



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

PILARES

Procesos de recolección y apropiación artística

POR

PABLO FELIPE SCHALSCHA DOXRUD

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

Profesor tutor: Andrés Grumann Sölter

Diciembre 2014

Santiago, Chile.

*Si el mundo es una mierda, hagamos de la mierda un mundo*

Kurt Schwitters

A Rene.

## AGRADECIMIENTOS

Esta investigación supone recordar, revisar, reconocer y profundizar, intentar situar un trabajo autoral para problematizarlo, hacerlo dialogar y crecer. Esta serie de eslabones no hubieran sido posibles de comunicar sin la colaboración de las siguientes personas: A Sofía de Grenade, quien sin quererlo develó la importancia de atender estos asuntos para digerir las experiencias cotidianas que no se pueden eludir, en principio, la experiencia de uno mismo en el espacio. También al profesor Andrés Grumann Sölter que como tutor de esta memoria realizó valiosas aportaciones en cada una de las etapas de la investigación, especialmente al momento de reconocer posibles trayectos en los procesos de producción artística que por lo general no se dejan ver con la coherencia o claridad que uno quisiera. Gracias también a Patricio Rodríguez-Plaza quien indirectamente ayudó a tomar distancia crítica para abordar una empresa como esta. Muy especialmente a Eduardo y Cristián Schalscha por su incondicional apoyo.

## TABLA DE CONTENIDO

|                                                  |                      |
|--------------------------------------------------|----------------------|
| DEDICATORIA .....                                | <a href="#">iii</a>  |
| AGRADECIMIENTOS .....                            | <a href="#">iv</a>   |
| ÍNDICE DE ILUSTRACIONES .....                    | <a href="#">vii</a>  |
| RESUMEN .....                                    | <a href="#">viii</a> |
| INTRODUCCIÓN .....                               | <a href="#">9</a>    |
| a) Problema y objeto de estudio .....            | <a href="#">15</a>   |
| b) Pequeñas basuras y la reflexión nómada .....  | <a href="#">18</a>   |
| c) Pilar-0: Cuando el camino deviene forma ..... | <a href="#">23</a>   |
| d) Pilar-1: Parasitar de un espacio .....        | <a href="#">30</a>   |
| e) Pilar-2: Parasitar y calzar .....             | <a href="#">15</a>   |

## CAPÍTULO I

|                                                                            |                    |
|----------------------------------------------------------------------------|--------------------|
| PROCESOS DE RECOLECCIÓN ARTÍSTICA .....                                    | <a href="#">41</a> |
| 1.1. El andar como práctica estética .....                                 | <a href="#">43</a> |
| 1.2. El espiguéo de Agnes Varda .....                                      | <a href="#">50</a> |
| 1.3. Francis Alÿs, <i>colector</i> .....                                   | <a href="#">55</a> |
| 1.4. El carro. Entre la Chimba y el Museo .....                            | <a href="#">63</a> |
| 1.5. Residuo. Los objetos disponibles o que retornan a la naturaleza ..... | <a href="#">66</a> |

## CAPÍTULO 2

|                                                              |                    |
|--------------------------------------------------------------|--------------------|
| PROCESOS DE APROPIACIÓN ARTÍSTICA .....                      | <a href="#">69</a> |
| 2.1. La apropiación del espacio .....                        | <a href="#">71</a> |
| 2.2. La invención de lo cotidiano de Michel de Certeau ..... | <a href="#">75</a> |
| 2.3. Gambiarras de Cao Guimaraes .....                       | <a href="#">81</a> |
| 2.4. La máquina de vapor. Una maquinación de vapor .....     | <a href="#">85</a> |

|                                                                    |                            |
|--------------------------------------------------------------------|----------------------------|
| <b>EXCURSO HISTÓRICO</b> .....                                     | <a href="#"><u>87</u></a>  |
| a) Revisión histórica de la categoría de instalación. ....         | <a href="#"><u>90</u></a>  |
| b) El cubo blanco. Bryan O'Doherty. ....                           | <a href="#"><u>99</u></a>  |
| c) La Función del taller. Daniel Buren. ....                       | <a href="#"><u>101</u></a> |
| d) La instalación como técnica de relocalización. Boris Groys .... | <a href="#"><u>103</u></a> |
| e) Cuerpos blandos de Juan Pablo Langlois Vicuña.....              | <a href="#"><u>105</u></a> |
| <br><b>CAPÍTULO 3</b>                                              |                            |
| PILAR-3: Recolección e instalación. Bitácora del proceso .....     | <a href="#"><u>110</u></a> |
| <br>CONCLUSIONES .....                                             | <a href="#"><u>122</u></a> |
| BIBLIOGRAFÍA .....                                                 | <a href="#"><u>124</u></a> |

## INDICE DE ILUSTRACIONES

|                                                                                                   |                     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|
| Fig. 1. <i>Serie Pequeñas Basuras</i> , Pablo Schalscha, Fotografía, 2013 .....                   | <a href="#">20</a>  |
| Fig. 2. <i>Registro de recolección</i> , Pablo Schalscha, Fotografía, 2013 .....                  | <a href="#">24</a>  |
| Fig. 3. <i>Calce</i> , Pablo Schalscha, Dibujo, 2013 .....                                        | <a href="#">24</a>  |
| Fig. 4. <i>Ejercicio montaje de recolección</i> , Pablo Schalscha, Fotografía, 2013 .....         | <a href="#">29</a>  |
| Fig. 5. <i>Pilar-1</i> , Pablo Schalscha, Instalación, 2013 .....                                 | <a href="#">31</a>  |
| Fig. 6. <i>Proceso de trabajo Pilar-2</i> , Pablo Schalscha, Fotografía y dibujo, 2013 .....      | <a href="#">34</a>  |
| Fig. 7. <i>Pilar-2</i> , Pablo Schalscha, Instalación, 2014 .....                                 | <a href="#">35</a>  |
| Fig. 8. <i>Excursión y visita Dada</i> , Dada, Afiche y Fotografía, 1921 .....                    | <a href="#">46</a>  |
| Fig. 9. <i>The Naked City</i> , <i>Mapa Psicogeográfico</i> de París, Guy Debord, Mapa , 1957 ... | <a href="#">46</a>  |
| Fig. 10. <i>A line made by walking</i> , Richard Long, Fotografía, 1967 .....                     | <a href="#">46</a>  |
| Fig. 11. <i>Observatorio nómade</i> , Grupo Stalker, Registro fotográfico, 1995 .....             | <a href="#">46</a>  |
| Fig. 12. <i>Los espigadores y la espigadora</i> , Agnes Varda, Stills del documental, 2000 ..     | <a href="#">52</a>  |
| Fig. 13. <i>Colector</i> , Francis Alÿs, Registro fotográfico de acción, 1990 .....               | <a href="#">57</a>  |
| Fig. 14. <i>Carro</i> , Pablo Schalscha, Registro fotográfico de acción, 1998 .....               | <a href="#">65</a>  |
| Fig. 15. <i>Gambiarrras</i> , Cao Guimaraes, Serie fotográfica, 2000-14 .....                     | <a href="#">82</a>  |
| Fig. 16. <i>Máquina de vapor</i> , Pablo Schalscha, instalación, 2013 .....                       | <a href="#">85</a>  |
| Fig. 17. <i>Cuerpos Blandos</i> , Juan Pablo Langlois, Instalación, 1969 .....                    | <a href="#">105</a> |
| Fig. 18. <i>Cuerpos Blandos</i> , Juan Pablo Langlois, Instalación, 1969 .....                    | <a href="#">106</a> |
| Fig. 19. <i>Cuerpos Blandos</i> , Juan Pablo Langlois, Catálogo, 1969 .....                       | <a href="#">106</a> |
| Fig. 20. <i>Proyección Pilar-3</i> , Pablo Schalscha, fotografía, 2014.. .....                    | <a href="#">115</a> |
| Fig. 21. <i>Hall central Campus Oriente</i> , Pablo Schalscha, fotografía, 2014.....              | <a href="#">116</a> |
| Fig. 22. <i>Ejercicio de recolección</i> , Pablo Schalscha, Stills Video, 2014 .....              | <a href="#">117</a> |
| Fig. 23. <i>Emplazamiento Pilar-3</i> , Pablo Schalscha, fotografía, dibujo, 2014 .....           | <a href="#">118</a> |
| Fig. 24. <i>Emplazamiento Pilar-3</i> , Pablo Schalscha, fotografía, dibujo, 2014 .....           | <a href="#">119</a> |
| Fig. 25. <i>Emplazamiento Pilar-3</i> , Pablo Schalscha, fotografía, dibujo, 2014 .....           | <a href="#">120</a> |

## RESUMEN

La presente Memoria de Obra da cuenta de los procesos creativos y de producción de obra de una serie de instalaciones tituladas *Pilares*. Estas problematizan la noción de residuo mediante la intervención de diversos espacios con material de desecho recolectado. Se desarrollan las nociones de recolección y apropiación artística tenidas como ejes fundantes tanto de los procesos de trabajo como de las instalaciones resultantes. Ambos conceptos convocan dos experiencias vitales de ser en el mundo: El caminar y el habitar.

## INTRODUCCIÓN

El siguiente proyecto consiste en la realización de una investigación en torno a estrategias de recolección y apropiación artística gatilladas a partir de una serie de instalaciones de carácter de sitio específico tituladas *Pilares*. Estos pilares se sostienen gracias a los lugares que los acogen, son obras efímeras y están compuestas de objetos de desecho recolectados en el entorno urbano de la ciudad de Santiago que son utilizados para realizar una ocupación del espacio. Estos residuos recolectados están unidos unos junto a otros y ese orden y forma obedece a cierta manera de ser recolectados y a ciertas restricciones del espacio donde se instalaron. Toman finalmente la forma de pilares, de apilamientos-monumentos, de lianas, de esculturas residuales, ensamblajes o collages lineales, en definitiva, de formas que objetivizan una recolección y se apropian de un espacio específico.

El objetivo general de esta memoria será problematizar los procesos de producción de estas obras a través del análisis teórico, comparativo y exploratorio de procedimientos de recolección y apropiación artística vinculados a ellas, dando cuenta de las problemáticas específicas de cada una de estas nociones. El recorrido elegido será el siguiente: de la descripción y análisis del proceso de producción de estas obras se van a explicitar las estrategias que cada trabajo está proponiendo. Lo primero que se va a rescatar es el hecho de que estos pilares son el resultado de una recolección de residuos realizada en el entorno urbano, la instalación es solo un ordenamiento provisorio, un momento de la obra, que luego será desmontada y sus partes vueltas a la basura y al fragmento. Entonces el primer valor está puesto en este componente procesual que representa la recolección. Lo que intentaremos descifrar es en que consiste este proceso de recolección artística que se va a desplegar en la acción de caminar, en la exploración y reflexión del entorno urbano a partir del rescate de sus residuos para a partir de ellos intervenir diversos espacios. El segundo elemento a rescatar es que estas instalaciones son entendidas como una ocupación del espacio y que esta ocupación, roba, parasita, calza y se funde con el lugar. Este gesto va a operar sobre la lógica de la apropiación del espacio, inspirándose a su vez en el universo de apropiaciones y reinenciones

materiales tan características de nuestra cultura tercermundista. Una vez acopiados estos conceptos de recolección y apropiación artística se definirá nuestro marco teórico desde donde abordarlos. Este a su vez se desplegará en tres capítulos: primero Recolección artística, segundo Apropiación artística, un excursus histórico de la categoría de instalación y tercero la Obra final *Pilar-3*.

El objetivo de este primer capítulo será desarrollar la noción de recolección artística y se concentrará en teorizar sobre una posible práctica artística de la recolección explicitando desde donde se la está comprendiendo. Comenzamos situándola como un práctica estética vinculada al caminar o a lo que se puede llamar arte a pie. Por medio del libro de Francesco Careri (2002), *Walkscapes. El andar como práctica estética* repasaremos una posible genealogía de estas prácticas que utilizan creativamente la acción de caminar. Reconociendo que el protagonismo de este factor procesual del trabajo (la recolección) es en si mismo una estrategia de producción artística. Ya sea a través de registros o partituras de recolección, lo que problematiza esta práctica son unas formas nómadas de aproximación a la realidad que pueden dar como resultado objetos, instalaciones, mapas, grabaciones y una amplia gama de reflexiones visuales desde el acto de caminar y recolectar. De esta forma surgen preguntas tales como ¿En que medida la recolección artística participa de este marco de prácticas estéticas del andar? ¿Cómo es que estas prácticas de recolección son aprovechadas como estrategia artística? ¿Es posible hablar de una poética de la recolección?

Luego vincularemos nuestra idea de recolección con el trabajo de dos artistas contemporáneos que desarrollan desde distintos ángulos esta suerte de poética de la recolección. La documentalista Agnes Varda (2000) y su película *Los espigadores y la espigadora* y el artista Francis Alÿs (1990-92) con su trabajo *Colector* realizado en las calles del centro histórico de ciudad de México. Ambos referentes aportan estrategias particulares de recolección sobre una marcha o viaje. Varda expone sin pudor su labor documental espigando imágenes al ritmo de las eventualidades del viaje. Los objetos de su atención en este documental son precisamente todo tipo de recolectores y recicladores

rurales y urbanos. Esta recolección que realiza fija en el video el deterioro y despilfarro de las materias y su posible recuperación o muerte. Este gesto de recuperar y fijar lo desechado, perdido u olvidado hace parte de su propia lógica de recolección artística. Alÿs por su parte es un artista que se ha dedicado a trabajar a partir del acto universal de caminar. En el citado trabajo pone a prueba, en sus habituales recorridos, a un pequeño personaje recolector activado por imanes. Su idea de recolección artística consiste en el gesto de imantar objetos y situaciones de la ciudad. En vez de adicionar propuestas a la saturada urbe, Alÿs activa una lógica de sustracción intentando capturar un flujo de residuos, actitudes y prácticas cotidianas resistentes a todo tipo de proyectos de normalización moderna.

Los variados referentes de este arte a pie y los trabajos de recolección anteriormente citados se vinculan con un trabajo artístico de mi autoría titulado *Carro*, ejercicio performático realizado el año 1998. Este trabajo marca un precedente en el desarrollo de obra inaugurando en el propio trabajo esta idea de práctica estética de la recolección como pretexto para explorar activamente el entorno urbano de la ciudad de Santiago, específicamente el sector de la Vega Central (la Chimba)<sup>1</sup>, junto al Río Mapocho y el Museo de Arte Contemporáneo. Este trabajo consistió en salir a recorrer las calles, zambulléndose en ese contexto urbano tan particular. La acción de acopiar y transportar a tracción humana todo tipo de residuos fue la excusa ideal para empaparse de una realidad pública siempre fluctuante, repetitiva pero dinámica, que ve y construye abundancia desde la precariedad.

Para finalizar este capítulo vamos a subrayar la importancia de los objetos de estas recolecciones, me refiero a problematizar la noción de residuo. Lo haremos a la luz del revelador ensayo de Octavio Paz (1983) titulado *Los usos y la contemplación* quien se refiere, dentro de otras cosas a la percepción de los objetos industriales cuando ya han

---

<sup>1</sup> Desde el período prehispánico, el extenso territorio ubicado al norte del río Mapocho fue conocido como la Chimba, es decir, "de la otra orilla" en idioma quechua. A partir de la conquista española, el sector se utilizó para asentar a los guangualies o asentamientos precarios de indios y mestizos. En: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3503.html>

perdido su función. De esta forma responderemos en parte a esta fijación en materialidades precarias y a las enigmáticas relaciones que estas establecen con objetos definidos como artísticos o funcionales. En la decisión de trabajar con residuos se ha querido representar por una parte la posibilidad que estos tienen de ser transformados, la astucia de quienes reconvierten lo que ha sido desechado, devolviéndole la vida a objetos que se han detenido, sin embargo debido a su inminente muerte y desaparición representan también el paso del tiempo, y quizá la posibilidad de que un objeto humano se reinserte a la naturaleza desde el fragmento y la ruina. De alguna manera el trabajar con residuos, con lo precario, representa el trabajar en un espacio intermedio entre la vida y muerte de los objetos.

En el segundo capítulo profundizaremos el carácter de apropiación que tienen las instalaciones propuestas que como ya mencionamos, se inspiran en prácticas cotidianas de reconfiguración material y simbólica de residuos, objetos y espacios. Primero repasaremos la noción de apropiación del espacio a través de los estudios recopilados desde la psicología ambiental por Enric Pol (1996). Estos teorizan sobre una amplia gama de prácticas de apropiación cotidiana que dan sentido a la relación que los sujetos entablamos con diversos objetos y espacios. Desplegaremos aquí distintos puntos de vista y definiciones de este concepto arraigado a conductas de territorialidad, identificación, pertenencia, proyección y consumo de espacios. Luego contextualizaremos estas prácticas de apropiación a través de las teorías que Michel de Certeau (2000), propone desde su trabajo *La invención de lo cotidiano* donde visibiliza unas producciones y una poética cotidiana que se concreta a partir de los usos y las maneras de emplear las producciones materiales y no materiales impuestas. De Certeau define estas prácticas de reinversión como un arte que da sentido a la experiencia cotidiana que a su vez pone en jaque a una producción cultural dominante.

Como referente de este tipo de producciones mudas revisaremos el trabajo “*Gambiarrras*” del artista Cao Guimarães (2000-2014) quien documenta y convoca

improvisadas y creativas maneras de construir la cultura material del día a día, acercándose así a una estética de la precariedad, la improvisación y el reciclaje que pone en valor los arreglos, usos y apropiaciones que los sujetos hacemos de lo disponible.

Cerramos este capítulo citando como referente la instalación *Maquina de vapor* (2013) realizada en el contexto de esta investigación que introduce en la producción de obra personal esta noción de apropiación. Esta instalación de sitio específico propone una experiencia estética del funcionamiento y el uso potencial de objetos y espacios ruinosos o desechados.

A propósito de la forma de instalación que tomaron los trabajos y a modo de paréntesis metodológico realizaremos una revisión histórica de la categoría de instalación, entendida esta como una forma de expansión de las categorías tradicionales de representación. Se repasarán los aportes en el campo de arte del siglo XX a la idea de un arte que modifica sus maneras de ser mostrado y que relativiza una noción de obra autónoma que tiende a fusionarse con los lugares y los contextos. Desde los ensayos realizados por Bryan O'Doherty (1976), *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo* identificaremos las transformaciones que en estos últimos 40 años han sufrido los espacios tradicionales de exhibición y como estos, pese a alojar nuevas formas de arte siguen atados a una concepción del arte ideologizada, mediada y manipulada. Rescataremos la idea de dislocación entre la obra y su lugar de exhibición a través del ensayo *La función del estudio* del artista instalador Daniel Buren (1979) quien realiza una dura crítica hacia las instituciones contenedoras del arte y en especial a la función que desempeña el taller o estudio en la producción de obras dislocadas de los lugares en que se exhiben. Cerraremos introduciendo el concepto de relocalización como técnica propia de la instalación propuesto por Boris Groys (2009).

Luego de exponer las principales problemáticas del arte de instalación vamos a vincular esta categoría a las instalaciones propuestas y en particular a una voluntad por relocalizar objetos y residuos en espacios específicos.

Como referente en un contexto local presentaremos el trabajo *Cuerpos Blandos* (1969) del artista chileno Juan Pablo Langlois Vicuña considerada obra inaugural de la instalación en Chile. Este referente tiene su origen también en cierta predilección por materiales precarios, que desmitifican la noción de objeto de arte y valoran el gesto artístico en un espacio determinado.

En el tercer capítulo desplegaremos el proceso de producción de obra final:

*Pilar-3*. Explicitando sus precedentes, cada una de sus etapas, sus estrategias específicas de producción y sus conclusiones. La metodología en relación a esta obra desarrolla ciertas estrategias de los trabajos prácticos que la preceden. *Pilar-3* va a profundizar estas estrategias antes identificadas: recolectar, parasitar y calzar, ahora a la luz de las nociones y teorías que se desplegaron desde estas obras y profundizadas en la investigación.

El punto de partida de esta memoria se sitúa entonces desde la práctica, el registro, la descripción y el análisis de las obras *Pilares*, sus precedentes más cercanos y lejanos. Cada uno de estos trabajos van a aportar una posible estrategia y problemática artística. Es así como profundizaremos en dos conceptos que nos parecen fundamentales para abordar la totalidad del proceso de producción: la noción de recolección artística y de apropiación artística. Las teorías y referentes desplegados cumplirán su labor de marco y referencia para profundizar y articular el propio discurso. Esta memoria va a contribuir en el reconocimiento del propio trabajo identificando a su vez problemáticas más específicas. A continuación entonces presentaremos el cuerpo de obras que fundan esta investigación.

a) Problema y objeto de estudio.

Vamos a presentar las obras Pilar-1 (Fig.5) , Pilar-2 (Fig.7), y sus precedentes más recientes. Por medio de la descripción y análisis del proceso de estos trabajos vamos a introducir las nociones y conceptos que se despliegan de esta memoria de obra.

Los dos trabajos mencionados son instalaciones efímeras que se concretan a través de la reconfiguración de objetos de desecho en espacios específicos. Son fruto de una recolección. Estas instalaciones se emparentan con un objeto escultórico, con el collage y el ensamblaje de objetos. Son algo así como instalaciones-monumentos a la precariedad.

Los trabajos y ejercicios aquí propuestos comienzan por la recolección, antigua práctica vinculada a la sobrevivencia. Sin embargo el motivo de esta recolección no es la búsqueda de alimentos. En principio, se realiza para ubicar las materias y residuos que conformarán luego un trabajo de arte. Este proceso de recolección cobra un valor fundamental ya que va a convocar las situaciones, espacios y objetos de una observación de la realidad, y se va a revelar una de las cualidades de la recolección artística: La práctica estética del andar, la reflexión sobre la ruta, y un abanico de indagaciones sobre la experiencia cotidiana.

Repasaremos estas dos fases del proceso de producción de estas obras, rescatando las estrategias y experiencias de la recolección, las de la instalación y las relaciones que se suscitaron entre estos dos espacios o momentos.

Presentaré primero los precedentes de las obras *Pilares* tituladas *Pequeñas basuras*, un registro fotográfico de recolección que da cuenta visualmente de las reflexiones vinculadas a la recolección artística.

Luego voy a presentar un primer ejercicio titulado pilar-0, responsable de introducir un abanico de estrategias tanto para la recolección y la instalación de las obras.

Posteriormente Pilar 1 y 2 van a desarrollar la estrategia de parásito y calce, entendidas estas como tácticas comunes de reinención y apropiación de objetos y espacios a través de residuos.

La palabra *pilar* deriva de la palabra *pila* procedente del latín y significa columna, pilar, pilastra y también amontonamiento de cosas ordenadamente y en vertical, en columna. De aquí proceden pilar, pilastra, apilar, y compilar o compilación. Hay quienes la vinculan con la palabra *pillar* que viene del italiano *pigliare* que significa coger y esta parece venir del latín *pileare* (robar, saquear). *Piliare* viene de *pilum* (dardo, lanza, pica)... también podría venir de *pilus* (pelo). *Compile* viene del latín *compilare* y significa poner junto, hacer algo con diferentes materiales. En verdad hay dos verbos *compilare* en latín ambos con prefijo *com* de acción global y completa. Uno significa robar y saquear y se deriva de *pilare* (pillar), que alguien hace derivado de *pilus* (pelo) y otro de *pila* (pilar, amontonamiento también por obra del saquéo). El otro verbo *compilare* significa compendiar y resumir ordenadamente, pero parece que este puede proceder del otro, porque *compilator* (compilador) se refería en principio en latín al escritor que plagia (y por tanto roba) y *compendia* lo escrito por otro. El prefijo *com*, *con*, *co* indica convergencia y unión.<sup>2</sup>

Hemos decidido comenzar repasando la raíz etimológica de Pilar ya que en medio del proceso de producción de obra esta fue sorprendentemente vinculando el hacer con el pensar. Le dio marco y abrió múltiples relaciones a unas prácticas que comenzaron a construirse sin mucha claridad concretando formas y acciones más bien enigmáticas. Es así como el hacer de esta serie de trabajos entra en sintonía con las palabras y la consiguiente construcción de sentido.

Cada una de estas raíces etimológicas se vincula en algún grado con los procedimientos desplegados en cada ejercicio y confirman la relación existente entre el hacer y el decir, revelando esta relación secreta entre las palabras y las cosas.

---

<sup>2</sup> <http://etimologias.dechile.net>

Efectivamente estos trabajos son un amontonamiento ordenado de cosas en vertical, fruto también del saqueo, de una recolección, que compila lo desechado por otros, combinando distintos materiales ya existentes, reordenando, resumiendo y compilando lo observado. Estos pilares son de cierta forma documentos y registros objetuales de una observación, de un acercamiento a la realidad. Estas instalaciones dan cuenta de un proceso de recolección, de búsqueda y reflexión cotidiana, realizada en la ruta o rutina, en un ámbito cotidiano de la experiencia.

Primero la recolección artística será un pretexto para reflexionar y resignificar el espacio mudo y cotidiano de la circulación, lugar emblemático que une los lugares. Los residuos recolectados son el trofeo de dicha observación que son reciclados para construir estos pilares o monumentos.

Al recolectar se busca algo que no se sabe de antemano que es, se busca lo disponible, en dos palabras, se busca lo encontrado. Lo que en un principio fue el acopio más o menos irreflexivo de materiales fue revelando una forma de experimentar los propios lugares de la recolección. Lo que se encuentra finalmente en la recolección artística es el espacio, en este caso, la ciudad y sus formas de vida. Se interactúa con sus caminos, calles, pasajes, escaleras, avenidas, atajos, sus casas y edificios, jardines, plazas, sus cercos y divisiones, vacíos, flujos y movimientos, estados de pausa y desplazamiento. Fundamentalmente se encuentran formas de vida pareadas conviviendo en una infinita vecindad dividida hasta el absurdo.

Todas las ciudades son geológicas, y no se pueden dar dos pasos sin encontrar fantasmas armados con todo el prestigio de sus leyendas. Nos movemos en el interior de un paisaje cerrado, cuyos hitos nos empujan constantemente hacia el pasado. Algunos ángulos inestables, algunas perspectivas fugadas nos permiten entrever concepciones originales del espacio, pero esta visión se muestra fragmentaria. (Ivain, 1957, citado en Andreotti, Costa 1996, pp. 14-15)

## b) Pequeñas basuras y la reflexión nómada.

En el contexto de esta investigación, un primer acercamiento a estos procesos de recolección artística se concretó a través de un registro fotográfico titulado *Pequeñas basuras*. (Fig.1) Estas imágenes funcionaban como observaciones e intervenciones virtuales del espacio público y privado, anotaciones visuales que fueron construyendo una reflexión itinerante sobre los espacios y objetos encontrados en diversos trayectos cotidianos. Puede leerse como una bitácora de recolección que anuncia a los *Pilares*. Una bitácora es el habitáculo donde se ubica la brújula o la luz a bordo de los barcos. Estas herramientas registran los movimientos y desplazamientos de un viaje en relación con un orden externo, natural, cósmico, y son a la vez una señal para otros. Esta bitácora guarda un tipo particular de registro: El registro de una recolección artística. Uno de los principales aporte de estas fotografías a la serie propuesta *Pilares* es nutrir el proceso de trabajo con un registro poético de recolección.

El proceso consiste en hacer interactuar un objeto minúsculo e insignificante y un espacio en un momento determinado. La mano con el objeto es puesta por delante del lente para realizar un montaje virtual, un tipo de trampantojo, al igual como lo hace un niño al descubrir la profundidad de campo, mirando su dedo, cerrando un ojo, reconociendo la distancia, intuyendo quizá por primera vez la magnitud del punto de vista. En estas fotografías se juega con la perspectiva, todo va a depender del punto de vista con que se miren las cosas y el espacio. Se busca un mínimo de verosimilitud para conseguir una imagen coherente, la luz que se posa sobre la mano debe ser similar a la que ilumina el espacio elegido, si hay sombras de árboles o reflejos se intentarán igualar en ambos planos. Todo esto ocurre en un contexto de recolección, es decir rápida y fugazmente. Estas imágenes se van improvisando en la marcha.

Estas reflexiones-recolecciones deben entenderse como una forma de *aproximación a la realidad* (Guimarães , 2013)<sup>3</sup>. Operan desplazando y reubicando objetos insignificantes dentro de una ruta cotidiana. Se concreta en un juego de desplazamientos y emplazamientos virtuales de pequeños residuos casi imperceptibles en la trama urbana de la ciudad. Análogo a un tablero de ajedrez, las piezas recolectadas del propio entorno son cambiadas de lugar. Estos precarios residuos intervienen y reinventan en la imagen las formas en que se organizan dichos espacios, poniendo el ojo y el dedo en el espacio habitual y habitado por el ser humano. Así por ejemplo se intervienen plazas, mobiliario público, antejardines, cruce de calles, basureros, piletas, edificios, pequeños monumentos.

---

<sup>3</sup> Tomamos prestada esta idea de *aproximaciones a la realidad* parafraseando al artista brasileiro Cao Guimarães. Entrevista en: [https://www.youtube.com/watch?v=SD\\_Q2coyGdg](https://www.youtube.com/watch?v=SD_Q2coyGdg)



Fig. 1. *Serie Pequeñas Basuras*, Pablo Schalscha, Fotografía, 2013.

En este sentido, un aporte fundamental de estos apuntes fotográficos consiste en develar el protagonismo de los espacios y la pugna que los va definiendo. Se reconoce una trama urbana impuesta y cientos de apropiaciones que alimentan, negocian o reinventan periódicamente dichas estructuras. Por ejemplo un montón de piedras servirán para reservar un espacio de estacionamiento privado en el espacio público.

Se pone la mirada sobre un tipo de relación cotidiana con los espacios recorridos, rescatando su componente natural o topográfico, relativo al paisaje urbano. Apelando a la percepción individual y más personal del espacio vivido. Las variaciones de estas fotografías son infinitas, y todas ellas se vuelcan espontáneamente a simbolizar un espacio público, antropológico, tramado cultural, social y políticamente. Estas imágenes visibilizan y amplifican diversas prácticas de apropiación del espacio tanto personal como colectivo.

Estas fotografías van a problematizar también la noción de residuo en el contexto urbano mediante un juego casi infantil de escala y profundidad. Se amplifican ciertos objetos residuales y se imitan algunos comportamientos humanos en relación a dichos residuos. Esta noción de residuo es relativizada al ser homologada con objetos naturales como piedras, ramas, animales que son puestos a interactuar con formas de la trama urbana. Así se recolecta una roca ceremonial que luego se lleva a la basura, o se abandona con otras piedras que rematan un cruce de calles, o se guarda sobre un árbol en una plaza.

Por último cabe destacar la economía de estos registros activos que son realizados con los mínimos recursos: Principalmente una ordinaria cámara digital y una piedra, o lo que esté al alcance de la mano.

En resumen estos registros evidencian unas reflexiones propias del andar. Lo que podríamos conceptualizar prematuramente como recolección artística.

Sin embargo, en este proceso de investigación, la intención estaba puesta en generar una obra que trabajara en el espacio real y no en el relato bidimensional del encuadre fotográfico.

La práctica de la recolección y reciclaje de residuos materiales ha sido un componente habitual en mis trabajos, sin embargo los procesos y poética implicada no eran consientes del todo.

Lo que en un principio era solo el impulso de recolección de materiales para trabajar se convirtió en el siguiente ejercicio en una partitura de recolección. Por una parte se definieron diversas maneras de ir juntando el material recolectado. Se partituró su realización. Este pie forzado iba a definir un acontecimiento y una experiencia no habitual en el espacio urbano: Una práctica estética asociada al caminar.

c) Pilar-0: Cuando el camino deviene forma.

*Pilar-0* (Fig. 2, 3, 4), originalmente llamado *Cola*, es el primer ejercicio de recolección material en el marco de este proyecto. Se realizó bajo las siguientes instrucciones:

Comenzar a las 8 de la noche, desplazarse hacia un lugar llamado meta, ir construyendo un objeto en el camino a dicha meta, construirlo a partir de la recolección de residuos domiciliarios pegando objetos de más chico a más grande, dos huinchas de embalaje como únicas herramientas, durante la caminata intentar perderse.<sup>4</sup>

El objetivo inicial fue el de relacionar una experiencia de recolección y traslado con un objeto resultante de ese movimiento. Si bien la recolección me significaba una práctica habitual, este pie forzado objetivaría una experiencia no estrictamente visual. Algo así como un comportamiento o gesto devenido en forma<sup>5</sup>

Esta primera experiencia fue registrada fotográficamente. La travesía tuvo una duración de cuatro horas aproximadas. El trayecto se fue definiendo por dicha partitura y luego por la necesidad de llegar a destino.

Avanzo por calles pequeñas, poca gente. La basura está en su mayoría contenida en bolsas negras. Busco la mejor oferta a la vista. La acumulación va tomando forma y pronto se hace más difícil su traslado. Literalmente se va generando una cola que queda atrás. Hace ruido al avanzar, más fuerte que el palo o varilla que arrastramos al caminar por un cerro o sendero. Un bastón blando que se arrastra y dificulta el avanzar. A estas alturas se hace complejo girar y cruzar la calle. Debo calcular con más precisión para que nadie pise la cola. En especial algún vehículo. Es una estela de objetos que flamean anónimos y sin sentido aparente.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Texto registrado en la bitácora de recolección, 6 de noviembre, 2013.

<sup>5</sup> Ver historia de la exposición *When Attitudes Become Form*, por Yves Aupetitallot 16/11/2009 – Auditori MACBA, Barcelona en: <http://eldadodelarte.blogspot.com/2009/11/historia-de-las-exposiciones-v.html>

<sup>6</sup> Bitácora de recolección, 8 de noviembre, 2013.



Fig. 2. *Registro de recolección*, Pablo Schalscha, Fotografía, 2013.

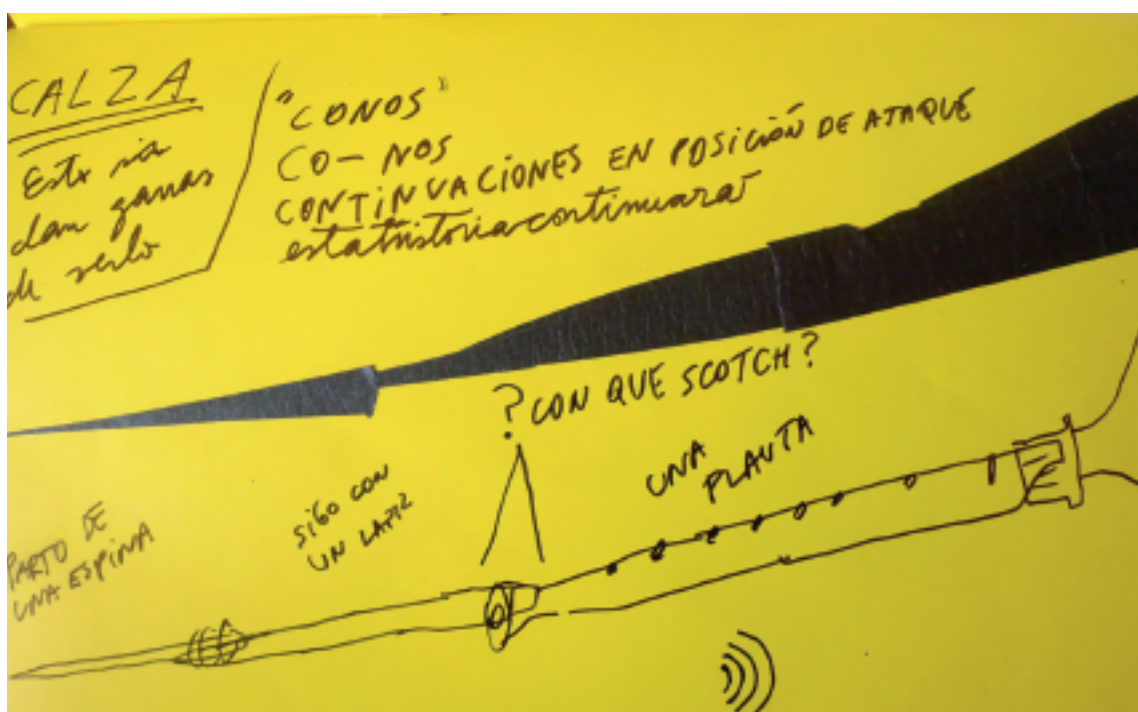


Fig. 3. *Calce*, Pablo Schalscha, Dibujo, 2013.

Al aplicar una partitura de recolección cobra protagonismo el tiempo. Primero esta partitura define una acción en relación a la construcción de un objeto que por defecto define la ruta, las calles tomadas, las curvas, giros e imprevistos.

El esfuerzo estaba puesto en ir calzando los diversos residuos disponibles. Esta idea de calce era fundamental para dar continuidad y estructura al objeto. Este fue concebida luego como el oficio involucrado en este objeto. Acá es interesante detectar una pequeña trampa que simboliza dos formas de trabajo que se enfrentan. Por una parte el objeto se fue construyendo según la partitura, por adición in crescendo, sin embargo se descartan fragmentos que van a poner en riesgo la totalidad del objeto o la conclusión del trayecto. Precisamente en esos puntos de inflexión es desde donde podrían desplegarse nuevos trabajos.

La práctica de la recolección artística, como ya mencionamos pareciera ser una reflexión sobre la marcha que va encontrando en el pasar por los lugares los fragmentos de una experiencia totalizante que pareciera no tener comienzo ni fin. Nada sobra, todo sirve. El azar es convocado en parte por el movimiento y el encuentro del espacio. Al igual que la labor de Kurt Schwitters (1887-1948)<sup>7</sup> en sus ensamblajes, será un ejercicio de creación de relaciones entre todas las cosas del mundo, o por lo menos las que van apareciendo al caminar.

El objeto que se iba configurando era una suerte de liana o pelo que poco a poco se fue definiendo o categorizando como collage, una línea, una suerte de caminar hacia atrás, haciendo con el camino.

Cabe rescatar que el espacio público fue concebido como el estudio o taller donde se produce este objeto-collage. Desde el punto de vista de la producción de la obra, la premisa material fue hacer desde la nada, o desde casi nada, entendiendo que un collage parte de lo ya hecho y que lo único que se tiene que hacer es encontrar y componer. Este proceso tradicional del collage fue reordenado: Primero se compuso una búsqueda y esta devino en objeto. La intención fue valorar el proceso.

---

<sup>7</sup> El artista alemán Kurt Schwitters fue uno de los principales protagonistas del movimiento dadá.

La recolección llegó a su meta convertida en esta cola que fue luego necesario instalar en una sala para ser presentada. Una vez hecho esto fue posible especular con mayor claridad sobre la experiencia de recolección artística realizada, sobre la configuración del propio objeto y las relaciones de este con el destino o espacio final. Los siguientes trabajos comenzaron a definir con mayor precisión la manera de instalar estas recolecciones.

Detengámonos un momento en el objeto resultante de la recolección. Estaba conformado por:

1) Una pequeña rama de árbol, 2) un cable de alumbrado público, 3) una vara de bambú, 4) una manguera de riego doméstico, 5) un palo de escoba, 6) una botella plástica individual vacía, 7) una lata de cerveza vacía, 8) una manzana verde, 9) un tubo de pvc blanco, 10) un rollo de cartón, 11) una botella plástica desechable vacía de litro y medio, 12) una botella plástica vacía de dos litros, 13) un tarro vacío de pintura de 3 litros.<sup>8</sup>

Como ya mencionamos fue el resultado de una partitura de recolección in crescendo. A un primer residuo *pequeño* se le fue conectando otros de mayor tamaño. Cada residuo espigado desplegaba a su vez sus propios recorridos y reflexiones registrados en la siguiente bitácora de recolección, así:

1) una pequeña rama de árbol dispuesta junto a otras ramas más voluminosas y junto a bolsas de basura era al parecer el resultado de una poda, procedimiento que se realiza para dar más vigor a los árboles y plantas o por razones estéticas pero también como una forma de restringir y ordenar su crecimiento en un contexto urbano. Era interesante también observar como elementos del entorno natural como ramas y frutos eran tratados como basura. 2) Un cable de alumbrado público mostraba su utilidad ya no como conductor de corriente sino por su flexibilidad que se convertía en potencial soga y herramienta de amarre. 3) Una vara de bambú ya seca y rígida y con indicios de haber sido ocupada para algún fin utilitario. Cuando un elemento del entorno natural tiene estas marcas de uso, cambia de categoría. Se transforma en un objeto. Ahora en reposo, este residuo aun irradia la presencia de dichos usos, la presencia humana. 4) Le sigue un trozo de manguera de riego doméstico, objeto magnífico por donde se transporta agua para hacer crecer plantas, regar jardines o lavar autos. 5) Un palo de escoba,

---

<sup>8</sup> Bitácora de recolección, 8 de noviembre, 2013.

que resulta irónico que termine en la basura, es como que un arma termine en la tumba junto a quien liquidó. La escoba es una prolongación técnica de nuestras manos. Si quiero limpiar las migas de pan sobre el mantel, las barro con los dedos de mis manos. Si quiero realizar una pintura ocupo un pincel que es una pequeña escoba que “barre” un fluido y lo esparce como este lápiz barre estas letras linealmente sobre el papel. Escribir es barrer secuencialmente. Este palo de escoba está hecho de un metal recubierto de plástico. A veces estos plásticos tienen “hebras” pensadas para adherirse a nuestras manos, las mismas que escriben. 6) Luego una botella plástica individual vacía, un objeto cotidiano para quien vive en cualquier urbe. Un recipiente imposible de construir artesanalmente. Contuvo uno de los líquidos fundamental de la dieta del habitante moderno. Gaseosa con burbujas como las de una olla hirviendo como las de la lava de un volcán, bebida de fantasía. La tapa de la botella calza justo con el extremo superior del palo de escoba, pero genera en la totalidad de este incipiente objeto un cuello que amplifica con cierta brusquedad su tamaño. Se adivina que generará un quiebre o punto crítico en la estructura total resultante, sin embargo su tapa calza a la perfección. Los uno. La figura en construcción comienza a exigir determinadas piezas para mantenerse unida. Descarto ciertos residuos demasiado frágiles. 7) Una lata de cerveza vacía, calza a la perfección. Tiene restos de cerveza dentro, va a oler. Gran factor. Imaginar una fila de olores. El olor es una realidad concreta y permanente. Los olores están unidos en una continuidad espacial. Si negamos un olor dejamos de respirar. El scotch se adhiere al aluminio como el pan a la mantequilla. Es análogo a la combinación textural de alimentos, esta construcción es un manual de relaciones materiales. No se suele aplicar mantequilla sobre la mermelada. Se va develando una forma de conocimiento fruto de la acción. Enacción le llaman.<sup>9</sup> 8) Una manzana verde. ¿Porqué hay una manzana verde en perfecto estado en medio de la basura? Muchas personas comen de los desperdicios de otros, se visten en la basura, comercian con los desechos de otros. Si por cada bolsa de basura hubiera una persona atrás escoltándola esto sería una feria interminable, un mercado nocturno. Botar piedras, botar plantas en macetas, botar un kilo de guitarras, tres bolsas de biblioteca, botar ampollitas prendidas, botar plata, botar agua, votar. 9) Un tubo de pvc blanco: La manzana encaja a la perfección con el tubo. Creo que siempre quise juntar 2 cosas tan distintas de forma tan directa. El encontrar, la partitura y el azar obliga a continuar la experiencia, previa y velóz factibilidad técnica. Pese a que el tubo tiende a quebrar la figura en dos, el calce es tan perfecto que se suma a la experiencia. Este collage es una cañería de situaciones y pensamientos que unen el tiempo. Este sistema colabora en una labor de comunicación y conexión. Los pensamientos van y vienen por este tubo. 10) un rollo de cartón: Si tuviera que compilar un listado de gestos

---

<sup>9</sup> «Conocimiento enactivo» refiere a aquello que se adquiere a través de la acción del organismo en el mundo.

o prácticas tecnológicas cotidianas, el enrollar estaría encabezando ese listado. 11) una botella plástica desechable vacía de litro y medio, 12) una botella plástica vacía de dos litros, 13) un tarro vacío de pintura de 3 litros: Este tarro trae manilla. Esta es la señal. Esta construcción aditiva, pese a que podría continuar eternamente, se cierra ergonómicamente: Una larga cola con manilla.

El objeto resultante es indudablemente un collage. Una composición que pone en relación lineal una serie de fragmentos y residuos de la realidad, unos después de otros. Este pelo va a adherirse luego al espacio de presentación, colgando y ascendiendo.

A continuación profundizaremos en el proceso de instalación y en las relaciones que este ejercicio abre entre el objeto de la recolección y el espacio de exhibición.

Este ejercicio de instalación tuvo la siguiente intención inicial. En vez de intentar superponer el objeto al lugar, se buscó alojar al objeto, ubicarlo, situarlo. Se reveló así un ejercicio de sitio específico vinculado a identificar y evidenciar las particulares condiciones de dicho lugar para adherirse a él. El objetivo entonces fue conectar este objeto resultante de un trayecto con las materialidades, arquitectura, accesos, pasillos, ventanas y entorno del lugar.

Este ejercicio será un primer acercamiento a los futuros trabajos que se focalizaron más explícitamente en instalaciones que generaban una simbiosis entre el objeto de una recolección con el espacio expositivo. Las obras sucesivas van a trabajar precisamente esta relación para propiciar una experiencia perceptiva del propio espacio que acoge una recolección.



Fig. 4. *Ejercicio montaje de recolección*, Pablo Schalscha, Fotografía, 2013.

d) Pilar-1: Parasitar de un espacio.

El segundo ejercicio, *Pilar-1* (Fig. 5), acentuó el trabajo de apropiación del espacio mediante la instalación de los residuos y no tanto el proceso de recolección. El objetivo fue producir un segundo pelo de mayor volumen y adherirlo más radicalmente al espacio de exhibición. Este componente *parásito* funcionó como principal estrategia del trabajo. Junto con esto se afinaron ciertas terminaciones de la instalación para provocar un mayor efecto de su montaje.

En este segundo ejercicio el objeto fue conectado cual parásito al sistema de iluminación de la sala. Hubo que recolectar un objeto que calzara exactamente con la pantalla metálica de dicha luminaria. De esta forma se logró una unión más radical y concreta con el lugar intentando difuminar tanto su punto de unión como de separación. El collage no solo colgaba de parte de la infraestructura de la sala sino que además, era iluminado desde dentro por esta. Si se apagaba la luz de la sala el trabajo dejaba de funcionar. Es decir se fundía estructural y técnicamente con el lugar. Si bien este nuevo pelo se presenta sin pudor, esta unión activa, ensamble, o soporte del parásito colabora a esquivar la lectura de un objeto autónomo. Paradójicamente se recolecta con una voluntad de forma para luego fundirla con el espacio que lo recibe.

Un parásito es una especie que se alimenta de otra, viviendo en su interior o sobre su superficie, la mayor de las veces esta le ocasiona algún daño. Este código yace en la estructura de variados gestos de reciclaje y apropiación cotidiana: se le roba a un objeto o espacio su función original para realizar otra similar o completamente distinta y así satisfacer necesidades o urgencias inmediatas. El aprovechamiento de residuos en general es quizá la forma contemporánea, más concreta de parasitar de nuestra cultura moderna de producción en masa. Sin embargo es interesante mencionar que la palabra parásito se ocupó originalmente en la antigua Grecia para designar a los altos funcionarios encargados de supervisar las cosechas, quienes parasitaban del trabajo de los campesinos.



Fig. 5. *Pilar-I*, Pablo Schalscha, Instalación, 2013.

Esta lógica de parásito es la que comienza a trabajarse entonces. Específicamente la idea de instalación como una forma de parasitar de los lugares. No muy lejano de ciertas paternidades que se le adjudican a la categoría de instalación, las que se sustentan sobre la idea de un desborde de las obras en el espacio del espectador y en los contextos de exhibición.

Como detalle técnico, se acentúa esta retroalimentación con la instalación de una pequeñísima luz ubicada en el extremo más delgado del collage. Visualmente aporta mayor continuidad entre los diversos objetos ensamblados, que nada tienen que ver unos con otros, al dar la sensación de que estos son conductores de energía. Además su mayor tamaño, con respecto al ejercicio anterior acentuaba la sensación de peso y gravedad aportando en la experiencia sensible del espectador.

Ahora estábamos frente a un montaje de mayores dimensiones que mantenía su precariedad perfilando una instalación como una manera de representar potenciales apropiaciones del espacio, invitando al espectador a entrar en esta lógica.

e) Pilar-2: Parasitar y calzar.

El tercer trabajo de esta serie, Pilar-2, profundizó en la estrategia de *calce* desde dos aspectos. Primero, recolectar objetos que apilados calzaran exactamente con la altura de la sala donde sería presentado y segundo mediante la mimesis de los pilares de la sala y las palmeras del entorno de la galería.

Al igual que los trabajos previos se trata de una instalación efímera diseñada exclusivamente para el espacio de exhibición. Fue emplazado el 8 de enero del 2014 en la galería Macchina ubicada en el campus Oriente de la P. Universidad Católica de Chile. Brevemente, este Campus data de 1926, en sus inicios albergó el convento de la Congregación y el colegio de las Monjas del Sagrado Corazón hasta que en 1971 pasa a manos de la universidad. Es un espacio conectado por pasillos y patios, rodeado de parques. Sin duda un lugar poco habitual si se le compara con el entorno urbano que lo rodea.

Esta instalación en primera instancia es un objeto que se emplaza en el segundo piso de la galería. Justo en medio de la sala, se enfrenta silenciosamente al espectador un objeto similar a un pilar que se mimetiza con los pilares del lugar pero con una notoria diferencia en su tamaño y ubicación.

A primera vista es imperceptible para quien no conoce la galería, el trabajo logra mimetizarse por un momento, quizá el tiempo que demora cada espectador en rodear el trabajo o sencillamente en pasar este “obstáculo” hasta que avista su segunda cara. El pilar está enyesado por el frente imitando en textura y color a los cuatro pilares del lugar pero a medida que se lo rodea evidencia su estructura y materialidad compuesta de múltiples objetos de desecho apilados compactamente hasta el cielo raso.

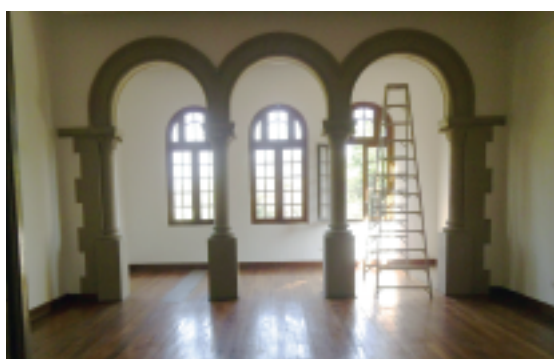


Fig. 6. *Proceso de trabajo Pilar-2*, Pablo Schalscha, Fotografía y dibujo, 2013.



Fig. 7. *Pilar-2*, Pablo Schalscha, Instalación, 2014.

La partitura de recolección consistió en apilar materiales de desecho hasta que calzaran exactamente con la altura de la sala. Se despliega así la estrategia de calce con el lugar. Es importante hacer la diferencia con una acumulación. En principio la intensión está puesta en calzar un afuera (el espacio de la recolección) en un adentro (el espacio expositivo). Pero hay un gesto no intencionado del todo: Al intentar calzar y mimetizar estos personajes y residuos cotidianos comienzan a *funcionar* en el lugar. Se identifican con el espacio, quieren ser parte de él, es quizá por este motivo que se transforman en pilar, para sostener y participar en dicho espacio. Vuelve a resonar la etimología de la palabra Pilar. Esta obra es la que da nombre a la serie propuesta para esta investigación. En este gesto de recolectar, apilar, calzar, unir, convocar, compilar, yace el sustrato de estos trabajos que tienden a confundirse con los espacios y acciones.

Son quizá un pretexto para habitar y poner la atención en la experiencia cotidiana del espacio, en la percepción de sus formas y representaciones, en sus uniones y divisiones. Los collage tienen un argumento que les es común: Poner en relación. Se compilan objetos diversos, se asocian a los pilares del lugar, a las palmeras del entorno.

Este objeto escultórico más parece un monumento sin base, su soporte es el propio espacio. Monumento por esta tradición de significar los lugares y por esta tendencia a la vertical, mezcla de hito y escalera. Me atrevo a decir que la contemplación que gatilla es la del estar ahí. Recurre a la imitación (barata), a un efecto que colabore a terminar de completar esa realidad, de ese momento. Se hace evidente el engaño, es una mueca de representación. La instalación es una suerte de arquitectura precaria, poco o nada eficiente, sin embargo se despliega constructivamente, construye desde los residuos, a su modo, logra habitar dicho espacio y resignificar simbólica y materialmente la experiencia del estar ahí.

El calce entonces profundiza esta idea previa de parásito, una cosa que calza con la otra aunque nada tengan que ver, se funden, se hacen una de nuevo. Estos calces hacen y deshacen para volver a hacer. Esta táctica de calce vuelve a repetir la partitura de recolección inicial, donde se definía una secuencia de calces. Tiende a funcionar

también como una forma de apropiación del espacio, a diferencia del parásito, se podría decir que el calce no roba, más bien se cuela, se adapta.

A modo de conclusión, esta serie de trabajos plantean preguntas y sugieren diversas vías de reflexión para la producción artística.

Primero podemos reconocer su carácter procesual en el énfasis puesto en la recolección como elemento fundante de los trabajos. ¿Cómo vamos a entender la recolección, y en particular la práctica de la recolección artística? Será entonces necesario aclarar esta práctica y vincularla al trabajo de otros recolectores-artistas para ir develando desde donde se está comprendiendo este componente tan importante del trabajo que no se ha querido omitir. Destinaremos el capítulo uno de esta memoria a situar esta idea de recolección artística tomando como referentes la genealogía de prácticas estéticas ligadas al andar que realiza Francesco Careri (2002) en su libro *Walkscapes: El andar como práctica estética*, los trabajos *Los Espigadores y la espigadora* de la documentalista Agnes Varda (2000), el trabajo *Colector* del artista Francis Alÿs (1990-92), y un precedente de obra personal, *El Carro*, realizado el año 1998 en esta misma ciudad de Santiago.

A su vez todas estas recolecciones toman lo que está al alcance de la mano, lo disponible, lo que una gran mayoría a desechado o pasado por alto: Desechos, residuos. ¿Que hay en estos insignificantes objetos que la recolección artística quiera rescatar? ¿Son solo materia para configurar? ¿Qué hay en ellos más allá de su disponibilidad o gratuidad? Estos fragmentos tan característicos de nuestras sociedades despilfarradoras suelen ser los protagonistas de un universo de reinenciones cotidianas que modifican y personalizan tanto objetos como espacios. Estos objetos o residuos están en un momento de pausa, esperando para ser revividos o esperando desaparecer. El hecho de recogerlos, de remendarlos o componerlos, de reciclarlos, incluso el hecho de coleccionarlos o acumularlos, habla de una relación particular con los objetos y el tiempo, que para un recolector será interesante ir develando. Vamos a introducir a modo de subcapítulo reflexiones con respecto a la noción de residuo para ir descifrando estos cuestionamientos. Repasaremos el ensayo *Los usos y la contemplación* de Octavio Paz

(1983) quien desde una apología del objeto artesanal, se refiere a esta atracción del ser humano por los residuos y lo que esta atracción puede llegar a significar.

Estos trabajos de recolección desembocan en composiciones (arreglos, acomodos, reparaciones, confecciones) de objetos en espacios particulares. Para hacerlo toman como referente un universo de reinversiones materiales fruto entre otras cosas de la urgencia, la necesidad y el uso. Este tipo de producciones cotidianas funcionan bajo una (i)lógica de apropiación tanto material como simbólica de todo tipo de objetos y espacios. Hemos decidido dedicar entonces el capítulo dos a indagar la noción de apropiación. Para ello revisaremos la idea de apropiación del espacio a través de los estudios que desde la psicología ambiental realiza y compila Enric Pol (1996). Estas instalaciones, como ya mencionamos, van a operar bajo esta lógica de apropiación precaria, recicladora y parasitaria. Tras estos trabajos hay un interés explícito por este tipo de invenciones efímeras que pueblan nuestras vidas. Analizaremos este tipo de producciones que se nutren de la apropiación a la luz de las teorías que Michel de Certeau (2000) propone en *La invención de los cotidianos, Artes de hacer*, la serie de fotografías *Gambiarrras* del artista Cao Guimarães (2014) y un precedente de obra propia titulada *Máquina de vapor* (2013).

Otro factor trascendente que se ha identificado en el proceso de estas obras se vincula a la práctica de la instalación. Como ya mencionamos, en su estructura estas instalaciones son consideradas como una forma de apropiación artística del espacio. Como el lugar que aloja una recolección-observación pero que se instala dando cuenta del propio espacio y no de unos objetos o construcciones aisladas. En este sentido se ha querido investigar en términos generales la categoría de instalación, entendida esta como una forma artística híbrida que conjuga diversas disciplinas pero que no se alinea con ninguna de ellas ya que su principal afán o característica sería el volcar las producciones y experiencias artísticas a los propios lugares y espacio del espectador. Haremos a modo

de excursio<sup>10</sup> un repaso histórico de la categoría para develar sus principales formas de operar, profundizaremos la idea de dislocación propuesta por Daniel Buren (1979) en su ensayo *La función del estudio*, el componente ideológico vinculado a los espacios tradicionales de exhibición desarrollado por Bryan O'Doherty (1976), en *Dentro del cubo blanco, ideología del espacio expositivo*, un repaso a la técnica de relocalización propia de la instalación propuestas por Boris Groys (2009), para cerrar con un referente ineludible de la instalación en Chile, el trabajo *Cuerpos Blandos* del artista Juan Pablo Langlois Vicuña (1969), todo con el objeto de situar nuestras instalaciones en un contexto más específico.

El tercer capítulo estará destinado al desarrollo de la obra final *Pilar-3* la cual va a convocar las estrategias de sus pilares precedentes sumando a ello el recorrido reflexivo de las nociones de recolección, apropiación e instalación propuestas en esta investigación y memoria de obra.

---

<sup>10</sup> Fragmento de un discurso que se aparta de la temática principal de éste para tocar otros asuntos más o menos extensamente.

## CAPÍTULO I

### PROCESOS DE RECOLECCIÓN ARTÍSTICA.

¿Para qué llamar caminos  
a los surcos del azar?...

*Verso II*

*Proverbios y cantares de Antonio Machado.*

Las instalaciones propuestas para esta investigación funcionan conteniendo una experiencia de recolección, objetivando la acción de caminar y recolectar. Este primer capítulo pone su foco de atención en los procesos de recolección artística de las obras *Pilares*.

Este capítulo tiene como finalidad teorizar sobre la idea de una recolección artística y la práctica estética vinculada a la recolección.

La manera de hacerlo será enmarcando esta práctica en el contexto de lo que llamaremos inicialmente arte a pié. Por medio del libro de Francesco Careri (2002) *Walkscapes. El andar como práctica estética* repasaremos una posible genealogía de estas prácticas que utilizan creativamente la acción de caminar.

Vamos luego a intentar dilucidar esta idea de recolección artística revisando para ello la película *Los espigadores y la espigadora* de la documentalista Agnes Varda (2000), el trabajo *Colector* del artista Belga-Mexicano Francis Alÿs (1990-92) y finalmente el trabajo titulado *Carro*, ejercicio performativo realizado el año 1998 el cual marca un precedente de recolección artística en el propio desarrollo de obra.

En el contexto de la recolección vamos a terminar problematizando las nociones de residuo y experiencia estética vinculada a los mismos.

La palabra recolección se refiere a la acción de volver otra vez a juntar, se descompone en el prefijo re (ir hacia atrás) y colección. La palabra colección viene del latín colectio y significa conjunto de cosas. Sus componentes léxicos son : el prefijo con (todo, junto), lectus (seleccionado), más el sufijo cion (acción y efecto). Acción o efecto de seleccionar y juntar. Selección viene del latín selectio, formado del prefijo separativo se- (separar) lectus (escogido, participio del verbo legere) y el sufijo -tio (-ción=acción y efecto). Se refiere a la acción de separar lo elegido. Esta acción de separar y escoger (lectus) está ligada a legere que significa leer. La base indoeuropea de legere es leg que significa a su vez juntar, recolectar.

La gente antigua consideraba el leer como el seleccionar palabras en textos o inscripciones para entender lo que dicen, que hizo que se impusiera la palabra “legere” (emparentada con “lignum”-aquello que se recolecta para hacer fuego, que deriva en nuestra palabra leña). Lo mismo ocurre por ejemplo en el alemán con la palabra “lesen” que significaba originariamente “seleccionar, juntar” pero que luego copiándose semánticamente al latín la usaron para decir “leer”. En inglés en cambio usan una palabra “read” que no está emparentada con la alemana “lesen” sino que con otra llamada “raten” que significa aconsejar pero también adivinar. Los anglosajones la usarían siguiendo su costumbre de adivinar o interpretar las runas, aunque luego usaran el alfabeto latino. (González. 2007)

Etimológicamente la palabra recolección hace referencia a un ejercicio de selección realizado para *leer, interpretar o adivinar* lo observado. La noción de recolección en el contexto de esta investigación será entendida en rasgos generales también como una forma de lectura, un arte entendido como observación activa, el cual lee y selecciona fragmentos.

En estos trabajos, el espacio de la recolección, como primer acercamiento, reemplaza la función que cumple el taller o estudio del artista, donde se reúnen los materiales y archivos que dan origen a un trabajo de arte. La práctica de la recolección es entendida como la realización de un registro, el registro del presente que fija diversas experiencias del andar.

### 1.1. El andar como práctica estética.

Una concepción estética del andar es claramente expuesta por Francesco Careri<sup>11</sup> en su libro *Walkscapes: El andar como práctica estética* (2002), donde propone *considerar el andar como acto creativo capaz de transformar simbólica y físicamente tanto el espacio natural como el antrópico*. (Aguirre, 2010). En su libro realiza un metódico recorrido por episodios mitológicos, históricos y por propuestas tentativas en el campo del arte *que han tenido el andar como hilo argumental y por ende han planteado maneras alternativas de percibir y traducir gráficamente la experiencia urbana*. (Aguirre, 2010).

La genealogía del andar propuesta por Careri se remonta al los orígenes de la humanidad, a la acción simbólica del andar, como una forma de arquitectura nómada, que permitió que el hombre habitara el mundo. Entre otros hace referencia al mito inicial de división del trabajo nómada (pastoréo) y sedentario (la agricultura), a su uso ritual y literario y finalmente en el siglo XX hila una concepción del andar exclusivamente como experiencia estética a partir de ciertos movimientos artísticos.

*Analiza en clave arquitectónica el mito de Caín y Abel<sup>12</sup>. Según el Antiguo Testamento, por deseo expreso de Dios, Caín se habría dedicado a la agricultura y Abel al pastoreo, lo que supuso la separación primitiva entre las sociedades sedentarias y las nómadas*. (Aguirre, 2010). Esta separación personificada en Caín y Abel la representa a través de la imagen del Hommo Faber (Caín), preocupado de trabajar y domesticar la naturaleza con sus invenciones productivas artificiales y el Hommo Ludens (Abel) el

---

<sup>11</sup> Francesco Careri es arquitecto y desde 2005 profesor del Departamento de estudios urbanos de la Università degli Studi Roma Tre. En 1995 cofundó el Laboratorio de Arte Urbano Stalker/Osservatorio Nomade, y desde 2006 es profesor del laboratorio de proyectos y del curso de artes cívicas de la facultad de arquitectura la Università degli Studi Roma Tre, un curso totalmente peripatético en el que se camina interactuando in situ con los fenómenos urbanos emergentes; desde el 2011 es director del máster “Arte arquitectura ciudad” de la misma universidad.

<sup>12</sup> Caín y Abel. Las dos actitudes del hombre ante dios © carlos padilla, marzo 2000. En: <http://www.jesucristo.net/cainy.htm>

cual dispondría de un tiempo de ocio que le permitió especular intelectualmente, explorar y aventurarse en el paisaje, relacionarse con otros usos del espacio y el tiempo a través del juego, *un tiempo no utilitario por excelencia*. (Careri, p. 32)

Desde las prácticas artísticas Careri reconoce tres momentos de transición en la historia del arte en los que el punto de inflexión ha sido la experiencia del caminar. 1- Transición del dadaísmo al surrealismo (1921-1924). 2-De la internacional letrista a la internacional situacionista (1956-1957). 3-Del minimalismo al land art (1966-1967). Vamos a repasar brevemente estas propuestas.

#### Visitas y excursiones Dada

Dada convoca en 1921 una serie de incursiones urbanas en lugares banales de la ciudad. En su afán por desacralizar las nociones tradicionales de obra de arte, Dada plantea, por primera vez, *una operación estética consciente basada en la acción, al habitar la ciudad en vez de representarla. Esta fue una operación simbólica en la que se atribuyó un valor estético a un espacio en vez de a un objeto*. (Carrasco, 2011) <sup>13</sup> Careri agrega: *Las visitas a lugares aparentemente banales es para los dadaístas una manera de desacralizar el arte con el fin de llegar a la unión del arte con la vida, de lo sublime con lo cotidiano*. (p. 73)

#### Deambulaci3n surrealista

De una manera más positiva, superando de cierta manera la negaci3n Dada, la deambulaci3n surrealista propone la experiencia de una ciudad inconsciente y onírica.

La deambulaci3n *consiste en conseguir, mediante el caminar, un estado de hipnosis, una desorientadora pérdida de control. Es un médium a través del cual se entra en contacto con la parte inconsciente del territorio*. (Careri, p. 84). Bret3n (1924 citado por Carrasco, 2011) agrega: *La calle, a la que creía capaz de comunicar a mi vida sus sorprendentes*

---

<sup>13</sup> Marta (Carrasco, 2011) Bonet, Basado en el capítulo Anti-Walk, del Libro Walkscapes. El andar como práctica estética. Careri, Francesco. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2002

*recodos, la calle con sus inquietudes y sus miradas, era mi auténtico elemento: tomaba en ella como en algún otro sitio, el aire de lo eventual.*

### La Deriva Situacionista

Las visiones críticas y constructivas de la Internacional Letrista y la internacional Situacionista \_quizá la última de las vanguardia artísticas del s. XX (1956-1957)\_ con sus prácticas de derivas urbanas y su crítica al urbanismo (imposibilidad práctica del urbanismo unitario), desde sus visiones de ciudad lúdica y nómada profundizan la experiencia del andar apoyándose en el concepto de psicogeografía, esto consiste en *los efectos psíquicos que el contexto urbano produce en los individuo.* (Careri. p.92)

La ciudad se concibe como un paisaje psíquico construido por huecos, hay partes que se olvidan para poder construir infinitas ciudades posibles en el vacío que queda. Algunos de los documentos que nos muestran estas ideas son la *Guide Psycogéographique de Paris* (1957), y *The Naked City* (1957), ambos de Guy Debord. Es como si los barrios, descontextualizados, estuvieran a la deriva. No se señalan los recorridos interiores de los barrios, y las flechas representan los fragmentos de todas las derivas posibles.

La definición de Deriva se refiere a un *modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos.* (Navarro, 1999)



Fig. 8. *Excursión y visita Dada*, Dada, Afiche y Fotografía, 1921.



Fig. 9. *The Naked City*, Mapa Psicogeográfico de Paris, Guy Debord, Mapa , 2013.



Fig. 10. *A line made by walking*, Richard Long, Fotografia, 1967.



Fig. 11. *Observatorio nómade*, Grupo Stalker, Registro fotográfico, 1995.

## Del minimalismo al land art

El recorrido como forma estética disponible es redescubierto también desde la escultura. El Land art modifica el objeto escultórico a construcción de territorio, expandiéndose hacia el paisaje y la arquitectura. Un ejemplo emblemático será el trabajo *A line made by walking*, del artista Richard Long (1968).

Con solo 22 años, Long decide interrumpir su ruta cotidiana y hace una parada en medio del campo donde comienza a caminar en línea recta de ida y de vuelta hasta que sus pasos se convierten en una huella visible sobre la hierba. Es así como materializa una idea, paradójicamente en una obra visible pero inmaterial a través de la acción del caminar. Algunos ven en este gesto una clara herencia de los movimientos artísticos precedentes que abogaron por desmitificar el arte, sublimando y privilegiando la experiencia cotidiana, rememorando esta exploración, deambulación y práctica estética del paisaje practicada por los situacionistas, surrealistas y dadaístas.

## Transurbancia y ciudad nómada

Careri va a concluir el recorrido de su libro con las prácticas de transurbancia desarrolladas por el laboratorio de arte urbano Stalker (1995)<sup>14</sup>, del cual es cofundador. Stalker invita a *recuperar la dimensión del viaje y del descubrimiento en medio de la ciudad* (Careri, p. 178). Estas propuestas nacen desde la arquitectura y el urbanismo y frente al debate del desmoronamiento y/o caos de la ciudad contemporánea y los vacíos tanto interiores como exteriores creados por las mismas, (no lugares, territorios difusos, especulación inmobiliaria, etc). Ellos identifican en estos vacíos de la ciudad, formas de vida y *realidades crecidas fuera de, y en contra de, un proyecto moderno que sigue mostrándose incapaz de reconocer sus valores y, por tanto, de aceptarlos*. (Careri, p. 181). Reconocen en estos vacíos formas de organización líquida:

---

<sup>14</sup> <http://www.osservatorionomade.net/tarkowsky/manifesto/manifest.htm>

Si aceptamos que la ciudad se desarrolla mediante una dinámica natural parecida a la de las nubes o a la de las galaxias, entonces podremos comprender que resulte difícil programarla o preverla, debido a la gran cantidad de fuerzas y de variables que entran en juego. (p. 183)

...Por tanto, no se trata de una no-ciudad que deba transformarse en ciudad, sino de una ciudad paralela con unas dinámicas y unas estructuras propias que todavía no se han comprendido. (p. 184)

Frente a este creciente interés por lo que podríamos llamar arte a pie, cabe rescatar también los aportes realizados por el grupo W.A.L.K.<sup>15</sup> (Walking, Art, Landskip and Knowledge) centro de investigación de la Universidad de Sunderland y en particular la Exposición WALK ON: From Richard Long to Janet Cardiff – 40 years of Art Walking<sup>16</sup> (2013). Esta muestra compila diversas formas que los artistas<sup>17</sup> han utilizado desde los años 60 hasta la actualidad para crear un arte desde el acto universal de caminar.

Quisiéramos entonces situar la recolección artística dentro de esta línea de intereses que exploran creativamente de y desde las experiencia cotidiana del andar. Pese a las diferencias y particularidades de las propuestas, comparten unas estructuras de trabajo que privilegian los procesos por sobre los resultados, inmortalizando así la

---

<sup>15</sup> <http://walk.uk.net/about-walk>

<sup>16</sup> Exposición curada por Cynthia Morrison-Bell & Alistair Robinson con la colaboración de Mike Collier y Janet Ross.

<sup>17</sup> Los artistas convocados para esta muestra fueron: Richard Long, Hamish Fulton, Alec Finlay, Marina Abramovic, Chris Drury, Mike Collier, Brian Thompson, Tim Brennan, Tim Robinson, Julian Opie, Bruce Nauman, Melanie Manchot, Richard Wentworth, Francis Alÿs, Janet Cardiff, Atul Bhalla, Simon Pope, Sophie Calle, plan b, Wrights & Sites, Dan Holdsworth, Rachel Reupke, Joe Bateman, Brendan Stuart Burns, Rachael Clewlow, Sarah Cullen, Bradley Davies, Tracy Hannah, James Hugonin, Tim Knowles, Pat Naldi & Wendy Kirkup, Ingrid Pollard, Bryndis Snæbjörnsdóttir & Mark Wilson, walkwalkwalk, Jeremy Wood, Catherine Yass, Carey Young.

Sugerimos además consultar el catálogo digital de la exposición disponible en [http://issuu.com/stereographic/docs/walkon\\_for\\_issuu/81?e=1510473/9305602](http://issuu.com/stereographic/docs/walkon_for_issuu/81?e=1510473/9305602). Publicación co organizada por la Northern Gallery of Contemporary Art y WALK Research Lab, University of Sunderland.

experiencia cotidiana. Las formas son variadas. Algunas documentando pequeños desplazamientos o largos viajes con cartografías, textos, fotografías o artefactos, produciendo objetos a partir de desplazamientos, dejando un rastro de su movimiento por la tierra, analizando el entorno urbano que los rodea, etc. En nuestro caso será la práctica de la recolección artística la que nos situará en esta forma creativa del caminar, vinculándonos así a una variada gama de disciplinas y autores.

Presentaremos a continuación el trabajo de dos artistas recolectores que articulan sus trabajos a partir del viaje o el simple acto de caminar.

## 1.2. El espiguéo de Agnes Varda.

El año 2000 la documentalista Agnes Varda <sup>18</sup> realiza su película *Los espigadores y la espigadora*, en ella se lanza en un viaje por distintos caminos de Francia en busca de todo tipo de personas que viven de la recolección y en algunos casos del reciclaje de las sobras de nuestra moderna sociedad contemporánea. Su viaje comienza visitando la pintura *Las espigadoras* de Millet y *la espigadora* de Jules Breton. Haciendo un paralelo con esta última pintura se retrata a si misma cambiando las espigas de trigo por la cámara de video (Fig. 12), explicitando sin pudor el mecanismo sobre el cual va a funcionar su trabajo: Espigar imágenes.

Es quizá la película donde más evidente está su presencia interviniendo el relato documental. Para algunos *en ella se pone en pie un tipo de escritura peculiar: el ensayo y la autobiografía, las escrituras del pensamiento y del yo en el cine.* (González-Cuesta, 2004, p. 1). Como en un juego de escalas y profundidad va por la carretera atrapando con sus dedos los camiones que avanzan junto a su auto (Fig.12), capturando y recolectando los acontecimientos para su relato de la misma manera como lo hacen todo tipo de espigadores y recolectores rurales y urbanos que va entrevistando. *Me gustaría atraparlos, dice, ¿Para retener lo que pasa? No, para jugar.* Se filma a si misma peinando sus canas (Fig.12) *Oh vejez enemiga... mis cabellos y mis manos me dicen que pronto llegará el fin.* Reflexiona sobre el deterioro de las materias y el de su propio cuerpo.

---

<sup>18</sup> Agnès Varda es una directora de cine nacida el 30 de mayo de 1928 en Bruselas, Bélgica. Vive y trabaja en París. Es considerada por algunos críticos de cine la «abuela de la Nueva Ola» (Nouvelle vague) y una de las pioneras del cine feminista. Sus películas, documentales y vídeo-instalaciones guardan todas un carácter realista y social. Toda su obra presenta un estilo experimental distintivo.

Va descubriendo distintas formas de relacionarse con los residuos: Algunos los recolectan para vivir y comer, otros por gusto o para hacer arte. En algunos casos la precariedad o pobreza material no es la razón de tales espigueos, estas serán motivadas por razones éticas o estéticas, viendo en ellas las materias primas para la sobrevivencia o la recomposición simbólica. En su viaje va contrastando estas diversas formas de entender la recolección mediante entrevistas y su propio relato en off que va reflexionando sobre la marcha.

La recolección entonces, el espigar, es simultáneamente el contenido y el método de su documental. Esta antigua práctica humana se hace parte en una manera de hacer en el arte, ambas se funden en un juego de pretextos. Varda desarrolla una poética de la recolección en absoluta sincronía con los objetos de su atención. Esta poética funciona sobre la marcha y el encuentro fortuito y azaroso de situaciones.

Agnès Varda se plantea esta película como una reflexión en el camino. La construcción formal, estructural, responde al formato del diario; ese cuaderno, aquí en forma de cámara, en el que se van depositando materiales variados, entresacados del hilo de la vida, y que según va viviendo una serie de experiencias, le van sirviendo para entretejer un discurso coherente, pero itinerante ...Es como si tuviera una preocupación en mente y eso hiciera que pudiese ir espigando imágenes y situaciones que van surgiendo, fruto casi del azar. Un azar que se busca, unos encuentros que se convocan. (González-Cuesta, p. 2)



Fig. 12. *Los espigadores y la espigadora*, Agnes Varda, Stills del documental, 2000.

Varda sale a indagar sobre la recolección con un mínimo plan de búsqueda y con la puerta entreabierta para dejar entrar las eventualidades del camino. Suspende por momentos la intencionalidad e integra el azar como principio compositivo. González-Cuesta (2004) ve en estas estructuras una semejanza con ciertas manifestaciones del ensayo. *Por este carácter itinerante y de reflexión al hilo de las vivencias...de una búsqueda y una reflexión no muy sistemática, sino llevada hacia delante por los encuentros, por las experiencias.* (p. 2).

La recolección artística funciona con estos mismos principios de búsqueda y azar y estos se vinculan profundamente con la experiencia del viaje y el tiempo.

En el caso de Varda, el formato audiovisual tiene la ventaja de manipular la experiencia del tiempo por medio del montaje, pero podríamos preguntarnos si el viaje en si mismo no es una experiencia de montaje y composición. ¿Donde y como se fija nuestra mirada, nuestra atención, cuales son las pausas o reflexiones dentro del transcurrir del viaje? En este caso la atención se posa tanto sobre la práctica del espiguelo como sobre el movimiento que este describe. Cada recolector aporta con una visión particular de la recolección y de su propia ruta. Varda es la primera en reconocer el camino. El tiempo del arte no es tiempo real, sin embargo Varda propone acercarlos en un juego en el que ambos se nutren. El punto medio es la propia Varda que va reflexionando (recolectando) lo que encuentra. Lo suyo sería una observación participativa. Como documentalista no se queda en la descripción etnográfica, en el documento. Su relato más bien va transformando a la propia Varda, a los entrevistados y al espectador de su película. Como espectadores podemos percibir el compromiso de Varda con la ruta, el viaje y el fluir de los acontecimientos. Descubre que en el acto de espigar, ya sea por necesidad o placer, por hambre o por arte, se conjugan una ética, un respeto y una actitud para abordar-relatar la realidad. La exploración de Varda confirma lo que intuye el antropólogo Tim Ingold (2012) quien tiene *la impresión insistente de que la gente que realmente está haciendo antropología, hoy en día, son los artistas.* (p.2)

Repasando este trabajo podemos percibir una poética de la recolección. La noción de recolección artística puede comprenderse como una *estética* de la recolección. Una experiencia sensible del sujeto con el afuera, su entorno. Agnes Varda nos proporciona más que el relato de unos personajes, una manera de aprender el mundo, de acercarse a él. En resumen nos señala que el primer oficio de su trabajo es la recolección.

Así, la experiencia de un trayecto, la reflexión del andar, el hecho de ser atravesado por sus eventualidades, se podrá convertir en una práctica estética, en una suerte de indagación y juego de encontrar. Esta idea vendría a ser el sustrato de esta noción de recolección propuesta. La práctica de la recolección es una lectura, una elección de fragmentos para leer la realidad.

De esta manera estamos entendiendo la idea de una recolección artística y de una práctica estética de la recolección: La reflexión que sucede sobre la marcha. Es así que podremos referirnos al artista también como un recolector.

### 1.3. Francis Alÿs, *colector*.

A continuación vamos a profundizar nuestra noción de *recolección*, entendida como acto creativo y procedimiento artístico articulado sobre la experiencia del andar, a partir del análisis de la obra *Colector* (1990-92), del artista Belga-Mexicano Francis Alÿs, obra realizada en salidas sucesivas al centro histórico de Ciudad de México durante los años 1990-1992.

En términos generales, para acercarse al trabajo de Francis Alÿs es necesario primero comprender que se trata de un cuerpo de trabajos y ensayos que tienen un marcado acento en los procesos, es decir, que debemos poner nuestra atención en el desarrollo de sus trabajos y que la producción de objetos o imágenes son eslabones de un engranaje narrativo. En este sentido cada una de sus piezas tienen diferentes momentos o capítulos. Estas nacen de observaciones de su entorno, Alÿs es ante todo un observador. Arquitecto y urbanista de profesión (Bélgica y Venecia) se instala en Ciudad de México hace ya más de una década. Su condición evidente de extranjero, aprovechada y explotada, acentúan aun más esta condición. Podríamos pensar desde nuestro contexto latinoamericano que se encuentra en una posición privilegiada, ya que es capaz de evidenciar dinámicas y formas de vida (resistentes) que se escapan a nuestra mirada precisamente porque participamos de ellas o porque se encuentran demasiado cerca.

Estas observaciones del entorno de Alÿs se traducen en notas y dibujos que a su vez se materializan en distintos medios y acciones que por lo general se desarrollan en el tiempo y en un espacio particular. El grueso de sus trabajos se circunscriben, hace ya muchos años, al centro histórico de Ciudad de México, específicamente al radio que rodea a su taller y las caminatas que Alÿs realiza por el sector.

Los medios utilizados por Alÿs van desde sutiles intervenciones del espacio hasta masivas acciones colectivas, utiliza el dibujo, la escritura, la pintura, la fotografía, el video, la performance, la intervención y la deriva. Esta variedad de formas da cuenta de una obra procesual que se articula en una transversalidad de medios e insinúa una manera de hacer con/en el tiempo y el espacio. Las nociones de objeto artístico son

permanentemente evaluadas. La obra de Alÿs se ubica más cerca de una narrativa o poética de situaciones que de un objeto o arte propio de la visualidad o el espectáculo.

Su manera de trabajar es también particular, en sus propuestas es difusa la noción tradicional de autor. Por lo general sus trabajos son fruto de la complicidad de colaboraciones tanto de otros artistas y no artistas, y muy especialmente de situaciones y acontecimientos azarosos que van redefiniendo una idea inicial que tiene las características de una estímulo o guión desde donde comenzar a trabajar. *Una vez planteado el axioma, son el lugar y la ocasión los que deciden.* (Alÿs F. M., 2006, p. 111)

Sobre su obra *Colector (1990-1992)* la descripción de su ficha técnica dice lo siguiente: *Escultura magnética con ruedas de patines, maquetas y estudios, mapa y notas. En colaboración con Felipe Sanabria, México D.F.* (Alÿs F. M., 2006, p. 18) *Colector* es un pequeño vehículo fabricado en colaboración con talleres electromecánicos usuales. Su forma se asemeja a la de un perro. Tiene 4 ruedas y un cordel para ser tirado, en su interior posee imanes y para su construcción se han reutilizado diversos materiales de desecho. Bien podría parecer un juguete, de esos que se fabrican con restos o fragmentos de otras cosas. Medina (2006) lo va definiendo con variados nombres: animal callejero, parásito urbano, héroe anónimo, juguete urbano, perrito magnetizado, pepenador, perro oportunista.

Alÿs pone a prueba este dispositivo recolector realizando diversos trayectos por calles, veredas y plazas del centro Histórico de Ciudad de México. *Colector* es arrastrado por Alÿs, de una manera similar a como lo que haría un peatón al pasear a su perro.



Fig. 13. *Colector*, Francis Alÿs, Registro fotográfico de acción, 1990.

Alÿs se propone para su realización el siguiente axioma:

**Ciencia visible.** (Imán) Un cuerpo que atrae el metal por medio de un campo de fuerza circundante producido por el movimiento de electrones en los polos positivo y negativo ( sur y norte).

**Contexto.** Político en el sentido griego de polis, la ciudad como sitio de sensaciones y conflictos de donde se extraen los materiales para crear ficciones, arte y mitos urbanos.

**Proceso.** Durante un lapso de tiempo indeterminado, el colector magnetizado se pasea a diario por las calles, acumulando poco a poco un abrigo hecho de cualquier residuo metálico encontrado por el camino. Este proceso continúa hasta que el colector esté completamente cubierto por sus trofeos. (Alÿs F. M., 2006, p. 19)

Colector se inserta en la ciudad no para agregar algo, no funciona con una lógica de adhesión, como lo haría la arquitectura, el urbanismo o algún departamento de paisajismo. Lo que hace es exactamente lo contrario. No olvidemos que Alÿs es arquitecto de profesión. Medina (2006) sugiere que

en una autocrítica de su profesión como arquitecto y urbanista, Alÿs había llegado a la conclusión de que en lugar de pretender planificar el espacio social y frente a la futilidad de añadir materia a una entidad urbana ya saturada era posible intervenir en la experiencia colectiva introduciendo una leyenda urbana que redefiniera la comunidad para sus habitantes. (p. 7)

Colector entonces, retira, recolecta y acumula fragmentos y desechos y *lo hace hasta que esté completamente cubierto por sus trofeos*. (Alÿs F. M., 2006, p. 19). Siguiendo a Medina, *Alÿs intentaba que Colector encarnara la actividad marginal o alternativa a los usos establecidos de la calle, transformando el espacio de circulación en un territorio de investigación, recolección y juego*. (p. 21). Colector evoca a los Pepeneadores (recolectores y recicladores base) que se ganan la vida recolectando los desechos de la ciudad.

Al ver el registro en video del trabajo *Colector*<sup>19</sup>, se participa de un recorrido que poco a poco se convierte en narración. La cámara sigue a un personaje (Alÿs tirando del colector) por diversas calles de una ciudad. Cabe preguntarse si el personaje es el *Colector*, Alÿs, o ambos. Situaciones azarosas, de cierto punto de vista aisladas, se van uniendo al avanzar, el dispositivo colector se tensiona y adquiere identidad cuando en su viaje se cruza con otros seres similares, perros u objetos, las escobas que arrastran los trabajadores de aseo, etc. En su trayecto se topa con acumulaciones de basuras, posas de agua, irregularidades y accidente del camino, con ciudadanos, músicos y conversaciones, de esta forma se va apropiando de su narración, identificándose y haciéndose parte del lugar a través del andar.

Este desenvolvimiento \_del dispositivo, de la intervención, de la performance\_ deja de ser un capítulo guiado por Alÿs. *Por más que se precise el momento de insertar una situación, un acto, su desarrollo está fuera de mi control* (Alÿs F. M., 2006, p. 111). Literalmente su premisa inicial es lanzada al campo de interés (la ciudad) y en el ejercicio de ir interactúa e imanta una azarosa baraja de situaciones propias de un territorio que a su vez desencadenan acontecimientos y nuevas narraciones que son el fruto de su estimulación y de su *relación con la entidad urbana*. (2006, p. 111)

*Colector*, en palabras de Medina, *fue el disparador de toda una metodología: insertar discretos mitos y propagar rumores en el tejido ciudadano a través de paseos entendidos como instrumentos de la operación artística* (2006, p. 19)

---

<sup>19</sup> <http://www.francisalys.com/public/collector.html>

*Colector* plantea la recolección y acumulación de desechos como metodología artística. Como una forma de explorar, interactuar y dar cuenta de un lugar particular y de las dinámicas humanas que lo configuran. Acumula fragmentos a modo de trofeos, como lo haría un perro que husmea la más mínima posibilidad de alimento y afecto.

Simultáneamente a la recolección material y simbólica que realiza, introduce una historia en la trama urbana. Introduce una ficción, una narración, un mito urbano en forma de acción. No olvidemos que Alÿs es arquitecto de profesión y que al instalarse en Ciudad de México queda deslumbrado con el acontecer de una cultura astuta y con particulares formas de vida que resisten a una cierta homogenización moderna. Podemos intuir que sus acciones o recolecciones son otra forma de urbanismo, de exploración de la ciudad, son formas creativas de relaciones con la entidad urbana, con la intención quizá de comprenderla, retratarla, (de) construirla o (re) inventarla.

Esta noción de recolección como operación artística se articula desde una práctica del *andar* como experiencia creativa y en el caso de Alÿs en particular, en la posibilidad de construir situaciones que remiten a su vez al plano de la vida cotidiana, al espacio y al tiempo del particular lugar que investiga.

En este caso, Alÿs replantea la noción de situación a partir de la recolección, imantando azarosamente fragmentos, relatos, flujos, acontecimientos, reacciones, creando así momentos-escenas en donde se tensionan y comunican su acción con otras acciones, su dispositivo con un sinnúmero de otros artefactos, vinculando su narración-acción con el flujo de relatos que alimentan la ciudad.

De esta forma sus trabajos dan cuenta de un espacio y de sus vitales formas de habitarlo.

Colector habita la ciudad como uno más y lo hace desde el andar, desde el movimiento, desde la recolección y el reciclaje de formas, tal y como lo hacen muchos otros habitantes de su ciudad, quienes son los que inspiran en gran medida sus trabajos.

México es una ciudad que te obliga constantemente a responder a su realidad, te obliga todo el tiempo a reubicar tu presencia, a reposicionarte ante esta entidad urbana desmesurada. Es exactamente lo que puedo observar todos los

días en mis rumbos, con toda esa gente que no deja de reinventarse: gente que un día siente la necesidad de construirse una personalidad, una identidad para afirmar su sitio en el caos urbano. Por ejemplo, está ese tipo que tendrá unos cuarenta años al que veo recorrer el Zócalo limpiando las juntas de los adoquines con un alambre de acero, retorcido como un gancho de un lado y del otro como un círculo para que sirva de agarradera. Es su manera de estar ahí, de justificar su presencia. Es el papel que se asignó en el tablero urbano. Es el tipo de gente que me da la inspiración para lo que hago, el pretexto —a la vez cruel y poético— para una serie de obras. (Alÿs F. M., 2006, p. 121) ...La invención del lenguaje va de la mano con la invención de la ciudad. Cada una de mis intervenciones es otro fragmento de la historia que estoy inventando y de la ciudad que estoy creando. En mi ciudad, todo es provisional. (p. 119)

Alÿs, en su trabajo *Colector*, como en la gran mayoría de sus trabajos está de cierta forma reinventando la Polis, entendida como el lugar donde confluyen formas de vida, de habitar, practicar y andar la ciudad, que definen a su vez identidades o mejor dicho conflictos de identidades. Su inspiración y objeto de estudio se ubica en la invención cotidiana, precaria, resistente, adaptable, provisoria, recicladora, recolectora. Lo hace infiltrando acciones, narraciones y ficciones en la ciudad, operando desde su función utópica y simbólica pero concreta.

Activa nuevas posibilidades para narrar la realidad. Si bien lo que vemos (los espectadores de su obra) son fotos, videos, dibujos, objetos, pinturas o registros de situaciones, el capítulo medular de sus invenciones está en la acción, en el devenir en el espacio y el tiempo. Ese momento al no estar ya en frente nuestro se convierte en un pequeño mito o relato, del que no debemos olvidar su origen.

Alÿs no establece verdades, busca el acontecer en una realidad rebosante de libertad, aunque esta libertad nace de una condición de opresión, precariedad y permanente sobrevivencia.

Creo que Alÿs pone a prueba cierto conocimiento que nos hacemos de las cosas y los espacios, nos remite a una relación con el mundo que es siempre incierta y accidental, oportunista (atenta a la oportunidad) e improvisada.

Queda claro que una poética de la recolección no existe sin una del andar y que esta logra mayor densidad si se sitúa en un lugar particular. Sin embargo, podemos intuir que ese lugar, más que un territorio puntual se sitúa en una territorialidad, en una práctica, en una forma de habitar.

CD: ¿Eres una especie de *colector*?

FA: Ah... Si admitiera que lo soy, esperarí poderlo hacer de una manera que provenga de una supresión de cosas más que de una acumulación o una agregación... De hecho, sería una cuestión de traducir las cosas, más que de producirlas.<sup>20</sup> (Alÿs F. M., 2006, p. 121)

---

<sup>20</sup> La corte de los Milagros. Una conversación entre Francis Alÿs y Corinne Diserens México, 25 de mayo de 2004\*. P.105. Publicado originalmente en: Francis Al.s: Walking distance from the studio, Wolfsburg, Wolfsburg Kunstmuseum, 2004, pp. 69-141.

#### 1.4. El carro. Entre la Chimba y el Museo

Al indagar en los procesos de recolección artística de la obra *Pilares*, se hace necesario rescatar un precedente de mi trabajo que anuncia hace más de quince años las nociones desplegadas en este capítulo. El año 1998 a partir de la necesidad de trasladar materiales de desecho para la realización de obras, adquirí un carro que formaba parte de cierta tipología de transportes del sector: Los carros de pionetas de la Vega Central de Santiago. Estaba hecho de madera y ruedas de fierro, capaz de llevar hasta 300 kilos de carga. Si bien el vehículo cumplía con su objetivo inicial, pronto fue el responsable de develar un especial interés por el espacio recorrido. En pocas palabras facilitó una nueva manera de ponerse en contacto con el entorno urbano tan particular de ese sector de la ciudad. El carro se convirtió en el pretexto para experimentar esa geografía urbana local. La dinámica caótica y vital del gran mercado, donde entran y salen toneladas de alimentos, en medio de gritos de comerciantes, ruidos de transportistas y pionetas con carros de todas dimensiones, esperando a compradores, mirones, estafadores, y en especial personas y animales que sobreviven de las sobras y los restos generosos de esta genuina máquina urbana de intercambio. Al recorrerlo sobre pies y ruedas se podía percibir su estratégica ubicación dentro de la ciudad. Del río hacia el norte: La Vega, la histórica “Chimba”, “de la otra orilla” en idioma quechua<sup>21</sup>. Sector periférico que desde la colonia concentró los “guangualies” o asentamientos precarios de indios y mestizos. Del río hacia el sur: el parque afrancesado, el museo, el centro comercial y burócrata de la ciudad.

Los recorridos en este vehículo de tracción humana se realizaban por apacibles calles y también en medio del saturado y belicoso flujo vehicular. Si bien esta práctica de recolección invitaba a la reflexión del propio entorno, se canalizaba a través de la acción, arbitrariamente la observación del entorno se traducía en acción en el entorno. Se trataba de zambullirse en la realidad, combinando su contemplación y su marcha activa

---

<sup>21</sup> <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3503.html>

en una suerte de experiencia estética total. El artista y cineasta brasileiro Cao Guimarães (2011)<sup>22</sup> en términos generales define sus trabajos como la creación de diversas estrategias de aproximación a la realidad. Estas recolecciones y derivas son una manera de aproximarse a la realidad identificándose con ella, intentando explorarla como uno más.

Este carro trasladó chatarras, maderas, neumáticos, pinturas, partes de instalaciones, personas comida y animales, y uno de sus simbólicos recorridos del que solo queda como registro esta borrosa fotografía fue al exterior del museo de arte contemporáneo. En esta dinámica el museo fue entendido como un lugar que podía acoger estas reflexiones, que funcionaría gracias a su estratégica ubicación en la ciudad como eslabón o bisagra utópica en esta relación simbólica entre *la chimba* y el centro administrativo de la ciudad. El museo, geográfica y simbólicamente quería ser ocupado como un punto de encuentro de formas de vida en pugna: Centro y periferia y todo lo que ellas representan.

Los registros de estas derivas son escasos pero cumplen la función de establecer un puente entre ese momento y la actual investigación, muy especialmente con las nociones de recolección y práctica estética del andar profundizadas en este capítulo.

---

<sup>22</sup> Jogo de Ideias. Entrevista en [https://www.youtube.com/watch?v=SD\\_Q2coyGdg](https://www.youtube.com/watch?v=SD_Q2coyGdg)



Fig. 14. *Carro*, Pablo Schalscha, Registro fotográfico de acción, 1998.

### 1.5. Residuo. Los objetos disponibles o que retornan a la naturaleza.

Al plantearnos profundizar en la idea de una recolección artística cabe la pregunta por cuáles son las características de los objetos recolectados. Esta es su condición de residuo o fragmento desechado. Vamos entonces a proponer una lectura de dicha noción de residuo y a intentar develar una posible experiencia estética en relación a los residuos. Para hacer esto revisaremos el ensayo *Los usos y la contemplación* de Octavio Paz (1983), quien va a identificar una incisión en la manera de percibir estéticamente los objetos en la cultura occidental y se va a referir específicamente al carácter simbólico de los residuos.

La noción de residuo se vincula normalmente a lo que queda o sobra luego de ser ocupado, a lo que ya no sirve, en resumen lo desechado. Su etimología<sup>23</sup> viene del latín *residuum* (resto, lo que queda en el fondo). Este adjetivo se deriva del verbo *residēre* (sentarse, permanecer, morar, subsistir, durar) y se vincula con *residēre* (residir, detenerse, fijarse, quedar en el fondo). El origen de la palabra nos habla de una condición temporal. Es el registro de un proceso que sucede en el tiempo de un objeto o espacio. Los objetos residuales serían entonces los que se asentaron, los que detuvieron o agotaron su función. La noción de residuo pone en relación a los objetos y lugares con el tiempo, con su ruina y desaparición, como también con la posibilidad de ser reparados, resucitados o reciclados. La acumulación de residuos es análoga también a la idea de suelo o sustrato sobre el cual circulamos y habitamos. Pisamos sobre la acumulación de fragmentos y residuos del pasado y el presente.

Estos residuos han perdido su función momentánea o definitivamente. Sin embargo permanecen un tiempo antes de desaparecer, y es en este estado que son encontrados: Inútiles. Es en este momento que se revelan una serie de fenómenos relacionados a la percepción física, cultural y estética de estos residuos. Para Octavio Paz (1983), al perder su función, el objeto de diseño industrial recupera su presencia. *Se*

---

<sup>23</sup> <http://etimologias.dechile.net/?residuo>

*convierte al fin en una presencia con valor estético. Entonces se transforma en un símbolo o en un emblema...utilidad que se vuelve belleza inútil, órgano sin función.. (p. 381)*

Al encontrar al objeto libre de su función, pleno de forma, fuera de su contexto operativo, tenemos la posibilidad de experimentarlo estéticamente. Podemos al fin contemplarlo, ver irradiar su aura. De esta manera puede convertirse en fetiche, talismán o signo exclusivo para la contemplación. De alguna forma, antes, mientras funcionaba, su belleza no era evidente precisamente porque era útil. Paz reconoce en este punto una fractura en la sensibilidad moderna: *nuestra incapacidad para asociar belleza y utilidad.* (p. 381). Por esta razón se explica la fascinación e *incurable nostalgia que siente el hombre por el pasado* (p. 381), por antigüedades y objetos en desuso, máquinas o tecnologías obsoletas, ruinas de todo tipo. Los residuos son un paréntesis, una pausa, un estado de inmovilidad cercano a la muerte y al monumento, *por las ruinas, la historia se reintegra a la naturaleza* (p. 381). Cualquier visión o experiencia estética de los residuos encuentra sentido e intensidad en estas reflexiones de Paz.

En su ensayo *El uso y la contemplación*, en una suerte de apología del objeto artesanal reconoce una incisión acaecida en los objetos en la que se desvinculó su uso de su contemplación, su hechura (el como está hecho) de su sentido (el para que está hecho). En este ensayo realiza una fuerte crítica al objeto de diseño industrial y artístico moderno entendidos como dos fragmentos y polos de una sensibilidad quebrada en nuestra cultura occidental. Vamos a repasar brevemente este ensayo para entender esta concepción estética de los residuos.

Octavio Paz rastrea los orígenes de esta incisión en el renacimiento, donde *Los objetos se volvieron iconos...La religión del arte nació, como la religión de la política, de las ruinas del cristianismo. El arte heredó de la antigua religión el poder de consagrar a las cosas e infundirles una suerte de eternidad.* (p. 376)

El origen de esta revolución artística radica según Paz en una incisión producida entre lo profano y lo sagrado. Antes de la idea de un arte autónomo y de un objeto de

diseño funcional, la artesanía conjugaba dos mundos que hoy, desde la especificidad del arte y la técnica, viven disociados: Lo útil y lo hermoso

Esta separación es más reciente de lo que se piensa: Muchos de los objetos que se acumulan en nuestros museos y colecciones particulares pertenecieron a ese mundo en donde la hermosura no era un valor aislado y autosuficiente...Utencilio, talismán, símbolo: La belleza era el aura del objeto, la consecuencia \_casi siempre involuntaria\_ de la relación secreta entre su hechura y su sentido. (p. 376)

Frente a estos dos cultos (arte y técnica), culto a la belleza y culto a la utilidad, es que menciona Paz la idea de residuo con valor estético. Sería un objeto industrial inservible que por fin cobra valor estético gracias a esa condición de sin uso.

Cobran relevancia sus palabras en el contexto de esta investigación ya que aparte de cuestionar la raíz de la experiencia estética moderna (problemática vigente en el arte actual o contemporáneo) vincula dicha experiencia estética con objetos (artísticos) inútiles y detenidos que invitan a la contemplación o reflexión. En este sentido, esta idea de lo artístico (lo sublime-inútil) se emparenta con la noción de residuo que hemos desarrollado. Los residuos serían bellos precisamente porque son inútiles, serían un emblema de objeto artístico. Trabajar artística o simbólicamente con residuos podría obedecer como propone Paz a un culto o a *esta incurable nostalgia que siente el hombre por el pasado*. (p. 381), por la ruina y toda expresión humana o cultural que por fin vuelve a reintegrarse a la naturaleza.

La recolección artística es paradójica. Por una parte es un gesto y registro nostálgico que recupera para el objeto esa función puramente estética, sagrada o simbólica de los objetos vueltos inútiles. Por otro lado está la posibilidad de recuperar al objeto de su desaparición y resinificarlo material y simbólicamente dándole nuevo uso, sea este funcional o simbólico. La recolección artística tiende a unir estos componentes sagrados y profanos que cargan los objetos.

Precisamente este segundo gesto de recuperación o apropiación será desarrollado en el siguiente capítulo y se intuye que en este proceso de apropiación se tiende a difuminar esa polaridad de los objetos y que de paso revertir esa incapacidad nuestra de ver en ellos simultáneamente belleza y utilidad, uso y contemplación.

## CAPÍTULO 2

### PROCESOS DE APROPIACIÓN ARTÍSTICA.

Hemos desarrollado la noción de recolección artística, entendida como el proceso activo en el cual se encuentran las materias disponibles para la producción artística. Explicitamos la experiencia estética vinculada al andar de la recolección y como esta define unas estrategias que convocan la experiencia de un espacio vivido frente a uno pensado, planificado o representado.

En el trayecto que trazan las obras propuestas en esta investigación nos toca abordar los conceptos asociados al proceso de instalación de los trabajos en un espacio de exhibición y entender como es que estos operan. Los *Pilares* son el resultado de recolecciones que se ajustan a espacios específicos. Se instalan bajo una lógica de apropiación del espacio. Encuentran sus estrategias y referentes en construcciones híbridas y precarias, improvisadas o recicladas que pueden ser catalogadas de invención cotidiana. Estos fenómenos de invención se aprovechan sin distinción, de todos los elementos disponibles en el universo material y simbólico mediante un proceso de *reconversión en materia prima* (Oroza, 2010)<sup>24</sup> para producir otros objetos y espacios personalizados y llenados de sentido. Expresan y representan una poiesis silenciosa y cotidiana una estética de la emergencia y la necesidad que conjuga utilidad y reinención, sobrevivencia e ingenio.

Como punto de partida vamos a desplegar la noción de apropiación del espacio. Para hacernos de un abanico conceptual en torno a este concepto revisaremos la gran cantidad de material compilado desde la psicología ambiental por Enric Pol. Vamos a

---

<sup>24</sup> Ernesto Oroza es un artista y diseñador cubano. Es autor del libro *Objets Réinventés. La création populaire à Cuba* (2002) y de *Desobediencia Tecnológica* (2009). Ha sido profesor invitado en Les Ateliers, Ecole Nationale Supérieure de Création Industrielle (ENSCI), Paris, y profesor del Instituto Politécnico de Diseño de la Habana.

profundizar en esta idea de apropiación material y simbólica en un contexto cotidiano introduciendo la obra de Michel de Certeau: La invención de lo cotidiano. Artes de hacer. (2002). Para luego hacer referencia al registro fotográfico Gambiarra del artista y cineasta brasileiro Cao Guimaraes. Para terminar vamos a presentar la instalación Maquina de vapor realizada en el contexto de esta investigación que introduce en la producción de obra personal esta noción de apropiación.

## 2.1. La apropiación del espacio.

Apropiado es la acción y efecto de apropiar o apropiarse. (Del lat. *appropriatio*, -*ōnis*). Hacer algo propio de alguien, aplicar a cada cosa lo que le es propio y más conveniente, acomodar. Su antónimo sería asemejar.. Se descompone en el prefijo *a* (privación o carencia de) y de la palabra *propio*, característico, peculiar de cada persona o cosa. Tendríamos entonces que sería hacer algo propio desde la misma carencia de aquello<sup>25</sup>. En un contexto cotidiano puede traducirse como el infinito universo de gestos y vinculaciones que realizamos humanos y todo tipo de seres vivos para configurar nuestra identidad en el mundo como parte de una necesidad elemental que se expresa en formas particulares de habitar el espacio y de relacionarse con sus objetos y los significados que ellos cargan.

El concepto de apropiación del espacio está vinculado al habitar, a la identificación, a un sentimiento de apego o pertenencia con los objetos y espacios que nos rodean. Estas apropiaciones reinventan, resignifican y dotan de nuevos e imbricados sentidos y placeres una realidad siempre cambiante y crecientemente extraña.

Nestor Luis Cordero (2008)<sup>26</sup>, remontándose en una historia de la filosofía da con una definición de apropiación a raíz de un texto de Diógenes Laercio<sup>27</sup> que se refiere a Los Estoicos.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> <http://lema.rae.es/drae/?val=apropiar>

<sup>26</sup> Néstor Luis Cordero es doctor en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, docente de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y de la en la Universidad de Rennes I, Francia. Autor de numerosos artículos y libros. Además de sus investigaciones sobre filosofía griega, es un estudioso del lunfardo porteño y del tango.

<sup>27</sup> El texto de Diógenes Laercio hace alusión a que “las nociones básicas, que describen la situación real del ser humano, son las de inclinación y apropiación”. Pag.181

<sup>28</sup> Escuela de lo que se ha llamado filosofía Helenística, que nace en un contexto de crisis de la polis ateniense, invadida y ocupada. En los Estoicos “El imperativo consiste en erigir como norma de acción aquello que ya se encuentra en la propia naturaleza humana, y la moral estoica constituyó un auténtico inventario de nociones que describen ese estado natural y el tipo de acciones que deben llevarse a cabo en función del mismo”. Pag.181

“La etimología de la palabra, en griego, es sumamente explícita. El término “oikéiosis”<sup>29</sup> deriva de “casa” (oikía), y significa que el ser vivo se siente como en su casa en la naturaleza, ya que ella lo integra en su seno como una propiedad. No es el hombre quien se apropia de la naturaleza, sino ésta quien se apropia del ser humano. Evidentemente, el ser humano puede rehusar esta identificación con la naturaleza; en este caso será víctima de la “alienación” (allotriósisis), noción contraria a la apropiación”. (p. 181)

Esta definición aporta dos detalles importantes: La noción de naturaleza y el concepto de alienación como noción contraria a la apropiación.

Pol indica un origen del concepto de apropiación en la noción de alienación propuesta por Marx:

En grandes líneas la realización del ser humano está relacionada con el trabajo. El trabajo es una acción sobre el mundo exterior que produce objetos materiales y no materiales. La Alienación se da cuando el sujeto no se identifica con los objetos que ha producido. A partir de aquí, se propone la Apropiación como reinteriorización del objeto que se hace mediante la actividad, reaprendiéndolo con nuevos actos, adquiriendo un 'savoir faire'<sup>30</sup>. (Pol, 1996, p. 5)

La apropiación, sería una cadena de acciones personalizantes y significantes contraria a la noción de alienación, es decir, a la pérdida de identidad provocada por un uso impersonal del espacio o los objetos que contiene.

Para Lefebvre (1971), revisionista heterodoxo de Marx, la apropiación es un proceso importante contra la alienación que se da en la esfera de lo que él categoriza como vida cotidiana. La Vida Cotidiana, corresponde al nivel de la realidad social que constituye el centro real de la praxis. La apropiación no lo

---

<sup>29</sup> En la ética estoica, oikeiosis (griego: οἰκείωσις, latín: conciliatio) es un término técnico diversamente traducido como "apropiación", "orientación", "familiarización", "afinidad", "afiliación", [1] y "cariño". [2] oikeiosis significa la percepción de algo como propio, como perteneciente a uno mismo. La teoría de la oikeiosis se remonta a los trabajos de la primera filósofo estoico Zenón de Citio. [3] El estoico filósofo Hierocles vio como la base para todos los impulsos animales, así como la acción ética humana. Según Porfirio, "los que siguieron Zenón dijo que oikeiosis es el principio de la justicia". [4]

<sup>30</sup> Destreza o gracia especial que tiene una persona para hacer las cosas

es tanto de la naturaleza exterior si no de lo que está en el ámbito de lo cotidiano, constituyendo lo que corresponde a la vida privada (ello nos lleva a privacy, attachment, intimacy). (Pol, 1996, p. 5)

Desde la psicología ambiental, Eric Pol va a desplegar definiciones de apropiación desde variadas perspectivas:

El concepto de apropiación tiene, pues, diversas acepciones en función de la perspectiva que se adopte. Ha de ser entendida como impronta, como cognición, como contacto sensorio-motriz, o como identificación, como proyección de uno mismo sobre el espacio, como consumo de significados, como personalización resultante de la conducta territorial delimitando un espacio personal, como fenómeno vinculado a la privacidad, al sentido de pertenencia o a la territorialidad. (Pol, 2002, p. 4)

Así para Korocec (1976) será *el sentimiento de poseer y gestionar un espacio independientemente de la propiedad legal, por uso habitual o por identificación*. (2002, p. 2)

Para Sansot (1976), *sociólogo, apropiación es todo aquel tipo de práctica a través de las cuales dejamos nuestra impronta en algo o alguien y así deviene nuestro*. (2002, p. 7)

Paul-Henry Chombart de Lauwe (1976) por ejemplo aporta la noción de desapropiación, *con ella refiere a todos aquellos procesos o medios que hacen que el sujeto, individualmente o en grupo, sienta que el espacio no le pertenece, le es ajeno*. (2002, p. 3)

Vilella Petit (1976), psicoanalista, aporta la noción de apropiación como la proyección del sujeto sobre los espacios y nos da como ejemplo el ejercicio de habitar una casa nueva, un espacio neutro que deberá ser equipado con lo propio en un juego de *equivalencia entre el espacio y los usuarios*. (Pol, 1996, p. 10). mediante un proceso de personalización de los espacios.

Para El filósofo catalán Rubert de Ventós (1980) la apropiación mediante el consumo de significados operaría de manera inversa mediante la búsqueda de una *imagen o una significación prefabricada a través del consumo de objetos a los que se le*

*atribuye un significado a priori, para 'ser como' (p. 11)*

Canter (1977, 1976) por su parte *establece una relación conceptual de la apropiación con la creación de sentido de lugar.* (p. 12) Mediante la apropiación, espacios devendrían en lugares.

Pol entenderá la apropiación como una compleja y menos consiente conducta territorial que mediante el aprendizaje social y cultural *permite la utilización del territorio para usos y objetivos simbólicos.* (p. 13) Brower (1980) *caracteriza la territorialidad humana por un sentimiento de posesión y por intentos de controlar la apariencia y uso del espacio.* (p. 13) Esta va a funcionar en una dinámica gatillada por la defensa de un espacio personal que se ve amenazado. Esta territorialidad *puede tomar varias formas, como incremento de la vigilancia, clarificación de los límites y/o construcción de barreras.* (p. 14)

Proshansky (1976), ve el proceso de apropiación en dos sentidos. *Uno dirigido hacia los demás -conquista de un espacio-, el otro dirigido hacia sí mismo... El individuo proyecta e introyecta.* (p. 17)

Pol identifica una variante temporal. Estos procesos de apropiación que en un principio se definen como activos y dinámicos, tienden con el tiempo a la rigidez. Una vez que el espacio ya ha sido apropiado y organizado se comienza a cargar de experiencias y recuerdos que luego son difíciles de modificar.

Finalmente Pol plantea un modelo dual de apropiación del entorno: Esta sería mediante la acción transformación y mediante la identificación simbólica. No son excluyentes y describen una suerte de secuencialización entre una apropiación más primaria y otra más elaborada.

La componente de Acción-Transformación, viene definida por la conducta territorial manifiesta. Abarca desde el comportamiento más primario del marcaje del territorio, dejar la impronta, -cuyo estudio se origina con la etología- hasta la ocupación territorial más compleja. El ser humano puede

adquirir altas cotas de sofisticación en el proyectar, transformar un objeto, espacio o realidad, directa o remotamente. La Identificación o Componente Simbólica comprende los procesos simbólicos, cognitivos, afectivos e interactivos, tanto evolutivos como estructurales, a través de los que un espacio deviene lugar y se produce la identificación del sujeto o grupo social con el entorno. (Pol, 1996, p. 24)

Podemos distinguir entonces que los fenómenos de apropiación se dan tanto en un plano privado de personalización e identificación espacial como en un plano interactivo y público entre sujetos que pueden devenir en identificación simbólica grupal. Así también la apropiación del espacio privado y el espacio público tendrá sus matices.

Dentro del universo de apropiaciones, la que nos interesan se enmarcarían dentro de esta fase primaria que describe Pol. Estas se caracterizan por la transformación del entorno más cercano mediante variopintos procesos de reciclaje, marca, ocupación y personalización de objetos y espacios. En este tipo de apropiaciones se despliegan unas sensibilidades y materialidades que intuimos parecieran guardar una relación perdida entre los *usos y la contemplación* de las cosas (Paz, 1983). En los objetos que devienen de estas apropiaciones se funden las funcionalidades con las formalidades, dando cabida a una caótica producción de formas y sentidos que tienen la marca de la necesidad. Estas apropiaciones van a gatillar también una práctica estética o una poiesis cotidiana.

## 2.2. La invención de lo cotidiano de Michel de Certeau.

Vamos a continuar desarrollando la noción de apropiación a la luz de ciertos *fenómenos de invención cotidiana*. Estos revelan unas formas de habitar y recomponer la realidad cotidiana a partir del reciclaje y *reconversión en materia prima de todos aquellos elementos que sin distinción integran el universo material y simbólico* (Oroza

2010)<sup>31</sup>. Estas prácticas de invención operan sobre esta lógica de la apropiación, personalizando y subjetivando todo tipo de producciones y problematizando a su vez nuestra relación con los objetos y espacios definiendo una constante negociación de sus sentidos y significados.

Michel de Certeau, en su trabajo *La invención de lo cotidiano. V.I. Artes de hacer* intenta esbozar una teoría de las prácticas cotidianas para sacar de su rumor a las 'maneras de hacer' que, mayoritarias en la vida social, a menudo sólo figuran a título de 'resistencias' o de inercias en relación con el desarrollo de la producción sociocultural. (De Certeau, 2000, p. XXI).<sup>32</sup>

La "fabricación" por descubrir es una producción, una poiética; pero oculta, porque se disemina en las regiones definidas y ocupadas por los sistemas de "producción" (televisada, urbanística, comercial, etcétera) y porque la extensión cada vez más totalitaria de estos sistemas ya no deja a los "consumidores" un espacio donde identificar lo que hacen de los productos. A una producción racionalizada, tan expansionista como centralizada, ruidosa y espectacular, corresponde otra producción, calificada de "consumo": ésta es astuta, se encuentra dispersa pero se insinúa en todas partes, silenciosa y casi invisible, pues no se señala con productos propios sino en las maneras de emplear los *productos impuestos por el orden económico dominante*. (De Certeau, 2000, p. XLIII)

En este sentido nos interesan las prácticas de invención que reconvierten objetos y espacios prediseñados propios de la sociedad industrial y de consumo en material para satisfacer otros fines por medio de vocaciones constructivas y artesanales que definen un espacio de producción personal marcado por el ingenio, la necesidad y la valoración

---

<sup>31</sup> Ernesto Oroza. Vídeo de la conferencia "Culturas vernáculas y canibalismo signico", de Ernesto Oroza, celebrada el 23 de Junio 2010 durante la XVII edición de las Jornadas de Estudio de la Imagen 2010 organizadas en el Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M). Ernesto Oroza es un artista y diseñador cubano. Es autor del libro *Objets Réinventés. La création populaire à Cuba* (2002) y de *Desobediencia Tecnológica* (2009). Ha sido profesor invitado en Les Ateliers, Ecole Nationale Supérieure de Création Industrielle (ENSCI), Paris, y profesor del Instituto Politécnico de Diseño de la Habana.

<sup>32</sup> *La invención de lo cotidiano* es una obra en dos tomos y tres autores. La primera edición aparece en febrero de 1980. Luce Giard, colaboradora cercana y autora junto a Pierre Mayol del segundo tomo escribirá algunas de estas palabras en el capítulo inicial del primer tomo dedicado a la historia de la investigación.

simbólica. Estas invenciones desafían las lógicas funcionales y estéticas imperantes en determinado tiempo y desde la absoluta improvisación desestabilizan el poder normalizador tanto del diseño como la arquitectura.

De Certeau indaga en la producción de los consumidores, en el uso y el consumo que se ejerce sobre una producción de objetos y espacios impuesta por un orden mudo. Reconoce unos procedimientos de creatividad cotidiana, unas "*maneras de hacer*" (que) *constituyen las mil prácticas a través de las cuales los usuarios se reapropian del espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural*. (De Certeau, 2000, p. XLIV)

Claramente propone una condición política de estas prácticas cotidianas que de alguna forma revierten o resisten una condición de control y dominación estratégica que invade todos los planos de la existencia, desde lo más básico como la producción de alimentos, objetos, espacios urbanos hasta la manipulación simbólica y de significados que acompaña dicha producción en todos los medios de circulación masiva.

ya no se trata de precisar cómo la violencia del orden se transforma en tecnología disciplinaria (Foucault), sino de exhumar las formas subrepticias que adquiere la creatividad dispersa, táctica y artesanal de grupos o individuos atrapados en lo sucesivo dentro de las redes de la "vigilancia".. (De Certeau, 2000, p. XLV)

Aunque esta resistencia se realiza por lo general de manera inconsciente, no desestima unos gestos y apropiaciones que insistentemente van a desconcertar cualquier proyecto modernizador, planificador o controlador del espacio y la vida. El artista Francis Alÿs identifica con mucha precisión estos espacios de autonomía dentro del contexto urbano latinoamericano. El trabaja precisamente documentando ese *margen mínimo de existencia* (Torres, 2000, p. 3) en el cual se *fabrica una realidad precaria y cotidiana, sin un ideal utópico pero sí con una utopía de sociabilidad construida a diario*. (p. 4) Es así que Alÿs registra por medio de su poética del andar un universo ya no de objetos sino de acciones, relatos y mitos urbanos que visibilizan esa resistencia que menciona De Certeau.

En este sentido, siguiendo a De Certeau, es clara la vinculación que establece entre estas prácticas de invención y las prácticas artísticas y de esta forma con el componente político *del arte* en estas invenciones: *Esta concepción del hacer en Michel De Certeau es inseparable de la referencia a un "arte", a un "estilo", dos nociones igualmente propias de la cultura jesuítica del Renacimiento...En la cultura ordinaria, dice, "el orden es puesto en juego por un arte"* (De Certeau, 2000, p. XXIV)

### 2.3. Gambiarras de Cao Guimaraes

Con el objeto de ejemplificar ciertos fenómenos de invención cotidiana vamos a revisar la serie fotográfica *Gambiarras* (2000-2014) del artista brasileiro Cao Guimarães<sup>33</sup>. Se compone de 116 fotografías que registran todo tipo de invenciones y reparaciones caseras encontradas y otras convocadas por el artista. La noción brasileira de “gambiarra” En términos generales significa improvisación, como sustantivo se refiere a las extensiones y conexiones fraudulentas que se hace de la luz eléctrica. También se les llama *gato*, o estar colgados a la luz. Como adjetivo se refiere a algo tosco, precario, feo, fraudulento, mal acabado. Para Cezar Migliorin (2013) *las gambiarras son soluciones temporales que terminan siendo definitivas. Las soluciones se hacen sin el material adecuado, sin las herramientas adecuadas. Las gambiarras son reveladoras de una precariedad y de una creatividad*<sup>34</sup>. Para Gibrann Morgado (2013)<sup>35</sup> serán

en un plano popular, una forma inmediata del ingenio, muchas veces involuntario por apresurado, que sirve para dar solución a un problema concreto como la descompostura de una puerta del carro o el encuentro con un atajo que revive algún dispositivo ya disfuncional para distorsionar el propósito con el que fue construido. Es una solución pensada como provisional que se puede prolongar por tiempo indefinido...En el amplio espectro de la gambiarra, también se evidencian carencias imaginativas, errores de la creación que la gente puede mejorar, dejando su papel de receptores pasivos de tecnologías. Es una rectificación humilde, pero también desde otro punto de vista, una pompa de la pereza por arreglar las cosas.<sup>36</sup>

Estas precarias construcciones y organizaciones se amarran a gestos y necesidades cotidianas. Este universo de objetos remendados recicla todo cuanto tenga a su alcance, generando objetos híbridos, vitales y cargados de sentido.

---

<sup>33</sup> Director de cine y artista visual, nació en 1965 en Belo Horizonte, Brasil, donde vive y trabaja. Estudió filosofía en la Universidad Federal de Minas Gerais y completó una Maestría en Artes en Estudios Fotográficos de la Universidad de Westminster, en Londres. Desde finales de la década de 1980 ha mostrado su obra en varios museos y galerías del mundo.

<sup>34</sup> Traducción libre del portugués por Pablo Schalscha

<sup>35</sup> Gambiología, la otra solución a los problemas. En: <http://www.telecapita.org/columnas/gabinetecreaciongamberril/gambiologia.html>

<sup>36</sup> Traducción libre de Pablo Schalscha

Estas gambiarras, representan una forma de interacción con el mundo desde la adaptación y la apropiación de todo tipo de recursos materiales y simbólicos. La precariedad de estos objetos no quieren cambiar el mundo aunque si posibilitar su existencia cada día. Guimarães hace una suerte de registro antropológico de una poética propia de nuestra cultura latinoamericana tercermundista. Para Migliorin (2013) *la gambiarra es en si un objeto estético. Normalmente es el fruto de un dislocamiento, de una utilización diferente para un objeto: Jabón para tapar un hoyo dejado por un clavo.* (p.1). Estas gambiarras cuestionan nuestra relación con los objetos y espacios, negociando a cada instante sus fines y sentidos. Son proto-artesanías rebeldes y su belleza radica en su utilidad y en el ingenio que las hace desplegarse. *La gambiarra es una necesidad que da vida a la contingencia de los objetos.* (Migliorin, 2013, p. 1)

Esta poética precaria y cotidiana, más que una ausencia de perfección, de herramientas o recursos, evidencia una apuesta por el individuo, su capacidad inventiva y cierta ética material. Para Migliorin (2013) *una gambiarra es una forma de respetar los objetos. Respeto viene del latín, respectus. Formado por el radical specere que quiere decir buscar y el prefijo re que expresa una vuelta, una segunda vez. Tenemos entonces que la palabra respeto se forma por un buscar que se repite, un buscar que no se contenta con una sola búsqueda.* (p. 1)

Estas producciones guardan una matriz que no es de orden normalizador. Operan a partir de la necesidad de configurar el propio entorno desde la precariedad de los actos cotidianos que se funden en un silencio sin discursos. Esta sería su gran diferencia con otras invenciones, llamémosle artísticas o funcionales. La conquista que realizan estas apropiaciones son las del propio individuo en oposición a un mundo donde lo anecdótico y lo cotidiano se invisibiliza.



Fig. 15. *Gambiarras*, Cao Guimaraes, Serie fotográfica, 2000-14.

Estos objetos junto con otra amplia gama de producciones vernáculas, caseras o amateur, desestabilizan las categorías de objeto artístico y de diseño. Nos ubican en una perspectiva no ideologizada, planificadora o totalizante del espacio y los objetos. Al contrario son reinenciones, reparaciones y autoconstrucciones transitorias que van construyendo periódicamente este espacio vivido. Cabe acá recordar la teoría de Octavio Paz donde describe esta incisión acaecida en la manera moderna y occidental de percibir los objetos separando sus usos de su contemplación. Siguiendo su lógica podríamos definir estos objetos como una suerte de proto-artesanías por esa relación secreta que aun guardan entre su hechura, el como están hechas, y su sentido, el para que están hechas. De alguna manera estos objetos nos acercan a la posibilidad de percibir nuevamente la belleza como la exterioridad de una utilidad, por medio de la valoración del aspecto cotidiano de la invención, y las múltiples transformaciones y apropiaciones que realizamos las personas sobre un universo de espacios, objetos y representaciones impuestas o ya hechas. Así podríamos comprender una estética de la precariedad, el reciclaje y la emergencia como una experiencia sensible del uso que damos a las cosas. El objeto en si mismo no significa nada, su valor está en la manipulación de que es objeto, en las infinitas relaciones que puede establecer con otros, y lo más importante, en el gesto humano asociado al objeto o espacio reconfigurado: La apropiación.

#### 2.4. La máquina de vapor. Una maquinación de vapor.

Asumiendo que esta investigación se sitúa en el contexto específico del arte, cabe referirnos brevemente a una obra que en este marco de estudio elabora una propuesta de instalación que articula estas tácticas de invención cotidiana para el desarrollo de un trabajo de arte.

Esta instalación de sitio específico fue realizada en la sala de calderas abandonada de un edificio ubicado junto al río Mapocho en la ciudad de Santiago de Chile. Formó parte de una muestra organizada a partir de una curatoría colectiva en torno a un ejercicio de sitio específico fuera de un contexto de galería.

La premisa de trabajo inicial con respecto al lugar fue la de volver a hervir agua en la que originalmente fuera la sala de calderas que proveyó de calefacción al edificio durante más de 40 años. Hoy abandonada hace ya 10. Este trabajo se propuso habitar y funcionar en dicho espacio utilizando elementos cotidianos y recolectados en el lugar y sus cercanías. Un refrigerador dado de baja que se adaptó con una olla sellada con masa de trigo donde se hervían hojas de eucalipto recolectadas del cerro más cercano cuyo vapor salía por chimeneas de tubos de aspiradora impregnando todo el lugar hasta la entrada del edificio. Luminarias de bicicleta tintineaban con señales de precaución. Dentro del contenedor se alojaron residuos y viejos documentos abandonados en el lugar archivados a modo de estante de oficina o biblioteca. La maquinaria fue trabajada durante cuatro horas por un operador que se encargaba de todos sus detalles técnicos y de sociabilizarla con los espectadores. El trabajo era una suerte de collage, una máquina precaria y sin sentido que proponía la experiencia estética del funcionamiento en un contexto ruinoso. Su atracción era precisamente su función, su aparataje y su inutilidad.



Fig. 16. *Máquina de vapor*, Pablo Schalscha, instalación, 2013.

## EXCURSO HISTÓRICO

Como ya mencionamos, el trabajo que da origen a esta memoria es una serie de instalaciones tituladas *Pilares*, desarrolladas durante los años 2013-2014 como parte de la investigación de Magister en Artes Visuales. En este sentido nos interesa introducir una cuña o paréntesis sobre la forma que han tomado estas indagaciones artísticas: estas son una instalación. En particular instalaciones efímeras con un carácter marcado de sitio específico que objetivizan una práctica de recolección de objetos y apropiación de espacios. Lo que haremos será una breve reseña histórica a la categoría de la instalación para situar más específicamente nuestras instalaciones.

Este excursus tendrá como objetivo entonces identificar y analizar ciertos precedentes y estrategias vinculadas a la categoría de la instalación que alimentan la idea de un arte que se quiere configurar a partir de los lugares, que se vuelca a los espacios reales y del espectador, sean estos naturales, urbanos, o propios de una exhibición (sala, galería, museo).

Con el objeto de ir dibujando sus posibles genealogías se realizará una revisión histórica de la categoría de la instalación rastreando sus principales precedentes en desplazamientos realizados por las vanguardias históricas y de posguerra hasta llegar a los años 70 donde nace la noción de sitio específico. Vamos a comenzar revisando las investigaciones realizadas por Julie Reiss (1999) en su libro *From margin to center : the spaces of installation art* quien intenta llenar el espacio vacío en que se encuentra la historia del arte contemporáneo en lo que respecta a la instalación. Revisaremos también la tesis doctoral de Mónica Sánchez Argilés (2006) *La instalación en España 1970-2000*, quien aporta una panorámica muy completa para especular sobre posibles orígenes de la instalación y sus variados antecedentes y referentes que vistos en conjunto pueden dar luces sobre sus problemáticas más fundamentales. Ambas autoras recorren los precedentes de un formato, género o práctica paradigmática y difícil de definir pero que paradójicamente gana adeptos en el mundo del arte y puede considerarse hoy en día

como un lugar común en los formatos de exhibición y en diversas colecciones. La categoría de la instalación podrá leerse desde variadas genealogías las cuales harán su aporte a la comprensión de esta práctica artística reciente.

A partir de esta idea de obra instalativa que tiende a volcarse hacia los lugares, analizaremos el protagonismo que cobran los espacios de exhibición sobre las obras a través de los ensayos realizados por Bryan O'Doherty (2011), *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo* quien investiga quizás por primera vez, cómo el contexto de la galería moderna, tan controlado, afecta al objeto artístico, cómo afecta al sujeto espectador y en un momento decisivo para la modernidad, cómo devora el objeto mismo hasta convertirse en él (2011, p. 13)

Para desarrollar la relación entre los espacios de producción y de exhibición de las obras será pertinente revisar la idea de dislocación propuesta en el ensayo *La función del estudio*<sup>37</sup> del artista instalador Daniel Buren (2005) quien realiza una dura crítica hacia las instituciones contenedoras del arte y en especial a la función que desempeña el taller o estudio en la producción de obras dislocadas de los lugares en que se exhiben. Básicamente en este punto se plantea la necesidad de preservar la relación entre el trabajo artístico y su lugar de producción.

Terminaremos presentando como referente el trabajo *Cuerpos Blandos* del artista chileno Juan Pablo Langlois Vicuña (1969) ya que puede considerarse obra inaugural de la instalación en Chile por los mismos años en que tal categoría comienza a afianzarse en el panorama internacional. La escasa documentación de esta obra será complementada con algunos datos y anécdotas registradas en conversación directa con el propio artista, esta nos ayudarán a hacer una lectura más acabada de su obra.

---

<sup>37</sup> Ensayo original del año 1979

A modo de conclusión vamos a situar en este contexto de la instalación los trabajos propuestos en el marco de esta investigación. Se hará vinculando estas obras con algunas de las estrategias instalativas revisadas.

a) Revisión histórica de la categoría de instalación.

Sánchez entenderá formal y conceptualmente el arte de instalación como una forma paradigmática propia de la postmodernidad que nos toca vivir *como un período de expansión y consolidación* de la modernidad predecesora y como una *forma conciliadora de extremos, en ella habitan la tradición y la innovación, lo viejo y lo nuevo*. (2006a, p. 22).

Asumiendo lo inespecífico que es hasta nuestros días la definición del arte de instalación, Reiss define sus contornos como una forma que trabaja *la naturaleza temporal del arte, su dependencia de una situación particular, y su foco en el espectador*. (1999a, p. XIV)

Si nos preguntamos por su origen, Sánchez establece desde el inicio una incógnita con respecto a la instalación y una diferencia radical con otras formas artísticas como la fotografía o el grabado las cuales nacen y responden a revoluciones tecnológicas de sus respectivos tiempos, cambiando cada cual la manera de percibir el arte. La instalación en cambio no obedece a ningún invento tecnológico, solo hace referencia al acto de posicionar espacial y temporalmente una serie de elementos. Los referentes de la instalación por lo tanto serán muchos y de muy variados orígenes.

La categoría instalación es relativamente nueva, esquivada y difícil de definir. Según Reiss muchos años antes de imponerse el término surgieron trabajos que merecían esta clasificación. Es importante esta acotación ya que vincula una práctica contemporánea con referentes y formas predecesoras que la insinúan. En este sentido, al rastrear sus orígenes, Sánchez menciona que *hasta hay quienes los ubican en el arte remoto de las cavernas por esa conciencia que ha existido siempre de situar el arte en unas coordenadas espacio-temporales* (2006b, p. 21), situando de cierta forma, los gestos simbólicos, creativos y apropiatorios en un espacio determinado. Siguiendo a

Sánchez, *ésta es la causa principal por la que la instalación permite ser estudiada en relación a múltiples movimientos artísticos históricos e incluso, a veces, a acciones domésticas privadas*. (2006c, p. 21).

La amplitud de referentes de la instalación se debe principalmente a su vinculación con tres estadios que funcionan en reciprocidad: un objeto (gesto o situación) en relación con su entorno y un espectador que completa este triángulo. Esta sería su ecuación más básica.

La instalación está asociada a una condición tridimensional, por lo mismo hay quienes la estudian y la entienden desde una lógica de expansión de la escultura. Javier Maderuelo (1990) citado por Sanchez lo entiende así e identifica una suerte de origen de la instalación en el cambio de sensibilidad que experimenta la escultura minimal al eliminar el pedestal acercándose así al espacio del espectador.

Sin embargo no podemos descartar precedentes de la instalación en categorías artísticas bidimensionales. Por ejemplo si consideramos ciertos desplazamientos del collage o los ensamblages, por ejemplo, los trabajos de Louise Nevelson o las Merzbau de Kurt Schwitters. Una amplia gama de manifestaciones artísticas bidimensionales van a desplegarse en coordenadas espacio temporales, en una clara intención de abordar estas problemáticas que estaban suspendidas por la predominancia de la idea de un objeto de arte autónomo.

Sus precedentes irán entonces desde tradicionales pinturas hasta catedrales, todo dependerá de cómo se interprete esa posible genealogía.

Se hace difícil no caer en una búsqueda de paternidad forzada de la categoría de instalación. En este sentido recordamos la advertencia que realiza Rosalind Krauss (1996 ) al inicio de su ensayo *La escultura en el campo expandido*, cuando se refiere al mensaje historicista encubierto que habría tras la necesidad de leer nuevas prácticas artísticas como la evolución gradual de formas artísticas pasadas.

Sin embargo lo que intentaremos hilar históricamente será el rescate de cierto impulso vitalizante hacia los lugares en la historia del arte que colaboran a configurar la categoría de la instalación.

Otro punto de partida será reconocer que la noción de instalación está innegablemente relacionada con el ejercicio de montar una exposición, con el lugar donde son expuestas las obras. Como bien señala Reiss, *la historia de la locación de la exposición está inextricablemente entrelazado con la historia del arte de instalación*. (1999b, p. XIX)

En el origen vanguardista de la Instalación, las obras tienden a confundirse con el espacio en que se exhiben, su producción va a tender a ocupar en gran parte del lugar de exhibición. Casi la totalidad de las Vanguardias artísticas del s.XX contribuyeron desde sus muy particulares posiciones a construir la noción que hoy en día vamos teniendo de una instalación. Futuristas, Cubistas, Dadaístas, Constructivistas, Bauhaus, El Lissitzky, Duchamp, la primera exposición internacional del surrealismo, etc. revolucionaron primero que todo la forma de exponer el arte, apropiándose del entorno galerístico, *reaccionaron provocativamente contra el rol pasivo del contenedor de arte* (Sanchez, 2006d, p. 22) y lo hicieron modificando o creando precisamente esta locación, ocupando y tomando posesión del espacio. En algunos, esta expansión del formato tradicional aparecía como una provocación, en otros como un gesto desestabilizador o una nueva y modeladora manera de exhibir, o bien como legítima experimentación. Sin embargo comparten un interés que les es común. Todos ellos se preocuparon principalmente por la idea del lugar y por situar al espectador en unas coordenadas espacio-temporales de mayor participación y incluso de co-autoría.

Sanchez nos da una completa baraja de aportes realizados por las vanguardias a la noción de instalación. Por citar algunos: La producción de espacios integradores (de pintura, escultura, arquitectura, fotografía, etc) realizados por los constructivistas rusos. En 1920 El Lissitzky junto a Gabo y Pevsner, redactaron el Manifiesto Realista conteniendo la sentencia: *Espacio y tiempo renacen hoy para nosotros* (Sanchez e, 2006, p. 40). Los Ready Made de Duchamp, que entre otros muchos efectos abren una nueva

relación y definen una marcada preocupación por el entorno ambiental y el contexto en el que se ubican las obras más que por el valor del mensaje que pudieran transmitir. No solo es un componente desestabilizador de la categoría y experiencia artística lo que introduce Duchamp. En palabras de Marchan, lo que promueve es que

cualquier cosa puede ser motivo de una articulación artística... De este modo produce una metamorfosis artística del objeto acostumbrado, fundamentando una expresión artística que se identifica con la apropiación más directa y completa de lo real.... apoyándose en la relación selectiva, lúdica, libre y reflexiva al mundo de nuestra realidad artificial (1986a, p. 161)

Imposible no mencionar también las proto-instalaciones de las primeras exposiciones internacionales del surrealismo, que en su versión de 1942 en Nueva York fue el propio Duchamp árbitro-instalador. En este sentido todo el desarrollo del arte objetual comenzará también a alimentar la noción que vamos teniendo de instalación.

Esta expansión o apropiación artística de lo real tiene uno de sus motivos en la idea de diluir las fronteras entre arte y vida. La categoría de la instalación es también expresión de este anhelo. Otro componente fundamental que reconoce Marchan con respecto al arte objetual y que familiarizamos acá con la categoría de instalación es el concepto de simultaneidad propia del collage, en particular su versión en el ensamblaje.

Los dadaístas consideraron la simultaneidad, entendida como una sucesión, sin coordinar, causal, como principio dominante en la vida cotidiana. Aceptándolo como principio en la vida y en el arte, acudieron al “collage” en todos sus géneros, pensando que el empleo de materiales no artísticos abocaría al “anti-arte”, a una superación de la frontera arte-vida...(sobre todo G. Grosz y J. Heartfield) (1986b, p. 161)

Schwitters crea los primeros “objet trouvé” y “assamblages. *Su objetivo es la creación de relaciones entre todas las cosas del mundo, la superación de las fronteras entre las artes (en especial entre la literatura y las artes plásticas, y entre estas y la arquitectura)* (Marchán, 1986, p. 162)

Un ejemplo emblemático de la simbiosis de una obra con su lugar de producción es su *Merzbau*. Desde 1923 hasta 1937, partiendo de una pequeña columna Schwitters

construye e interviene en el interior de su propia casa en Hanover volúmenes que transforman el espacio arquitectónico.

Su Merzbau sería la primera escultura ambiental expansionada en el espacio circundante... A través de la utilización de los procesos acumulativos de diferentes materiales y la ocupación del espacio circundante, se podría entender el ejemplo del Merzbau como el deseo de construir una obra de 'arte total' dominada por las relaciones de los objetos con el ambiente. (Sanchez, 2006f, p. 27)

Aunque paradójicamente realizada en un espacio privado, el rol del espectador ya no se limitaría a observar, sería necesario ahora comenzar a habitar y recorrer dicho espacio propuesto. Este ejemplo de Schwitters define un aspecto central de la instalación, que según Reiss, tiene históricamente una naturaleza de sitio específico. Ponce (2013) define la Merzbau de Schwitter como una *ambiciosa intervención de site específico... It was a Herculean task spanned over 14 years; a time during which Schwitters would thoroughly collect, assembly, paint and rearrange all sorts of found objects into a kind of ever-shifting and ever-expanding abstract walk-in collage*.<sup>38</sup> Schwitters expande el ejercicio del collage (simultaneidad y objeto ya dado) a un espacio cotidiano. Construye un ambiente envolvente mediante la recolección de fragmentos compuestos en estratos y tiempos propios del habitar.

Previo a los años ochenta, antes de adoptarse en el campo del arte el término de instalación, existía el de enviroment (ambiente), *que fue utilizado por Allan Kaprow en 1958 para describir su "room-size multimedia Works*. (Reiss, 1999c, p. XI). A su vez, Kaprow, recurrió a la noción de assemblages, categoría antecesora, para intentar definir sus enviroments. En palabras de Kaprow (1960) citado por Sanchez (2006), ambas categorías (assemblages y enviroments) eran lo mismo, con la diferencia de que *los assemblages pueden ser colgados o rodeados, mientras que los environments pueden ser penetrados*. (2006i, p. 15) Esta distinción define una nueva relación con el espectador,

---

<sup>38</sup> Fue una tarea hercúlea que abarcó más de 14 años; un tiempo durante el cual Schwitters estaría completamente abocado a la recolección, montaje, pintura y reorganización de todo tipo de objetos que se encuentran en una especie de siempre cambiante y expansivo collage abstracto caminable. Traducción libre de Pablo Schalscha.

este se ve envuelto en un ambiente en el cual debe entrar. Nada de los objetos o materiales en estos Enviroments invita a la contemplación, sino a la participación.

Si un factor determinante para una instalación, expresado anteriormente, había sido la preocupación por el lugar, el otro elemento que podría caracterizar más apropiadamente una instalación es la idea de una participación más activa del espectador, considerando distintos niveles de participación que pueden ir desde una contemplación activa hasta llegar a depositar en el espectador el rol de co-autor. Esta preocupación será radicalizada por Kaprow en sus Happening, o lo que podríamos llamar la creación de acontecimientos. Estos supusieron *el desbordamiento de los límites del objeto artístico tradicional hasta alcanzar la acción, el acontecimiento, el ambiente y al espectador*. (Sanchez, 2006j, p. 29)

Kaprow (1954) llega a señalar que sus Happenings no son arte, más aun, no le interesa el nombre que se les de (llamados si se quiere juegos o deportes), sin embargo el marco del arte será su punto de referencia para evitar que sus propuestas caigan en el sin sentido.

con este absoluto y generalizado reconocimiento del espacio y el tiempo real donde conviven arte y espectador, se anunció una era de pensamiento completamente nueva que dio lugar a toda una serie de obras preocupadas ya por las mismas cuestiones que desarrollaría ampliamente el arte de la instalación, y no ya de manera embrionaria como había ocurrido durante las vanguardias históricas. (Sanchez, 2006 k, p. 29)

Artistas representantes del arte minimal comienzan a entender también la idea de obra de arte como elemento productor de espacio. Para Marchan (1986b, p. 218) el aporte del minimal en este sentido será *del objeto al lugar*. Al deshacerse del pedestal, obras de arte minimal rompen la lógica escultórica del monumento tanto del pasado histórico como de la versión abstracta que de ella hace el arte modernista. Para Krauss (1996) La lógica de la escultura es la lógica del monumento y esta es una representación conmemorativa, se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar. (Krauss, 1996 ). Esta lógica muta con la modernidad.

La base de la escultura se despegue de su lugar y se hace móvil. Este hecho da un nuevo espacio de autonomía a la escultura.

A través de su fetichización de la base, la escultura (modernista) se extiende hacia abajo para absorber el pedestal en si misma y lejos del lugar verdadero. Y a través de la representación de sus propios materiales o el proceso de su construcción, la escultura muestra su propia autonomía ... se encontró en una especie de espacio idealista que explorar, un ámbito ajeno al proyecto de representación temporal y espacial. (Krauss, 1996 , p. 293)

Para Krauss esta lógica modernista tiende a agotarse hacia finales de los años 50. La razón en parte se debe a que comienza a experimentarse como pura negatividad, es decir, como ausencia de lugar. A mediados de los 60 la escultura entró para Krauss en una tierra de nadie categórica. Era lo que estaba en un edificio pero no era el edificio, o lo que estaba en el paisaje pero no era el paisaje. Ahora si pura negatividad. Adición de no-paisaje y no-arquitectura.

A partir de esta negatividad Krauss (1996) propone la teoría del campo expandido para comprender nuevas producciones artísticas o esculturas *otras* que se ubicarían en la periferia de diversos opuestos. La escultura modernista sería la sumatoria de esta oposición no-paisaje + no-arquitectura (neutro)

La escultura (otra) no es más que un término en la periferia de un campo (expandido) en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente. Por ejemplo las diferentes combinaciones entre paisaje y arquitectura, entre paisaje y no paisaje, entre arquitectura y no arquitectura.

*Desde finales de los años sesenta, una gran parte del arte que se estaba realizando en América y Europa —independientemente de si se trataba de pintura, escultura, fotografía, video, o cualquier otro medio—, involucraba la manipulación del espacio real en el que se presentaba e interactuaba con el espectador. (Sanchez, 2006l, p. 29).*

Gran parte de estos artistas van a abandonar el espacio de la representación propio de la galería y el museo para salir a trabajar al espacio real. Tal va a ser el caso de

artistas como Robert Smithson, Michael Heizer, Dennis Oppenheimer, Richard Long, Christo and Jeanne-Claude, entre otros. Se va a generar un quiebre con el espectador, ya que estos trabajos se van a desplegar en entornos naturales o espacios abiertos fuera o lejos del contexto expositivo tradicional. Para hacernos una idea de la importancia que adquiere el lugar y el contexto de las obras, las palabras del artista Michael Heizer son definitorias: *El trabajo no es puesto en un lugar, él es el lugar*. (Ferreira & Cotrim, 2006, p. 275). Para dar cuenta de sus experiencias se editarán registros de estas obras-situadas para ser resituadas en los espacios del arte, las galerías y museos. Mapas, fotografías terrestres, aéreas, planos, videos, etc. En esta línea Robert Smithson desarrolla la noción de Non site: *Site* serán los trabajos situados in situ, *Non site* serán las representaciones tridimensionales de un sitio real instaladas en el espacio expositivo.

El No sitio (un terraplén de interior) es una imagen tridimensional lógica y abstracta aunque representa un sitio real en N.J. (The Pine Barrens Plains). Mediante esta metáfora dimensional un sitio puede representar otro sitio al que no se parece en nada. Esto es el No sitio. (Smithson, 1968).

Al igual como un mapa (representación lógica y abstracta en dos dimensiones) representa un sitio real.

Esta línea de prácticas artísticas descritas anteriormente, en que las obras se funden con sus ambientes son las que hacen aparecer la noción de sitio específico. Más que una categoría hace referencia al carácter de sitio específico que pueden contener determinadas obras, gestos eventos o acciones, como una estrategia que puede desplegarse en variadas disciplinas. Este tipo de prácticas tienen sentido solo en sitios específicos, sean espacios naturales, urbanos o espacios de exhibición. Han sido creadas para contextos particulares. Se definen como inseparables de sus lugares.

El trabajo de 'sitio-específico', en su temprana formulación, se centró en el establecimiento de una relación inextricable e indivisible entre la obra y el lugar, demandando la presencia física del espectador para el completo entendimiento del arte. (Sanchez, 2006II, p. 33)

Un representante de la instalación que apuesta por un carácter exclusivo de sitio específico es la obra del artista ruso Ilya Kabakov. Su principal propuesta: la idea de

Instalación Total. Se caracteriza por estar amarrada a los lugares de exhibición, es inamovible. Según Sanchez, este tipo de instalaciones *se opondría al sistema mercantil, museístico y coleccionista; inaugurando un nuevo período de inmaterialidad, portadora de la unión idílica entre arte y vida que perseguían los géneros artísticos en períodos anteriores.* (2006m, p. 33). Las instalaciones de Kabakov se realizan principalmente en espacios de exhibición, en una o varias salas simultáneamente, incluyendo pasillos, conexiones y accesos. En sus instalaciones prima la construcción de una atmósfera que trabaja precisamente sobre estos entornos expositivos. Kabakov intenta generar en el espectador una experiencia análoga a la del lector. Introducirlo en una ficción y a la vez darle la oportunidad de poder analizar dicha experiencia. En palabras de Kabakov, *la instalación total, ... nos devuelven la ilusión de la realidad de los lugares a los que el autor nos conduce.* (Kabakov, 1995, p. 3).

Sin embargo esta estrategia radical inicial de sitio específico se verá modificada en la actualidad en variantes de instalación nómadas, reubicables o itinerantes. Este fenómeno forma parte también del proceso de institucionalización de la categoría de instalación que se relacionará de distintas maneras con la especificidad de los lugares. Como una respuesta a este fenómeno Kwon (2002) propone una clasificación de instalación de sitio específico, de concepto específico o de sitio orientado. En el primer paradigma ya mencionado, es desde el lugar específico que se erige la obra, por consecuencia la naturaleza de la obra depende absolutamente de las condiciones particulares de cada lugar. El segundo paradigma define su especificidad realizando un análisis que va más allá de sus condiciones físicas o geográficas, *el espacio de exhibición es problematizado en su condición de espacio político y social, al igual que el espacio público, en torno a temas tales como; territorialización, identidad, comunidad, marginalidad, poder y libertades públicas.* (De Grenade, 2010). El tercer paradigma explicitado por Miwon Kwon (2002), se denomina discursivo, pero quizás su característica más importante es que refleja la transformación de la noción de sitio específico desde un manejo sedentario del lugar.

El resultado, por tanto, sería un tipo de instalaciones ahora no ya de ‘sitio específico’, sino de ‘concepto específico’ o de ‘sitio orientado’. Serían perfectamente nómadas pues su significado más que apoyarse en el lugar del emplazamiento lo haría sobre el discurso narrativo y conceptual. La obra de arte estaría subordinada a un lugar sólo discursivamente, es decir, sería la obra la que generaría el lugar a través de su propio discurso. (Sanchez, 2006n, p. 35)

Sanchez entiende estas variantes actuales como las expresiones de una tercera generación de instaladores que ya poco comparten la urgencia y la función crítica original de la instalación, donde se *adoptan también estrategias diferentes —la mayoría de las veces motivadas por cuestiones económicas.* (2006ñ, p. 39)

Con respecto a la especificidad de los lugares de exhibición, léase, galerías, salas acondicionadas, museos, pabellones ya desde los años 60 estos espacios cobran protagonismo al ser concebidos como parte de la producción de las obras. Si bien las instalaciones van a explorar espacios tanto exteriores como interiores, operando con trabajos situados o nómadas, tarde o temprano se van a vincular con estos espacios especializados del arte, con esta forma expositiva de comunicar una experiencia artística o provocar una experiencia estética. Reconociendo la neutralidad de estos espacios propios de la modernidad, serán ellos también los que definan en parte una exploración artística y una experiencia estética particular, al igual como una sala de cine define la experiencia de una película. Las instalaciones van a apostar en distintas proporciones a la producción específica de dichos lugares, estos serán trabajados e intervenidos, o en otros casos serán meros contenedores de instalaciones aisladas.

b) El cubo blanco. Bryan O'Doherty.

Interrogándose por los contextos de producción y recepción del arte de nuestra época, Bryan O'Doherty<sup>39</sup> (2011) investiga estos contextos de producción asociados a la idea de cubo blanco como espacio predilecto del acontecimiento artístico.

La pregunta por el contexto del arte es propia de la instalación, como ya mencionamos, hace parte de la problemática de la casi totalidad del arte del siglo XX. Es una pregunta también muy propia de el arte de nuestro tiempo. McEvelley, introduciendo los ensayos de O'Doherty (2011), reconoce que *el espíritu de nuestro siglo se ha expresado sobre todo en la investigación de las cosas en relación con su contexto, en llegar a ver el contexto como elemento formativo de las cosas hasta comprender; finalmente, que las cosas son su propio contexto.* (p. 13). En este sentido cabe reflexionar sobre uno de los contextos más comunes que suelen acoger las expresiones artísticas: La galería de arte o sala de exposiciones. Si bien las hay de muchos tipos y terminaciones, el principio que las define es el de aislación. Básicamente el mundo exterior no debe penetrar en ellas. Esta es una forma de exponer todo tipo de expresiones y categorías no solo artísticas, también históricas, decorativas, artesanales, culinarias, políticas, etc. Esta condición aislada y atemporal tiene un origen según McEvelley en los escenarios religiosos. En las galerías o museos, al igual que en los templos se habla poco o en voz baja. Esto se debe a una predisposición del lugar a la contemplación, para distanciarse así de un tiempo mundano y colaborar a acceder a un tiempo más bien sagrado, eterno, atemporal.

McEvelley nos dice que *para entender el significado de esta forma de exponer arte, debemos acudir a otros espacios contruidos con principios similares. Las raíces de esos lugares en donde las cosas se muestran para la eternidad no hemos de buscarlas tanto en la historia del arte cuanto en la historia de las religiones.* (2011, p. 14). Es así como nos introduce a la creación de espacios rituales en diversas culturas que nos

---

<sup>39</sup> “Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo”. Ensayo escrito en 1976, publicado originalmente en cuatro artículos de la revista Artforum.

antecedentes, los cuales representan a su vez atávicas necesidades de unión del cielo con la tierra mediante la configuración de lugares especialmente contruidos para alojar una idea de eternidad. Estas formas se van reproduciendo en la historia de la humanidad delatando los intereses políticos de una clase dominante. Se estaría refiriendo a un componente mágico que es manipulado y que de alguna u otra forma subsistiría hasta la actualidad. *Se trataría de una convención normativa de exhibición al servicio de una determinada ideología.* (Sanchez, 2006o, p. 35).

En palabras de McEvelley, lo que hace O'Doherty es *una defensa del tiempo y del cambio frente al mito de la eternidad y de la trascendencia de la forma pura.* (p. 18)

#### c) La Función del taller. Daniel Buren.

El espacio de exhibición, para O'Doherty ideologizado, va acompañado de otro que lo alimenta: El espacio del taller o estudio. El artista instalador Daniel Buren (2005) escribe un ensayo fundamental para comprender cierta dislocación ocurrida entre las obras y los lugares cuando predomina una visión transportable y mercantilizada del arte.

Para comenzar nos invita a pensar las innumerables capas de enmarcamientos, límites o escenarios que utiliza históricamente el arte para contener sus propuestas: marcos, la vitrina, el pedestal, el castillo, la iglesia, la galería o el museo, podríamos sumar a la lista los espacios naturales, las calles, la ciudad, un río, una comuna, etc. Por lo general esos marcos (o los más convencionales) pasan desapercibidos y se transforman en meros contenedores de lo que llamamos obra de arte. Sin embargo el lugar o límite que aloja y más claramente define las obras en su origen es el llamado *estudio* del artista. Es el lugar donde se originan las obras (o por lo menos una gran cantidad de ellas). Este *espacio-taller* es anterior a los señalados enmarcamientos, sin embargo, están íntimamente ligados. Buren se pregunta entonces ¿Qué función tiene el

taller? 1.-*Es el lugar de origen del trabajo.* 2.-*Es un lugar privado (en la mayoría de los casos); puede ser una torre de marfil.* 3.-*Es un lugar fijo de creación de objetos obligatoriamente transportables* (2005, p. 48) Es el primero de los enmarcamientos.

Buren cuestiona ambos lugares (el estudio y el espacio de exhibición) en cuanto *hábitos* esclerosantes del arte, que endurecerían y harían menos adaptables los procesos de creación artística. Esta noción de taller como hábito es crucial, ya que definiría una obra concebida primero que todo desde el aislamiento del mundo y concretada obligatoriamente como objeto transportable, comercializable, que estaría siendo coartado en sus posibilidades. Más de lo mismo, el taller o estudio sería el lugar ideal para producir y gestionar obras para cualquier museo o galería. Buren evidencia, y en mi opinión, otro más importante fenómeno. La obra así aislada y producida sufriría de la siguiente contradicción: El lugar donde se hace la obra no es otro que el taller, y lo que se ve, lo que podemos ver posibles espectadores, es una obra totalmente distinta en el lugar que la acoge. *Su destino implica una dislocación desvitalizante relativa a su propia realidad, a su origen.* (2005, p. 49).

Buren rescata la idea de preservar la relación entre el trabajo (obra) y su lugar de producción. Este concepto de dislocación desvitalizante que introduce es clave para comprender que su reflexión de la instalación es una reflexión sobre las experiencias vitales que puede convocar una obra, experiencias que inevitablemente suceden en el espacio y el tiempo y no en la contemplación de una forma aislada.

Repasar este ensayo de Buren nos sirve para ilustrar más didácticamente, y desde la vereda de la producción artística, la idea de la instalación como un formato que no se adapta a la dinámica del taller como sala de espera del museo, y en especial expresa la idea de trabajos que asumiendo y operando desde su lugar de origen proponen otra noción de obra, precisamente dependiente de un lugar. De cierta forma el anhelo que puede subyacer tras las diversas formas de instalación es la de un trabajo que se apropia de los lugares, reinteriorizándolos y resignificándolos en cualquiera de sus facetas.

d) La instalación como técnica de relocalización. Boris Groys

A modo de conclusión de este excursus podemos decir que la vocación de la categoría de instalación está en los espacios, lo que no implica que esta sea inmaterial. Para Groys (2009) *ser en el espacio es la mejor definición de ser material. La instalación revela precisamente la materialidad de la civilización en la que vivimos, porque instala todo aquello que nuestra civilización simplemente hace circular.* (p. 7).

La categoría de la instalación tiende en diversos grados a trabajar en el aquí y el ahora de la obra. En este sentido Groys propone la instalación como la técnica de relocalización de objetos que han perdido su aura, operando *como un reverso de la reproducción.* (p. 4) tal como la entiende Benjamin (1936). En este sentido, la reproducción, cara opuesta del original, es sinónimo de dislocación, de desterritorialización y pérdida de lugar, *transporta la obra de arte a redes de circulación topológicamente indeterminadas.* (p. 5) Para Benjamin, *el aquí y el ahora del original es el prerequisite del concepto de autenticidad.* (p. 4)

Groys supone entonces que

si la diferencia entre el original y la copia es sólo topológica –si sólo existe una diferencia entre un contexto cerrado, fijo, marcado, aurático y el espacio abierto, sin marca y profano de la anónima circulación masiva- entonces no sólo es posible la operación de dislocación y desterritorialización del original, sino también lo es la operación de relocalización y reterritorialización de la copia. Uno no sólo es capaz de producir una copia a partir de un original por una técnica de reproducción, sino que uno también puede producir un original a partir de una copia a través de una técnica de relocalización topológica de esa copia, o sea, por medio de la técnica de la instalación. (p. 4)

Los procesos de recolección y apropiación artística de nuestras instalaciones se ajustan en gran medida a esta idea de relocalización y reterritorialización de objetos. Esta propuesta de Groys nos ayuda a comprender en parte la relación que existe entre los procesos de recolección y apropiación en la instalación. Por un lado la recolección toma diversos residuos del espacio abierto, y de la circulación para ser instalados y apropiados

sobre territorios específicos, rescatando de paso este componente original y aurático de los objetos y los espacios.

Pese a su proceso de institucionalización las instalaciones siguen siendo sensibles en distintos grados a los lugares y a la experiencia presente del aquí y el ahora. Para Sanchez *Se niega a ser experimentada instantáneamente por un ojo descorporeizado sino a través de la presencia corporal de cada espectador en la extensión espacial y la duración temporal.* (2006p, p. 43)

#### e) Cuerpos blandos de Juan Pablo Langlois Vicuña

A continuación repasaremos una experiencia de instalación emblemática en el contexto nacional chileno. Nos referimos al trabajo *Cuerpos Blandos* (1969) del artista chileno Juan Pablo Langlois Vicuña.

Langlois nació en Santiago, Chile, el 26 de febrero de 1936. Entre los años 1952 y 1962 estudió arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Chile y en la Universidad Católica de Valparaíso. En 1992 obtuvo el título de Licenciado en Arte de la Universidad Arcis.<sup>40</sup>

En 1969 interviene el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, alentado por su entonces joven director Nemesio Antúnez, con una instalación de bolsas de basura rellenas de papel que unidas entre sí formaban una gran manga de aproximadamente 300 metros que recorría el edificio. La muestra se tituló *Cuerpos Blandos* y para algunos marcó el inicio de su carrera como instalador. Es de hecho la primera obra de instalación registrada en Chile. En ella Langlois hace uso de materiales disponibles en aquel momento, papel de diario y manga plástica de polietileno, que sumado a cierta predilección suya por lo económico y precario arman un objeto blando y voluminoso que gracias a su extensión se va desplegando por los espacios del museo hasta salir por sus ventanas y amarrarse a una palmera del exterior.

Esta acción comenzó meses antes (1968) con la construcción de mangas similares de menor tamaño. Desde los mismos materiales disponibles (plástico y papel) comienza a rellenar sin un objetivo claro en una suerte acción terapéutica. Largas horas rellendo estos *chorizos* hasta completar figuras de unos tres metros de largo

---

<sup>40</sup> <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=405>



Fig. 17. *Cuerpos Blandos*, Juan Pablo Langlois, Instalción, 1969.

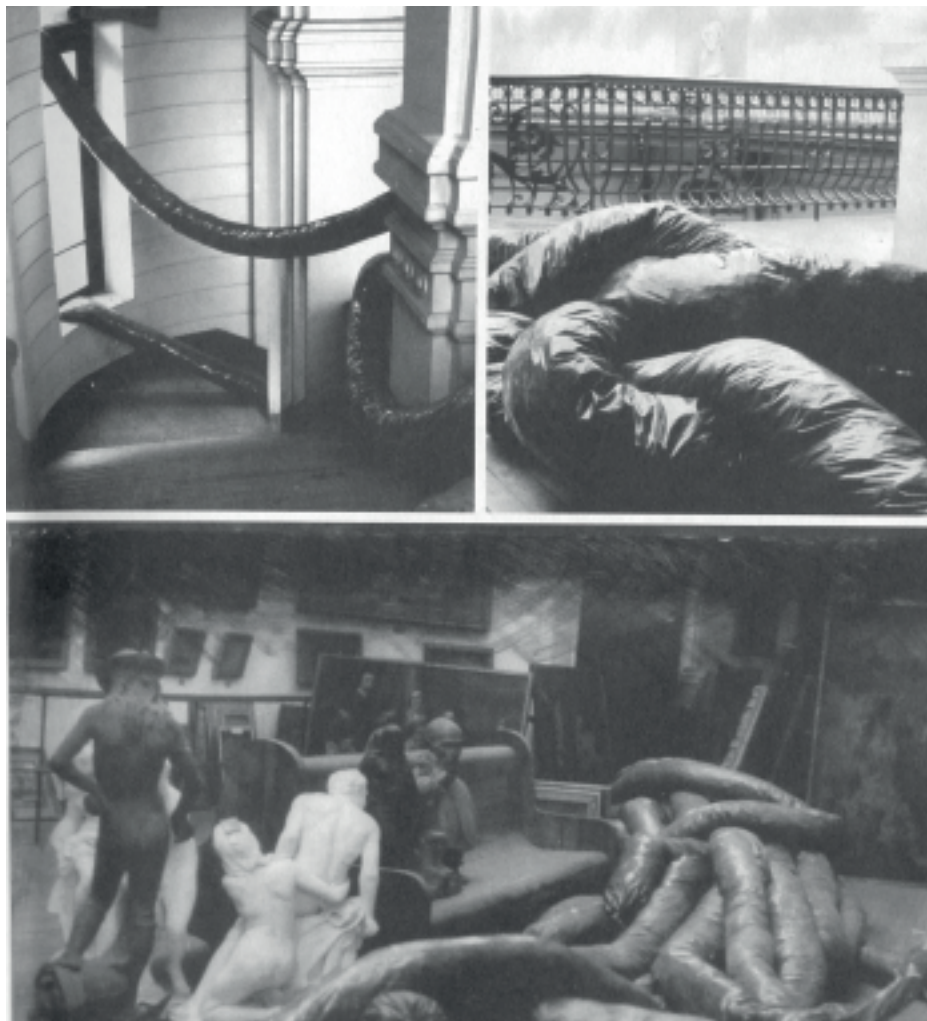


Fig. 18. *Cuerpos Blandos*, Juan Pablo Langlois, Instalción, 1969.



Fig. 19. *Cuerpos Blandos*, Juan Pablo Langlois, Catálogo, 1969.

...Llenar largas mangas de polietileno, de variados anchos, con papel de diario arrugado, distraídamente, durante, durante tardes completas; un acto de terapia, un acto de liberación de todo pre-juicio estético anterior, sin pretensión plástica y sin intención pública. ...Resultado; una posibilidad estética (Langlois, 2009, p. 24)

Estas mangas, inicialmente transparentes, fueron realizadas en un taller cercano al museo. El propio Langlois se improvisa un pequeño estudio en un terreno semi abandonado que solo cuenta con un par de fundaciones inconclusas. Rellena los hoyos, construye un radier y levanta su taller precario de maderas recicladas y fonolita más un buen ventanal de manga plástica. Según él, su más exitosa obra como arquitecto. En este lugar realiza estos primeros cuerpos blandos. Desde acá nacerá la idea de realizar una pieza de mayores dimensiones para instalarla en el Museo.<sup>41</sup>

El objeto que instala Langlois no se ubica en un lugar, está en varios simultáneamente. Se desborda literalmente en el espacio real, el espacio del espectador, atraviesa los pasillos, las escaleras, las ventanas y sale exterior. Este es un gesto expansivo, unificador que logra llevar la atención precisamente el lugar en el que se despliega: el Museo. En su modesto catálogo escribe *La obra material no es trascendente. Puede desaparecer después de expuesta o cambiar varias veces durante la exposición.* (2009, p. 22). Esta última descripción de Langlois fue paradójicamente resuelta. Por motivo de otra exposición a la cual asistiría el presidente del Chile de aquel entonces, Eduardo Frei Montalva, y estando temporalmente ausente el director Nemesio Antunez, el director suplente manda desmontar las bolsas de Langlois para que el presidente no se tope con ellas. Todas las bolsas son guardadas en las bodegas del museo. Langlois se topa con la siguiente escena: Sus bolsas apiladas y conviviendo con clásicos bustos y antiguas pinturas que forman parte de la colección del Museo. Antúñez manda a restituir prontamente el trabajo. Sin embargo Langlois le sugiere que esta reubicación sea aprovechada. Se recolocan entonces algunas bolsas como estaban originalmente y otras quedan en la bodega con las puertas abiertas a la vista del público y solo una pequeña baranda de por medio.

---

<sup>41</sup> Algunas anécdotas son citadas de una entrevista realizada a Langlois el 13 de noviembre del 2014 por Pablo Schalscha

El trabajo es un pretexto. Tal como lo escribe en su catálogo: *El resultado de mi acción no tiene valor como objeto de arte, sino como acción creadora, como expresión de un concepto.* (2009, p. 22) Idea y acción devenida en forma que habita los distintos espacios (y connotaciones) del museo, *Son expresiones de acciones antes que objetos. Duran mientras el lugar u otras circunstancias la acogen.* (p. 22) Desde sus bodegas hasta la calle, parecieran ir desdibujando la frontera simbólica entre el arte y la vida.

Sin embargo esta obra pasó completamente desapercibida en el medio artístico y social de la época. Ni una cita, entrevista, crítica o mención periodística del trabajo. Literalmente desapareció tal como apareció. En el contexto nacional de aquel entonces tenemos a una gran mayoría de artistas comprometidos políticamente, trabajando desde sus respectivas disciplinas u oficios en el nuevo proyecto social. Langlois aparece como un descolocado en este contexto. Su compromiso es de otro tipo. El cree que el arte se vincula con la política no desde la contingencia. No se hablará mucho más de esta obra hasta el año 1980 cuando otros trabajos transitorios se toman la fachada del museo causando revuelo en el conservador y oprimido contexto local. Luego, el año 2009, cuarenta años después, se reedita *Cuerpos Blandos* en colaboración con el artista Ramón Castillo y el propio museo.

Este gesto de Langlois en 1969, está en sincronía con las nuevas vanguardias internacionales de aquel momento, en especial con ciertos desplazamientos del arte minimal o conceptual hacia el land art. Dentro de las lecturas que se hacen de este trabajo, Andrea Giunta (2013) no ha querido ver el remedo o la importación de gestos artísticos desde los centros del arte tradicionales. No se debe comparar dice ella, propone *olvidar el modelo de centros y periferias y trabajar con la idea de vanguardias simultáneas.* Sería en principio más interesante rescatar que Langlois *viene de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, en la cual hay una voluntad experimental y de trabajo con los materiales desechados, con la fuerza poética de lo precario, que es muy fuerte.* (Giunta, 2013).

En resumen, *Cuerpos Blandos*, más allá de su mítica connotación dentro de la historia del arte chileno, es un trabajo que debemos rescatar como un gesto de

desprejuicio artístico que marca silenciosamente nuestra historia. Su vocación es experimental, subjetiva y expansiva. No deviene en fórmula y repetición como podría haberlo hecho. Es inseparable del espacio

### PILAR-3: Recolección e instalación. Bitácora del proceso

En este tercer capítulo desplegaremos el proceso de producción de obra final titulada *Pilar-3*. Vamos a explicitar sus precedentes, cada una de sus etapas, sus estrategias específicas de producción y sus conclusiones. La metodología en relación a esta obra desarrolla estrategias de los trabajos prácticos que la preceden. *Pilar-3* intentará profundizar las estrategias antes identificadas: recolectar, parasitar y calzar, ahora a la luz de las nociones y teorías que se desplegaron desde estas obras y profundizadas en esta memoria.

Recordemos brevemente el trayecto. Con el objetivo de responder al aspecto procesual de los trabajos desarrollamos en un primer capítulo la noción de recolección artística, entendida como el proceso activo en el cual se encuentran las materias disponibles para la producción artística. Explicitamos la práctica estética vinculada al andar de la recolección y como esta define unas estrategias que convocan antes la experiencia de un espacio vivido que la de uno pensado, planificado o representado.

Estas recolecciones tomaron forma en instalaciones que fueron abordadas como apropiaciones artísticas de los espacios con residuos o material de desecho. Para concretar estos trabajos tomamos como referentes el universo de producciones y reinenciones cotidianas que operan bajo esta lógica de apropiación creativa y precaria sobre objetos y espacios.

Finalmente para profundizar en el aspecto formal de los pilares indagamos también en la categoría de instalación, repasando los aportes en el campo de las artes modernas y posmodernas a su configuración focalizándose en la preocupación tanto por un objeto artístico cuestionado en su autonomía, y por el lugar que ocupa, o mejor dicho, como es que los contextos de dicha producción se funde con la propia obra en un entramado simbiótico rescatando la experiencia del aquí y el ahora del espectador o del propio autor.

En principio este trabajo se propondrá entonces mostrar nuevamente una recolección en un formato de instalación con carácter de sitio específico. Es decir, *Pilar-3* va primero a generar un objeto a partir de una recolección para luego desplegarse, calzar y componer un nuevo pilar con dichos materiales en un lugar a partir de sus particularidades físicas.

El trabajo se realizará en la entrada principal del Campus Oriente de la Pontificia Universidad Católica de Chile, específicamente en el hall central de acceso, un lugar de tránsito. La arquitectura del hall está compuesta de una serie de bóvedas cruzadas cuyos nervios se sujetan a pilares con capiteles decorados con motivos vegetales. En el suelo se dibuja una trama de baldosas que se ajustan delimitando cada bóveda. Las diversas fuentes de luz atraviesan como bocanadas generando destellos, contraluces, oscurecimiento y encandilamiento a quien pasa por ahí. Es también el lugar de acceso a los pasillos, patios, escaleras y al patio interior que antecede al templo. Hay un mesón de recepción, pendones y un panel informativo.

La partitura de recolección será la siguiente: *Recolectar y enrollar*. Esta va a consistir en simultáneamente recolectar y enrollar cartón hasta que gire con dificultad. Se hará más de una vez con el objeto de producir varios rollos. El proceso de recolección irá formando bolas y cilindros, el ruedo y arrastre curvará y desgastará los materiales. La estrategia de recolección estará definida por recorridos periódicos durante una semana en los alrededores del campus. Esta estrategia de recolección se repite pero a la vez marca una diferencia con los trabajos anteriores en los cuales se obedeció a una partitura de adhesión lineal. En esta oportunidad se ha querido probar otra forma de acopio que también intenta objetivar un andar pero esta vez mediante el enrollar. Nuevamente la recolección va a situar la noción del taller en el espacio de circulación pública.

El destino de esta recolección es, como ya mencionamos, el hall central del Campus Oriente de la Pontificia Universidad Católica de Chile. La idea, como en los pilares anteriores es cruzar el proceso de recolección con el de instalación. Una vez en el

lugar parte de la recolección será desarmada, cortada y desenrollada con la intención de evidenciar la forma de recolección y aprovechar las nuevas formas que han tomado los residuos debido a la manera en que ha sido acopiados.

Para realizar la instalación se pondrá énfasis en la construcción de un nuevo pilar. Acá se desplegará nuevamente la estrategia de calce y apropiación del espacio ya descrito. Esta consistirá en introducir un pilar al conjunto existente con la particularidad que esta recolección a dado a los objetos (curvatura y desgaste entre otras). La estructura de este pilar se asemejará a la forma en que son armados cierto tipo de servilleteros. La asociación no es arbitraria como parece, coinciden varios elementos: La recolección va a curvar los cartones y a prepararlos para adoptar estas posiciones. En este sentido aporta con una nueva modalidad para apilar el material en capas ascendentes, muy similar al crecimiento que adoptan las palmeras que rodean todo el lugar. Estas configuraciones medio monumentales de los servilleteros aluden simultáneamente a una función utilitaria, ornamental o simbólica y es en parte este tipo de poiesis cotidiana la que inspira ciertos aspectos de este pilar. Se va a intentar equilibrar ese doble función.

En resumen, una determinada recolección se cruzará con la especificidad material y física del lugar que será quien termine de definir el trabajo generando la simbiosis deseada entre recolección, obra y lugar, activando a su vez variadas asociaciones simbólicas que nacen del reconocimiento del propio espacio físico.

Debido al carácter efímero de la obra, el proceso de trabajo desplegado hasta la fecha a consistido en probar y proyectar esta recolección e instalación.:

Se han hecho ejercicios de recolección circular (Fig. 22) tomando como referente el happening *Round Trip* del artista Allan Kaprow (1970)<sup>42</sup>. Estas pruebas fueron realizadas en diversos espacios de la ciudad de Santiago y el objetivo fue probar una

---

<sup>42</sup> No hemos querido incluirlo como referente directo ya que el énfasis puesto por Kaprow está más bien dirigido sobre la acción y la participación y no sobre un objeto resultante de aquellos movimientos.

nueva forma de recolección a partir de esta partitura propuesta por Kaprow. Se realizaron tres recolecciones que continuaron una la labor de la otra. Se recorrieron calles, plazas, veredas, se cruzaron puentes, autopistas, avenidas. El componente del juego se hace evidente tanto en el hecho de ir por defecto construyendo una pelota que crece a lo bola de nieve como en la posibilidad de realizar una actividad que en principio carece de sentido pero que luego de un tiempo de recolección se presenta a si misma sin necesidad de dar explicaciones. Nuevamente el espacio abierto de la circulación toma el rol de contenedor de la experiencia de recolección y de taller o estudio donde se producen estos objetos y acumulaciones. Estos ejercicios de recolección fueron registradas en video<sup>43</sup>.

También se abordó el contexto material y físico del lugar tentativo donde se va a alojar la recolección. Se hizo mediante un registro fotográfico que intervino virtualmente el espacio dentro del campus con diversos residuos (Fig. 20). Es básicamente la misma estrategia ocupada en la serie fotográfica descrita en el comienzo de esta memoria titulada *Pequeñas Basuras*. Funciona como una forma de trampantojo<sup>44</sup> jugando con la perspectiva y rescatando puntos de vista desapercibidos del espacio observado. ¿Pero qué es lo que se observa? En principio diversidad de elementos que conforman el espacio antrópico (del ser humano) y natural (todo lo demás) dentro del campus. En principio se puso la atención en la arquitectura y sobre todo lo que ya está construido. Ese espacio va a tener infinitud de particularidades: por ejemplo una construcción de dos pisos, altas barandas, centenares de pilares, copa de árboles a la altura de algunos pasillos, altas ventanas, será un lugar silencioso o ruidoso según la ocasión, etc. La idea es observar antes que nada el espacio fenomenológico, habitado, suspendiendo por un momento sus componentes simbólicos, su historia o lo que represente. Esta metodología un tanto inocente no significa estar ciego y no percatarse de la disposición simbólica o cultural de los espacios, al contrario, significa llegar a percibirlos pero desde una producción del propio espacio, de su uso y manipulación.

---

<sup>43</sup> Registro del artista Juan Waidele

<sup>44</sup> <http://es.wikipedia.org/wiki/Trampantojo>

Luego se elaboró una bitácora de estos registros-intervenciones (Fig. 23, 24, 25). Las fotografías impresas fueron intervenidas y complementadas con planos, bocetos y escritura. Gracias a este proceso de reconocimiento y repaso fue posible definir un lugar específico para la instalación. La elección de intervenir el Hall central se justifica por la necesidad de probar un nuevo espacio menos neutral que una sala o galería de arte como en los dos casos anteriores pero a la vez profundizar en las mismas estrategias de producción de esta serie de pilares.



Fig. 20. *Proyección Pilar-3*, Pablo Schalscha, fotografía, 2014.



Fig. 21. *Hall central Campus Oriente*, Pablo Schalscha, fotografía, 2014.



Fig. 22. *Ejercicio de recolección*, Pablo Schalscha, Still Video, 2014.

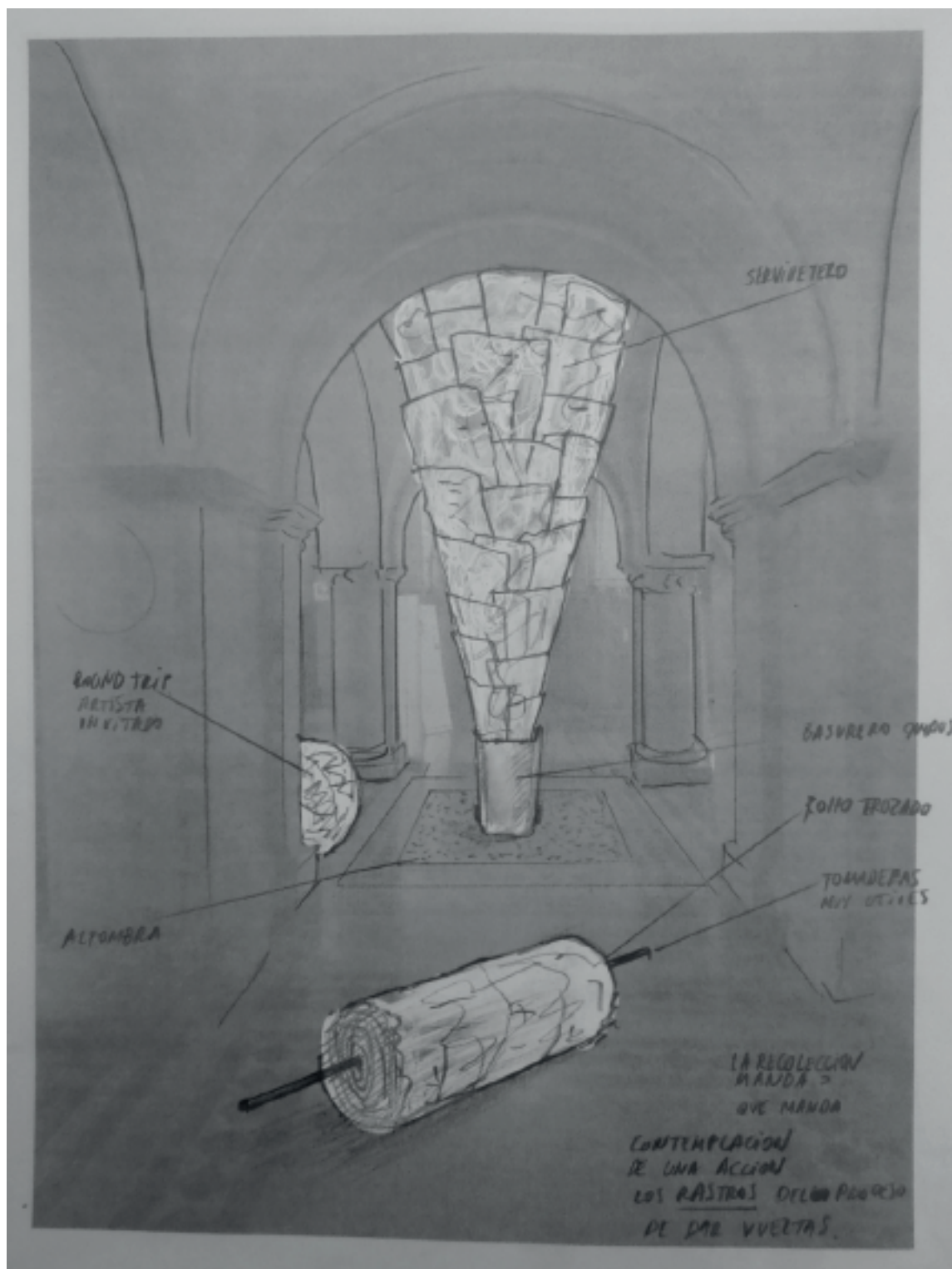


Fig. 23. *Emplazamiento Pilar-3*, Pablo Schalscha, fotografía, dibujo, 2014.

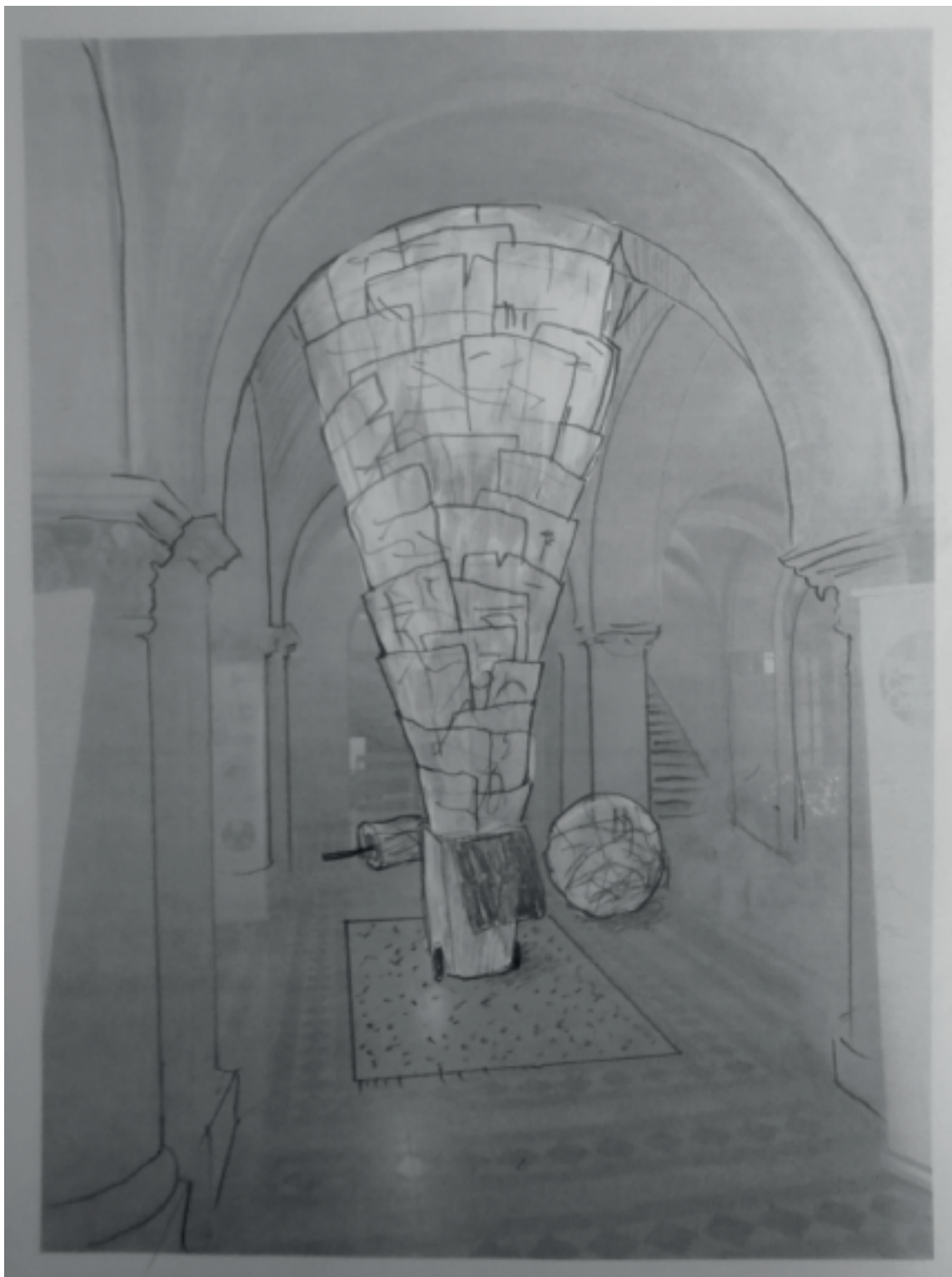


Fig. 24. *Emplazamiento Pilar-3*, Pablo Schalscha, fotografía, dibujo, 2014.

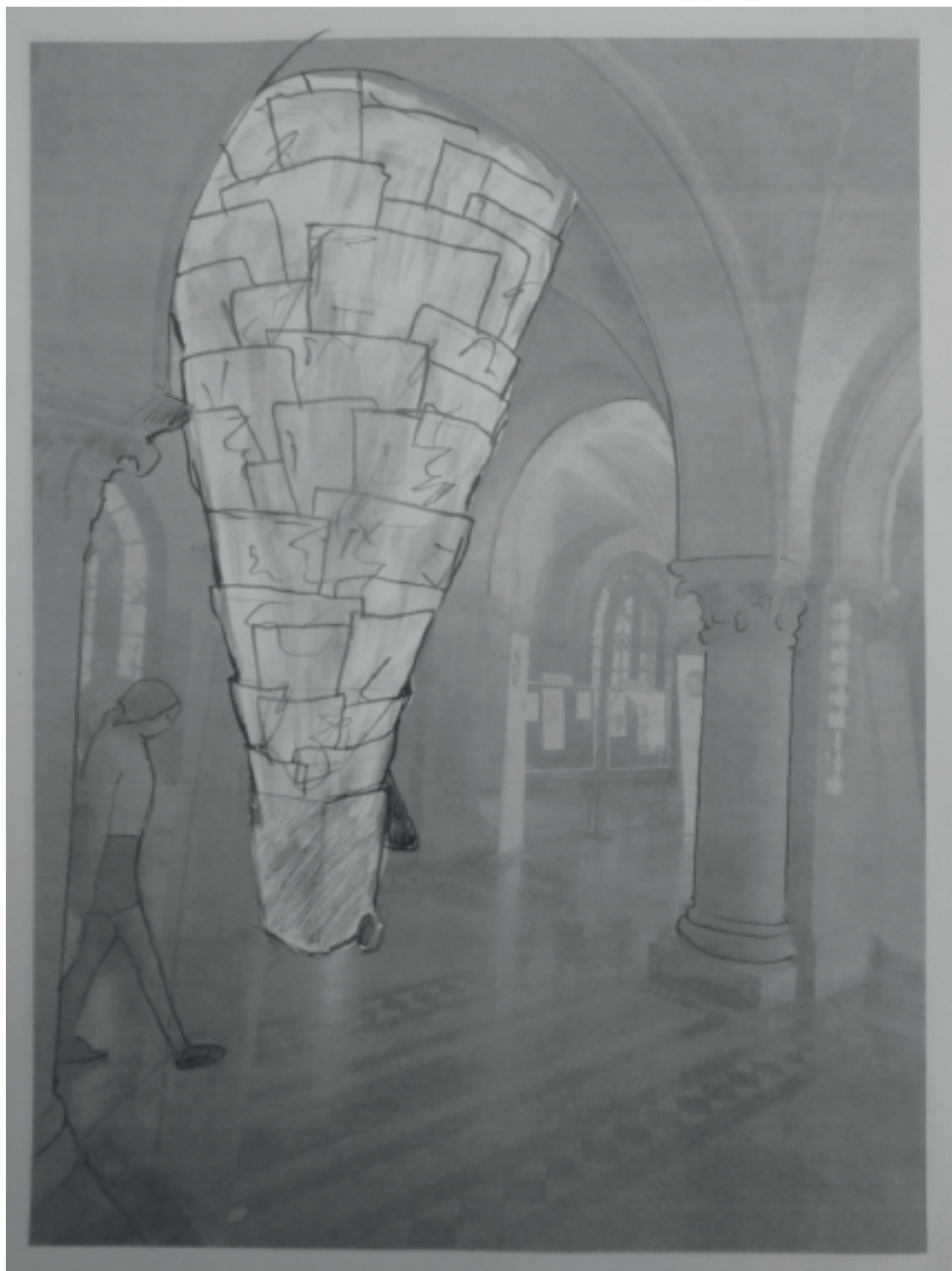


Fig. 25. *Emplazamiento Pilar-3*, Pablo Schalscha, fotografía, dibujo, 2014.

Es así como se logra mostrar una recolección en su sentido más literal, es decir, un objeto resultante de esa acción. Es así también que la instalación se propone relocalizar estas formas y residuos en un nuevo lugar, adaptándose con sus materialidades, apropiándose de sus particularidades físicas y tramando una noción de obra que intenta cruzar dos espacios, el del caminar y el habitar.

## CONCLUSIONES

La siguiente investigación se propuso indagar en los procesos de producción de obra a partir de tres trabajos realizados en el marco de los estudios de Magister. Se reconocieron los conceptos de recolección y apropiación artística como gravitantes en el desarrollo de obra. La presente memoria de obra obtiene sus conclusiones a partir de esta puesta en obra final contrastada con las preguntas y nociones teóricas desplegadas de los trabajos precedentes.

La primera interrogante se refiere al proceso de recolección que gatilla la producción artística. Podemos reconocer que la recolección artística no es solo un medio de acumulación material o de registro documental, es también un sistema de relación con el entorno que tiene la virtud de leer y seleccionar en los espacios su lado olvidado o negado. Al poner la atención sobre lo desechado se hacen visibles también formas de habitar silenciosas que se apropian del mundo mediante el uso de objetos y espacios, reinventando, remendando o corrigiendo sus funciones y sentidos originales desplegando de paso una poiesis cotidiana. La recolección artística además puede ser en si misma una práctica estética que revele una poética singular y proponga una experiencia estética particular.

El hecho de recolectar residuos y material de desecho responde a una economía y metodología de trabajo pero también a una valoración de las marcas y transformaciones del uso que se da a las cosas. Estos objetos ya han vivido y es posible que lo continúen haciendo. Representan un estado de pausa de los objetos que están a la espera del olvido definitivo o de su recuperación.

En relación a la composición resultante esta nuevamente se propone mostrar los resultados de una recolección y lo hace produciendo una instalación de sitio específico que se apropia de elementos materiales y espaciales del lugar para relocalizar residuos mediante diversas estrategias de apropiación del espacio para desde ahí generar lecturas y relaciones simbólicas que van a estar atadas a la experiencia de ese lugar intervenido.

Cabe rescatar que este trabajo a diferencia de sus precedentes se instala ahora en un espacio abierto y de tránsito. Será necesario incorporar posteriormente las reflexiones que susciten este nuevo emplazamiento para contrastarlo con las instalaciones anteriores contenidas en espacios cerrados.

Esta memoria de obra aporta principalmente a situar los aspectos procesuales y objetuales del trabajo en un mismo nivel. Responde a un afán de concebir la obra como un entramado unitario que no puede quedar indiferente de sus procesos y contextos. Es ambiciosa por el hecho de querer abordar este amplio espectro del que sin embargo quedan fuera otros componentes que hubiera sido interesante de rescatar, por ejemplo profundizar en un sistema de registro, dado su marcado carácter efímero, o indagar en la recepción de estas obras que se despliegan en el espacio real del espectador. Sin embargo cumple su labor revisionista del propio trabajo desde la perspectiva de la producción. Abre un campo de trabajo más consiente para el desarrollo de un cuerpo de obra mayor. Da alternativas para profundizar ya sea las nociones de recolección o apropiación por separado. Pero principalmente da cuenta de unas preocupaciones y prácticas de los últimos 15 años que no habían sido abordadas con la atención que merecían.

## BIBLIOGRAFÍA

Libros, monografías, tesis.

Alÿs, F. (2011). *Francis Alÿs*. Monografía. Londres: Phaidon Press Inc.

Alÿs, F. M. (2006). *Francis Alÿs, Todo lo que vi, escuché, encontré, hice o deshice, entendí o mal entendí, Diez cuadras alrededor del estudio en el Centro Histórico de la Ciudad de México*. México D.F.: Antiguo colegio de San Idelfonso.

Careri, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. España: Ed. Gustavo Gili.

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. V.I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana Biblioteca Francisco Xavier Clavigero.

Ferreira, G. Cotrim, C. (2006). *Escritos de Artistas, años 60-70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Andreotti, L. Costa, X. (1996). *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad. Formulario para un nuevo urbanismo*. España: Museu d'art Contemporani de Barcelona ACTAR.

Cordero, N. (2008). *La invención de la filosofía*. Buenos Aires: Biblos.

Giannini, H. (2013). *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago, Chile: UDP.

Krauss, R. (1996 ). *La escultura en el campo expandido 1979*. En R. Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.

Kwon, M. ( 2002). *One place alter another, site-specific art and locational identity*. EEUU: Massschusetts Institute of Technology.

Langlois Vicuña, J. P. (2009). *De Langlois a Vicuña*. Santiago: AFA.

Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. (I. y. Lorea, Trad.) Madrid: Capitán Swing Libros.

Marchán, S. (1986). *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal.

O'Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

Paz, Octavio. (1983). Los Usos y la contemplación. En O. Paz, Alianza, *Los signos en rotación y otros ensayos* (pp.375-389) Madrid: Paz.

Perniola, M. (2008). *Los Situacionistas*. Madrid: Acuarela y A. Machado Libros.

Reiss, J. H. (1999). *From margin to center : the spaces of installation art*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology .

Rodríguez-Plaza, P. (2011). *Estética urbana y mayorías latinoamericanas*. Fernando Balcells ed. Santiago, Chile: Ocho Libros.

De Grenade, S. (2010). *Cerca*. Memoria para optar al título de escultora, Escuela de artes visuales, Universidad Austral de Chile, Valdivia, Chile.

Sanchez, M. (2006). *La Instalacion en Espana 1970-2000*. Tesis para optar al título de doctora en historia y teoría del arte . Universidad Autónoma de Madrid. Dpto. de Historia y Teoría del Arte. Madrid. España.

Medios electrónicos

Documentos Electrónicos

Buren, D. (2005). *A função do ateliê*. En Loock. U. *Anarquitectura de Andre a Zittel*. Brasil: Fundação de Serralves. Recuperado el 27 de septiembre de 2014, de [http://www.academia.edu/8736584/Daniel\\_Buren\\_-\\_A\\_Função\\_do\\_Ateliê](http://www.academia.edu/8736584/Daniel_Buren_-_A_Função_do_Ateliê)

González-Cuesta, B. (2004). *El cine y la escritura ensayística y autobiográfica. Los espigadores y la espigadora de Agnès Varda*. Recuperado el 6 de septiembre de 2014, de <http://abacus.universidadeuropea.es/xmlui/bitstream/handle/11268/2882/Begona%20Gonzalez.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Groys, B. (2009). *La Topología del Arte Contemporáneo*. (E. Menéndez-Conde, Trad.) Recuperado el 20 de agosto de 2014, de [http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte\\_175.html](http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html)

- Ingold, T. (2012). *Conociendo desde dentro: reconfigurando las relaciones entre la antropología y la etnografía*. (S. Murall, Trad.) Recuperado el 24 de noviembre de 2014, de <http://www.unsam.edu.ar/antropologia/?p=224>
- Kabakov, I. (1995). *La instalación total*. (D. L. Romero, Trad.) Recuperado el 20 de agosto de 2014, de <http://es.scribd.com/doc/67391298/LA-INSTALACION-TOTAL-ILYA-KABAKOV-1995>
- Kaprow, Allan. 1956. *Assemblages, Environments and Happenings*, New York: Harry N. Abrams. En Huxley, Michael and Witts, Noel. 2002. *The Twentieth-Century Performance Reader*. Routledge, London and New York, 2nd. Edition, p. 260. Traducción de Angeles Rivero en el contexto del Seminario Modelos teóricos de la performatividad escénica dictado por Andrés Grumann en el Magíster de Dramaturgia Corporal de la Universidad Finis Terrae el primer semestre del año 2007.
- Migliorin, C. (2013). *Gambiarrras de Cao*. Recuperado el 12 de octubre de 2014, de <http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/gambiarrras-de-caio.pdf>
- Morgado, G. (2013). *La otra solución a los problemas*. Recuperado el 3 de noviembre de 2014, de <http://www.telecapita.org/columnas/gabinetecreaciongamberril/gambiologia.html> En <http://www.gambiologia.net/blog/gambiologia-la-otra-solucion-a-todos-los-problemas>
- Pedraza, P. (2006) *El ensayo en díptico. Agnès Varda y Joaquín Jordá*. Recuperado el 22 de septiembre de 2014, de [http://ocec.eu/pdf/2006/pedraza\\_pilar.pdf](http://ocec.eu/pdf/2006/pedraza_pilar.pdf)
- Pol, E. (1996). *La apropiación del espacio*. En L. & Iñiguez, Cognición, representación y apropiación del espacio. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, Monografies Psico/Socio/Ambientals no 9. Recuperado el 13 de agosto de 2014, de <http://www.ub.edu/escult/doctorat/html/lecturas/apropia.pdf>
- Pol, E. (2002). El modelo dual de la apropiación del espacio. En R. García-Mira, J.M. abucedo y J. Romay (Eds.) *Psicología y medio ambiente. Aspectos psicosociales, educativos y metodológicos*. (pp.123 -132). A Coruña: Asociación Galega de Estudios e Investigación Psicosocial-Publiedisa. Recuperado el 10 de septiembre de 2014, de [http://www.academia.edu/8036325/EL\\_MODELO\\_DUAL\\_DE\\_LA\\_APROPIACION\\_DEL\\_ESPACIO](http://www.academia.edu/8036325/EL_MODELO_DUAL_DE_LA_APROPIACION_DEL_ESPACIO)

Smithson, R. (1968). *Una Teoría Provisional de los No-sitios*. Recuperado el 25 de octubre de 2014, de <http://www.ub.edu/escult/doctorat/html/lecturas/smithson.pdf>

Torres, D. (2000). *Francis Alÿs, Un paseante*. Recuperado el 10 de Noviembre 2014, de <http://www.davidgtorres.net>: <http://www.davidgtorres.net/alys.html>

#### Artículos en boletines electrónicos

Aguirre, J. (2010, febrero). Reflexiones, extractos y comentarios sobre el libro Walkscapes. *Paisajes transversales*. Recuperado el 12 de julio de 2014, de [paisajetransversal.org/2010/02/reflexiones-extractos-y-comentarios.html](http://paisajetransversal.org/2010/02/reflexiones-extractos-y-comentarios.html)

Aupetitallot, Y. (2009, noviembre). Historia de las exposiciones I. When attitudes became forms. *El dado del Arte*. Recuperado el 28 de julio de 2014, de <http://eldadodelarte.blogspot.com/2009/11/historia-de-las-exposiciones-v.html>

Carrasco, M. (2013, septiembre). Anti-walk, una práctica estética en la ciudad. *Blog de Mixité [Estudi Creatiu]*. Recuperado el 14 de agosto de 2014, de <http://www.mixite.es/es/2011/03/12/anti-walk-una-practica-estetica-en-la-ciudad/>

Giunta, A. (2013, septiembre). La historia del arte se ha escrito desde parámetros patriarcales. (A. Villasmil, Entrevistador). *Artishock*. Recuperado el 26 de noviembre de 2014, de <http://www.artishock.cl/2013/09/andrea-giunta-la-historia-del-arte-se-ha-escrito-desde-parametros-patriarcales/>

González, G. (2007, enero). Etimología Leer. *Etimología de la lengua española*. Recuperado el 26 de noviembre de 2014, de <https://etimologia.wordpress.com/2007/01/17/leer/>

Oroza, E. (2010, agosto). Culturas vernáculas y canibalismo sígnico. *Ernesto Oroza.com*. Recuperado el 3 de octubre de 2014, De <http://www.ernestooroza.com/tag/ca2m/>

Ponce, P. (2013, junio). *The Cathedral of Erotic Misery (Michael Johansson after Kurt Schwitters)*. Recuperado el 27 de septiembre de 2014, de <http://thenaked.nl/artists/michael-johansson/the-cathedral-of-erotic-misery-michael-johansson-after-kurt-schwitters>

## Medios Audiovisuales

Alÿs, F. (2011). *The Collector*. Disponible en  
<http://www.francisalys.com/public/collector.html>

Guimarães, C. (2011, febrero). *Jogo de Ideias*. Entrevista. Recuperado el 5 de noviembre de 2014, De [https://www.youtube.com/watch?v=SD\\_Q2coyGdg](https://www.youtube.com/watch?v=SD_Q2coyGdg)

Varda, A. (guionista/directora) (2000). *Los espigadores y la espigadora* [Cinta cinematográfica]. Francia: Ciné Tamaris.