. El brazo es considerado una de las extremidades más importantes en el desarrollo de la inteligencia del hombre: “Los brazos hicieron al hombre *homo faber*, El ‘hacedor’. Fueron brazos fuertes los que levantaron civilizaciones, y el trabajo humano es celebrado en imágenes universales de brazos poderosos que empuñan herramientas” (Martin, 2011, p.378).

Cada bracito tiene la particularidad de apuntar hacia una dirección pero todas ellas con una regla de madera sujeta por una venda, dicha imagen en particular podrían tener una interpretación en torno a la inhibición, o falta de autonomía.

Un asunto relevante si consideramos que parte del título de la serie es “autómata”. La palabra autómata según la RAE se refiere a una “Persona estúpida o excesivamente débil, que se deja dirigir por otra”. Un término que posiblemente ayudaría a interpretar la relación de esta obra con el tema de la enseñanza. Sobre todo si consideramos el esquema realizado por Soro para la revista *Índice* (véase Fig.36) donde el artista asocia las palabras: modelo, molde y *orthos*.

Este bracito en cada una de las obras, parece generar las líneas de los esquemas pero sujetos a una medida o canon, la regla(ley) está atada de antemano a este brazo. Pero lo que hace más significativa la acción de atar o sujetar un aparato de medición, es que esta operación es repetitiva dentro de las operaciones en las obras de Soro, ya que la primera obra que analizamos, en el primer capítulo, *El ejerci (to) cio de la docencia II*, al igual que esta serie, un pie de yeso estaba sujeto por un metro de sastre a una regla de medición y al igual que en éste caso, Soro en su relato lo vincula a una ortopedia. Por ello, como ya había mencionado, para Soro existe una correlación entre la enseñanza y la ortopedia, en tanto *Orthos* según la propia definición de su esquema es “Arte de corregir o de evitar las deformidades del cuerpo humano, especialmente en los niños” (véase Fig. 36).



48. Marcel Dessault. Página.110. *Tratado práctico de corte y hechura, de trajes de hombres y de niños.*

Por otro lado, este bracito, figura industrial de juguetería que aparece en cada cuadro de la serie, puede vincularse a la idea del autómatas, ya que según a la RAE el autómatas es: “El instrumento o aparato que encierra dentro de sí el mecanismo que le imprime determinados movimientos. Máquina que imita la figura y los movimientos de un ser animado” (RAE, Online). Interesante, si asociamos esta idea con el esquema hecho por Soro para responder el enunciado de la Revista *Índice* sobre “La aspiración de un modelo de enseñanza y su puesta en práctica”. En dicho esquema (Fig. 36), vemos que el artista asocia en su esquema las palabras “aspiración” y “aparato mecánico”. Este es según la citada entrevista un asunto relevante ya que para entonces, Soro ya había conocido el texto de Lewis Mumford, *Técnica y Civilización* (1934), donde el sociólogo y filósofo estadounidense escribe sobre la máquina y el autómatas:



49. Mario Soro. Tríptico (b). *Las Bodas de Fígaro (autómatas)*: 2000. Ensamblaje: brazo de muñeco, vendaje, escuadra de madera y pizarra con trazos por proyección anamórfica con tiza diagramas de corte y confección e imágenes de antropometría forense, 60 x 38cm. Colección particular.

Las máquinas se han desarrollado partiendo de un complejo de agentes no orgánicos para convertir la energía, para realizar un trabajo, para incrementar las capacidades mecánicas o sensorias del cuerpo del hombre o para reducir a un orden de regularidad mensurables los procesos de la vida. *El autómatas* es el último escalón en un proceso que empezó con el uso de una u otra parte del cuerpo humano como instrumento. En el fondo del

desarrollo de los instrumentos y de las máquinas está el intento de modificar el medio ambiente del tal manera que refuerce y sostenga el organismo humano, (Mumford, 1992, p.27).



50. Mario Soro. Tríptico (c). *Las Bodas de Fígaro (autómatas)*, 2000. Ensamblaje: brazo de muñeco, vendaje escuadra de madera y pizarra con trazos por proyección anamórfica con tiza diagramas de corte y confección e imágenes de antropometría forense, 60 x 38cm. Colección particular.

Pero si Mumford parece aludir ya al autómata como parte del desarrollo de los instrumentos o máquinas es interesante cruzar estos conceptos con las ideas de otro texto que Soro leería para entonces, de Michel Foucault, *Vigilar y Castigar*, obra maestra de la criminología, donde el filósofo francés reflexiona sobre el sistema penal moderno y se pregunta de dónde viene la práctica del encierro y la transformación del castigo, que cambia de ser corporal al control del mismo, mediante sistemas simbólicos de poder que creará sistemas e instituciones de encierro. Estas instituciones que vigilarán y controlarán a los locos, los niños y los ancianos, conforman lo que Foucault (2002) llama la sociedad disciplinaria.

Dentro de los planteamientos del libro en el tercer capítulo “Disciplina; Cuerpos Dóviles”, el filósofo analiza la figura del soldado francés del siglo XVIII y relata: “El soldado se ha convertido en algo que se fabrica; de una pasta informe, de un cuerpo inepto, se ha hecho la máquina que se necesitaba” (140). Continúa Foucault describiendo el cuerpo del soldado que tendrá impreso el signo de la manipulación del poder, el cuerpo útil o inteligible, del que se desprende la noción de docilidad, del

cuerpo manipulable que representa el autómeta:

(...) Los famosos autómetas, por su parte no eran únicamente una manera de ilustrar el organismo; eran también unos muñecos políticos, unos modelos reducidos de poder: obsesión de Federico II, rey minucioso de maquititas, regimientos bien adiestrados y de prolongados ejercicios (...) En estos esquemas de docilidad, que tanto interés tenían para el siglo XVIII, (...) No es la primera vez, indudablemente, que el cuerpo constituye el objeto de intereses tan imperiosos y tan apremiantes; en toda sociedad, el cuerpo queda prendido en el interior de poderes muy ceñidos, que le imponen coacciones, interdicciones u obligaciones. (Foucault, 2002, p.140-141).

El autómeta es, por tal, la figura del cuerpo dócil que entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. El autómeta se refiere al disciplinamiento, por ello si vemos de nuevo el esquema realizado por Soro para la revista *Indice* (véase Fig. 37), en este aparece en el numeral “d” que se refiere a la *Puesta en práctica*, más abajo están seguidas otras palabras: *Disciplinante*, *Disciplina* y *discípulo*, donde a través de sus definiciones podríamos inferir cuál es la posición de Soro frente al disciplinamiento y su papel en la enseñanza (ver Fig. 37-38). Un asunto sumamente sugestivo si consideramos que el “Disciplinante” es originalmente una palabra vinculada a la “persona que se disciplina públicamente en las procesiones de Semana Santa” (RAE, online) entendiéndose que este disciplinamiento está asociado a penitencias y flagelaciones por parte de los fervorosos creyentes cristianos. Constituyen los actos de fe que Foucault analiza como parte de la tradición cristiana, que ha de ser inculcada mediante penitencias, como parte de la noción de disciplinamiento. El término “Discípulo”, que también está arraigado al seguidor o aprendiz de una doctrina, una ciencia o arte, también es derivativa de la palabra disciplinamiento.

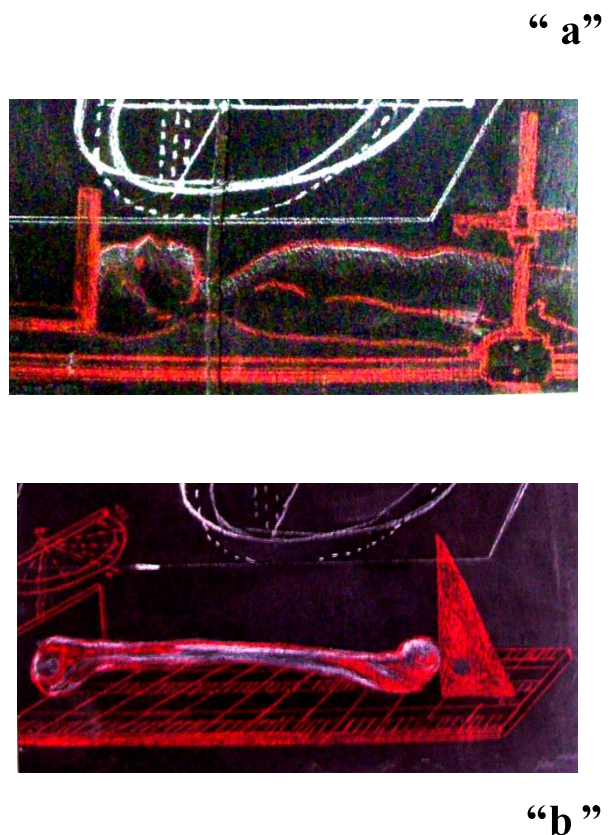
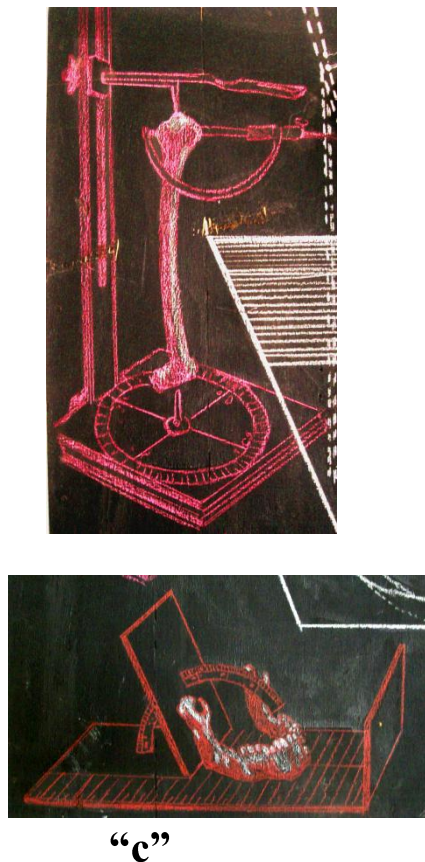
Otro asunto gravitante en relación al texto de Foucault en la serie que analizamos de Soro, es que al considerar que el disciplinamiento requiere correctivo, podremos emparentar la definición con la palabra “Ortopedia” y mencionar lo sugestivo que resultan las láminas finales del libro de Foucault, en especial la lámina 1 que dice: “N. Andry. La ortopedia o el arte de prevenir y de corregir en los niños las deformidades corporales, 1749” (Fig.51). Otro aspecto que atrae la atención en ésta imagen es que puede leerse la frase: *Haec est regula recti* (esta es la regla de alineación), llamativo si constatamos que en esta serie de *Las bodas de Fígaro*, al igual que en otras obras como, *El ejercicio de la docencia II*, hay escuadras, reglas y aparatos de medición.



51. Michel Foucault, *Vigilar y castigar*. Página 289
La imagen tiene como pie de foto la referencia:
Lámina 1. “N. Andry. La ortopedia o el arte de prevenir y de corregir en los niños las deformidades corporales, 1749.

Otra característica de la serie que podemos analizar en conjunto es que estos bracitos parecen trazar mediciones, un dato interesante si consideramos que en subramas de la antropología como la antropometría forense, las medidas del cuerpo son tomadas en función de las extensiones máximas de las extremidades en el espacio. En esta serie cada brazo de “niño” parece dibujar la silueta de un cuerpo similar a los esquemas de esta rama de la antropometría, importante en áreas como la arquitectura y la ergonomía, entre otras.

En cada una de las imágenes del tríptico hay tres siluetas de figuras diferenciadas que están dibujadas con tiza roja y que parecen ser parte de las imágenes que hacen referencia a los diagramas de antropología forense. En la figura “a” (Fig.47) vemos una imagen en posición horizontal, se trata de una silueta de un sujeto que esta siendo medido por un aparato de la antropometria forense. En la figura “b”(Fig. 49) vemos la figura de hueso largo tal vez del fémur, que esta siendo medido por el aparato de medición antropometrica. Mientras que en la figura “c” (Fig.50) hay dos imágenes que corresponden a un hueso y un cráneo, ambas posiblemente estan siendo medidas por los aparatos de antropología forense.



52. Mario Soro. Detalles del tríptico *Las Bodas de Fígaro (autómatas)*, Izda: “c”, dcha: “a” y “b”

Todas bien pueden hacer referencia a la medición del cuerpo, o su identificación, un dato relevante para considerar ya que la noción de identidad-identificación es un tema recurrente en la obra de Soro. El artista conoce los sistemas de medición de antropología, en especial el “sistema Bertillon”. Dicho sistema fue desarrollado por el antropólogo francés Alphonse Bertillon (1853-1914), quien creó este sistema de identificación y clasificación de criminales llamado *bertillonage*, (bertillonaje) que se basaba en mediciones antropométricas. Su sistema de identificación de criminales partía de la base de que los huesos de las personas adultas no cambian, y que son diferentes en cada individuo. Una vez registradas las medidas del preso, era fácil su clasificación e identificación.

La palabra medición, he mencionado, en la reflexión de otras obras, tiene una relación intrínseca con la norma, la regla, también de términos afines para entender como se vincula esta obra con la enseñanza en tanto retomemos de nuevo el texto de Foucault. El disciplinamiento controla, genera homogeneidad entre los individuos en función de una jerarquización, una normalización que determina los saberes y el control sobre los cuerpos. El símbolo de la matriz escolar es la “autoridad”: “(...) no sólo en la figura personal del maestro sino en la versión de la realidad con la que modelará sensibilidades. Al maestro se le otorga el derecho y la obligación de ocupar una cátedra y ejercer el control corporal y mental (en parte emocional) sobre los alumnos”(Mandoki, 2006, p.148). El profesor tendrá la obligación de generar conocimiento donde el ambiente de asombro y curiosidad despierte las destrezas individuales.

Pero lo que parece mostrar el tríptico de las bodas es un individuo que dominado por la homogenización se ha convertido en un autómatas. Reproductores de un sistema repetitivo, que reivindica un sistema organizado que a través del disciplinamiento propone el control y el dominio de los cuerpos. Un tema que veremos más adelante como parte de una de las temáticas del tríptico que comentaré a continuación y que se enmarca dentro de uno de los proyectos más significativos, realizado junto a otros docentes de la Universidad ARCIS.

CAPITULO 4

LAS TAREAS DE LA ENSEÑANZA Y LA SINTESIS DEL DIAGRAMA INTERDISCIPLINARIO DE FLUJO

Tres de las obras más emblemáticas de Mario Soro vinculadas con el tema de la educación y la enseñanza es el tríptico presentado para el proyecto *Cuerpo gráfico para un museo ausente*, 2004. Proyecto Fondart del 2003, a cargo de Virginia Errázuriz y Alicia Villarreal; ambas artistas y docentes de la mención de Gráfica de la Universidad ARCIS.

Las tres obras tienen un orden predefinido por el propio artista según su diagrama interdisciplinario de flujo (Fig. 32), herramienta metodológica y un elemento clave en su trabajo docente. En el tríptico la palabra “del” en los títulos de las obras alude precisamente a este componente operativo del diagrama. El orden de las obras es:

- 1) *Las tareas de la disciplina (del signo)*, 2004. Impresión digital sobre papel. 69 x 66,5 cm. Muestra permanente Universidad ARCIS sede Libertad. Santiago de Chile.
- 2) *Las tareas del método (del gesto)*, 2004. Impresión digital sobre papel. 69 X 66,5 cm. Muestra permanente Universidad ARCIS sede Libertad. Santiago de Chile
- 3) *Las tareas de la proyección (Alter Ego)*, 2004. Impresión digital sobre papel, 69 x 66,5 cm. Muestra permanente Universidad ARCIS sede Libertad. Santiago de Chile.

Estas tres obras son parte de la carpeta de 34 grabados digitales elaborados para el proyecto *Cuerpo gráfico para un museo ausente*, y expuestas por primera vez en la Factoría de la Universidad ARCIS en el 2004. También exhibidas en la Sala Juan Egenau, 18 al 28 de Agosto de 2009, Santiago de Chile y en la Biblioteca del Liceo Marta Brunet de Chillán, agosto de 2009, Chillán-Chile. Así mismo hicieron parte de la muestra en el Museo de la Gráfica de la Municipalidad de Chillán del 1 de octubre al 5 de noviembre 2011, Chillán- Chile y en la Casa de la



53. *Cuerpo gráfico para un museo ausente 2003-2004.*
Selección de 34 grabados digitales. Muestra permanente Universidad ARCIS, sede Libertad. Santiago de Chile

Cultura Maisonneuve “*Un corps graphique pour un musée absent*”, 1 de marzo a 8 de abril de 2012 en Montreal-Canadá, a cargo de María Eugenia Poblete exalumna de ARCIS. De cada uno de los grabados se imprimieron 40 ejemplares, de los cuales uno de ellos está en exhibición permanente en la Universidad ARCIS, sede Libertad. (fig.53).

El motivo para realizar dicho proyecto fue la clausura del Museo Pedagógico de Chile en Santiago, cerrado en 1985. El museo fue creado en 1941 luego de una exposición retrospectiva sobre la enseñanza básica, media y universitaria, con motivo de los 400 años que cumplió la capital de Chile. Esta exhibición estimuló la creación del museo, que pretendía seguir acumulando material valioso y el 13 de septiembre de 1941 Pedro Aguirre Cerda, entonces presidente de la República de Chile, firmó el decreto que fundaba el Museo Pedagógico de Chile. (Orellana, 2007, p. 19).

El primer edificio donde funciona el museo de 1942 a 1947 fue el número 2492 de la calle Agustinas, Barrio Yungay. En 1981 se trasladó a su actual edificio, que había sido la Escuela Normal de Niñas N°1 "Brígida Walker", (obra del arquitecto Víctor Henry de Villeneuve y data de 1886). Luego de su cierre, recién en 1997 su colección se inventarió y empezó a ser objeto de conservación. El proceso de restauración del edificio y la recuperación de su arquitectura original comenzó en el año 2000, finalizando con la reapertura el 8 de marzo de 2006, cuando se reabrió bajo el nombre actual: Museo de la Educación Gabriela Mistral.

Esta ausencia de la vida pública del museo cerrado entre 1985-2006, fue el motivo inicial para crear una obra alrededor de un museo ausente que para el 2003 aun se encontraba clausurado y como señala Soro: “era un gabinete de curiosidades”¹⁸. Según Hugo Scott (2004), en el texto escrito para este proyecto *Cuerpo gráfico para un museo ausente 2003-2004*: “Se trata de crear obra a partir de esa institución y las presencias de sus colecciones ausentes de la vida pública de la nación, como fragmento ciego o raptado del corpus de nuestra historia”¹⁹.

En dicho proyecto se cruzan tres agentes de participación de la Universidad ARCIS: “Se convoca a alumnos del taller de gráfica de tercer año, a los profesores de la especialidad de la gráfica, y a los profesores del área de teoría” (Villarreal, 2006, p.85). La idea fue analizar desde ese espacio el problema de la enseñanza y la transferencia. Así mismo dar cuenta de la situación específica del “proceso de enseñanza-aprendizaje de las artes visuales en el quehacer universitario, donde el profesor de taller, el alumno y el teórico, realizan el acto de transferencias de conocimiento, provocando la creación en la que comparecen: la experimentación y la reflexión teórica acerca de la producción de obra”, (Villarreal. 2006. p. 85). *Cuerpo gráfico, para un museo ausente* reúne las obras de Virginia Errázuriz, Guillermo Frommer, Mario Soro, Alicia Villarreal, profesores del área de gráfica; Guadalupe

¹⁸ Orozco, Erika. Entrevista a Mario Soro. 11 de mayo de 2012. Santiago de Chile.

¹⁹ *Cuerpo gráfico para un museo ausente 2003-2004*, (Consultado 18/05/12). Disponible en: arteuchile.uchile.cl/descargas/SJE/2009/cuerpo_grafico.pdf

Álvarez, Josefina de la Maza y William Thayer del área de teoría; Catalina Gelcich, ayudante del Taller de Gráfica y Jorge Opazo, ayudante del Taller de Pintura y los alumnos Mirna Ávila, Alfonsina Firpo, María Eugenia Poblete, Alfred Pohl, Ingrid Valverdú y Carolina Vargas. Respecto a las visitas y el encuentro con estas memorias clausuradas Ingrid Valverdú (2004) recuerda:

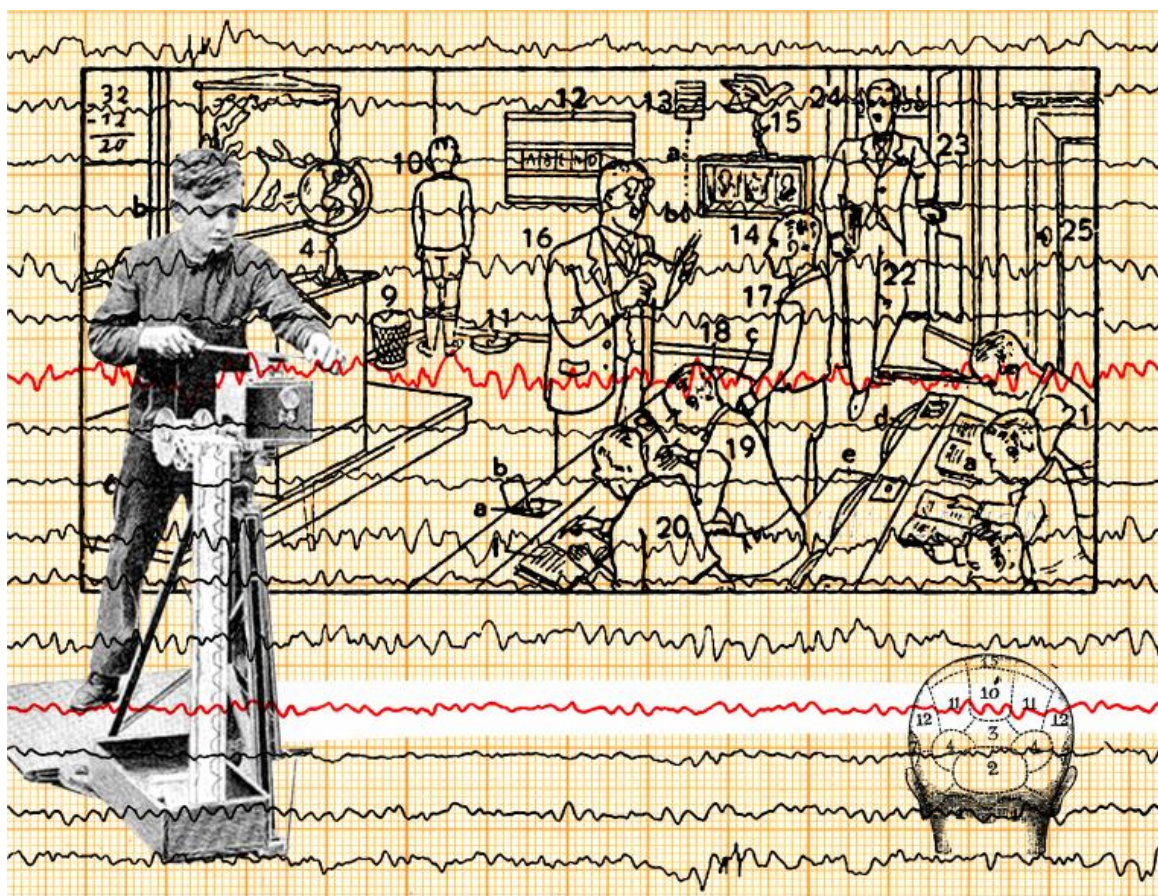
Había pupitres de escuelas normalistas, mapas, una serie de objetos vinculados a la tradición francesa que tenía la pedagogía en ese tiempo (...). Todo estaba en cajas así que finalmente terminamos haciendo imágenes en base al imaginario que nosotros teníamos de lo que podía ser un museo²⁰.

El tríptico de Soro son imágenes extraídas de un amplio material recopilado que sumará diversos aspectos, desde los propios conceptos que tiene el artista sobre la educación, a algunas imágenes con clara referencia biográfica. Comenzaré la decodificación partiendo por las descripciones de algunas características comunes en el tríptico, para luego detenerme en las particularidades de cada grabado de acuerdo al orden comentado al inicio de este apartado.

Los tres grabados son elaborados de manera digital y creados por superposición de imágenes a modo de palimpsesto, donde pueden verse diversos esquemas que en su opacidad o transparencia generan diversas tramas y que el artista define como “capas”. En el tríptico los valores cromáticos son similares, algunas imágenes y líneas van de anaranjados, rojizos a colores carnosos. Mientras otros tonos grises y negros generan una suerte de lectura común de manera que puede identificarse en los tres grabados los personajes principales y una escena o diagrama que ilustra una clase escolar del libro *La palabra por la imagen (sistema Duden) diccionario gráfico y etimológico* (Fig. 56), un texto primordial para decodificar cada grabado de esta serie. El primer grabado es el que se refiere el Signo que comentaré a continuación.

²⁰ *Ibidem* *Cuerpo gráfico para un museo ausente 2003-2004*, (Consultado 18/05/12). Disponible en: arteuchile.uchile.cl/descargas/SJE/2009/cuerpo_grafico.pdf

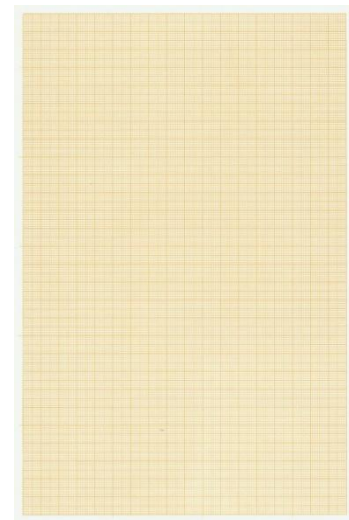
4.1. Las tareas de la disciplina (del signo).



54. Mario Soro. *Las tareas de la disciplina (del signo)*, 2004. Impresión digital sobre papel. 69x 66,5 cm. Edición de 40 ejemplares. Carpeta *Cuerpo gráfico para un Museo ausente*. Universidad ARCIS. Santiago de Chile.

La primera obra: *Las tareas de la disciplina (del signo)*, (Fig.54), está compuesta por un papel milimetrado, la imagen de una clase escolar según el diccionario *La palabra por la Imagen (sistema Duden)*(1946), superposición de un electroencefalograma, la imagen de un cráneo frenológico e imagen de un diccionario de psicología industrial.

El conjunto armoniza de tal manera que podemos darle una lectura global o particular según una secuencia por la superposición de capas. Soro me ilustra que: “La primera capa al fondo es un papel milimetrado²¹. La hoja milimetrada crea una sensación de fondo color carnosos que funcionará como contenedora de toda la imagen impresa y límite rectangular de la forma del grabado. El papel milimetrado es un papel impreso con finas líneas entrecruzadas, de color anaranjado (normalmente 1 mm en la escala regular). Estas líneas se usan como guías de dibujo, especialmente para graficar funciones matemáticas, datos experimentales y



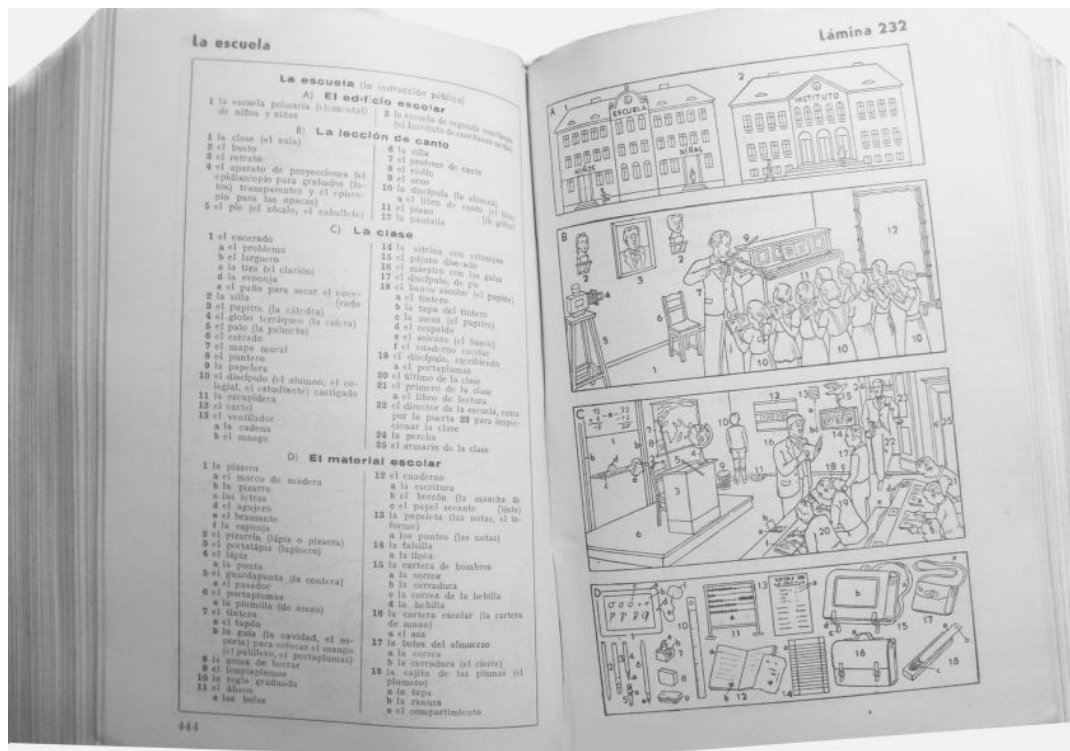
55. Papel milimetrado, Escala regular de 1mm.

diagramas. Se emplean en la enseñanza de matemáticas e ingeniería. Soro lo usará para que sirva de fondo de su propio diagrama. Correspondencia que puede verse reflejada en la que Soro señala es la segunda capa, que es propiamente un dibujo-esquema de un diccionario, *La palabra por la imagen (sistema Duden)*, cuya composición como se ha señalado en el capítulo la palabra y la imagen juega con esta idea de clasificación mediante diagramas o esquemas.

El *Diccionario Duden* es considerado como un diccionario paradigmático dentro de los diccionarios de imagen o ilustrados. En el texto: *Los diccionarios del español en el siglo XXI*, Omeñaca y Günther (1997) señalan que: “En 1935 salió la primera edición del *Bildwörterbuch* de la editorial Duden, en Alemania, que fue un éxito mundial y se adaptó a otras lenguas (...) El primero de los diccionarios en español se publicó en 1940: Th. Sheppelman: *Duden español, Diccionario ilustrado de la lengua castellana*. (...) El segundo fue *Duden español. Diccionario por la Imagen*. Barcelona y Mannheim, 1963” (p.91). La ventaja de los diccionarios por la imagen, es que son útiles para distinguir

²¹ Orozco, Erika. Entrevista con Mario Soro. 11 de mayo de 2012. Santiago de Chile

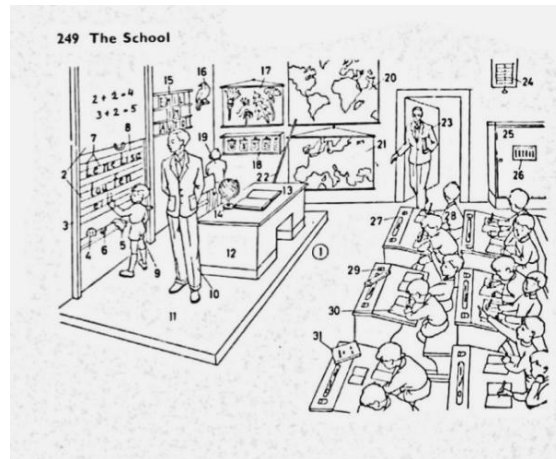
diferentes objetos además en la enseñanza de otras lenguas se le ha dado siempre más relevancia a la imagen que a la traducción textual” (p.91).



56. Gibert, J. (dir) Imagen de la escuela, página 444, del libro: *La palabra por la imagen (sistema duden)*, diccionario gráfico y etimológico de la lengua española. Ediciones Hysma. 1946. Barcelona. Medio Impreso. Archivo de Soro.

El diagrama representa la escena de una clase según el diccionario Duden: *La palabra por la imagen* (véase recuadro tres Fig. 56), que está diseñado por medio de partes enumeradas, y que corresponde a su vez a la misma imagen que el artista ya había usado para alguno de sus polípticos de la *Casa del Maestro*, donde Soro hará relaciones entre estos diagramas y los mapas escolares. Son visibles las numeraciones: 2 la silla, 3 pupitre, 4 globo terráqueo, 9 papelero, 10 estudiante castigado, 12 mueble o librero, 13 horario, 14 mueble, 15 trofeo, 18 pupitre, 22 profesor entrando, 23 puerta, 25 ventana.

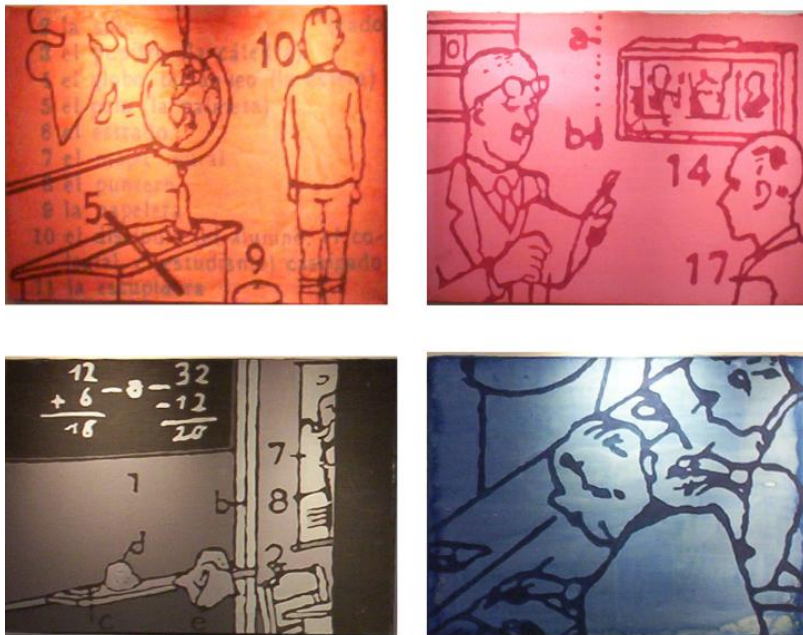
En la escena del grabado hay una clase escolar donde se ven siete estudiantes, uno de ellos de pie junto a un maestro que al parecer está tomando su tarea. Los otros cinco sentados escriben en el cuaderno, dos de ellos están numerados. Uno de ellos, al lado izquierdo del espectador a espaldas frente a la pared, parece estar castigado. El castigo era una práctica usada como método de disciplinamiento contra la



57. Ejemplo. Clase escolar
Diccionario Inglés Español (sistema Duden).
 (No es la imagen original del grabado)

infracción o las faltas durante la clase. Pero debo señalar que en el grabado se trata de una sanción muy alejada de los antiguos castigos corporales, se trata de un proceso de aislamiento. Orellana (2010) explica que, al inicio de la Republica en Chile, el castigo era parte de las prácticas heredadas del modelo colonial: “La disciplina era estricta y los castigos no sólo eran corporales, también se humillaba públicamente a quienes habían cometido una falta u omisión con elementos y apodos ridículos” (p.119). No obstante, aclara Orellana, la rigidez de este método fue poco a poco desapareciendo gracias a las ideas liberales, aunque algunos siguieron practicando estos métodos de disciplinamiento bajo la antigua sentencia: “la letra con sangre entra” (p. 120).

Justo en el momento en que sucede esta escena de la clase escolar, está entrando por una puerta, lado derecho de espectador, otro sujeto con similares características, tiene un pie adentro de la sala y otra afuera. La puerta es un símbolo “entre el aquí y el allá, entre lo conocido y lo desconocido” (Martin, 2011, p. 558), también del vuelo de las fantasías (imaginación) que se libera mediante la educación. El sujeto entonces habla de esa continuidad de la enseñanza de lo que acontece entre lo que se aprende y se enseña, lo conocido y lo desconocido para el alumno que se instruye en una disciplina.



58. Mario Soro, políptico diagramas *Casa del Maestro*, 2003. Pintura sobre tela, 40 x 50 cm c/u. Colección particular.

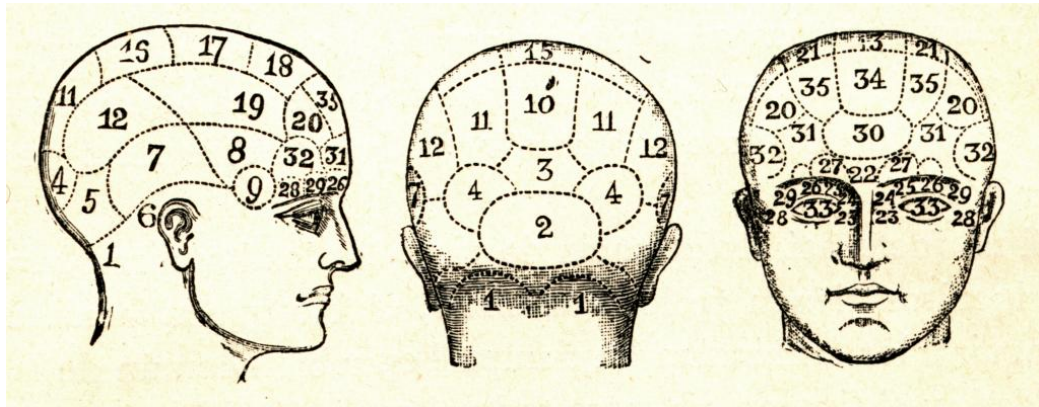
Por otra parte, hay que reparar que esta capa corresponde a la imagen de una clase escolar obtenida de un diccionario que posee imágenes del contexto alemán, esta imagen bien podría hacer referencia al influjo de las academias alemanas en el sistema chileno. “Dentro de la lógica de profesionalización del magisterio, a partir de la década de 1880 comenzaron a llegar a Chile, contratados por el gobierno, pedagogos alemanes, suizos y austriacos que tomaron la dirección de las escuelas normales, incorporando cambios profundos en especial en la educación femenina” (Orellana, 2010, p.137). De este modelo, se aprende acerca del disciplinamiento, y si consideramos que precisamente a ello se refiere el título, es posible hacer estos alcances pues esta imagen opera en este grabado como escena central y lo mismo ocurrirá en los siguientes dos grabados, de donde se extraen otras imágenes del diccionario, *La palabra por la imagen (sistema Duden)*.

Así, si las dos primeras capas corresponden a diagramas, la tercera capa del grabado también está compuesta por una imagen esquemática. En la parte inferior derecha del espectador se puede observar un cráneo frenológico. Dicha imagen representa la vista posterior del cráneo, con secciones numeradas y, de la misma manera se ubica justo debajo de la escena principal. Es de subrayar que esta cabeza está situada en el mismo lugar en los tres grabados de la serie y, que en cada uno ofrece una vista diferente. Esta cabeza va a dar cierta continuidad a la lectura del tríptico, de manera que podemos suponer que se trata del mismo cráneo frenológico. Respecto a esta imagen Soro precisa:

La tercera capa el cráneo frenológico, que es una pre-ciencia que determinaba las funciones cerebrales a partir de localizaciones, tan arbitrario como se definió el mapa del territorio de África(...). En éste el cráneo aparece girando en el sistema, esta secuencia tenía la lógica del cráneo de los trípticos, de frente, perfil y detrás, constituían un storyboard. Algo que siempre tuve pendiente, que era mi relación con el tratamiento de la imagen audiovisual, de hecho terminé frustrado en grabado respecto a eso, yo quería estudiar cine a continuación de Licenciatura y mi padre me hizo una tremenda tapa[sic], cosa que se le agradece, de ahí se creó esa frustración la monstruosidad, producto de la neurosis, digamos, y eso está muy bien²².

La frenología (Del gr. φρῶν, φρενῶς, inteligencia, y -logía), es una doctrina psicológica, según la cual las facultades psíquicas están localizadas en zonas precisas del cerebro y en correspondencia con relieves del cráneo. El examen de éstos permitiría reconocer el carácter y aptitudes de la persona. (RAE, online).

²² Orozco, Erika. Entrevista con Mario Soro 11 de Mayo de 2012. Santiago de Chile.

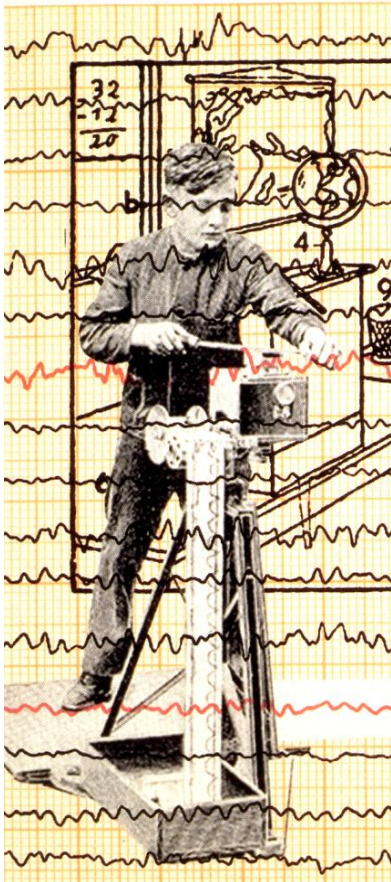


59. Cráneo frenológico, vistas perfil, posterior y frontal. Imagen archivo Mario Soro.

En el *Libro de los símbolos*, se detalla que: “La frenología es el intento por analizar la personalidad a partir de la forma y las protuberancias de la cabeza, era considerada una disciplina científica en el siglo XIX. El ubicuo uso de la guillotina durante la revolución francesa pudo haber sido en parte un intento ritual de redistribuir la energía y vitalidad de la aristocracia dominante entre el resto de la sociedad” (Martin, 2011, p.340). Un aspecto interesante al considerar que la capa a continuación alude a un tipo de trabajo de índole industrial específico, o técnico, y que determina la lectura de este grabado.

La cuarta capa está compuesta por una figura a la derecha del espectador, de pie un adolescente vestido de obrero con gorro, manipula una maquina, Soro se referirá a éste como “limador” y este será el nombre con el que presentará este grabado junto a un video para el homenaje que se hace a Eduardo Vilches en el 2006²³.

²³ El 30 de septiembre de 2006 en el marco del Día Nacional de las Artes Visuales se le hace un homenaje a Eduardo Vilches, titulado: *El efecto pedagógico*. En este se convoca a artistas que durante su formación pasaron por los talleres de Vilches, donde se les invita a que elaboren una obra digital donde reflexionen sobre la transferencia, la reproducción y los desplazamientos de los medios tradicionales. (Navarrete, Catálogo)



60. Detalle *Las tareas de la disciplina*.
(del *Signo*). Fragmento donde se ve al
"limador"

La imagen del joven adolescente está en escala de grises. Se trata de una imagen extraída de un libro de sicología industrial, Soro relata:

La otra capa es sacada de un libro de sicología industrial de los años treinta, corresponde a un niño, imagen protagónica, que está limando una pieza metálica, por cuya acción se obtiene un registro poligráfico, de cada una de sus pasadas. Ese dato fue feroz, porque es el dato que me rememoraba a mi padre que se había formado en las escuelas industriales, escuela de artes y oficios. Que tenía un gran influjo respecto a las tecnologías que yo había vivido de niño, yo entré a grabado por que hay máquinas. No entré a pintura, yo entré a un taller masculino, pero lleno de mujeres, entré al grabado por que hay máquinas (mujeres-máquinas), eso me encantaba, había procesos, había reproducibilidad. En el centro del taller, estaba la prensa, la matriz de la reproductibilidad. Yo tenía ya algunas nociones

de mi paso por la Escuela Experimental Artística, en ella recibo las primeras nociones de procesos de impresión y proliferación²⁴.

Esta imagen en blanco y negro de alguna manera por su monocromatismo y el traje de usanza antigua perfectamente podríamos vincularlo a un aspecto nostálgico. Este joven obrero, trabajador metalúrgico, hace posible asociar la imagen con los dos aspectos biográficos que el artista menciona. El primero tiene que ver con su experiencia

²⁴ Orozco, Erika. Entrevista a Mario Soro. 11 de mayo de 2012. Santiago de Chile.

educativa en “La Escuela experimental Artística”. En “Filtraciones II” el artista relata que inicia sus estudios allí en el año 1974:

(...) La escuela tenía la estructura de las artes aplicadas, creada por el Frente y este trabajoseudobrigadista que ejercían entonces. Ahí tuve una visión de las artes que me interesaba muchísimo, que tenía que ver con el funcionalismo del Bauhaus, ligado al diseño y la arquitectura, ligado a la utopía progresista.(Galende, 2009, p. 246-247).



61. La Fundición Libertad, creada en 1877. Actualmente sede principal de la Universidad ARCIS. Foto archivo Universidad ARCIS

Este joven “limador” es la evocación de su experiencia educativa en el Liceo Experimental y los proyectos modernistas del Frente Popular. Coaliciones de izquierda que proponen en 1938 como candidato a Pedro Aguirre Cerda. En este periodo del Frente Popular, además de proponerse nuevas estrategias públicas entre las cuales se creó la CORFO (Corporación de Fomento y Producción), se generaron otras políticas cuyo objetivo fue modernizar y fomentar la producción industrial. Así mismo se propuso mayor protección a trabajadores y la ampliación de la cobertura educativa bajo el lema “Gobernar es educar”²⁵.

²⁵ *El Frente Popular (1936-1941)* (Consultado 02/08/2012). Disponible en:
http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=frentepopular%281936-1941%29.

Por otro lado, la ARCIS es para Soro un campo de experimentación, al mismo tiempo que rememora el modernismo industrial impulsado por el Frente Popular. Este espacio universitario debido al origen de su planta física, representa el progreso y modernismo, ya que fue la instalación de la Fundición Libertad²⁶, ubicada en la calle Libertad 53 en Santiago de Chile. La Fundición Libertad, fue creada en 1877 por los ingenieros Robert Strickler y Francisco Küper. Era la imagen del desarrollo industrial del país. “El edificio es un testimonio del llamado paisaje industrial de la ciudad de Santiago, que configura su valor patrimonial barrial y nacional, no solo a partir de la valorización de los registros escritos, documentos y maquinaria sino también en su proceso de reconversión de un espacio industrial a espacio académico.”(Benítez y Rebolledo, 2011, p. 58).

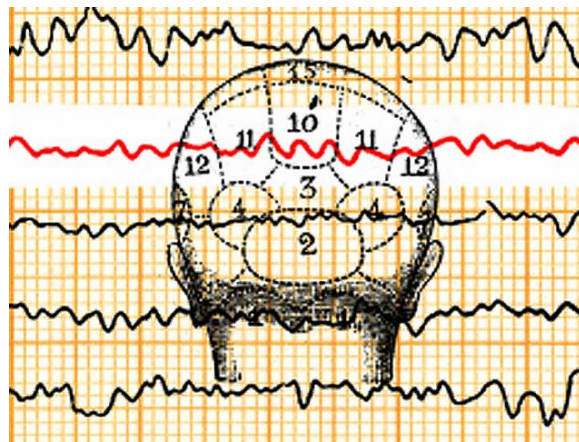
Soro relata también que esta capa tiene una connotación biográfica de índole familiar, pues rememora a su padre, que como ya había anotado fue funcionario de la ENDESA. El artista expresa:

La escena referencial es el liceo de aplicación años 30-40 y la foto de mi padre con un bolsón, la educación primaria fiscal, el Frente Popular y luego la escuela de artes y oficios y la CORFO. La ENDESA, el técnico y luego ingeniero mecánico de la UTE (Universidad Técnica del Estado). La maestranza, el olor a grasa, el tractor, mi padre cantando la ópera Aída colgado de un cable riel, en la central eléctrica con la fuerza del Frente Popular, la revolución en libertad con Frei, luego los aires de cambio con el “Frente popular” y luego la era Kenediana con la “Alianza para el progreso”(…) ²⁷.

²⁶ Debo señalar que según he indagado personalmente en la propia universidad ARCIS no existen textos escritos donde hallan antecedentes profundos sobre su historia, sus orígenes, ni mucho menos de los orígenes de la escuela de arte.

²⁷ Orozco, Erika. Entrevista a Mario Soro 11 de Mayo de 2012. Santiago de Chile.

El dato del padre de Soro como trabajador de la ENDESA es esencial para entender cómo se configura su primera obra en torno a los flujos eléctricos y los correlatos que se despliegan sobre los diagramas, la electricidad como icono de la modernización pero también como herramienta de tortura durante el gobierno autoritario. Lo que es significativo en el contexto de esta reflexión si consideramos que la última capa, obedece al dibujo de un electroencefalograma, que es en sí el registro gráfico de la actividad bioeléctrica cerebral.



62. Detalle Las tareas de la disciplina (del signo)
Cráneo frenológico e imagen gráfica de
ataque epiléptico

Este concepto de electricidad que circula por los cuerpos podemos verlo así mismo en varias de las obras ya comentadas, como en las imágenes proyectadas para su intervención *De las cuatro operaciones o el aparato reproductor* (véase Figs. 19 y 20) su serie de *Las bodas de Fígaro* (véase Fig. 40, 47, 49 y 50). En estas obras los esquemas del manual de corte y confección, por similitud visual, eventualmente pueden representar imágenes gráficas de flujos eléctricos. Una cuestión gravitante en la producción de Soro, que como lo declara, comienza con su obra emblema *De la salud pública o la política eléctrica chilena*.

Así en la quinta y última capa vemos el dibujo de 16 líneas horizontales oscilantes, donde las número seis y trece consecutivamente de arriba abajo son de color rojo, a diferencia de las demás que al igual que el resto del diagrama está delineado por una fina línea negra. Según comenta Soro estas son producto de un trabajo con Ricardo Vega. Es literalmente el intérprete y él mismo dispuso su electroencefalograma. Según Soro se trata de un encefalograma de un ataque epiléptico.

La línea seis del electroencefalograma pasa justo entre las manos del joven que labora y pasa horizontalmente por el centro de la clase, justo sobre la cabeza de dos estudiantes. La línea roja trece pasa por los pies del joven que labora, luego pasa justo por el lóbulo occipital del cráneo, que es curiosamente la zona del procesamiento visual. Soro comenta sobre los correlatos de esta capa:

Todo un mundo que era este supervisor modernista progresista desarrollista, todo un hito es la figura de mi padre, yo trabajé desde niño siempre construyendo centrales eléctricas simbólicas, mi padre construye presas, redes eléctricas, yo no podía hacer algo más chico que eso. De hecho mi primera exposición individual se llamó *De la Salud Pública o la Política Eléctrica Chilena*, en la que construí una central eléctrica, una torre, donde cae el agua con su fuerza hidroeléctrica, generando la electricidad, analógicamente al flujo y caída de la sangre y la leche (mercurio y azufre en la clave alquimista) con el cruce de estos elementos en la torre de la instalación. Me estoy refiriendo a la política eléctrica chilena que produce la electricidad, producto del cruce del corazón de Jesús y María, que caía sobre el purgatorio. En esta teología perversa que era la dictadura. Fíjate que fue a tal nivel, que cuando se inaugura esa muestra llegaron unos compañeros de trabajo de mi padre, pero también agentes de la CNI y yo tuve un diálogo con uno de sus agentes de civil acerca de los “usos alternativos de la electricidad”(…) Otra anécdota en relación a esta obra: un caballero solicita traer a la exposición a su señora que tenía un cáncer e imponer las manos sobre una de las obras que tenía la iconografía del corazón de Jesús y María, con la seguridad que con esto se iba a sanar. Tiene que ver con el texto de mi tesina de grado de la UC, que se llamó: *Del taller de grabado a la búsqueda de los procesos de transformación*. La obra emblemática era: *De la salud pública a la política eléctrica chilena* que la reinstaló en la capilla colonial del Campus el Comendador, el laboratorio *oratorium*²⁸.

²⁸ Orozco, Erika. Entrevista con Mario Soro 11 de Mayo de 2012. Santiago de Chile.

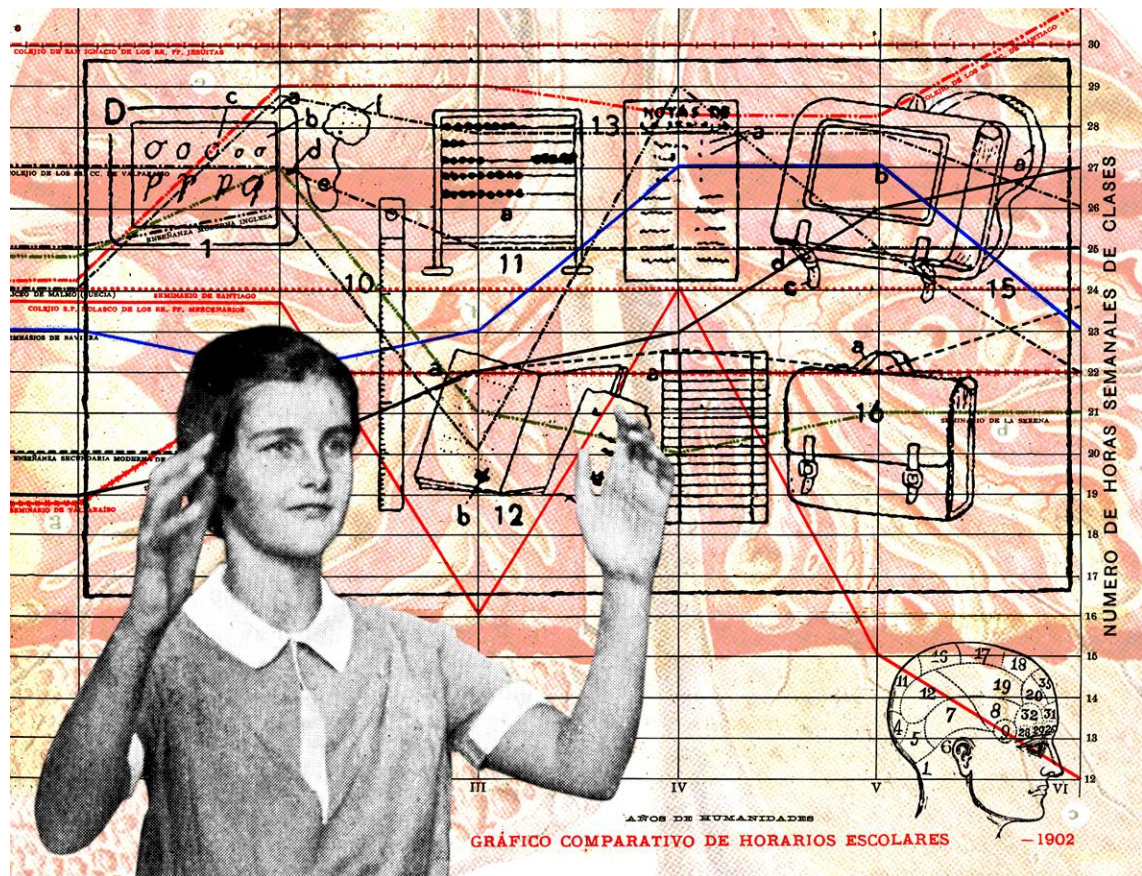
El simbolismo del padre es una figura recurrente en la obra de Soro, que representa la autoridad, “representación de toda autoridad; jefe, patrón, profesor, protector, Dios. Su imagen se concibe como influencia de emancipación o de potencia que priva o limita” (Chevalier, 1986, p. 793). En el caso de Soro la imagen del padre es la imagen del progreso. “El padre es el ser que queremos poseer o el que queremos llegar a ser o valer” (Chevalier, 1986, p.794). Se trata entonces de esta doble oposición como profesor pero también imagen de autoridad, que disciplina.

Otro aspecto interesante es que la palabra disciplina como fuente de crítica en la obra de Soro reaparece como una constante en torno al control o moldeamiento corporal. Podemos verla vinculada a la primera obra que analizamos *El ejerci (to)cio de la docencia II, Comida de cuervos* y la serie *Las bodas de Fígaro*, al revisar los patrones de los iconos presentes. En éstas el maestro instruye en una labor, que ejerce la autoridad mental y corporal, donde preexiste una relación de control y dominio como parte de la matriz escolar, cómo lo describe Mandioki (2006):

La somática escolar obliga al alumno a mantenerse inmóvil en su pupitre, pararse o hincarse en un rincón el tiempo en que dure un castigo, levantarse del pupitre en el saludo protocolar cuando llega el maestro, formarse en filas por estaturas, pedir la palabra levantando el brazo (...). La disciplina de los cuerpo se ejerce como mecanismos de im-presión para el control de la dramática por la retórica hacia el flujo unidireccional de la información, (p.150).

En síntesis cada una de las imágenes o signos visuales presentes en el grabado, *Las tareas de la disciplina(el signo)* en su complejidad representa el arquetipo de la imagen paterna que instruye y norma, el trabajador, el maestro. También la imagen de la acción que, por medio de la repetición, forma en un saber especializado: “limador”. Pero sobre todo hay aquí una problematización en torno al disciplinamiento de la conducta que representa un papel esencial respecto a cómo se transmiten ciertos valores sociales a través de la enseñanza.

4.2 Las tareas del método (del gesto).



63. Mario Soro. *Las tareas del método (del gesto)*. 2004. Impresión digital sobre papel. 69 x 66,5cm. Cuerpo gráfico para un museo ausente. Universidad ARCIS. Santiago de Chile.

Las tareas del método (del gesto), está constituida por una superposición de cinco imágenes o capas: imagen de pulmón en corte sagital, gráfico comparativo de los horarios escolares, útiles escolares, cráneo frenológico e imagen de una jovencita de un libro de Psicología pedagógica de los años 40. En el caso de la primera capa, al igual que el primer grabado, hay una continuidad en los tonos del fondo con pocas variaciones de anaranjados a colores carnosos.

La primera y la quinta capa están ligadas. Soro relata:

Este grabado es la antítesis de la anterior. En la primera capa del fondo se ve la imagen de un pulmón en que se representa al órgano del docente afectado por la silicosis producto de la absorción de tiza. Tiene que ver con las referencias sanitarias o asepsias de mi madre, que fue arsenalera del Hospital JJ Aguirre, institución emblemática del modelo Social de la Salud Pública desarrollado en el Frente Popular, cuyo ministro de salud era el joven Dr. Salvador Allende. En mi casa se sanaban las heridas, yo tuve acceso a esa asepsia, a objetos e instrumental clínicos que es otro dato relacionado con mi interés por el grabado. Ella hace ese gesto con sus manos tomando medidas. Es la madre migrante del campo a la ciudad, también personaje central proveniente de un libro de Psicología pedagógica²⁹.

Soro explica que la primera y quinta capa están correlacionadas, la quinta capa que hace parte de un libro de Psicología pedagógica, extraído de una clase donde se le pregunta al alumno por la medida de la luna y la jovencita de 12 años hace este gesto de medida (Ver Figura 64). Soro explica que esta joven representa la figura de su madre arsenalera del JJ Aguirre, ella abre los brazos en señal de afecto. Hay una posibilidad de que esta obra por tal esté estrechamente vinculada con su biografía y las relaciones con estos instrumentales médicos que también son herramientas corto punzantes que aluden al grabado.

Por otro lado la primera capa podría eventualmente pertenecer a un libro de biología usado en una clase escolar. Es una imagen similar a las herramientas didácticas empleadas en la enseñanza. En el texto *Educación e imagen* sus autoras señalan que para 1940 se dispersan y comienzan a circular diversos recursos didácticos entre ellos: “láminas y grabados utilizados en las escuelas y liceos del país en la enseñanza de diferentes asignaturas (ciencia, geografía, religión y trabajos manuales, entre otras)” (Orellana y Martínez, 2010, p. 28).

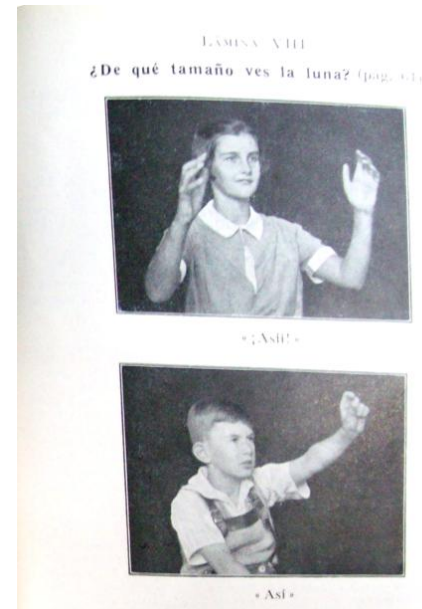
²⁹ Orozco, Erika. Entrevista con Mario Soro 11 de Mayo de 2012. Santiago de Chile.

Es gracias al estudio de la anatomía que cambia nuestra percepción del cuerpo. Fue la enfermedad, el dolor y la muerte lo que llevó al hombre a desear conocer y profundizar en la composición del cuerpo y por ende crear diagramas, verdaderos mapas del cuerpo.

Desde el punto de vista de la enseñanza estos esquemas del cuerpo constituyen un imprescindible material didáctico en el estudio de la anatomía humana es decir la estructura corporal, la forma, topografía, la ubicación, la disposición y la relación entre sí de los órganos que las componen.

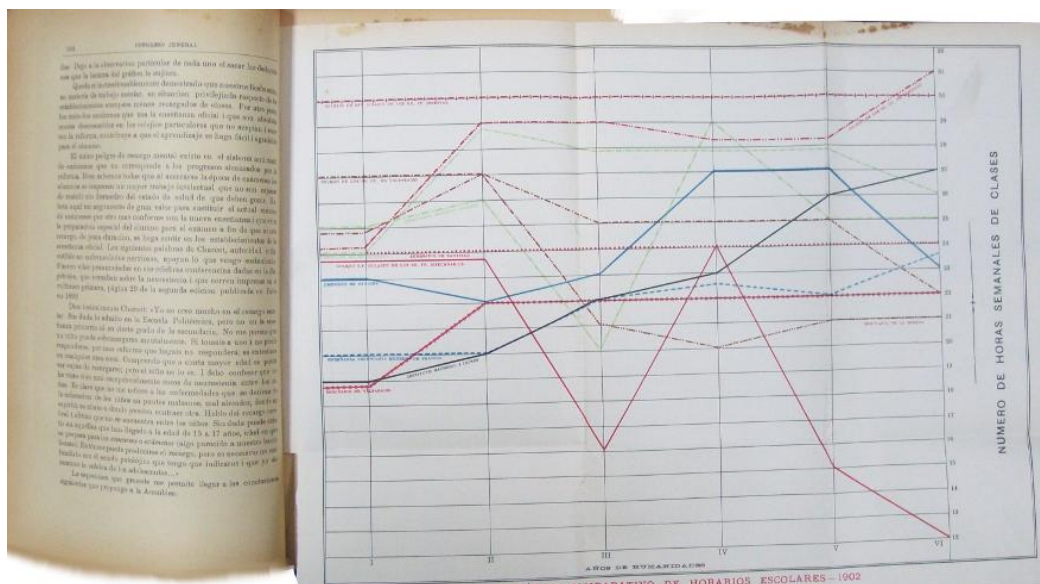
Estos esquemas que se dividen en sistemas aparatos y órganos, son representaciones para reconocer el propio cuerpo y sus funciones. El significado de las palabras “sistema” y “órgano” adquieren un significado en las ciencias naturales, la biología y también puede ampliarse hacia las ciencias sociales. Desde este punto de vista es posible interpretar que en esta capa del grabado hay una correlación del órgano biológico y órgano estatal, donde el primero es “parte esencial que cumple una función en los seres vivos” y se instala desde el relato de Soro como imagen de su madre. La segunda, al extender la definición a otras áreas como el derecho, donde el órgano es “una persona o conjunto de personas que actúan en representación de una organización o persona jurídica en un ámbito de competencia determinado” (RAE). De ello podríamos deducir que esta imagen orgánica representa la propia función del docente y su competencia, su papel en el gran sistema que en este caso sería el educativo.

La segunda capa según narra Soro es: “un diagrama del Congreso general de enseñanza pública, donde estaban las horas de clase, que se hacían en los colegios



64. Otto Klemm. Lámina VII, pág 61. Del libro *Psicología pedagógica* 1935. Archivo Personal Mario Soro.

chilenos versus los colegios del mundo”³⁰. Este gráfico comparativo se presenta en el *Congreso Jeneral de enseñanza pública, 1902*. El gráfico está elaborado en columnas detalladas con números romanos. Se pueden ver los números III, IV, V, VI., justo debajo de manera horizontal un texto color rojo en letra tipo romana que indica: “gráfico comparativo de los horarios escolares -1902”. Las filas horizontales con las que se forma una cuadrícula tiene una numeración del 12 hasta 30. En total, se arman 18 filas horizontales que, según el texto al lado derecho, corresponde al “Número de horas semanales de clases”.



65. Diagrama Congreso Jeneral 1902. Enseñanza pública. Congreso Jeneral. 1902. Actas I trabajos. Tomo I. Libro archivo personal del Artista.

En este gráfico podemos leer claramente como cada línea corresponde a una institución educativa. De esta manera, a la izquierda del espectador en la parte superior, podemos leer un texto en letra roja tipo romana que indica: “Colejio San Ignacio de los RR. Jesuitas”, justo debajo de este texto está trazada una línea roja horizontal que va hasta el número 30. De la misma manera, más abajo podemos leer; debajo de una línea

³⁰ Orozco, Erika. Entrevista a Mario Soro. 11 de mayo de 2012. Santiago de Chile.

discontinua, un texto que reza: “Colegio de los SS. CC de Valparaíso”, dicha línea hace un recorrido subiendo y bajando llegando justo al número 25 de la columna. También pueden observarse bien otros textos que dicen: “Enseñanza Moderna inglesa”, etc. Así, cada línea demarca en su recorrido un número de horas semanales y cada una representa una institución.

Un aspecto interesante de esta segunda capa es que es un diagrama, que además tiene implícita la idea de la clasificación y jerarquía dada por los horarios de clases versus los colegios públicos. Otro aspecto que devela algo implícito en la enseñanza en relación al manejo del espacio-tiempo. Asunto que revela cómo la enseñanza está mediada por obligaciones, cierto ordenamiento que se encarga de regular el tiempo-espacio del alumnado de tal manera que sea controlado y disciplinado. Dantier señala:

La educación es un proceso que opera en todo momento y en todo lugar en la sociedad, sin institución escolar, y se funda esencial y específicamente sobre la demarcación, apropiación, regulación y cierre de un tiempo y un espacio educativos que ella retira a su medio ambiente, de suerte que esta institución, en último análisis, es una clausura espacio-temporal alrededor de la persona que toma por sujeto de acción, y no subsiste más que por una oposición al tiempo y al espacio de su entorno social (cit Orellana, 2010, p. 162).

El horario constituye un proceso para reglamentar, ordenar y jerarquizar el conocimiento de manera que contribuye a instalar una disciplina cerrada, que trae implícito también cierta manera de convivir con el mobiliario al interior del aula, pero sobre todo constituye un modelo de comportamiento.

Desde esta perspectiva es notable que la siguiente capa del grabado corresponda al mobiliario, las herramientas escolares.

La tercera capa es el esquema, el delineado de diversos instrumentos escolares; pizarra, calendario, ábaco, cuaderno, regla, dos bolsones, una cartola de notas (véase ejemplo Fig. 66). Alrededor de los implementos escolares aparecen números 1, 10, 11, 12, 13, 15 y 16. Numeración que parecen aludir a un tipo de clasificación, ordenación o jerarquización.

Según Orellana (2010): “La disposición del mobiliario y los materiales al interior de la sala no es azarosa, obedece a formas de pensamiento, a concepciones sociales y filosóficas que van regulando los tipos de relaciones entre las personas. Así la tarima, el puntero, la testera, representan conceptos como autoridad, jerarquía y disciplina” (p.82). Los objetos del entorno más próximos siempre implican un mensaje social surgido de su función y de su rol como mediador entre el hombre y el mundo. Cada objeto introduce una dimensión sociológica en la experiencia de los sujetos, ya que son portadores de signos en tanto relaciones con otros objetos en un espacio tiempo determinado.



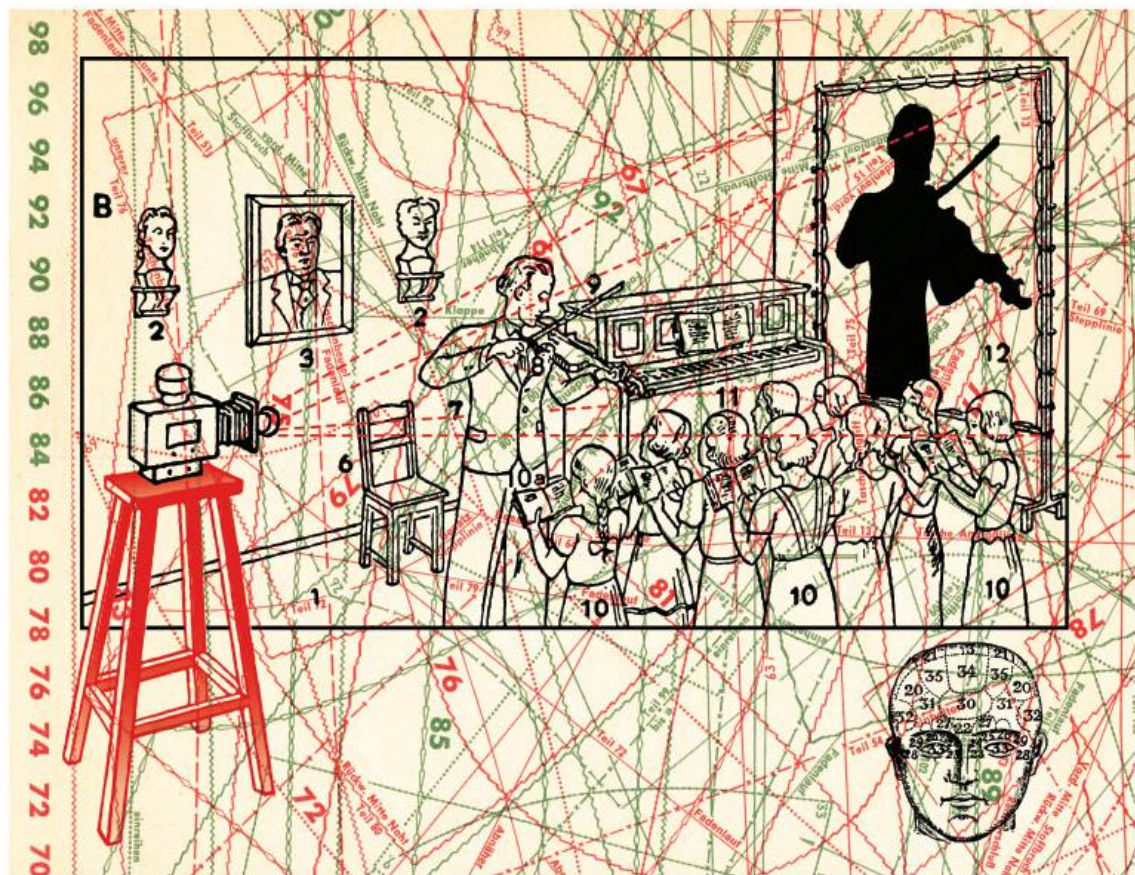
66. Útiles escolares. Libro de *Diccionario por la imagen Español Inglés (sistema Duden)*

El mobiliario materializa el propio sistema educativo como lo señala el título del grabado “los métodos”, las formas de aprendizaje. Al mismo tiempo “habla de las relaciones de poder, conservadurismo, resistencia, disciplina, castigo, violencia, indiferencia, creatividad, cambios y statuquo” (Orellana, 2010, p.86) El mobiliario es pues parte de la clasificación de la, jerarquización, clasificación y ordenación que está vinculada en sus funciones por la herencia de la tradición. La clasificación revela por tanto la aproximación a un objeto dado-mobiliario así como su sentido en el seno de una sociedad, de una tradición.

Justo debajo del horario escolar se ubica el cráneo frenológico de nuevo en la parte inferior derecha. Dicho cráneo está mirando hacia el mismo lado, curiosamente deja ver la parte del hemisferio derecho del cerebro, que según los estudios de la neurociencia es considerado el receptor e identificador de la orientación espacial, el responsable de nuestra percepción del mundo en términos de color, forma y lugar. Lo que hace que esté vinculado con las demás capas en tanto relaciones con el tiempo-horario, espacio, lugar y objetos.

Habíamos señalado que la imagen es en sí un método de enseñanza y que dentro de las herramientas educativas a mediados del siglo XIX había un número importante de láminas que hacían parte del Gabinete de imágenes que servían para ilustrar, entender y profundizar conceptos. Por ello este grabado también se refiere precisamente al papel de la imagen como herramienta educativa, como método. “La imagen proporciona cierta información con mayor facilidad y rapidez que las explicaciones y descripciones. Una imagen permite a menudo identificar antes el objeto designado por una palabra que la definición de esa palabra: es bien sabido aquello de,... una imagen vale más que mil palabras”. (Alvar, 1946, prólogo).

4.3. Las tareas de la proyección (Alter Ego)



67. Mario Soro. *Las tareas de la proyección (Alter Ego)* 2004. Impresión digital sobre papel. 69 x 66,5 cm. Carpeta Cuerpo gráfico para un museo ausente. Universidad ARCIS. Santiago de Chile.

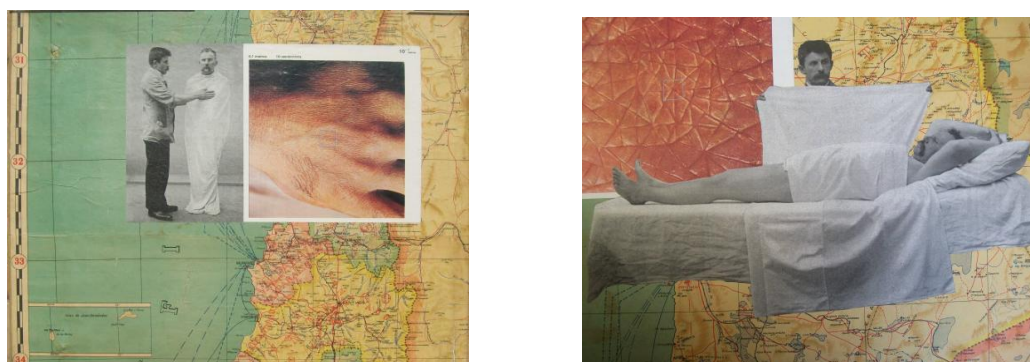
Las tareas de la proyección (Alter Ego) está elaborada en base a superposición de cinco imágenes o capas: imagen de moldes de costura del libro “Burda Modem”, imagen de una clase de violín según el *Diccionario La imagen por la Palabra (sistema Duden)* e imagen de un cráneo frenológico y proyector de diapositivas antiguo.

La idea de que estos esquemas de corte y confección constituyen diagramas que van de una escala individual a una escala social o cultural, es un tema que, como he comentado ya, esta implícitamente asociado con el tema de la enseñanza. En el libro de Waisbluth (2007); Soro declara:

Estas referencias apuntan a una idea que Soro está trabajando siempre en sus obras; las nociones de cuerpo, medida, esquema y cartografía. La cartografía es por excelencia el arte de trazar mapas, de graficar o delinear dimensiones. Por lo que podemos suponer que cuando aparecen estos mapas o diagramas en la obra de Soro hay también una alusión al territorio. Noción que en el caso de los diagramas de corte y confección propone una relación entre una cartografía corporal que trasciende a una

110

cartografía social, de un cuerpo individual, a un cuerpo social. Tema que de alguna manera Soro ya viene trabajando apuntado a dos parámetros; lo macro y lo micro, cuyo ejemplo más notable podría ser la serie de *Collages* presentados para su exposición *Casa del maestro*. En esta serie, además de los diagramas antes comentados (Fig.58), hay una serie hecha con mapas escolares de principios del siglo XX, que Soro rescata de las cercanías del Museo Pedagógico Gabriela Mistral. Dichos Mapas son a su vez intervenidos con imágenes de dos libros, el primero sobre los baños turcos en Alemania y otro de *Potencia de Diez*, un texto que propone un viaje de la piel a la célula, y del átomo al Universo (véase dos obras de la serie Fig.69). Según Soro la serie fue presentada en el marco de la exposición *Casa del Maestro* en el 2003, en el edificio con el mismo nombre.



69. Mario Soro. Obras 1 y 2 de la serie *Casa del maestro*, 2003. *Collage*. 40 x 50cm c/u. Colección particular.

La segunda capa que al igual que la primera es un diagrama, es la escena de una clase de música extraída del diccionario *La palabra por la imagen (sistema Duden)*. Esta capa representa la escena de una clase de canto, donde vemos a un maestro vestido con traje que toca un violín, mientras nueve niñas sostienen un librito en sus manos. En el grabado, Soro agregará al lado izquierdo de dicha escena, la sombra reflejada del profesor, sobre lo que parece ser un lienzo tensado. La imagen original del libro no tiene esta sombra y por ello se asocia a la tercera capa. Se puede decir que la tercera capa es

la extensión del proyector que vemos en la imagen al lado izquierdo del espectador (véase Fig.70) y la sombra del profesor, que Soro me explica en su entrevista, tiene dos significados.



70. Gibert, J. (dir) Imagen detalle La escuela; Clase de Canto, página 444, del libro: *La palabra por la imagen* (sistema Duden), diccionario gráfico y etimológico de la lengua española. (imagen original del grabado) Ediciones Hyma. 1946. Barcelona. Medio Impreso. Archivo de Soro.

En el grabado vemos el proyector fuera del marco de la clase y la sombra agregada sobre el lienzo, como última y cuarta capa en la parte inferior derecha el cráneo frenológico, que se posiciona justo debajo de la sombra proyectada. Soro se refiere así a éste grabado:

Este grabado es el Alter Ego, que tiene que ver con un mito, con llevar el apellido Soro. Si tú investigas Enrique Soro Barriga es el músico más importante de Chile; el músico que conforma la estructura musical de Chile, organiza la primera orquesta sinfónica, compone la primera sinfonía, refunda el conservatorio, supervisa la estructura musical para los colegios. Pero en las reformas del año 28 se lo mandan a guardar, llega el proyecto moderno, hay cambios políticos, queda humillado y sacado de la cátedra. Él, que era la figura del siglo XIX en el tránsito romanticismo-posromanticismo, no se alcanza a adaptar a los tiempos, queda afuera, él es mi alter ego. Es la proyección en la dimensión estética (operación técnica que yo ya venía haciendo mediante el uso de proyectores), versus la figura de este personaje

“la imagen de este profesor” y su sombra proyectada en el telón. Ese alter ego ahora es Eduardo Vilches con su obra gráfica de siluetas y altos contrastes, también en su obra fotográfica con las sombras del cementerio de concepción. Finalmente con el proyecto cuerpos pintados donde, para mi sorpresa, Vilches proyecta con luz sobre el cuerpo de sus modelos.

Tanto así que cuando se hace el homenaje a Vilches (2006), en el día de las Artes Visuales en Valparaíso, yo presento una obra partir de esta referencia, con una proyección de video en 360°. Esta fue la primera obra que se aproxima a un lenguaje de proyección animada. Proyectada en la plaza Sotomayor de Valparaíso allí cierro un ciclo en relación a Eduardo-Alicia Vega (su mujer), una de las fundadoras de la primera escuela de Cine en Chile: EAC (Escuela de Artes de la Comunicación en la UC). Presencia heroica de esta docente misionera, docente catequista que aparece en el documental “100 niños esperando un tren”, dirigido por Ignacio Agüero (documental que recoge la experiencia del taller poblacional de Cine auspiciado por el Arzobispado de Silva Enríquez, en el que Vilches crea el material didáctico para el taller, retomando la iniciativa del calendario CAP: (Compañía Acero del Pacífico, con grabados de niños en los años 70)³².

Soro se refiere en su narración primero al músico chileno Enrique Soro Barriga (1884-1954); su abuelo, nacido en Concepción al igual que Eduardo Vilches. Enrique Soro fue el impulsor del sinfonismo chileno a partir de 1921 (Bustos, 1976, p. 41). Su talento le permitió lucirse como pianista, director de orquesta, improvisador y compositor. Fue



71. Roberto Doniez. *Palabra de Soro*. “La prensa hace eco de la crisis musical de la época de la reforma de 1928 caricaturizada por Topaze”.

³² Orozco, Erika. Entrevista a Mario Soro. 11 de Mayo de 2012. Santiago de Chile.

Director del Conservatorio Nacional, profesor de piano y composición. Soro Barriga dejó una fructífera y brillante producción entre las que se cuentan variaciones sinfónicas, sonatas para violín, el *Himno a la Bandera chilena* y uno de los más importantes, el *Himno estudiantil*, adoptado en toda América (Doniez, 2011, p.168); entre otras obras. No obstante en el prólogo del libro *Palabra de Soro* (2011) se narra que Enrique Soro fue invisibilizado luego de 1928, año en que “Domingo Santa Cruz logra instaurar el proyecto que transformaría la música y las artes en Chile en un medio universitario” (Doniez, 2011, p.15). Enrique Soro Barriga, como lo señala en su relato Mario Soro, desarrolló un estilo donde se caracterizó por el uso de elementos formales y una armonía clásico-romántica, que para el medio europeo era moderno y para el chileno era visto como tradicional. Para Mario Soro, el músico representa la tradición romántica que posiblemente asociará análogamente con Eduardo Vilches, heredero de la tradición del Taller 99.



72. Mario Soro. Detalle *Las tareas de la proyección*. (*Alter Ego*).



73. Eduardo Vilches. *Sombra II*. 1970. Xilografía. 75 x 110 cm. Colección particular.

El Taller 99 es creado por el pintor y grabador Nemesio Antúnez, quien a su vuelta de Estados Unidos en 1953, intenta reintroducir la práctica del grabado en el ámbito universitario, sin éxito, lo que deriva en la creación del Taller 99, orientado a la creación de un grabado tradicional que implementara métodos modernos, así como una preferencia por las técnicas sobre metal (buril, aguafuerte, aguatinta), por sobre las técnicas sobre madera que eran más populares en Chile hasta ese momento.

Eduardo Vilches, que perteneció al Taller 99, pronto encuentra en la xilografía su medio de expresión. En esta técnica el artista penquista se ha caracterizado por el uso restringido del color, donde prevalecen el negro y el blanco del papel. Sus figuras no poseen degradaciones se trata de un enfrentamiento del blanco y el negro, que se asemeja a sombras sobre un fondo.

Para Soro la figura del Vilches es la del maestro, en el catálogo para el homenaje señala: “Vilches no hizo clonación e insistía mucho en los sujetos, incluyendo sus biografías de manera sutil. Eso es una ironía muy fina y dura, para nosotros será una figura moral siempre difícil de alcanzar” (Navarrete, 2006, s/n), desde este punto de vista es interesante la referencia de la sombra (fig.72) ya que esta es considerada como la segunda naturaleza de los seres y las cosas, generalmente está ligada a la muerte, y es esta ambivalencia entre la vida y la muerte un tema latente en la obra del penquista.

Por todos estos antecedentes podemos plantear que Vilches es para Soro la representación de su *Alter Ego* como señala en el título de éste grabado. Es la figura arquetípica que representa una parte que sirve como espejo del yo, su sombra o su doble. “La sombra es mi otro yo y como sugiere Jung, suele mostrarse como una figura del mismo sexo. Podemos encontrar inicialmente la sombra en nuestros sueños, pero es más probable que empecemos a encontrarla proyectada en alguien del mundo exterior hacia alguien” (Downing, 1991, p. 30). Se trata de un doble que en este caso estimula procesos creativos y que en el caso de Soro le permite cuestionar las nociones tradicionales del grabado y reintroducir sus nociones expandiendo sus propias definiciones.

Por otro lado, cuando se habla de imágenes arquetípicas no sólo se trata de imágenes oníricas mitológicas o literarias. Soro presenta en este tríptico la imagen del padre, la madre y el *alter ego*. Estas imágenes están presentes en la realidad de la vida cotidiana. Ya que el arquetipo es un proceso también de valoración simbólica donde la imagen devela relaciones del individuo con la cultura y la sociedad. En Soro estos operan para orientar la mirada sobre algún aspecto dominante, el padre que disciplina, la madre que enseña y acoge y el alter ego que devela el papel del efecto pedagógico sobre el alumno.

Hay en estas imágenes presentes algo de nostálgico y a la vez algo que rememora las primeras décadas del siglo XX donde se instala el proyecto modernizante chileno. Al mismo tiempo su padre, su madre, como el propio artista menciona, “Mi madre es la salud pública y mi padre la política eléctrica chilena”. Aquí confluye la relación entre la memoria social y la memoria individual. La imagen cumple en estos trípticos un papel ineludible para rescatar dicha memoria. Como lo dirían Orellana y Martínez (2010): “Las imágenes orientan las miradas y de algún modo, ejercen un tipo de poder sobre las representaciones de quienes las observan y sobre las nuevas formas que surgen cuando se confrontan al imaginario y los recuerdos al observador, pues como bien señala Huyssen (2009) ‘no hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento sin posibilidad de ver, aún si las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total’ (p. 21).

CONCLUSIONES

Esta monografía recoge el testimonio de Mario Soro a través de entrevistas y conversaciones gracias a lo cual se clasificó un cuerpo de obra y un importante material inédito del artista. Dentro del material recopilado se encuentra la llave para decodificar la selección de obras de esta monografía, una oportunidad para reflexionar sobre más de una década de producción visual y la posibilidad para interpretar obras futuras.

Como resultado de los 11 meses de investigación en los que realicé más de 12 entrevistas al artista, seleccioné un total de 18 obras que a mi juicio representan más de una década de creación visual, en las cuales considero y en las cuales he constatado que existe un hilo conductor vinculado a la enseñanza y la educación.

Entrevistar a un artista que enfrenta su obra siempre a nuevos desafíos técnicos y metodológicos, me permitió descubrir y recuperar a través de la anécdota, posiciones ideológicas y políticas que se reflejan en su producción visual. Gracias a ello comprendí que éstas son un correlato de diversas historias: escolares, familiares y personales que deben ser leídas como estratos o capas significantes.

Luego de realizar diversas reflexiones acerca de estas creaciones artísticas, debo señalar que en éstas hay un mensaje referido a la transferencia de determinados valores a través de la educación, una transmisión que no está exenta de contradicciones y conflictos internos. Transferencia que Mario Soro vincula con el grabado, en tanto el oficio de profesor es reproducir determinados saberes.

Por otro lado estas obras se convirtieron en una oportunidad para rescatar archivos inéditos y otros poco conocidos, por ejemplo sus manuales de sastre. Gracias a estos manuales observo y concluyo la relevancia que tiene en sus obras la iconografía referida al tema del corte y confección; tema que el artista reitera y vincula con su labor educativa, donde vemos al docente representado por el sastre.

En estas propuestas el oficio de docente-sastre es la labor de quien confecciona trajes a medida que reproducen “valores-patrones” de acuerdo a un flujo de paradigmas determinados y delimitados. Los patrones estarán asociados, a su vez, a diagramas del

cuerpo, donde el artista traslada visualmente la cuestión de la norma, la ortopedia y la disciplina. Todo ello para explicar con los elementos propios de la sastrería el papel que tienen determinadas ideologías en el moldeamiento de los cuerpos.

Este conjunto de obras revelan, una conciencia sobre el papel del cuerpo individual en tanto representan también el cuerpo social, los cuales son atravesados en todo momento por flujos, circuitos y corrientes, generando verdaderos diagramas que determinan la norma y lo anormal.

Por otro lado, el cruce de lecturas bibliográficas y simbólicas que realiza el artista desde áreas como la sociología, constituye la verdadera clave para entender cómo se desarrollan sus nociones de “*Desplazamientos del grabado*”. Dichas nociones se nutren de un heterogéneo material bibliográfico que va desde la antropología, filosofía, semiología, pedagogía, hasta manuales de sastrería que el artista recupera de librerías y ferias. Algunos autores relevantes de este material son: Michel Foucault, Lewis Mumford, Claude Levy Strauss, Pedro Morandé y Georges Bataille, entre otros.

El material bibliográfico utilizado por Soro será sintetizado y expuesto dentro de un diagrama cuyo resultado es su propia teoría de desplazamiento, llamada: *Diagrama Interdisciplinario de Flujos*. Diagrama que desempeña una función como esquema operativo en sus creaciones visuales y una herramienta pedagógica dentro de sus clases.

Al concluir debo mencionar el valor que tuvo para mi propia obra conversar con un artista que tiene una mirada crítica y tenaz sobre problemas que atañen a toda sociedad. Conocer su obra me dejó muchas enseñanzas y preguntas, no sólo acerca de mi trabajo creativo sino sobre la potencia conceptual que tiene el grabado y sobre cuáles serían los desafíos metodológicos y políticos que tenemos hoy como artistas.

BIBLIOGRAFIA

Libros

- Ball, Stephen. (Comp). (1997). *Foucault y la educación Disciplinas y saber*. España: Ediciones Morata. Coruña. Medio impreso.
- Chevalier, Jean. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder. Medio impreso.
- Camnitzer, Luis. (2009). *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista Latinoamericano* Murcia- España: CENDEAC (Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo), Colección Ad Hoc. Medio impreso.
- Crespi, Irene y Ferrario, Jorge. (1995). *Léxico técnico de las Artes*. Buenos Aires: EUDEBA. Medio impreso.
- Delpiano, María José, (2011) “Las operaciones críticas de Eduardo Vilches Para el grabado en Chile”. *Ensayos sobre artes visuales*. Santiago: LOM Ediciones. p. 53-84. Medio impreso.
- Doniez Soro, Roberto. (Comp). (2011). *Palabra de Soro*. Valparaíso-Chile: Ediciones Altazor. 2011. Medio impreso.
- Downing, Christine. (Comp). (1991). *Espejos del Yo; imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*. Barcelona: Editorial Kairós. Medio impreso.
- Foucault, Michel. (2002). *Vigilar y Castigar; Nacimiento de la prisión*. Editores Argentina: Siglo veintiuno. Pdf.
- Galaz, Gaspar y Milan Ivelic. (1988) *Chile, arte actual*. Valparaíso- Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso. Medio impreso.

- Galende, Federico. (2009) *Filtraciones II Conversaciones sobre arte en Chile* (de los 80 a los 90). Santiago: Editorial ARCIS. Medio impreso.
- Gibert, J. (dir). (1946). *La palabra por la imagen (sistema Duden), diccionario gráfico y etimológico de la lengua española*. Barcelona: Ediciones Hymosa. Medio Impreso.
- Jiménez Gili, Rosario (Comp). (2007). *El lugar del artista; Una búsqueda necesaria*. Santiago: Sociedad editora Rumbos Ltda. Medio impreso.
- Klemm, Otto. (1935) *Psicología pedagógica*. Madrid: Editorial Labor. Medio Impreso.
- Mandoki. Katia. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales*. México: Prosaica dos. Editorial Siglo veintiuno. Pdf.
- Martin, Kathlenn (Ed). (2011). *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Ediciones Taschen. Medio Impreso.
- Mellado, Justo Pastor. (1995) *Novela chilena del grabado*. Santiago: Editorial Economías de Guerra. Medio impreso.
- Moles, Abraham A. (1974). *Teoría de los objetos*. Santiago de Chile: Colección comunicación Visual. Editorial Gili. Medio Impreso.
- Mosquera, Gerardo. (2007). *Arte reciente en Chile. Copiar el Edén*. Santiago: Puro Chile. Medio impreso.
- Morandé Court, Pedro. (2007) *América Latina, Identidad y futuro*. México: Instituto Mexicano de Doctrina Social Cristiana. Medio impreso.
- Mumford, Lewis. (1992). *Técnica y civilización*. España: Alianza editorial. Pdf.

- Omeñaca Carlos y Günther Haensch. (1997). *Los diccionarios del español en el siglo XXI*. Salamanca-España: Ediciones Universidad de Salamanca. p. 90-92. Medio impreso.
- Orellana Rivera María Isabel. (2007) *Educació, improntas de mujer*. Santiago: MAVAL de Chile. 2007. Medio impreso.
- _____ (2009). *Cultura ciudadanía y sistema educativo: cuando la escuela adoctrina*. Santiago de Chile: Ediciones LOM. Medio impreso.
- _____ (2010). *Una mirada a la escuela chilena: entre la Lógica y paradoja*. Santiago de Chile: LOM Ediciones. Medio impreso
- _____ y María Fernanda Martínez Fontaine. (2010) *Educación e imagen: formas de modelar la realidad*. Santiago de Chile: LOM Ediciones. Medio impreso.
- Panero, Julius y Zelnik, Martin. (1983). *Las dimensiones humanas en los espacios interiores*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. Medio Impreso.
- Pevsner, Nikolaus. (1981) *Las academias del arte, pasado y presente*. Madrid España: Editorial Cátedra. Medio impreso.
- Richard, Nelly. (2007) *Margins and Institutions; Art in Chile Since 1973*. Melbourne: Editorial Art and Text.. Medio impreso.
- Waissbluth, Verónica. *Cuño y estampa, en torno al grabado chileno*. Vol. II. Santiago; Entel. 2007. Medio impreso.

Tesis

Soro, Mario. (1986). *Del taller de grabado a la búsqueda de los procesos de transformación*. Tesina de Grado para optar al grado de Licenciado en Artes con mención en Grabado. Santiago: Pontificia Universidad Católica. Medio impreso.

Revistas

AA.VV. *Indice: documento de arte y crítica*. (2000). N°2. Santiago Chile: LOM Ediciones. p. 6-10. Medio impreso.

AA.VV. *Revista Trauco n° 17*. (1989) Julio.. Santiago de Chile. p. 56-57. Medio impreso.

Díaz, Gonzalo. (1983) “La pintura les llena el corazón o lo que no debe faltar en un hogar bien constituido”. Revista *La Separata* N°6, Julio. Santiago de Chile.p.4-5 Medio impreso.

Benítez Jorge y Lorna Rebolledo. (2011). “Fundición Libertad Universidad Arcis; un caso de reconversión de un espacio industrial a un espacio académico”. *Debates Críticos; revista institucional, Universidad ARCIS*. N°2.p.58. Santiago de Chile. Medio Impreso.

Celedón, Pedro. (2004). “La figura de Eduardo Vilches en el contexto de la Escuela de Artes UC”. *Cuadernos de arte N°10*. Noviembre. Santiago: Escuela de Arte, Pontificia Universidad Católica de Chile. Medio impreso.

Machuca, Guillermo y Justo Pastor Mellado. (1997) *Arte joven en Chile (1986-1996)*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes. Medio impreso.

Navarrete, Carlos. (1995). *El Triangulo paradigmática en la plástica chilena emergente*. Santiago: *Revista de Arte UC año 8 N°12*. p. 8-12. Medio impreso.

Ulibarri, Luisa. (1995) “Los jóvenes de los 90”. *Revista: Diseño. N° 53. Año 6.* Diciembre. p. 50-59. Medio impreso.

Venturi, Pablo. (1988). *Revista de Arte UC. Año 2, N°3.* Santiago: Escuela de Arte de La Pontificia Universidad Católica. p. 1-12. Medio impreso.

Villarreal, Alicia. (2006). “*MUSBA*; El taller como transferencia y producción de sentido”. *Cuadernos de Arte N°12.* Noviembre. Santiago. p. 81-89. Medio impreso.

Catálogos

Céspedes, Luis Carlos, Montes de Oca, et al. (1994) *Un metro por un metro.* Diciembre Galería Gabriela Mistral. Santiago de Chile: Univ. ARCIS, Escuela de Bellas Artes, ediciones. LOM. Medio Impreso.

Galende, Federico (1996). *Mario Soro; Las cuatro operaciones del aparato reproductor.* 18 al 29 de Noviembre de. Santiago: Universidad ARCIS. Medio impreso.

Machuca Guillermo y Germán Muñoz Pilichi. (1995). *Estación perdida. Mario Soro y Manuel Torres.* Galería Gabriela Mistral. Santiago: Ediciones Lom. Medio impreso.

Mellado, Justo Pastor (Curador) (2000). *Tercer periodo, 1973-2000: Transferencia y densidad. Chile 100 años de Artes Visuales.* Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes. Medio impreso.

Montes de Oca, Carlos y Patricio Rueda (coord). (1996). *Zona fantasma; 11 artistas de Santiago.* Santiago: Galería Gabriela Mistral. Medio impreso.

Navarrete, Carlos. (2006) *El efecto pedagógico. Homenaje a Eduardo Vilches*. 30 de septiembre, Día Nacional de las Artes Visuales. Concejo Nacional de la Cultura y las Artes. Medio impreso.

Oyarzún, Pablo, Nelly Richard y Claudia Zaldívar. (Eds.). (2005). *Arte y Política*. Santiago: Universidad ARCIS. Medio impreso.

Soro, Mario (2000). “El grabado en Chile 1950-1973, en la época de las planificaciones globales”. *Chile 100 años de artes visuales. Segundo periodo, 1950-1973*. Entre modernidad y utopía. Santiago: Museo Nacional de Bellas artes. p. 120-129. Medio impreso.

_____. (2001). “Sala 3, Modelos de circulación”. *Catálogo de La III Bienal de Arte Joven 2001, Museo Nacional de Bellas Artes. Situación del Arte contemporáneo Chileno*. 04 de Septiembre al 10 de Octubre Santiago: M.N.B.A.. Medio impreso.

Ramírez, Mari Carmen y Justo Pastor Mellado, Elvis Fuentes, et al (2004). *Trienal poli/gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe*. San Juan, Puerto Rico; Instituto de la Cultura Puertorriqueña. Medio impreso.

Williamsom, Luz María. (2009). *Fantasmatic; 9 Artistas Contemporáneos Chilenos*. Santiago - MAVI. 2006. Medio impreso.

Artículos de prensa

AA.VV. “Mario Soro”. *Trauco. N° 17*. (1989). Santiago. Julio. p. 56-57. Medio Impreso.

Dahuabe, Denisse. (2003). “Mario Soro; artista plástico; el oficio del sastre”. *La Calabaza del diablo, cultura y realidad*. Julio año5, nº 26, Santiago. p. 16-19. Medio Impreso.

Iñiguez, Ignacio. (1995). “Manuel Torres y Mario Soro exponen en la Galería Gabriela Mistral. Desierto, paisaje y materia”. 10 de octubre. Santiago: *Diario la Nación*. de 1995. p, 32. Medio Impreso.

Recursos electrónicos y web

El Frente Popular (1936-1941) Presentación. “Memoria Chilena”. Online. (Consultado 02/08/2012). Disponible en:
http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=frentepopular%281936-1941%29.

Bustos Valderrama, Raquel. (1976) “Enrique Soro”. *Revista Musical Chilena*, XXX, p. 39-76. Online. (Consultado 27/07/2012). Pdf. Disponible en:
<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/1274/>

Cuerpo gráfico para un museo ausente 2003-2004, (2004) Proyecto de la Escuela de arte y cultura visual Universidad ARCIS. Sala Juanegenau. 18-28 de Agosto. (Consultado 18/05/12). Disponible en:
arteuchile.uchile.cl/descargas/SJE/2009/cuerpo_grafico.pdf

Eisner, Elliot W. (2000). *BENJAMIN BLOOM (1913–1999)*. “Perspectivas: revista trimestral de educación comparada” (París. UNESCO: Oficina Internacional de Educación), vol. XXX, nº 3, septiembre. P. 423-432. Pdf.

El Frente Popular (1936-1941) Presentación. “Memoria Chilena”. Online. (Consultado 02/08/2012). Disponible en:

http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=frentepopular%281936-1941%29.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. (Consultado en: 11/09/12). Disponible en: <http://www.bdp.org.ar/facultad/catedras/cp/tis/680.pdf>.

Mellado, Justo Pastor. (2004-2005). *El Concepto de Desplazamiento del grabado*. Informe de Campo 1-5. Online (consultado 06/08/11) Disponible en: <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php>.

Museo de la educación Gabriela Patrimonio Chileno, construyendo un Canto General Mistral. (Consultado 18/07/20012) Disponible en: http://www.patrimoniochileno.net/index.php?option=com_content&view=article&id=239:museo-de-la-educacion-gabriela-mistral&catid=31:museos&Itemid=34

Soro, Mario. Página web del artista. (Consultada 14/09/2011). Disponible en: <http://www.mariosoro.cl/site/>