



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

FACULTAD DE ARTES
MAGÍSTER EN ARTES

PUESTA EN VALOR DE UN OBJETO COTIDIANO SERIALIZADO
DESDE UNA ACCIÓN RITUALIZADA

por

BÁRBARA CAMHI JACARD

Memoria de obra presentada a la Facultad de Artes
de la Pontificia Universidad Católica de Chile
para optar al grado académico de Magíster en Artes

Profesores Guía:

TUTORA: ALEJANDRA BENDEL MANRIQUEZ

CO-TUTOR: LUIS PRATO ESCÁRATE

Diciembre, 2015
Santiago de Chile

© 2015, Bárbara Camhi Jacard

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

TABLA DE CONTENIDO

	Página
RESUMEN	
I. INTRODUCCIÓN.....	5
II. INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA Y PROCESO DE CREACIÓN	
2.1 Arte y conocimiento.....	8
2.2 Proceso de creación e incertidumbre.....	11
2.3 Carácter de una investigación artística.....	14
III PROCESO DE TRABAJO Y OBRA	
3.1 Desarrollo del proceso de creación.....	16
3.2 La obra.....	23
3.3 Referentes.....	28
4.4 Capas de lectura de la obra.....	35
5.5 Decisiones plásticas y montaje.....	39
IV CONCLUSIÓN.....	42
BIBLIOGRAFÍA	

RESUMEN

La memoria de obra para el proyecto de obra titulado, *Puesta en valor de un objeto cotidiano serializado desde una acción ritualizada*, aborda dos principales ejes que son considerados, para este caso, como parte de su proceso de creación. El primero gira en torno al cómo se entiende el proceso de creación en arte, en consideración de que la obra debe su existencia a éste, o bien, podría ser entendida como el producto de un tipo investigación o exploración. El segundo propone dar cuenta de la experiencia de dicho proceso hasta que se articula la obra y, en consecuencia, las conexiones y el conocimiento que se van desprendiendo del proceso de trabajo y de interacción.

La obra mencionada tiene por objeto la construcción de una operación de puesta en valor de un objeto cotidiano masificado. Las preguntas que se identifican apuntan al cómo se construye una operación de esta naturaleza y, al cómo de ello derivan obras únicas. El propósito se ha identificado como el encontrarse con aquello que singularice al objeto masificado sin perder su condición de serializado. De esta problemática nace el cruce entre el objeto “copa” serializado y una intervención que se toma prestada de un ritual de una tradición. Esta conexión, que surge del proceso de creación mismo, es lo que construye la obra activando su sentido y las lecturas que de ella se desprenden.

I. INTRODUCCIÓN

En la actualidad es muy probable que frente a una obra en artes visuales nos topemos con un comentario como: “yo podría haber hecho eso”. Afirmación que puede ser cierta respecto a las respuestas formales de una obra de esta naturaleza y, ante lo cual, podría responderse: “sí, pero no lo hiciste”, como una manera de evitar profundizar en el asunto. Sin embargo, en este punto surge la pregunta ¿Pero, entonces que hace que no lo haya hecho? Esta pregunta es crucial en cuanto a que nos lleva a entender que la obra como suceso importa tanto como el cómo se deriva en ella. Es más, podríamos decir que una obra en artes visuales no sólo se sirve de un proceso de exploración sino que debe su existencia a éste. La obra, en otros términos, podría considerarse como el producto de una investigación con un propósito artístico. Lo anterior en el entendido del arte como un tipo de conocimiento que utiliza metodologías y estrategias propias en la producción de un saber.

Respecto al punto de vista expuesto se considera relevante estructurar la memoria de obra en base al proceso de creación del cual ha derivado el proyecto de obra: *Puesta en valor de un objeto cotidiano serializado desde una acción ritualizada*. A grandes rasgos esta propuesta se enfoca en hacer visible al objeto “copa” de uso cotidiano masificado, como obra única a partir del cruce entre dicho objeto y una intervención que se toma prestada de un ritual de una tradición. Es decir, de qué manera un gesto ritual puede singularizar un objeto masificado, reflejar la visualidad implícita en una tradición y transformarse en obra visual. Como antecedente de lo que ha sido el desarrollo del proyecto de obra señalado, se hace importante considerar el punto de vista a partir del cual es entendido el proceso de creación en arte. La razón por la cual se considera así es básicamente el propósito inicial de cursar este magister a fin de comprender el proceso de creación en artes visuales lo cual, a su vez, ha movilizó el proceso de trabajo.

El origen de esta inquietud viene del tránsito por distintos procesos de creación, dada una formación previa en arquitectura y algunas áreas del diseño. Este transitar en los procesos de creación de diferentes disciplinas ha puesto en evidencia, desde la propia experiencia, la complejidad que presenta el de las artes visuales. Una complejidad en

cuanto a que es un proceso que invita a desarrollar una disposición para tolerar la ambigüedad, explorar lo incierto y ejercitar un juicio libre de condicionamientos, tal como lo describe el teórico y docente en arte y educación, Elliot Eisner (2002) en el libro, *El arte y la creación de la mente*. En este aspecto, el proceso de creación en arte ha sido experimentado, no como un medio para descubrir la obra, sino en el protagonista de ésta.

Inicialmente la idea de comprender el proceso de creación en arte se enfoca en una investigación teórica que concluye el primer año de magíster con el planteamiento de que una investigación que actúa como proceso de creación se moviliza a partir de la incertidumbre, actuando lo incierto en beneficio de la creación. El paso a desarrollar un proyecto de obra en lugar de una tesis teórica se fundamenta en el hecho de reconocer que la comprensión de un proceso lleva implícito el hacerlo experiencia. Ello, por tanto, ha requerido un traslado de preguntas desde el plano de lo teórico al territorio del arte, lo cual forma parte del proceso de creación del proyecto de obra.

Las preguntas que se abrieron inicialmente apuntaron a un, qué se entiende por investigación artística y cual es el carácter de una investigación que actúa como proceso de creación. Por su parte, el traslado de las preguntas al plano de la creación, pasó a reconocerse como la construcción de una operación como problemática. Con este objetivo se investiga la creación de una operación de puesta en valor del objeto copa serializado. En este aspecto, la operación ha sido entendida como la obra y, por tanto, el encontrar la operación se ha convertido en la obra, al producirse una nueva articulación de sentido entre la operación y el objeto intervenido.

De acuerdo a lo expuesto, para abordar una memoria de la obra en cuestión se han definido dos ejes temáticos. En una primera instancia, recomponer el punto de vista a partir del cual se ha entendido el proceso de creación en arte y, como grueso del trabajo, el reconocimiento y reflexión del proceso de investigación artística experimentado. El último punto incluye los cambios, mutaciones y transformaciones que se han ido plasmando en un pensar a través de un hacer, hasta que se deriva en la obra actual. No menos importante ha sido la búsqueda de un nuevo sentido respecto a lo que

ha ido aconteciendo en el proceso y como de ello se engrana la obra. Por último, cabe hacer mención a las capas de lectura que porta ésta y, las decisiones formales para su visualización. Estos aspectos son cruciales ya que, por ejemplo, la elección de un objeto copa tipo, así como la decisión de dar forma a una serie, pasan a constituir herramientas fundamentales que otorgan claves de lectura desde lo visual.

II. INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA Y PROCESO DE CREACIÓN

2.1 Arte y conocimiento

La problemática inicial, en lo que se refiere a la comprensión del proceso de creación en artes visuales, se sostiene en el entendido de que el arte es y construye conocimiento. Por este motivo, se hace pertinente entender qué tipo de conocimiento se obtiene por medio del arte para llegar a saber de que trata y como se comporta el proceso de creación en este ámbito. Con este objetivo se toma como referente a Elliot Eisner, teórico y docente en arte, el cual, a través de sus textos, expone un punto de vista que refleja con claridad el tipo de conocimiento que le es propio al territorio del arte. Si bien existen otros autores¹ que fueron revisados en su oportunidad, se considera a Elliot Eisner el más representativo de esta etapa de investigación teórica, previa a la decisión de realizar un proyecto de obra.

Si se acepta la idea de que el aprendizaje se genera por medio del vínculo emocional que cada cual establece con una realidad, el conocimiento que reporta el arte se encuentra en el reconocimiento de nuestro mundo afectivo al tener una experiencia. El tipo de conocimiento del arte proviene de un tipo de investigación, o bien, una exploración que utiliza lenguajes y metodologías propias para su transmisión e integración. En el caso de la investigación artística, el conocimiento va apareciendo en un proceso y encuentra su expresión en un lenguaje que le es propio a las artes visuales: la imagen, manifestada en diferentes soportes.

El teórico y docente en arte, Elliot Eisner (2007), en su artículo *Arte y conocimiento*, afirma que el arte porta un saber de un plano intangible que corresponde a ese mundo afectivo al que se hace referencia. En esta publicación, el autor se enfoca en entender al arte como herramienta de investigación que construye conocimiento en torno a aquello que no puede ser dicho. Un saber que se engrana de la misma experiencia de

¹ - Barret, E. y Bolt, B. (2007). *Practice as research. Approaches to creative arts enquiry*. London: I. B. Tauris.

- Bengoa, M., Espinoza, F y Schwember, F. (2012). *Link: arte, investigación y docencia*.

- Robinson, K. (2011). *Out of our minds. Learning to be creative*. United Kingdom: Capstone Publishing Ltd.

una creación en cuanto a que descubre nuevas realidades y posibilidades de ser. Eisner (2007) hace énfasis en que el arte, en su particular forma de operar, permite poner en evidencia problemáticas que apuntan a abrir nuevos campos o perspectivas de discusión. En este sentido, el arte permite conocer ese ámbito de la existencia que desde otro lugar seríamos incapaces de reconocer.

De acuerdo al texto en cuestión, cada mecanismo de conocimiento tiene sus propios atributos y usos. En el arte, el “acto de conocer” describe de mejor manera que el saber es encontrado en los procesos de indagación de preguntas y problemáticas más que en los hechos mismos o en la comprobación empírica de un suceso. Eisner (2007) afirma que el arte presta un tipo de servicio que posibilita mejorar el entendimiento de la condición y del quehacer humano al proporcionarnos nuevas vías de acercamiento al mundo. Gracias a una disposición empática, el arte puede situarse en diferentes puntos de vista, abrir paso a nuevos conocimientos y reconocer otras formas de existencia. El autor citado expone, en el libro, *El arte y la creación de la mente*, que a través de las artes se aprende a ver aquello que no ha sido notado, a sentir lo que no se ha sentido y a emplear otras formas de pensamiento.

En otra de sus publicaciones, Eisner (1981) plantea que la investigación artística se caracteriza por situar lo general en lo particular a fin de poner el acento y tomar conciencia de aquello que es único en un tiempo y espacio. El propósito de hacer nítido lo particular es hacer posible que sus cualidades puedan ser reconocidas, experimentadas y con ello provocar una introspección que excede el límite del acontecimiento del cual emerge. Lo particular es visto como una forma de comprensión de lo general, considerando que la habilidad de generalizar desde lo particular es una de las maneras con que el ser humano lidia con el mundo.

Por último, de acuerdo a este autor, el arte se enfoca en la integración de un conocimiento desde una experiencia y articulación de significados, es decir, en el cómo se activa un sentido de aquello que no es observable. En base a lo dicho, la investigación artística reconoce lo existente y explota el potencial de la selectividad poniendo énfasis en su modo de expresar, lo que requiere ser comunicado desde un punto de vista

particular. En cuanto a lo que investigar se refiere, nos aproximamos al entendimiento del mundo de diversas formas, el arte es una de ellas.

2.2 Proceso de creación e incertidumbre

El primer año de magister se enfoca en una aproximación al entendimiento del proceso de creación, detonada a partir de la conexión del arte con la incertidumbre en una investigación que actúa como proceso de creación, de la cual se hará referencia más adelante. Si bien es cierto que la incertidumbre está presente en los diferentes tipos de investigaciones que existen, la propuesta se enfocó en entender esta temática desde otra perspectiva en cuanto a su vínculo con el arte. De acuerdo a lo expuesto, esta primera etapa concluye con el planteamiento de un proyecto de investigación teórica que se tituló, *Creación en arte visual a partir de la incertidumbre, lo incierto en beneficio del proceso de creación y obra*.

Lo incierto en beneficio de la creación toma por objetivo un cambio de actitud respecto a la incertidumbre al situarla a favor del proceso de creación. En este aspecto, se reconocen aquellas particularidades del arte que mueven a operar desde lo incierto y la incertidumbre cómo impulsora de un tipo de conocimiento que aparece al estar la investigación enfocada en el proceso y no en la obtención de un resultado. Para poder abordar dicho objeto de estudio se realizó una aproximación a la incertidumbre desde el territorio de la ciencia, se adoptó un punto de vista sobre el tipo de conocimiento del arte, expuesto en el apartado anterior, y, se establecieron los vínculos entre arte y la incertidumbre a fin de sostener lo planteado.

La decisión de obtener una noción de incertidumbre desde la ciencia, radica en el hecho de que esta disciplina debió transitar por la experiencia de la incertidumbre para llegar a establecer el “Principio de Incertidumbre” planteado por el físico alemán Werner Heisenberg en 1927. Para ello se utilizaron textos escritos por el mismo Heisenberg² que dan cuenta de los procesos y análisis que condujeron al principio señalado. Si bien no se tiene competencia en el área de la física cuántica, estos textos

² - Heisenberg, W. (1985). *Encuentros y conversaciones con Einstein*. España: Printer Industria Gráfica, S.A.

- Heisenberg, W. (1959). *Física y filosofía*. Argentina, Buenos Aires: Editorial Isla.

permitieron extraer la experiencia implicada en este proceso, lo cual responde al objetivo de obtener una noción de incertidumbre.

A modo de síntesis, cabe destacar que el planteamiento del principio de incertidumbre implicó principalmente que el mundo de lo empírico tuvo que aceptar lo no definido y lo no comprobable por la imposibilidad de controlar todas las variables a la vez. La significancia de dicho principio está en la imposibilidad de una medición exacta; la imposibilidad de conocer propiedades con exactitud y la imposibilidad de atribuir características determinadas a algo, por su constante estado de cambio y transformación. La experiencia de la ciencia nos aproxima a la incertidumbre como la vivencia de la indeterminación o bien de lo indefinido. Al igual que sucede en el arte, el proceso de creación es dinámico, constante en su estado de cambio y transformación, del cual continuamente se abren preguntas a múltiples respuestas.

Con los antecedentes expuestos el nexo encontrado entre la incertidumbre y el arte, que ha dado paso al objeto de estudio citado, se articula en base al tipo de conocimiento que levanta el arte y como éste opera. En primer lugar, por el hecho de portar un conocimiento que no permite ser reducido a una comprobación empírica, dado que responde a un proceso de creación que aborda lo intangible y lo vivencial. En segundo lugar, porque las problemáticas investigadas desde y por el arte, nos enfrenten a infinitas formas de existencia y, no menos importante, por el hecho de que el arte mismo no requiere ser útil en términos de lo práctico, es decir, no necesita dar respuesta a un “para qué”, en el sentido de lo funcional. Todas estas características señaladas liberan a la investigación artística del resultado o de un fin, centrando el foco en el proceso mismo de creación. Un proceso donde la posible inexistencia de caminos trazados abre paso a lo incierto y, donde la incertidumbre es la que moviliza una investigación que actúa como proceso de creación.

Ahora bien, en cuanto la investigación artística, ¿A qué se refiere una investigación como proceso de creación? Esta caracterización del proceso de creación viene de una categorización realizada por el compositor e investigador del arte, Javier Party (2013). Sus textos indagan sobre las implicancias de categorizar al arte y la ciencia

como actividades que actúan por separado, en una propuesta que entiende a estas dos actividades ligadas en la producción de conocimiento. De acuerdo al punto de vista de Party (2013), se podría definir que tanto el arte tiene de ciencia como la ciencia tiene de arte.

Party (2013) plantea la investigación artística desde tres perspectivas. La primera es la investigación “para” el proceso de creación, que refiere a la adquisición de información o conocimiento previo a la creación artística. La segunda es la investigación “a través” de un proceso de creación, con lo que entiende que la creación y la investigación o son lo mismo o, al menos, actúan en forma paralela, interconectadas e interdependientes. La tercera es la investigación “como” proceso de creación, que viene de la pregunta, ¿Cómo puede el producto de una investigación ser la obra?

Para concluir, es importante aclarar que como proceso de creación la tercera categoría es la que se vincula con mayor evidencia a la incertidumbre, cuando la adquisición de conocimiento tiene un propósito artístico. Con esto se quiere decir que la combinación entre las preguntas y problemáticas planteadas desde el arte y una investigación como proceso de creación, dejan fuera la posibilidad de trabajar para un fin determinado. En este aspecto, la obra se transforma en el proceso y no en el objeto, en el entendido de que aquello que se investiga solo puede encontrar respuesta en la misma acción de investigar. Dicho de otra manera, las preguntas que explora el arte están abiertas a múltiples respuestas a las que se llega por medio de la experiencia del proceso. Tal como señala Party (2013), además de la probabilidad y el error, el arte genera aquellas circunstancias que son necesarias para lo inesperado y que no obedecen a las leyes de causa y efecto.

2.3 Carácter de una investigación artística

Tal como se hace mención al inicio, Eisner (2002) señala que el proceso de creación es un proceso que invita a desarrollar una disposición para tolerar la ambigüedad, explorar lo incierto y ejercitar un juicio libre de condicionamientos. Si a ello se suma lo que ha sido planteado en cuanto al arte y la incertidumbre en el apartado anterior, se abren nuevas preguntas en torno a la investigación artística. Por un lado ¿Cuál es el carácter de una investigación de este tipo? Y, por otro, ¿Cuál es la actitud que permite abordar una indagación de esta naturaleza? Sobre todo si se pretende utilizar la incertidumbre a favor del proceso de creación y obra.

Si bien estas preguntas pueden tener más de una respuesta, dado a su carácter subjetivo, se toma como referente un ensayo publicado por la artista visual española Dora García (2011) publicado por el MACBA en el libro, *En torno a la investigación artística, pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. En el texto, *Más mística que racionalista, alcanza verdades que la lógica no puede alcanzar*, la artista hace un cruce con la literatura para tratar el asunto y, con ello, logra transmitir el comportamiento de la investigación artística de acuerdo a su experiencia.

En su ensayo, García (2011) describe a este investigar como un acto compulsivo, obsesivo, maniaco, iluminado y que termina por agotamiento más que por alcanzar conclusiones satisfactorias. Yendo más lejos en esto, la artista hace una asociación y relaciona la investigación artística con los rasgos de uno de los prototipos de personas categorizadas por el escritor argentino Julio Cortázar (1962), en el libro *Historias de cronopios y famas*. Es decir, una investigación en arte se comporta como un *cronopio*, siendo un *cronopio* un ser alocado, imprevisible, desordenado, bello y vagabundo, según lo describe esta autora. Mas aún, pareciera ser que la investigación artística opera bajo la consigna del *cronopio*, la que viene siendo la lucha contra el pragmatismo y la consecución de fines útiles. En el texto citado se hace alusión a aquellas ocupaciones raras que esta “absurda” familia de la calle Humboldt emprende, como por ejemplo, la inútil tarea de recuperar un cabello caído por el desagüe. Respecto a este tipo de personalidad y la consigna que la identifica, García (2011) señala lo siguiente:

“Quizás esta podría ser una característica de la investigación artística: poco eficiente, o en realidad nada eficiente, circular, antilineal, temerosa de llegar a cualquier conclusión, desbocada en su búsqueda, que huye del final de la misma como de la peste. Una buena pregunta debe evitar a toda costa una respuesta, y éste puede ser también un resumen de lo más característico de la investigación artística”³

En síntesis, la mirada de Dora García respecto a la investigación artística y la vinculación que hace con el *cronopio*, personaje de la literatura, le otorga al proceso de creación un carácter en relación a este prototipo de personalidad. Esta estrategia permite evidenciar un posible comportamiento de este proceso y, el operar bajo la consigna del *cronopio*, entender la actitud buscada para experimentar una investigación artística. La lucha contra el pragmatismo y la consecución de fines útiles podría concebirse como una forma de pensar que permite: liberarse del sentido común o de los condicionamientos, abrir paso a lo inesperado, tras dejar de lado todo juicio y, con ello, abrir paso al encuentro con la obra.

Podría considerarse que el punto de vista expuesto engloba de una manera más asimilable la forma en que se ha experimentado el proceso de creación en arte, motivo por el cual se ha considerado relevante exponerlo. Respecto a la importancia otorgada a este primer eje, la razón radica, como inquietud inicial, en que la noción elaborada sobre el mismo proceso de creación termina por influir y ser parte de obra. La evidencia está en que el proceso de trabajo del proyecto de obra se caracterizó por ser una investigación en acción desde la cual aparecieron las preguntas, la problemática, las conexiones y, por tanto, los referentes. En el caso particular de dicho proceso de creación, tampoco se puede obviar la incidencia que cobra el traslado de una investigación teórica hacia el desarrollo de un proyecto de obra, en lo que se refiere a un operar desde lo incierto y de un modo *cronopio*, lo cual se detallará a continuación.

³ García, D y otros. (2011). *En torno a la investigación artística, pensar y enseñar el arte: entre la práctica y la especulación teórica*. España: Editores, Museo de Arte.

III PROCESO DE TRABAJO Y OBRA

3.1 Desarrollo de un proceso de creación

La investigación artística desarrollada es considerada como el proceso de creación mismo, y, como parte de éste, también lo ha sido la construcción del enfoque propuesto respecto al proceso de creación en arte. Es del cruce de ambas instancias que deriva el proyecto de obra, *Puesta en valor de un objeto cotidiano serializado desde una acción ritualizada*. Es importante aclarar, en el caso del proyecto de la obra enunciado, que la investigación no se trata de una recopilación de antecedentes en forma previa ni del desarrollo de una metodología para dar con la obra. Por el contrario, este proceso de trabajo se ha caracterizado por su carácter *cronopio* en lo que respecta a lo imprevisible, desordenado, circular, antilineal, poco eficiente y temeroso de llegar a una conclusión.

Lo anterior dado al hecho de que la investigación artística llevada a cabo arranca desde un estado de incertidumbre, en donde las preguntas y problemática a investigar en ningún caso estaban definidas a priori. Posiblemente en ello ha influido la mirada de lo incierto a favor del proceso de creación y la consigna del cronopio como esa actitud que permite transitarlo. De acuerdo a lo señalado, es relevante destacar que las preguntas y problemática de la obra se han ido haciendo reconocibles en un proceso y ha sido solo el proceso el que ha logrado arrojar respuestas y abrir nuevas preguntas.

Ahora bien, si se tiene que establecer el punto de arranque de la investigación, de la que deriva el proyecto de obra en cuestión, éste tendría que ser situado en la exploración previa de materialidades y objetos. Exploración que, como ya se hace mención, se inicia sin intencionalidades definidas ni imágenes preconcebidas. Este punto de partida se caracteriza por un cruce entre el material de envolver conocido como Alusa Plast y copas y vasos de uso cotidiano recopilados de un entorno cercano. En este proceso inicial se explora la compatibilidad de estas materialidades en una acción de envolver, se investiga la transparencia y la translucidez, y, la forma e imagen que adquieren los objetos tras ser envueltos.



Mesa de trabajo en la que se investigan posibles vínculos entre el material film plástico y las copas y vasos recopilados.

Recién en este punto de la experimentación y tras un proceso de reflexión sobre lo hecho, surge como primera aproximación a un proyecto de obra el *Proceso de desindustrialización*, como fue nombrado en su oportunidad. A modo de síntesis, esta primera instancia del proyecto tuvo por objetivo la idea de construir una operación de desprogramación de la impronta industrial sobre el objeto copa y vaso del mercado. Es decir, dar respuesta al efecto invisibilizador que un proceso industrial cobra sobre un objeto al masificarlo. Con ello se pretendía hacer visible ciertos rasgos característicos de diseño en un cruce entre los objetos nombrados y el material film plástico. En este proceso, llamado *desindustrialización*, la acción de envolver con un material translucido constituía una aproximación a una operación que, en un ocultar y revelar a la vez, descubría particularidades de las copas y los vasos seleccionados.



Selección de copas y vasos intervenidos, que dieron origen a la idea de desindustrialización.

Sin embargo, posteriormente se detecta que esta posibilidad de proyecto de obra, si bien, podía llegar a articularse en el plano del discurso, presentaba consecuencias directas sobre el proceso de creación. Consecuencias en lo que se refiere al riesgo de que la obra se convirtiese, en un forzar los conceptos elaborados de desindustrialización a la investigación artística. Construir un concepto de desindustrialización implica un retorno a un ámbito de investigación teórica suponiendo detener el proceso de creación para realizar un estudio acabado sobre teóricos tales como Walter Benjamin⁴ y Jean Baudrillard⁵.

⁴ Walter Benjamin en el texto, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, construye el concepto de aura a fin de analizar el arte en tiempos posteriores a la revolución industrial. El aura, a grandes rasgos, es entendida como la manifestación irreplicable de una lejanía por muy cerca que esta pueda estar, o como esa experiencia de distancia que invoca el carácter originario de algo otorgándole su individualidad. En este aspecto la reproductibilidad técnica o bien, la industrialización supone una pérdida del aura y por tanto de la idea de obra de arte.

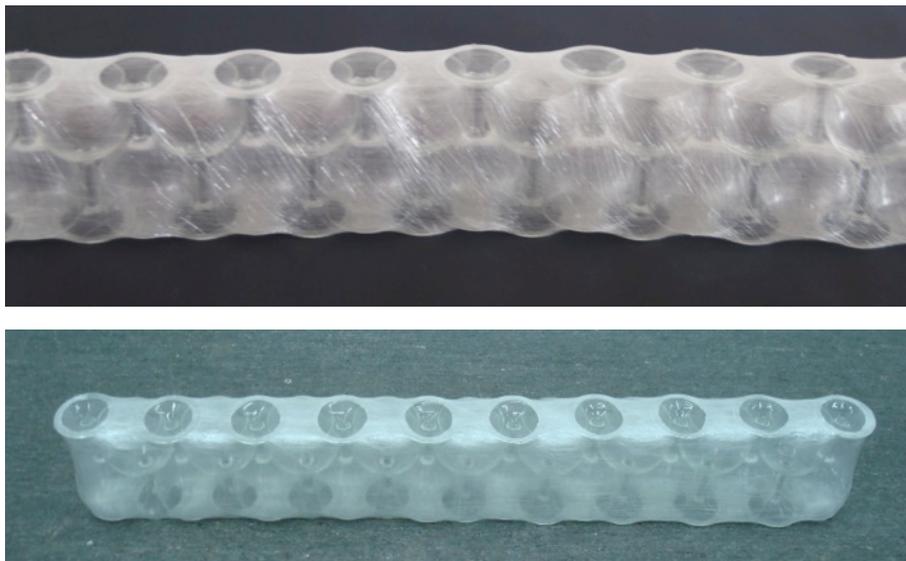
⁵ Jean Baudrillard en el libro, *Sistema de los objetos*, plantea la pregunta sobre cómo podrían ser clasificados los objetos en una época en que se ha roto el equilibrio dado a que estos han proliferado, las necesidades se han multiplicado y la producción acelera su nacimiento y su muerte. Este autor investiga una clasificación de los objetos cotidianos que permita hacerse cargo de los procesos en virtud de los cuales las personas entran en relación con ellos y de la sistemática de conductas y de las relaciones humanas que resultan de ello.

Tomando como idea que las capas de lectura se articulan de la obra visual misma y no al revés, se opta por dejar de lado la idea de desindustrialización y continuar la exploración de vínculos entre los objetos copas y vasos y el material film plástico. La decisión radica, no solo, en evitar forzar conceptos y la operación, sino también, en poder lograr trasladar las preguntas desde un ámbito teórico al territorio del arte, en concordancia con los antecedentes expuestos.

En esta vuelta a una especie de foja cero se conservan solo las copas como objeto y el film plástico como material. De la experimentación de nuevos vínculos, entre dichos elementos, aparecen objetos a modo de sistema constructivo o bien la relación entre contenedor y contenido presente en la copa. Los sistemas constructivos apuntaron a configurar nuevas formas de apilamiento, que se hacían posible y reconocibles gracias a las características del film plástico. Por su parte, la idea de contenedor y contenido pretendía registrar la huella de un contenido líquido dependiendo tanto de la forma de la copa como de su inclinación en el acto de ir vaciándose.



Sistemas constructivos en base a copas y el material film plástico



Sistema constructivo de apilamiento en base al mismo tipo y modelo de copa.



Sistema constructivo de apilamiento en base a diferentes tipos y modelos de copas.



Relación contenedor y contenido como registro de la huella de un contenido liquido en un contenedor

En este punto comienzan a abrirse nuevas posibilidades de articular una obra visual, pero pese a ello, no se logra engranar desde este lugar. La razón radica en la imposibilidad de encontrar un nuevo sentido que se desprenda de esta articulación, lo cual repercute en no poder reconocer las preguntas y problemática de la investigación, ni tampoco dar con un montaje en coherencia. Ahora bien, este estado de la investigación es clave ya que de este lugar y a partir de lo que podría considerarse una acción errónea se engrana el proyecto de obra, *Puesta en valor de un objeto cotidiano serializado desde una acción ritualizada*. Esta etapa del proceso se considera clave ya que es precisamente el error lo que abre paso a un nuevo campo de exploración y, por tanto, que se produzcan hallazgos.

La acción errónea a la que se hace mención no es otra cosa que la posibilidad de que una copa de vidrio se rompa al ser manipulada. Luego de superarse el primer impulso de considerar la copa quebrada como un elemento de desperdicio, nace el interés por la forma de su fractura y, no solo eso, vuelve a reaparecer la imagen del ritual celebrado en el matrimonio judío donde el acto de romper la copa es la acción que sostiene dicho ritual. Es a partir de este lugar, o bien, en esta instancia del proceso de trabajo que se articula la obra mencionada la cual, a su vez, vuelve a retomar la idea de desindustrialización pero desde otro punto de vista.

En lo que respecta al proceso de trabajo descrito y su carácter, se destaca lo inesperado y lo circular de la investigación como componentes esenciales que han posibilitado identificar el proyecto de obra en cuestión. Inesperado, por las diferentes sincronías que provoca la rotura de una copa en la activación de la obra, lo cual será tratado más adelante. Circular, en cuanto a que el proceso de creación vuelve a encontrarse desde otro lugar con una suerte de inicio, pasando entremedio por callejones sin salida, desvíos y decisiones erráticas. En este aspecto, el proceso de creación experimentado contempla lo incierto como una forma particular de operar y ese carácter *cronopio* al cual se ha hecho referencia.

3.2 La obra

De acuerdo a lo que se desprende del proceso de creación descrito, ha sido el tránsito por el proceso de trabajo, las reflexiones que surgen a partir de éste y las conexiones producidas, lo que ha permitido dar con el proyecto de obra titulado, *Puesta en valor de un objeto cotidiano serializado desde una acción ritualizada*. El proyecto de obra mencionado empieza a cobrar coherencia y tomar forma en el punto en que se hace posible reconocer las preguntas y problemática que se investigan. Se podría decir que la obra aparece de un suceso inesperado, que debe su existencia al proceso de creación, y, se engrana al descubrir ese nuevo sentido que se produce con dichas conexiones.

En relación a lo expuesto, la problemática planteada en este proyecto de obra se reconoce como la idea de “puesta en valor”, en este caso, del objeto copa serializado de uso cotidiano. Este objetivo es lo que justifica y define la elección del objeto, es decir, un modelo tipo de copa del mercado que proviene de una misma matriz. Las preguntas de este problema se identifican en base al cómo se construye una operación de puesta en valor y, cómo de ello derivan obras únicas sin que se pierda la naturaleza de objeto serializado.



Modelo de copa tipo elegida, de origen serializado

De la identificación de la problemática y preguntas señaladas es que nace la conexión que da cabida al cruce entre el objeto copa y una intervención que se toma prestada del ritual mencionado del matrimonio judío. Cabe destacar que en dicho ritual

la copa es el objeto simbólico que da forma a una tradición y, la apropiación de la acción ritual, el gesto que construye la operación. De ello deriva el sentido que adquiere la copa como recurso y la operación construida. La acción ritualizada, a la que se hace referencia, recoge de un ritual en particular su elemento simbólico, la copa, y también la acción de la cual se apropia para dar paso a la construcción de una operación. Es gracias a ese vínculo que se produce entre el objeto copa y la acción ritualizada lo que posibilita que se desprenda la obra.



Imagen de las copas tras la operación

En función al proyecto de obra, un ritual será entendido de acuerdo al punto de vista de los autores Wilde y Schamber (2006) expuesto en el libro, *Simbolismo, ritual y performance*. En este texto los autores nombrados presentan una síntesis de lo que vendría a ser un ritual, el cual es concebido como un comportamiento simbólico y repetitivo, que difunde y revitaliza identidades sociales. Una práctica que está socialmente establecida y donde se activa una determinada identidad social por medio de la construcción de la memoria. De acuerdo al texto mencionado, los rituales además de

considerarse mantenedores del orden social, también son vistos como vehículos de la acción simbólica.

En cuanto al símbolo, éste es visto como algo que posee connotaciones más allá de sus propiedades normales al estar cargado de afecto y sobre el cual existe una convención. De acuerdo al libro señalado, los contextos rituales ponen en juego dos polos. Por un lado un sistema estructurado que responde al polo cognitivo y racional de la conducta. Por otro, un sistema anti-estructural caracterizado por la ambigüedad ligada al polo afectivo de la conducta de los individuos. En este aspecto, el texto hace referencia a los “símbolos rituales” los cuales tienen por objeto condensar esos dos polos de actividad social por medio de la gestación de metáforas.

Ahora bien, si una operación es entendida como la ejecución de una acción sistemática o un procedimiento metódico sobre algo, no es de extrañar que una operación entre en conexión con lo ritual desde la acción ritualizada, dado al carácter reiterativo que los identifica. Por su parte, ese algo sobre el cual se opera, al ser el objeto simbólico del mismo ritual, conduce a la gestación de nuevas metáforas ligadas a la visualidad de una tradición. A lo anterior se suma el hecho de producirse nuevas conexiones con aquello que conmemora el ritual del cual se extrae la acción.

Volviendo ahora a la problemática inicial y en cuanto a la operación misma, la acción de envolver la copa en un paño y romperla contra el suelo es lo que hace posible la obtención de una copa única desde la acción ritualizada. Esta nueva copa es puesta en valor como obra única al reconocerse la singularidad de la zona de corte provocada, la cual es señalada con pigmento dorado. Cabe destacar que lo dorado nos remite culturalmente al oro como símbolo de valor, cooperando con la idea de puesta en valor de la nueva imagen que adquiere la copa tras la operación. Por otro lado, el uso del dorado no es ajeno como lenguaje en la construcción de una puesta en valor ya que el delineado con dorado a fin de resaltar es utilizado como recurso por este tipo de utensilios.

A modo de síntesis, la operación construida descubre la copa como obra única al hacerse un reconocimiento de lo particular de cada copa en relación a la zona de corte

obtenida y enfatizada con dorado. La operación, a su vez, activa la visualidad de una tradición, es decir, la fuerza que ejerce un rito en cuanto a imagen en la memoria dado al cruce entre la copa, como objeto simbólico y la acción ritualizada, como intervención. Además, dicha operación, permite dar con la serie que es la obra, al hacer uso de una acción repetitiva y una copa tipo masificada. De ello es que la obra se conforma como una instalación compuesta por una serie de piezas únicas en la que se reconoce la procedencia del objeto.



La obra como serie de piezas únicas en la que se reconoce al objeto copa serializado.
Dispuesta sobre una mesa rectangular negra. Dimensiones: 50 x 150 x 70 cms.



Detalle de la copa serializada como piezas únicas, dispuestas sobre un soporte negro



Detalle de una sección de la instalación vista desde arriba

3.3 Referentes

El hecho de tratar con objetos masificados, serializados o bien, industrializados, supone tomar como referente al artista Marcel Duchamp ya que no sólo es precursor en esta materia sino que con ello provoca un cambio de paradigma en la historia del arte. Tal como señala el historiador del arte español, Juan Antonio Ramírez (1993) en el libro, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, la invención duchampiana que más trascendencia ha tenido en el desarrollo del arte contemporáneo ha sido el ready-made, algo ya hecho o previamente fabricado. La estructura común de los ready-mades, señala este autor, podría describirse diciendo que un producto ya elaborado es elegido por el artista con el fin ambiguo de realzar sus altos valores estéticos hasta entonces ignorados.

Sin embargo, pese a la conexión que existe entre la propuesta de Duchamp, en cuanto a la elección del objeto copia serializado y su puesta en valor, se opta tomar por referentes a aquellos que se aproximan de manera mas directa al problema de la obra expuesta. Dado que la problemática y preguntas que se plantean para este proyecto de obra han apuntado a dar con una operación de puesta en valor, se elige por referentes a artistas locales contemporáneos⁶ que dan cuenta de ello por medio de una intervención. Bajo este parámetro, la elección radica en la construcción de una operación como proceso de creación. Las operaciones que elaboran los artistas elegidos, en algunos casos colaboran en reforzar la idea de puesta en valor del objeto cotidiano serializado y, en otros, el concepto de zona de corte, que es aquello que singulariza al objeto copia masificado en el proyecto de obra, *Puesta en valor del objeto cotidiano serializado desde una acción ritualizada*.

Como primer referente se hace mención a la artista visual Livia Marín con su obra *Ficciones de uso*, una instalación compuesta por 2100 lápices labiales moldeados a mano, expuesta el año 2004 en el MAVI en Santiago. En esta obra, Marín compone una serie a partir de un modelo tipo de lápices labiales los cuales mediante la operación “tallado” son esculpidos en diferentes formas. En la obra se reconoce la serialización del

⁶ La información obtenida sobre los referentes seleccionados y sus obras se construye en base a las paginas web de los artistas, catálogos de las obras expuestas, o bien, entrevistas realizadas por la revista en línea, *Artishock*. Salvo en el caso de la artista visual Livia Marín, no se ha encontrado material bibliográfico de los artistas referentes, posiblemente por su condición de contemporáneos.

objeto al utilizarse el mismo modelo de lápiz labial del cual se conserva el envase que es usado como soporte. Por otra parte, se evidencia una transformación compuesta por nuevas piezas originales con variaciones formales diferentes que da forma a la serie de 2100 lápices labiales que es la obra. Con esta operación Marín nos acerca a un determinado objeto cotidiano masificado, que pasa desapercibido dentro del contexto general de uso, al singularizarlos como piezas nuevas y originales. En este sentido la intervención realizada libera al objeto serializado de una invisibilización.



Livia Marín (1973). Obra: *Ficciones de uso*. Expuesta el año 2004 en el MAVI, Santiago. Fotografías extraídas de la página web de la artista.

Las obras de Livia Marín, *Nature Morte I* y *Sutura*⁷, de los años 2010 y 2011 respectivamente, también podrían ser usadas como referentes por la idea de fractura y reparación de puesta en valor, al reconstruir partes de una imagen rota con costura dorada. Sin embargo, se opta por la obra *Ficciones de uso* ya que trata de manera más directa las preguntas de la problemática planteadas. La artista, por medio de la operación descrita, consigue obras únicas a partir de un modelo tipo de lápiz labial masificado en el que no se desconoce su origen serializado. Además, a modo de puesta en valor, Marín logra volver a hacer visible a este objeto como tal, que en otras circunstancias pasa desapercibido.

Pablo Rivera, con su obra, *Masa crítica*, expuesta el año 2014 en galería XS en Santiago, se toma como referente por su idea de reprogramación de un objeto cotidiano,

⁷ Campaña, C. (2012) *Livia Marín: sobre objetos, citas y apropiaciones en el arte chileno contemporáneo*. Revista Aisthesis N° 52. Instituto de estética PUC. Pp. 283 – 303.

en este caso, una selección de jarros de vidrio del mercado. Estos objetos dan forma a una obra visual y sonora en la que un compresor va soplando aire a cada contenedor con agua provocando gorgoteos. Por medio de esta operación, Rivera transforma a estos objetos, dispuestos en un mueble tipo góndola de supermercado, en personajes de una orquesta. En esta obra el artista experimenta con la física doméstica existente reprogramándola para darle otro comportamiento a los objetos.



Pablo Rivera (1961). Obra: *Masa Crítica*. Expuesta el año 2014 en la galería XS, Santiago. Fotografías extraídas de la Revista en línea, *Artishock*.

La idea de construir una operación donde ciertos objetos de uso cotidiano son reprogramados es lo que hace que esta obra constituya un referente. La puesta en valor se encuentra en el hecho de que Rivera logra otorgar una personalidad diferente a cada uno de los jarros de vidrio de la muestra. Además, al provocar un cambio de comportamiento de los objetos, el artista pone en juego el cómo nos relacionamos con ellos. En este punto se establece la conexión en lo que se refiere a un cambio de actitud para con el objeto roto, en este caso la copa de vidrio.

Isidora Correa, con la obra *Línea continua*, expuesta en la Sala Gasco el año 2011, se elige como referente más bien por la acción de corte que realiza sobre objetos de uso diario. Son objetos de plástico, metal, arcilla y cerámica, recopilados de un mercado que responde al entorno en el cual se emplaza esta sala de exposición. La operación como intervención deriva en una desmaterialización en la cual los volúmenes son reducidos a través de los cortes a líneas gráficas con cierto espesor material. Una

escisión que transforma a estos objetos en puros límites alterando la percepción del objeto y dotándolos de una nueva vida.



Isidora Correa (1977). Obra: *Línea continua*. Expuesta el año 2011 en la Sala Gasco. Fotografías extraídas de la revista en línea, *Artischok*.

En la obra citada, Isidora Correa interviene objetos masificados del mercado que responden a diferentes series. En ésta, es más bien la acción realizada la que cobra importancia como referente para sostener la idea de zona de corte. En este aspecto, Correa reconoce al objeto en corte tras una acción de cortes, enfrentándonos a una realidad del objeto que no puede ser percibida en su estado original. En relación a lo anterior, la copa de vidrio rota es apreciada por su zona de corte, que es lo que permite ponerla en valor como obra única.

Desde otra arista, Virginia Guilisasti con una fotografía titulada, *La copa*, expuesta el presente año en Ch-ACO, se considera un referente ya que pone de manifiesto la posibilidad que tiene una pieza de vidrio quebrada de ser reconstruida en cuanto a imagen, o bien, su imposibilidad en cuanto a la funcionalidad del objeto. Utilizando la fotografía como soporte, esta artista visual nos expone a una operación de reconstrucción de una copa a modo de collage en un pegoteo de partes de vidrio con silicona que rearmen la forma de copa. Con ello se pone en valor a esa copa como obra única y la idea de imperfección como símbolo de un atributo.



Virginia Guilisasti (1979). Obra: *La Copa*. Expuesta el año 2015 en Ch-ACO
Fotografía obtenida del catálogo de Ch-ACO.

Considerando que el vidrio al romperse se fragmenta y partes prácticamente se pulverizan, difícilmente se podría llegar a reconstruir una copa de vidrio como tal. En la obra de Guilisasti, su copa es reconstruida en cuanto a imagen haciendo resaltar los fragmentos de vidrio roto. Por su parte, en el caso del proyecto de obra, *Puesta en valor del objeto cotidiano serializado desde una acción ritualizada*, lo que queda de la copa tras la operación permite reconocer a este objeto en cuanto a imagen y también dar cuenta de su imposibilidad de reconstrucción, razón por la cual es puesta en valor desde su imperfección.

Por último, es importante hacer mención a la práctica que proviene de una tradición japonesa llamada Kintsukuroi que data del siglo XV y que significa reparación en oro. Esta práctica es considerada como el arte de reparar con metales preciosos como el oro, la plata, el platino e incluso el bronce una pieza de cerámica rota, haciendo resaltar las grietas y fragmentos. Las piezas reparadas son apreciadas como mas valiosas por haberse roto dado que se pone en evidencia su fragilidad y resiliencia. La práctica

mencionada otorga un nuevo valor al objeto reparado ya que acoge la falla o la imperfección como una estética del objeto.



Kintsukuroi: reparación en oro. Una práctica Japonesa como tradición que data del siglo XV
Imágenes obtenidas de la web.

Kintsukuroi como tradición se ocupa en apoyo a la idea de construcción de una operación de puesta en valor como una práctica construida desde una acción ritualizada. Sin embargo, en el caso de la presente obra, el objeto intervenido no pretende ser reparado ni retornado a su uso cotidiano. Lo que importa, en este aspecto, es acoger como atributo las singularidades de una fractura al señalarla con dorado y de ello obtener piezas únicas. Una puesta en valor de un objeto serializado que se construye a partir de un “defecto” y que da origen a una serie que es la obra.

A modo de síntesis, los artistas señalados y las obras seleccionadas se utilizan como referente por los motivos que se detallan a continuación. Livia Marín es tomada como referente por responder directamente al problema planteado, tras configurar una intervención que da origen a una serie de obras únicas manteniendo el origen serializado del objeto. Además, por la puesta en valor que se produce al liberar al objeto cotidiano masificado de una invisibilización. Pablo Rivera actúa en respuesta al problema de puesta en valor por su idea de reprogramación, con la cual otorga una personalidad a los objetos seleccionados, produciendo un cambio en la forma de aproximarnos a ellos. Por su parte, Isidora Correa provoca una alteración en la percepción de ciertos objetos

cotidianos al hacerlos visibles en corte. Esta situación propone una nueva manera de apreciación del objeto, en la cual se apoya la idea de “zona de corte” que es lo que pone en valor al objeto intervenido en el proyecto de obra sobre el cual se trabaja. Virginia Guilisasti, desde otra arista, es considerada un referente por exponernos a la posibilidad de reconstrucción de una copa de vidrio rota en cuanto a imagen se refiere. Este objeto reconstruido, que se muestra por medio de una fotografía, propone la valorización que cobra un objeto desde su falla o imperfección. Finalmente, Kintsukoroi como práctica de una tradición, también apoya la idea de lo defectuoso como virtud al poner en valor la fragilidad, resiliencia e historia de un objeto desde una acción que podría considerarse ritualizada.

3.4 Capas de lectura de la obra

En coherencia con lo que se ha venido planteando, una parte importante de esta investigación artística ha sido el traslado de las preguntas del ámbito teórico al plano del arte. Es decir, trabajar a partir de aquellas preguntas que surgen de un proceso de creación y que sólo pueden ser respondidas mediante éste. Con esta intención se ha evitado forzar conceptos teóricos a la obra y, también, que las posibles lecturas de ésta aparezcan desde su imagen visual y no al revés. Las conexiones que se van manifestando se han ido encontrando desde una investigación como proceso de creación y con ello la articulación de sentido que contiene la obra.

Partiendo de lo que está presente, una de las primeras capas de lectura tiene directa relación con lo planteado en el problema, es decir, de qué manera surgen piezas únicas a partir del cruce de una copa masificada y una acción ritualizada. En la serie que conforma la obra se puede observar que cada copa de vidrio se ha quebrado de forma diferente, situación que figura remarcada al estar las zonas de corte señaladas y puestas en valor con el uso del dorado. Por otro lado, la copa tras su fractura conserva partes que permiten reconocer su procedencia. Como resultado de la acción sistemática de envolver copas en un paño y romperlas contra el suelo, la copa tipo elegida suele conservar su base y tallo, las que al quedar intactas, actúan de indicadores de una matriz. Tanto la forma como la proporción de lo que permanece de las copas, hace posible identificar su origen serializado. En este aspecto, el sentido de que la obra se constituya como una serie es precisamente activar, desde lo visual, esta suerte de contradicción.

Otro aspecto que viene a manifestarse es el cambio de comportamiento frente a un objeto de vidrio roto. Por lo general, un elemento que se ha quebrado suele considerarse un material de desperdicio al quedar en desuso, sobre todo en el caso de ser de vidrio ya que difícilmente éste puede volver a ser reconstruido. Pese a esta condición del vidrio, en la obra es precisamente la forma de la fractura en la copa la que consigue su puesta en valor al ser lo que la singulariza. Es más, el hecho de resaltar con dorado la zona de corte provocada genera un cambio que conduce a la apreciación de lo quebrado como un atributo, al hacer notar la vulnerabilidad latente de un objeto de vidrio.

Por su parte, el recrear la visualidad de un rito y hacer visible una tradición se presenta como otra posible lectura de la obra. Cabe hacer presente que en el rito del matrimonio judío⁸ es sabido que el término de la ceremonia se da al romper la copa de un pisotón, sin embargo, la copa nunca es vista ni en forma previa ni luego de su quiebre. Se está en conocimiento que dicho objeto se encuentra envuelto en un paño y es solo el sonido de quiebre el que rompe el silencio y da por concluido el rito. En este sentido se recrea la visualidad de una tradición al mostrarse en forma directa una serie de copas rotas resaltadas con dorado provenientes de la acción ritualizada mencionada. Las copas, tras la acción y el ruido de impacto, son descubiertas al momento de desenvolverse del paño que contiene sus fragmentos. También son descubiertas en un proceso de reconocimiento de la forma de su fractura por medio del delineado. La operación construida a partir de una acción ritualizada señala, a su vez, la conexión que existe entre una serie y lo ritual. El hecho de dar con una serie de copas rotas, que construyen la imagen de un rito, alude al carácter repetitivo de un acto ritual.

Existen otras conexiones que se ponen en juego a partir del hecho de hacer visible una tradición. La obra, también propone una reflexión, desde la visualidad, respecto a aquel territorio intangible que hace posible la permanencia de una identidad cultural en ausencia de un lugar tangible. El reflejo de la imagen de un ritual pone en evidencia la fuerza implícita en una tradición, en cuanto a que activa una memoria que sostiene a una cultura en el tiempo. Con ello, se hace reconocible un territorio intangible que nos conecta con una identidad y un sentido de pertenencia. Como ya se ha mencionado, esta obra se construye a partir de una intervención que se toma prestada del ritual del matrimonio judío, donde el acto de romper una copa es la expresión de dicho ritual. En este acto en particular, la copa se convierte en el agente simbólico que tras su rotura conmemora, entre otras cosas, el exilio. Al reconstruirse la visualidad de una tradición la obra pasa a actuar a modo de recuerdo de aquel territorio intangible que sostiene su identidad.

⁸ Goldstein, L. (2009). *Judíos, tradiciones y mandatos*. Argentina: Colono's Grupo Editor.

De acuerdo a lo establecido por los autores Wilde y Schamber (2006) citados con anterioridad, se podría decir que es en este lugar donde se produce la gestación de la metáfora tras la articulación de los “símbolos rituales”. Es tanto la recreación de la visualidad de un rito, el uso del objeto simbólico de dicho rito, como el entrar en conocimiento de lo que conmemora este acto ritual, lo que da paso a que se active esta última capa de lectura. La fuerza presente en una tradición como sostenedora de una cultura en tiempo en ausencia de un territorio físico por causa del exilio, queda entonces condensada en la imagen que se crea a partir de un objeto simbólico en relación a la acción ritualizada desde la cual se opera.



Imagen de la copa al ser descubierta de su envoltorio tras la acción ritualizada

Por último, si bien la operación construida toma prestada una acción proveniente de un ritual, ésta no conserva en forma intacta la acción. Tal como ya se ha descrito, en ambos la copa es envuelta en un paño y quebrada contra el piso. Lo que cambia es que en la operación la copa se sostiene en las manos y se arroja contra el piso y no se rompe de un pisotón como en el ritual comentado. Pese a que no se ha encontrado el significado simbólico del acto de romper algo con el pie, podría considerarse que esta acción alude a un hecho de destrucción. El ritual del matrimonio judío, como ya se mencionó, recuerda

el exilio tras conmemorar la destrucción del segundo templo de Jerusalén y quizás por ello se justifica el pisotón. En la obra, por el contrario, el objetivo de la operación se concibe como un acto de creación lo cual hace que arrojar la copa desde las manos cobre más sentido en relación a dar con una nueva versión de las copas.

3.5 Decisiones plásticas y montaje

Las posibilidades que tiene una obra de activar las diferentes lecturas contenidas en ella está directamente relacionado con aquellas decisiones plásticas tomadas y su montaje, es decir, el cómo se administra desde lo visual. Ambos factores cobran una importancia tal que incluso pueden alterar el sentido de la obra hacia otras direcciones. Sí como parte de un proceso de creación se fueron esclareciendo las preguntas, la problemática, se construyó una operación y se establecieron conexiones, ahora surgen las preguntas: ¿cómo lograr que la muestra actúe en consecuencia con todo esto? o bien ¿cómo se comunica lo señalado desde la imagen?

La problemática estructurada en base a la puesta en valor como obra única de un objeto cotidiano masificado manteniendo su condición de serializado, ha conducido a ciertas decisiones plásticas para actuar en concordancia. La elección del objeto, una copa tipo del mercado es lo primero que se observa. La copa utilizada proviene de una misma matriz lo que se hace reconocible por sus dimensiones, proporciones y forma, en respuesta a ese modelo tipo. Por su parte, la construcción de una operación como intervención desde una acción ritualizada también entra en relación con el problema propuesto, además de justificar al objeto copa elegido. Una operación y un acto ritual poseen esa connotación de lo repetitivo y sistematizado que entra en juego con lo serializado y masificado. A lo anterior se suma la elección del dorado para resaltar, activando la idea de puesta en valor por remitir al oro como símbolo de algo valioso. Es en base a estas decisiones que la obra pasa a constituirse como una serie de piezas únicas donde el hecho exponerse en masa permite reconocer el origen del objeto.

Otro aspecto importante a considerar es el soporte sobre el cual se expone la serie que es la obra. Existen diversas posibilidades a explorar en este ámbito que aún siguen siendo investigadas, sin embargo, hay ciertas elecciones que apuntan a generar nuevas conexiones y a resaltar ciertas particularidades presentes en la obra. La idea de que el soporte aluda a una mesa pretende potenciar el vínculo que se establece entre la copa y la mesa. De esta manera, el objeto no queda ajeno a su soporte al entrar en conexión con su cotidianidad. Ahora bien, la proporción de la mesa es otro aspecto a tomar en

consideración y para ello se ha pensado exagerar su longitud. Una serie de copas dispuestas sobre una mesa longitudinal podría conducirnos a la imagen de un evento celebrado, donde las copas suelen estar ordenadas sobre una mesa larga, listas para ser servidas. Con ello se establecería una conexión con el hecho de que el acto ritual, del cual se construye la obra, es practicado en una ceremonia, en este caso, la celebración de un matrimonio.



Copas dispuestas sobre una mesa rectangular con mantel negro en un evento de matrimonio.

Otro factor radica en la elección del negro para este soporte mesa, que por contraste permite resaltar las formas de un objeto translucido y el dorado de la zona de corte de las copas quebradas. En relación a esto último, para potenciar la fractura de la copa, aquello que la singulariza y la convierte en obra única, se ha optado por que la llegada del soporte al suelo sea en puntos mínimos de apoyo. Con ello se busca reforzar la vulnerabilidad implícita en el vidrio a partir de lo que podría observarse como inestable. La fragilidad visual de los puntos de apoyo de la mesa entra en relación con las copas rotas expuestas sobre ésta.

El proceso de reflexión de la obra y las capas de lecturas que porta, han facilitado visualizar algunas posibilidades de montaje en función al sentido encontrado en los vínculos que se han ido reconociendo. Sin embargo, en este punto surge una nueva pregunta ¿Cómo se lleva el proceso al espacio expositivo? Considerando la importancia

que se le ha otorgado al proceso de creación, se reconoce necesario la posibilidad de trasladar aquellos aspectos que no estarían presentes en la obra misma y que dan cuenta de la operación construida. Sin embargo, de esta pregunta aparecen algunas inquietudes sobre cómo se muestra un proceso sin que parezca un tutorial y, cómo se logra que no se genere una competencia que pueda restarle fuerza a la obra.

Uno de los aspectos que no estaría presente en forma directa es el acto repetitivo de arrojar una copa envuelta contra el suelo. El otro, es el sonido de ruptura que avisa que ya se puede descubrir la nueva copa. En relación a lo señalado, una opción para traer aquello que construye la obra como proceso, podría ser un diálogo entre la muestra y un video. Un video que exponga en forma reiterada la acción en cuanto a imagen y el sonido de quiebre de la copa, a fin de hacer visible la acción ritualizada. Con esta posibilidad se busca activar el proceso, potenciar la experiencia con la obra y, que de ello, puedan aparecer nuevas conexiones.

Ahora bien, podría ser que nada de ésto fuera necesario y que el proceso comentado se pueda develar de la misma obra. Es posible que la serie de copas únicas, dispuesta sobre una mesa negra longitudinal, abra por sí sola una puerta al proceso y a la acción ritualizada. El hecho de que la obra se constituye como una serie ya habla de proceso y acción repetitiva. Si, por su parte, la copa es el objeto simbólico de un ritual, también podría considerarse que la conexión con la acción ritualizada ya estaría establecida. En cualquier caso, lo relevante vendría siendo la activación del proceso como propósito dado que la obra es entendida como un estado del proceso de creación.

IV CONCLUSIÓN

La construcción de la memoria para el proyecto de obra, *Puesta en valor de un objeto cotidiano serializado desde una acción ritualizada*, ha tenido por objetivo, no sólo, proponer una reflexión sobre la obra misma, sino a la vez, reconocer el proceso de creación de la cual deriva. Para ello, el primer eje del trabajo se ocupó en elaborar un punto de vista del proceso de creación en artes visuales, entendiéndolo como un proceso que opera desde la incertidumbre y que adopta un carácter *cronopio*. Lo anterior, cuando las preguntas que se investigan y el conocimiento que se levanta provienen del territorio del arte y surgen de un pensar a través de un hacer.

Si bien es cierto que cada proceso de creación tiene sus propias particularidades, metodologías y estrategias, la idea de entenderlo surge de una inquietud que se origina en la propia experiencia. Es a partir de lo experimentado como proceso de creación que lo incierto y lo *cronopio* se llegan a identificar como los rasgos que lo caracterizan. En el punto de vista configurado no se puede obviar la incidencia de algunas operaciones de traslado que influyen sobre lo experimentado y el punto de vista desarrollado. Una de ellas es el traslado del ámbito teórico al plano del arte y, la otra, el traslado hacia el proceso de creación del arte, habiendo tenido formación previa en arquitectura y diseño. Este es el motivo que ha originado la idea de prestar atención al proceso de creación, a la vez que ha influido en dar con la obra. Por las razones expuestas, el punto de vista construido es considerado como parte del proceso de creación y, por tanto, parte de la obra.

En cuanto a la obra en sí, se considera importante destacar que el camino de experimentación de la cual deriva ha implicado pasar por callejones sin salida, desvíos y errores. Como característica de su proceso de creación, se destaca la incidencia de lo inesperado y lo circular, por el hecho de que a partir de un error la investigación artística da un vuelco reencontrándose con una suerte de inicio desde otro lugar. Se parte de una exploración sin aparente intención, aparece la desindustrialización como proyecto de obra, se abandona esta idea y se vuelve a experimentar, aparecen nuevas posibilidades que no se engranan como obra y, luego, tras un accidente inesperado, se llega a la

propuesta actual, que retoma aspectos de la desindustrialización desde otro punto de vista.

El resumen del recorrido transitado permite reconocer el carácter que ha cobrado el proceso de creación en relación a la idea que se tiene de éste. Sin embargo, surge la pregunta ¿qué hace que se engrane una obra? Tal como ha sido comentado, se considera que ha sido el hecho de dar con las preguntas y problemática, desprendidas de la misma investigación artística, lo que ha repercutido en la articulación de un nuevo sentido. Ha sido desde de este lugar que comienzan a aparecer las diferentes conexiones que fueron activando sus capas de lectura en relación a la imagen construida.

La puesta en valor, a la que se ha hecho referencia, se activa desde una acción ritual, carga con la visualidad de una tradición y nos enfrenta a las siguientes paradojas: el hecho que de un objeto serializado y de una acción metódica repetitiva aparecen obras únicas, la mirada ante la cual la noción de defecto se transforma en una virtud y, la idea de que el proceso es en realidad el propósito. Podría considerarse que son estas contradicciones las que cooperan a favor de la obra activando sus posibles lecturas al provocarse con ello un cambio de punto de vista.

Primeramente, en la obra se hace visible que las copas tipo elegidas se han convertido en piezas únicas tras la operación, dando paso a una serie donde se reconoce la matriz de procedencia. Por su parte, aquello que singulariza la copa no es otra cosa que su misma fractura, la cual incluso es enfatizada con dorado. Ello contradice la posibilidad de ser evaluada como un elemento defectuoso o de desperdicio para convertirse en un símbolo de valor o virtud. La tercera paradoja se relaciona con la idea de que la obra es considerada el proceso y no el objeto. En este punto, no solo se ha hecho énfasis que la obra aparece de un proceso de experimentación, sino también, que ha buscado constituirse como proceso. Es en este sentido que la obra se ha concebido como una serie que se construye desde una acción ritualizada como intervención. Una acción que por su naturaleza de operación y acto ritual pone de manifiesto la idea de que un acto repetitivo es lo que le va dando forma para situarla como proceso desde lo visual.

Finalmente, en base a esta noción de obra como proceso, han ido apareciendo nuevas posibilidades de existencia para el proyecto de obra, *Puesta en valor de un objeto cotidiano serializado desde una acción ritualizada*. Una alternativa podría considerar el configurarse como un obra procesual, lo cual haría que el proceso estuviese presente en forma directa en el espacio expositivo y que el espectador sea participe de una suerte de rito de construcción. Otra vía es presentarla directamente como proceso de trabajo, “work in progress”, donde el espectador podría observar progresivamente cómo la obra se va conformando como serie a partir de una operación ritualizada in situ. En un formato más inmaterial, también podría ser expuesta por medio de un video que muestre repetidamente la acción ritualizada de arrojar la copa envuelta contra el suelo, para luego descubrirla como obra única al abrirse el paño. Yendo aún más lejos, podría ser solo el sonido repetido del quiebre de un elemento de vidrio, lo que activase la visualidad de un rito como registro de una memoria.

Para concluir, Elisabeth Walther en su texto, *Teoría general de los signos: introducción a los fundamentos de la semiótica*, presenta una distinción de cuatro tipos de objetos por medio de los cuales experimentamos o construimos la realidad: el objeto natural, caracterizado como: dado, determinado y anticipable; el objeto técnico, caracterizado como: no dado pero determinado y anticipable; el objeto de diseño, caracterizado como: no dado, no determinado pero anticipable, y; el objeto de arte, caracterizado como: no dado, no determinado y no anticipable. El objeto de arte, por tanto, al no ser dado ni determinado posee infinitas posibilidades de manifestarse y, al no ser anticipable hace que no se pueda ejercer control ni saber aquello que se va a encontrar. Esta caracterización resume lo experimentado en este proceso de creación a la vez que sirve de apoyo a lo expuesto, en lo que se refiere a que una obra nos enfrenta a diversas vías de existencia y posibilidades de ser de una creación en arte.

BIBLIOGRAFÍA

Libros y publicaciones académicas:

- Barret, E. y Bolt, B. (2007). *Practice as research. Approaches to creative arts enquiry*. London: I. B. Tauris.
- Bengoa, M., Espinoza, F y Schwember, F. (2012). *Link: arte, investigación y docencia*. Chile: Salviat Impresores.
- Benjamin, W. (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Baudrillard, J. (1969) *El sistema de los objetos*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Campaña, C. (2012) *Livia Marín: sobre objetos, citas y apropiaciones en el arte chileno contemporáneo*. Revista Aisthesis N° 52. Instituto de estética PUC, pp. 283-303.
- Eisner, E. W. *Art and Knowledge*, en Knowles, G y A. L. Cole, (2007) en *Handbook of the arts in qualitative research: perspectives, methodologies, expamples, and issues*. California, EEUU: Sage, pp. 3-12.
- Eisner, E. W. (2002) *The arts and the creation of the mind*. Yale University Press/New Haven & London.
- Eisner, E. W. (1981) *On the differences between scientific and artistic aproaches to cualitative research*. Educational Researcher, Vol. 10, N°. 4, pp. 5-9.
- Garcia, D y otros. (2011). *En torno a la investigación artística, pensar y enseñar el arte: entre la práctica y la especulación teórica*. España: Editores, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA).
- Goldstein, L. (2009) *Judíos, tradiciones y mandatos*. Argentina: Colono's Grupo Editor.
- Heisenberg, W. (1985). *Encuentros y conversaciones con Einstein*. España: Printer Industria Gráfica, S.A.
- Heisenberg, W. (1959). *Física y filosofía*. Argentina, Buenos Aires: Editorial Isla.
- Party, J. (2013). *Essay: Epistemic Artistry, thoughts on art, science, research and epistemology*. (www.javierparty.cl).
- Ramirez, J. (1993). *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*. España: Ediciones Siruela.

- Robinson, K. (2011). *Out of our minds. Learning to be creative*. United Kingdom: Capstone Publishing Ltd.
- Schamber, P. Wide, G. y otros (2006). *Simbolismo, ritual y performance*. Argentina: Editorial SB.
- Walther, E. (1994). *Teoría general de los signos: introducción a los fundamentos de la semiótica*. Chile: Ediciones Pedagógicas Chilenas S.A. Dolmen Ediciones.

Páginas web y catálogos:

- Revista Artishock. *Pablo Rivera: Masa crítica*. Entrevista realizada por Artishock, 7 de noviembre de 2014 (www.artishock.cl).
- Revista Artishock. *Isidora Correa: “Mi trabajo es una alteración en la percepción del objeto”*. Entrevista realizada por Eugenia Bertele, 24 de enero de 2012 (www.artishock.cl).
- Catálogo de la Feria de Arte Contemporáneo Ch-ACO 2015.