



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

Programa de Magister en Artes

“BLOQUE **TRAMA**”

Por

Nicole Marie Lehuedé Merlet

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

Profesoras Guía:

Magdalena Atria

Verónica Barraza

Santiago de Chile, 19 de Julio 2013

A José Antonio

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
I. GOTTFRIED SEMPER: Referencia Teórica.	6
1.1 Unión o Junta.	7
1.2 <i>Estereotómico y Tectónico.</i>	10
II. DUALIDAD: el bloque y la trama en la escultura.	14
2.1 Del bloque a la trama, el paso a la modernidad.	14
2.2 Postminimalismo y Arte Povera.	21
III. “BLOQUE TRAMA”: Análisis de la obra.	27
3.1 Antecedentes.	28
3.2 Descripción de la obra.	41
- Cerámica y Tejido.	46
3.3 Manualidad y tactilidad.	50
3.4 Referentes visuales.	54
- Eva Hesse: <i>Eva Hesse Studiowork</i> (2009).	55
- Giovanni Anselmo: <i>Sin Título y Torsione</i> (1968).	57
- Catalina Parra: <i>Imbunches</i> (1977).	58
- Gabriel Orozco: <i>Working Table</i> (1993-1996).	59
- Mark Dion: <i>Theatrum Mundi Armarium</i> (2001).	62
CONCLUSIÓN	64
BIBLIOGRAFÍA	65

INTRODUCCIÓN

El siguiente texto conforma la Memoria de obra para optar al grado de Magíster en Artes en el área de Artes Visuales. Para el desarrollo de esta propuesta creativa llamada “Bloque Trama”, desplazo algunos conceptos desde la teoría de la arquitectura, -donde me formé profesionalmente- a la disciplina de las artes visuales. En el texto me propongo abordar la teoría y problemática implícitas en la obra, junto con el análisis de la misma y sus referentes visuales.

El escrito comienza con el capítulo llamado “Gottfried Semper”, en el que desarrollo la referencia teórica del trabajo. Éste contiene dos apartados: “Unión o Junta” y “*Estereotómico y Tectónico*”, donde expongo dichos conceptos teóricos desarrollados en el siglo XIX por el arquitecto alemán G. Semper, y que tienen vigencia hasta el día de hoy.

En el segundo capítulo, “Dualidad; el bloque y la trama en la escultura”, desarrollo los conceptos -explicados en el primer capítulo- pero esta vez desplazados a la disciplina de la escultura. Este capítulo también tiene dos apartados: “Del bloque a la trama, el paso a la modernidad” y “Postminimalismo y Arte Povera”.

En el tercer capítulo hago un análisis de la obra “Bloque Trama” y tiene cuatro apartados. Este comienza con los “Antecedentes” o trabajos que forman parte del desarrollo de la propuesta final. Luego hago una “Descripción de la obra”, donde menciono los materiales utilizados, los procedimientos, soportes, la disposición de los objetos en el espacio y el lugar donde se emplaza la obra. Como tema subsumido al anterior, presento una reseña de los oficios de la cerámica y el tejido, ya que la obra se origina a partir de la articulación de estos dos oficios -de la mano de la referencia teórica y su desplazamiento. Posteriormente, abordo los conceptos de “Manualidad y Tactilidad”, debido a que la obra es principalmente manufacturada, por lo tanto estos aspectos están estrechamente ligadas a mi proceso de creación y desarrollo de la obra. Finalmente, en el cuarto apartado “Referentes visuales”, expongo específicamente seis obras de cinco artistas diferentes, como referentes visuales para mi obra “Bloque Trama”. Los dos primeros artistas corresponden a los movimientos del Postminimalismo y Arte Povera respectivamente y los siguientes relacionan mi obra

con el panorama local chileno, el latino, y finalmente con el panorama estadounidense, al que corresponde la obra de referencia más próxima en el tiempo, al objeto de estudio.

Además, cabe mencionar que el eje que estructura este escrito es la dualidad compuesta por los conceptos de bloque y trama. Estos surgen de las categorías (de la teoría de la arquitectura) de lo *estereotómico* y lo *tectónico* respectivamente. Estas categorías, junto con mi motivación por la obra, tienen directa relación con el comportamiento de los materiales, y de alguna manera para Semper también. El interés de Semper por el comportamiento de los materiales se ve reflejado en las dos leyes que -según plantea-, rigen toda manufactura hecha por el hombre, siendo la primera de ellas "el hacer una virtud de la necesidad". La segunda ley que plantea es que la manufactura está limitada por el material empleado en su elaboración, así como también por la técnica utilizada, determinada por el contexto histórico (Rykwert, 1979, p.15). En mi obra "Bloque Trama" abordo los conceptos del mismo nombre como opuestos morfológicos, que pueden ser complementarios o no. La obra establece como **problemática** el posible diálogo, encuentro o desencuentro, entre materiales y formas que tienden por un lado al bloque, con materiales y formas que tienden por otro lado a la trama. Propongo la idea de **bloque** como un elemento compacto, rígido, macizo, cerrado, pesado y duro, y por otra parte la idea de **trama** como un elemento permeable, flexible, poroso, liviano, blando, conformado por hilos entramados o fibras. Además, **mi propuesta artística busca hacer materialmente visible situaciones en las que se enfrentan estos opuestos** como lo denso y lo transparente, lo lleno y lo vacío, o lo rígido y lo flexible. Mi propuesta también busca producir situaciones que juegan con estas categorías más allá de las relaciones binarias evidentes, pudiendo incluso acercarse a lo absurdo, donde no necesariamente el bloque llega a ser el elemento rígido, o la trama el elemento flexible.

I. GOTTFRIED SEMPER: Referencia Teórica.

La principal referencia teórica de la obra “Bloque Trama” se basa en estudios planteados por el arquitecto alemán Gottfried Semper (1803-1879), sobre artes técnicas, sus orígenes y los estilos en la arquitectura. Específicamente, para esta memoria he revisado su obra *El Estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, Estética práctica* (2012), junto con otros textos -de otros autores- que se refieren a la teoría allí expuesta. Dichos textos son de Joseph Rykwert (1975), historiador y crítico de arquitectura, Ernest Gombrich (1980), historiador del arte, Kenneth Frampton (1995), arquitecto británico, crítico e historiador, Mónica Ramírez-Montagut (1998), arquitecta y doctora en teoría e historia de la arquitectura, Alberto Campo Baeza (artículo electrónico s/f, recuperado en 2007), arquitecto español, Antonio Armesto (2003), arquitecto y de Caroline A. van Eck (2009), historiadora del arte.

Semper “investigó los métodos elementales de hacer o fabricar y su transformación en mecanismos formales a través de una adaptación social y por tanto histórica” (Rykwert, 1975), ésto aparece expuesto con madurez en su obra ya mencionada, cuyo título original es *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder, Praktische Aesthetik*, de 1860, traducida por completo al español en 2012.

El nudo teórico de mi propuesta visual está compuesto específicamente por los conceptos opuestos de Estereotómico y Tectónico, que surgen del sistema de Semper a partir de idea de Unión o Junta, que desprendo de sus estudios. A continuación, abordaré dicha idea en el apartado “Unión o Junta”, seguido de dichos conceptos opuestos en su respectivo apartado “Estereotómico y Tectónico”. Estos últimos serán abordados desde la disciplina de la Arquitectura, y en el siguiente capítulo, a modo de cruce con las Artes, se expondrán desde la disciplina de la Escultura bajo los nombres de bloque y trama respectivamente.

1.1 Unión o Junta

La tarea que Semper se propone en su publicación de *El Estilo* (2012) es dividir en categorías las artes técnicas y observarlas por separado, para demostrar la huella de cada una sobre el origen de los símbolos artísticos de manera general, y de los símbolos arquitectónicos de manera particular. Con esto, Semper evidenciará que en las artes técnicas, los principios fundamentales del estilo, son iguales a los que actúan en la arquitectura, y que dichos principios se manifiestan de modo más simple y claro en las artes técnicas, que es donde se desarrollaron y definieron primero. Debido a la extensión y a la distancia en tiempo de la obra de Semper, veo necesario precisar mi interés particular por utilizar parte de sus ideas como referencia teórica para mi obra "Bloque Trama". A esto se le suma que él era un arquitecto ante todo (Azpiazu en Semper 2012), por lo tanto su visión es principalmente tal y no necesariamente la de un artista. Ahora, mi interés por su teoría responde a dos razones, en primer lugar a la importancia que da en sus estudios al material y a la técnica -planteando que el origen de la arquitectura coincide con el inicio de los textiles (van Eck, 2009)- y por otro lado debido a su interés por "una taxonomía interpretativa que estableciese las condiciones bajo las que se genera el estilo" (Rykwert, 1975), con el objetivo de imitar el gran sistema de clasificación formal de Georges Cuvier. Semper se ocupa de explicar cómo se emplean técnicas y materiales, e identifica ciertos procesos elementales que son parte de la experiencia universal: el asentamiento y la división, que generan dos arquetipos primigenios: el hogar (fuego) y el tejido. Observa también la naturaleza, tomada como inspiración en la arquitectura, las artes y el diseño, haciendo énfasis en sus leyes, que son la simetría, la euritmia y la direccionalidad (Rykwert, 1999).

Para Semper no hay diferencia entre los principios que rigen la obra de arte y los de una producción artesanal, e incluso, los principios que rigen las ideas de una obra de arte pueden ser derivados del ejercicio de una sencilla artesanía. Hoy en día esta afirmación es cuestionable y sin ánimo de entrar aquí en ese debate, aclaro que el sentido en el que ésta es válida para mi trabajo, es en el aspecto manual/táctil del mismo. Además, para la lectura de dicha afirmación, se debe considerar en primer lugar, el contexto cultural en que se publica *El Estilo* (2012). En la introducción de *El Estilo*, Mallgrave indica que es una etapa de gran actividad intelectual donde se

publican dos textos empapados de un espíritu de investigación totalizador, que promovieron revoluciones en sus campos respectivos, estos fueron *On the origin of species by means of natural selection* de Charles Darwin (1859) y el primer tomo de *Das Kapital* de Karl Marx (1867), además de *The stones of Venice* (1851-53) de John Ruskin, y el *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XIe au XVIe siècle* (1864-68) de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. En segundo lugar, se debe considerar que “el idioma alemán del ochocientos y la terminología técnica y artística de la época, también la naturaleza de los conceptos mismos” (Azpiazu, 2012), fácilmente se presta para malos entendidos. Y por último, se debe considerar la analogía que hace Semper al respecto de esa afirmación, para así comprender su punto. Dicho autor hace una analogía entre artesanía y arquitectura, planteando un paralelo entre vestir el cuerpo y revestir un edificio con ornamentos fabricados a partir de procedimientos tejidos. Plantea que el primer tipo de tejido realizado es utilizado para dividir el espacio, construyendo refugios de tejido y piel, mencionando el nudo “tal vez como el símbolo técnico mas antiguo y, (...) la expresión para las primeras ideas cosmogónicas que germinaron entre los pueblos” (Semper, 2012). Los primeros propósitos del arte textil según Semper son, en primer lugar, hilvanar y atar, y en segundo lugar cubrir, proteger y cerrar. “La costura es una analogía y un símbolo con raíces arcaicas, de la práctica de ensamblar planos originalmente separados” (Rykwert, 1979, p.15). Entonces el **nudo**, la **costura** y el **ensamble** serían de alguna manera uniones o juntas en el sentido práctico –técnico– y también en el sentido simbólico.

Semper observó el modelo de una cabaña del caribe de tribus indígenas (fig.2) hecho de bambú, exhibido en la Exposición de Londres de 1851. Posteriormente, otorgó un modelo de organización para su sistema de clasificación, en el cual identifica cuatro elementos fundamentales e irreductibles o formas básicas de la arquitectura: el hogar (fuego) que es la <<base moral del asentamiento>> (Semper, en Rykwert, 1979, p.16), las paredes, el suelo y la cubierta. Luego hace una correspondencia entre éstos y las formas de trabajo que implica cada uno: moldear el hogar, lo que es realizado con la cerámica; tejer y revestir las paredes, lo que es realizado con fibras vegetales y animales; la carpintería y el arte de ensamblar el suelo y la cubierta, lo que es realizado con la madera, a las que incorpora la estereotomía o trabajo en piedra que reemplaza al arte de ensamblar en la construcción y posteriormente al tejido en las paredes. Estas cuatro formas de trabajo son clasificadas en cuatro artes técnicas, que a

su vez son producto de cuatro categorías de las materias primas. Las cuatro artes técnicas son: 1. arte textil, 2. arte cerámico, 3. tectónica (carpintería) y 4. estereotomía (mampostería, etc.). Esta última despliega otra acción fundamental: la de apilar, que no puede ser reducida a ninguna de las anteriores. Como un quinto elemento¹ se añade el trabajo en metal, pero Semper es consciente de que no tiene un lugar en este esquema, debido a su método de trabajo no fundamental, ya que el metal puede ser trabajado de diversas maneras, sin ser ninguna de ellas esencial por sobre las otras. Por último las cuatro categorías de las materias primas –en relación con la manera en que se las usa para propósitos técnicos y según sus propiedades específicas– son:

1. **Flexibles**, tenaces, altamente resistentes a la rotura por estiramiento, de gran resistencia a la tracción (elásticos);

2. **Blandas**, maleables (plásticas), endurecibles, que se adaptan fácilmente a diversas conformaciones y diseños y en estado endurecido mantienen la forma dada;

3. En forma de **barra**, elásticas, de resistencia principalmente a la flexión, es decir a fuerzas que trabajan en sentido perpendicular a su longitud;

4. **Rígidas**, de constitución compacta, resistentes al aplastamiento y al pandeo, es decir de significativa resistencia a la compresión, y entonces aptas para la elaboración de la forma deseada por medio de la remoción de partes de la masa y para la unión de piezas regulares conformando sistemas resistentes en los cuales el principio de la estructura es la resistencia a la compresión. (Semper, 2012, p.317)

Basándose en la taxonomía de las formas básicas de la arquitectura que observa en la cabaña primitiva, “Semper clasificó las técnicas de la edificación según dos procedimientos fundamentales: la *TECTÓNICA* de la estructura (...) y la *ESTEREOTOMÍA* del basamento”. (Frampton, 1995, p. 16)

Finalmente, me parece relevante mencionar que mi trabajo se relaciona con la teoría de Semper, abordando la idea de unión o junta principalmente en un sentido

¹ En la traducción del texto de Rykwert (1975) se emplea la palabra “elemento” para cada una de las partes identificadas de la cabaña, haciendo hincapié en que este sistema de clasificación no alude en principio al material, sino que cada parte o “elemento” corresponde a una manera de trabajar, producida por un material específico.

simbólico; cruzando, conectando o juntando materiales que de alguna manera son opuestos, para crear objetos y establecer relaciones duales. Más adelante se desarrolla esta idea, en el capítulo de análisis de la obra.

1.2 Estereotómico y Tectónico

Estereotómico: “Donde masa y volumen se forman conjuntamente mediante el apilamiento repetido de los elementos más pesados”. (Frampton, 1995, p.16).

Tectónico: “Donde los ligeros componentes lineales están ensamblados como si abarcaran una matriz espacial”. (Frampton, 1995, p.16).

Los conceptos de bloque y trama conforman la dualidad que estructura este escrito y que fundamenta mi trabajo. Estos surgen respectivamente, a partir de las categorías de lo *estereotómico* y lo *tectónico*, que a su vez provienen del sistema de clasificación de las artes técnica de Semper, y en este proyecto las desplazo desde la arquitectura a las artes visuales, estableciendo cruces entre ambas disciplinas. Este eje dual de bloque y trama, será ejemplificado a partir de este apartado con obras de arquitectura, y más adelante con obras escultóricas.

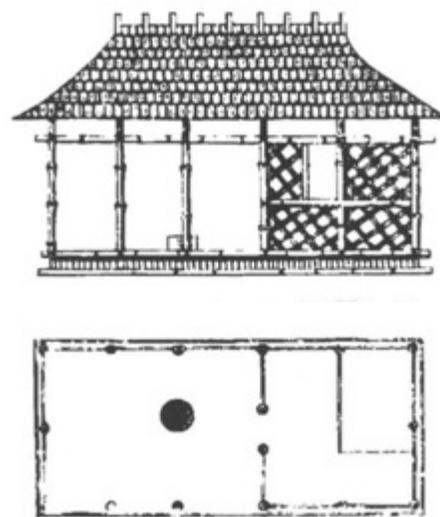
En arquitectura estos términos opuestos –que Semper llama categorías– toman los nombres de *estereotómico* (construcción hecha a partir de bloques o mampostería) y *tectónico* (construcción en forma de trama, o carpintería). Según Frampton (1995), el término estereotómico, viene del griego *stereos* que quiere decir “sólido”, y *tomía* que quiere decir “cortar”. Por su parte, la etimología del término tectónica viene de la palabra *tekton*, de origen griego, que quiere decir carpintero o constructor. El verbo que le corresponde es *tektainomai*, que a su vez tiene relación con el *taksan* sánscrito, “que se refiere a la habilidad técnica de la carpintería y al empleo del hacha.” (Frampton, 1995, p. 14). En el s.VI a.c., en la obra de la poeta griega Safo, aparece su connotación poética por primera vez, donde el carpintero toma el papel del poeta. El término alude a todo artesano que trabaje cualquier tipo de material duro, con excepción del metal. Más adelante en el s.V a.c., este concepto sigue evolucionando, desde su sentido físico y específico de la carpintería a la idea universal de hacer,

suponiendo la noción de *poiesis*. "No es necesario decir que el papel desempeñado por el *tekton* dará lugar finalmente al papel del constructor maestro o *architecton*." (Adolf Heinrich Borbein, en Frampton, 1995, p.15).

El arquitecto español Campo Baeza (s.f.) explica estos conceptos de manera muy clara en su escrito *De la cueva a la Cabaña*. Según Campo Baeza, comprender qué zona o porción del edificio quiere ser parte de la tierra (estereotómico) y qué zona se libera de ella (tectónico), o pensar que el edificio completo trabaja en cotinuidad con la tierra o tiene con ella la menor cantidad de puntos de contacto, es de gran ayuda en la realización de un nuevo proyecto arquitectónico. Ambas categorías se relacionan con la gravedad y la luz de manera opuesta. En una arquitectura estereotómica, la estructura trabaja principalmente a la compresión (fig. 1) y en la tectónica la construcción es articulada con juntas y nudos, y la gravedad se transmite sincopadamente (fig. 2). La arquitectura estereotómica "perfora sus muros para, atravesada por los rayos del sol, poder atrapar la luz en su interior" (Campo Baeza, s.f.). Por el contrario, la arquitectura tectónica, "puro hueso- necesitará protegerse de la luz que la inunda" (Campo Baeza, s.f.). Para entender estas categorías, debemos encontrar la unidad estructural irreductible, volver principalmente a la esencia de la forma (Frampton, en Campo Baeza s.f.), observando la relevancia del material en la arquitectura y los oficios, tal como Semper lo hace con el desarrollo de sus escritos (Gombrich, 1980).



1. Parte del muro de sillares del Templo de Jerusalén. Fuente: Semper, *Der Stil*, 2012.



2. Gottfried Semper, Ilustración "Choza caribeña". Fuente: Semper, *Der Stil*, 2012.

Los elementos primarios de la arquitectura, según el arquitecto Francis D. K. Ching (2010), son el punto, la línea, el plano, y el volumen. Estos se entienden de manera conceptual, y se hacen tangibles materialmente adquiriendo propiedades de forma, materialidad, tamaño, color y textura. El punto señala una situación en el espacio, la prolongación de éste da un hilo o elemento lineal, la extensión de la línea crea una superficie, plano o lámina, y finalmente la extensión del plano, da como resultado un volumen o bloque. Armesto (2003) dice que son las líneas y las láminas las que posibilitan la elaboración de objetos culturales, por esto se trata de reducir toda la materia a **hilos** y a **superficies**, como elementos primarios o unidades morfológicas básicas, junto con el **bloque**, o paralelepípedo. Cada una de ellas es la unidad estructural irreductible, que permite la confección de objetos y la construcción de espacios. La infinita posibilidad de figuras se basaría en la existencia de unas pocas formas y sus múltiples combinaciones.

Como mencioné anteriormente en la introducción, la primera de las dos leyes que rige toda manufactura hecha por el hombre, para Semper es "el hacer una virtud de la necesidad" y la segunda es que dicha manufactura está limitada por el material empleado en su elaboración, así como también por la técnica utilizada (Rykwert, 1979, p.15). Esta última ley en relación a la técnica, queda determinada por el contexto histórico, ligado a la tecnología de la época y lugar donde se produce. Un ejemplo de este fenómeno se da en la década de los 50, cuando los arquitectos *brutalistas* acercan su arquitectura a formas escultóricas, utilizando el hormigón visto o "béton brut" que se "adapta a un molde y toma de él su forma, de la misma manera que lo hace el bronce en la fundición de esculturas" (Maderuelo, 1990, p. 31). Es Le Corbusier el precursor en dejar atrás el "purismo funcionalista", recuperando el "carácter escultórico" de la arquitectura.

Como ejemplo de una construcción estereotómica, expongo la Capilla Notre Dame du Haut de Le Corbusier, más conocida como Capilla de Ronchamp (fig.3), uno de los grandes edificios de la era moderna. Esta ha sido analizada desde diferentes puntos de vista, entre ellos, como un rechazo a la estética de la máquina en la "crisis del racionalismo" (Stirling, J. en Bjone, 2009, p.69, la traducción es mía). Sus muros son gruesos, sus entradas de luz son pequeñas comparadas proporcionalmente con el muro donde se encuentran y también, visualmente su estructura es densa, pesada, llena, y no permeable a la vista.

Para el concepto de lo tectónico, la casa Farnsworth de Mies Van der Rohe es un buen ejemplo (fig. 4), ya que su estructura es una retícula que no contempla muros, y además es un ícono de la arquitectura doméstica moderna. Está construida con pilares de acero que siguen la verticalidad de los árboles que la rodean y que disminuyen los puntos de contacto de la casa con la tierra. El piso de la casa se despega de la tierra, quedando aparentemente suspendido en el aire. Los cerramientos son de vidrio, permitiendo la visión del paisaje a través de la casa, y sus únicos muros opacos –que surgen en relación con la función– conforman dentro de ella un volúmen central, destinado a los servicios de baño y cocina, que además constituyen el único divisor del espacio interior, separando el estar del dormitorio. La estructura visualmente liviana y la fachada transparente de la casa Farnsworth, plantean un comportamiento opuesto a la capilla de Ronchamp con respecto a la luz, y a la privacidad². La Capilla de Ronchamp se acerca al concepto de Bloque y la Casa Farnsworth al concepto de Trama.



3. Le Corbusier, *Capilla Notre Dame du Haut*, Ronchamp, 1950-1955. Fuente: <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com>



4. Ludwig Mies van der Rohe, *Casa Farnsworth*, Illinois, 1951. Fuente: <http://alacomarca.blogspot.com>

Finalmente, de los conceptos *estereotómico* y *tectónico*, extraigo respectivamente para mi obra, las ideas implícitas en cada uno, de lo duro y lo blando, lo rígido y lo flexible, lo impermeable y lo permeable. Estas ideas opuestas toman forma conceptualmente en la idea de bloque por un lado y de la trama por otro.

² Los requerimientos de privacidad, cerramiento con respecto al exterior y manejo de la luz natural en una vivienda, difieren sustancialmente a los de una capilla, debido principalmente al uso de cada construcción. Estos también varían debido al contexto de emplazamiento. Para las edificaciones de tipo tectónica, el aspecto de la privacidad, cerramiento o protección contra la “luz que la inunda” es un problema importante, que no será abordado en este escrito por que se escapa de su foco.

II. DUALIDAD: el bloque y la trama en la escultura.

En este capítulo expongo los conceptos de bloque y trama, provenientes del desplazamiento hacia la disciplina de la escultura, de los conceptos estereotómico y tectónico. Para ello, presentaré algunos ejemplos representativos de dichos conceptos a lo largo de la historia, primero con la fase que conforma el paso a la Modernidad, porque es un período crucial de transición desde el bloque a la apertura de éste, llegando a conformar tramas en el espacio. Y finalizo con el Arte Povera y el Postminimalismo, pues son movimientos artísticos que se sitúan en medio de la crisis que da paso a la Postmodernidad. También, debido a que son movimientos artísticos relativamente recientes, que eligen materiales y procesos precarios y/o manuales, que se alejan de los materiales y procesos tradicionalmente escultóricos.

2.1 Del bloque a la trama, el paso a la modernidad.

A finales del siglo XIX, la escultura tradicional entró en una crisis, a partir de la necesidad de convertir la escultura en un arte moderno, de sacarla de los manoseados usos del clasicismo. "Se trataba de renunciar a todas aquellas características que definían desde hace siglos la esencia misma de la escultura", entre las cuales una de las más importantes era que tenía "como objetivos la masa y el volumen" (Maderuelo, 2008, p. 85). En este período se produce una suerte de metamorfosis con la ruptura del bloque, incorporando la materia al espacio o el espacio a la materia, pasando del bloque a la "expansión en el espacio" o trama. Según Krauss (1996), en esta fase la escultura se convierte en la producción negativa del monumento, liberándose de la representación y la narratividad; se transforma en un *bulto nómada* desligado de un lugar específico y autoreferencial. Absorbe el pedestal en sí misma, pasando a ser autónoma, representando sus propios materiales y

procesos de construcción. Esta "pérdida del lugar" (Krauss, 1996, p. 293) es el paso anterior a su apertura al espacio.

Por otro lado, Hofmann (1960) hace un paralelo entre las dos categorías opuestas de bloque y trama, ejemplificando con la obra de Maillol, quien varía sobre un tema único: la silenciosa permanencia, y con la de Rodin, quien plasma en bronce, a través del volumen, el espectáculo emotivo de la mutación y el cambio. Panorámicamente, se puede decir que las dos principales vertientes de la escultura del siglo XX se ejemplifican a partir del contraste entre Maillol y Rodin, raíz de un diálogo tenso de las formas, Maillol "hacia la apiñada solidez corpórea", y Rodin "hacia la expansiva forma arbórea" (Hofmann, 1960, p.67). Maillol y Rodin transmitieron sus voces a las generaciones posteriores, y a principios de siglo eran los escultores que tenían la palabra en el diálogo de las formas básicas, "el terreno que media entre el bloque cerrado y la estructura expansiva" (Hofmann, 1960, p.124). Podemos observar esta idea con claridad, por una parte, en la obra "La Noche" (1902) de Maillol, donde se observa un cuerpo femenino en una postura sentada con las piernas flectadas, la cabeza gacha y sus codos sobre las rodillas. Es una postura calma y cerrada con respecto al entorno, que tiende a lo compacto, a la unidad. Por otra parte, en la obra "Fugit Amor" (antes de 1887), Rodin presenta los cuerpos de una pareja de amantes que muestran un movimiento fluido, abierto y expansivo. Con estas obras de Maillol y Rodin, presento el primer ejemplo en la escultura, de las ideas de bloque y trama respectivamente.



Aristide Maillol. *La Noche*, 1902, Piedra.
Fuente: <http://www.indexarte.com.ar>



Auguste Rodin. *Fugit Amor*, antes de 1887, Bronce.
Fuente: <http://www.hayhillgallery.com>

En las primeras décadas del s. XX, la idea de compacidad de la escultura tradicional, –que se arrastra desde la concepción de la escultura como monumento o estatuaria–, sería cuestionada entre otros, por el futurismo y el constructivismo. Esta idea de compacidad, de algo compacto, o denso, es parte de la idea de bloque que da nombre a mi obra “Bloque Trama”.

Continuando con la identificación de estas dos tendencias opuestas en la escultura moderna, por un lado podemos señalar la confirmación formal casi ritual y densa de Brancusi como una manifestación del “bloque” (fig. 5) y por otro lado, la dispersión total de la forma ejecutada por Boccioni, quien –según Hofmann– quería descomponer los cuerpos cerrados y compactos, abriéndose al espacio, incorporando aire entre las partes, unificándolas con el universo del que les distanciaba de manera radical la tradicional concepción de monumento y la estatuaria. Según el manifiesto futurista, firmado por Boccioni en 1912³ el propósito de la nueva escultura sería evidenciar el ritmo, el movimiento, las <<líneas fuerza>> y la <<compenetración>> o interacción de los objetos con el ambiente. (Maderuelo, 2008).



5. Constantin Brancusi, *The New Born*, Version I, 1920, (similar al de mármol de 1915), Bronce. Fuente: www.moma.org

³ El primer Manifiesto Futurista fue firmado por Marinetti en 1909, donde “se hace una apología del dinamismo y de la velocidad, signos del futuro, para indicar, (...) que <<El Tiempo y el Espacio murieron ayer>>”. (Maderuelo, 2008, p. 43).

Si bien los autores consultados no abordan el opuesto al bloque como una trama propiamente tal, hay esculturas que adoptan esta forma. Esto ocurre cuando se abandona la noción de bloque único y cerrado y se incorpora a la escultura el material lineal de varillas, alambre y hierro, construyendo volúmenes virtuales a modo de dibujos, conformando “tejidos” en el espacio. En este sentido, uno de los hitos de la escultura del siglo XX sería el Constructivismo ruso, cuyo manifiesto fue publicado en 1920. Este movimiento es representativo de este fenómeno, al poner el foco de sus obras en el espacio y el tiempo, y en el acto de “construir” más que en el de “esculpir”. Referencia de lo anterior es el proyecto arquitectónico “Torre de Tatlin” o “Monumento a la Tercera Internacional” (fig.6) -que no llegó a ser construido- del escultor Vladimir Tatlin, uno de los fundadores del movimiento. En el manifiesto Constructivista, Gabo y Pevsner -en el cuarto de los cinco principios fundamentales de su trabajo y de su técnica constructiva- exponen:

Renunciamos, en la escultura, a la masa como elemento escultórico.

Todo ingeniero sabe que las fuerzas estáticas de un cuerpo sólido, así como su resistencia material, no dependen de la cantidad de masa...; por ejemplo un raíl, una viga maestra, etc.

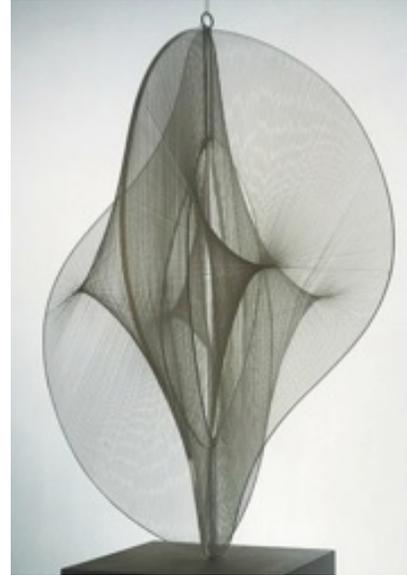
Pero vosotros, escultores de toda clase y condición, todavía aceptáis el viejísimo prejuicio de que no es posible liberar el volumen de la masa. Aquí (en esta exposición) tomamos cuatro planos y construimos con ellos el mismo volumen que si se tratase de una masa de cuatro toneladas.

Devolvemos así a la escultura la línea como una dirección, con lo que afirmamos que la profundidad es la forma del espacio.

Naum Gabo, “Manifiesto realista”,
Moscú, 5 de agosto de 1920,
en Chipp, 1995, p. 354.



6. Vladimir Tatlin. Maqueta para el monumento *La Tercera Internacional Comunista*, 1919, madera, acero y vidrio, Fuente: www.wikipedia.org



7. Naum Gabo, *Construcción espacial lineal (II)*, 1954. Fuente: <http://josebaangulo.wordpress.com>

La ramificación y la línea en el espacio propuesta por los constructivistas es considerada en este escrito como la expresión visual más clara del concepto de trama. Este concepto aborda las ideas de permeabilidad, transparencia y en algunos casos aparece el tejido espacial. En el Constructivismo, esto es acompañado por un aumento de la escala, debido a la incorporación de procesos y materiales industriales en la escultura produciendo fuertes cruces entre la escultura y la arquitectura. En algunos casos, los límites entre ambas disciplinas llegan a difuminarse, como por ejemplo en el proyecto de Tatlin mencionado anteriormente (fig. 6).

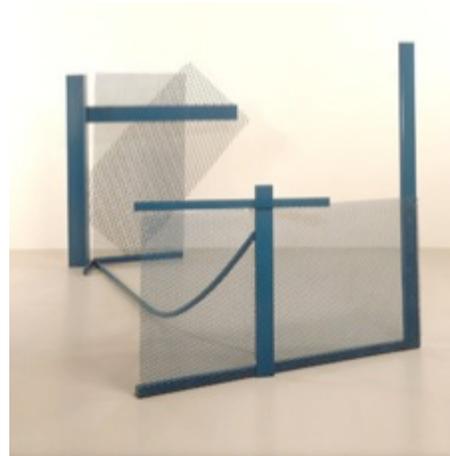
Con respecto a la evolución del rompimiento del bloque, Maderuelo (2008) señala que el

(...) simbolismo de la materia representada por la compacidad de su núcleo central parece que solo fue tímidamente contestado en la modernidad por unos pocos escultores, como Alberto Sanchez, Henry Moore o Naum Gabo, quienes perforaron el centro de sus esculturas, provocando en ellas el vacío físico, la ausencia de materia. (p.96)

Según Krauss (2002), la escultura de Henry Moore "parece orientar la metáfora orgánica hacia una especie de acuerdo con la estética constructivista" (p.149), pero él trabajaba más como tallista que con instinto de constructor con planos geométricos, como lo hacían Gabo y Pevsner -agrega. En el trabajo de Moore, hay un intento de vaciar el bloque, pero no se aleja de un núcleo central en sus obras, tendiendo con ellas a la unidad (fig. 8). Por otro lado se encuentra Anthony Caro, quien trabajó como asistente de Moore en su taller, y más tarde influenciado por David Smith en los años 1959 y 1960 -según la misma autora-, captó de su obra la propiedad esencial: "su estrategia formal de la discontinuidad" (p.185). Más tarde, Caro comenzó a experimentar con soldadura, asimilando la enseñanza formal que la obra de Smith le había dado -añade Krauss (2002). Años más tarde inicia una transformación continua del componente material de su trabajo en un tipo de pictoricismo. El ejemplo que da Krauss, y que presento para el concepto de trama, es la obra Carruaje de 1966 (fig.9), donde el elemento curvo que conecta los dos planos apartados funciona de manera explícita como el dibujo de una línea, al mismo tiempo que las mallas de alambre se presentan como tramas que insinúan superficies pictóricas.



8. Henry Moore, *Figura Reclinada*, 1939.
Fuente: <http://neilsonartstudios.com>



9. Anthony Caro, *Carruaje*, 1966. Fuente:
<http://www.nashersculpturecenter.org>

El tema de la apertura al espacio y los cruces entre escultura y arquitectura es ampliamente desarrollado por Maderuelo (2008) en "La Idea del Espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989". Aquí podría seguir con ejemplos que muestren la progresiva incorporación del espacio en la escultura, llegando ésta a quedar conformada por varias piezas independientes que conforman un total

(instalaciones). Sin embargo, finalizaré este apartado con algunos ejemplos del constructivismo local debido a la fuerte expresión espacial que encontramos en estas obras en forma de tramas (y que se oponen a la idea de bloque macizo, cerrado y compacto) dando cuenta de la profunda huella que éste dejó.

En Chile, las ideas constructivistas se ven reflejadas tardíamente a través de la obra de Marta Colvin. Ella “rompe por completo la noción de bloque único (el bloque único desbastado como obra)” (Galaz, 2004, p. 98), y además repone las ideas constructivistas como fundamento ideológico de su obra, pero no en metal sino en piedra. Galaz (2004) menciona también, que el bloque es una opción desgastada, que comenzó a desvanecerse en las primeras décadas del siglo XX, con la modernidad.

Otro ejemplo de relevancia en el contexto del constructivismo local es la obra de Carlos Ortúzar, que en su corta trayectoria -debido a su temprana muerte en 1985-, hace interesantes aportes vinculando arte y tecnología. Ejemplo de esto es la escultura cinética que realizó en 1981 para CINTAC, gracias al convenio arte-industria del mismo año (fig.10). En esta obra, Ortúzar utiliza perfiles metálicos fabricados por la empresa, que funcionan en su conjunto, sostenidos a lo largo de un eje horizontal común, y adquieren movimiento cambiando su disposición espacial debido a la energía del viento. También se puede observar la idea de linealidad en el Monumento a la memoria del general René Schneider (1972), y en la escultura “Aire y Luz” (emplazada en el Parque de las Esculturas en 1989).



10. Carlos Ortúzar, Escultura Cinética, 1981, Acero, 7,20 x 15 m, CINTAC.
Fuente: <http://www.artistasplasticoschilenos.cl>

2.2 Postminimalismo y Arte Povera.

A continuación, volviendo a centrarme en el contexto internacional, abordaré los movimientos del Posminimalismo y el Arte Povera, planteándolos como el marco dentro del cual se desarrolla la obra de artistas que constituyen referentes visuales para mi obra “Bloque Trama”, y que serán desarrollados como tal, en el siguiente capítulo.

Además, algunos aspectos de estos movimientos se vinculan con mi trabajo debido a que se alejan de los materiales y procesos tradicionalmente escultóricos y eligen materiales y procesos precarios y/o manuales. Por otra parte, con respecto al eje progresivo que conduce este escrito, y a modo de dar más luces sobre cómo estos conceptos toman diversas formas, contrapongo un trabajo de Serra con otro de Hesse. Este es el último ejemplo del texto, a modo de paralelo entre los conceptos de bloque y trama, con dos obras de diferentes artistas. Luego presento una reseña del Arte Povera, para contextualizar mi obra en relación a la posibilidad de coexistencia de elementos contradictorios. También por su aspecto mágico, ritual y simple.

Antes de entrar en el postminimalismo, daré una breve mirada al minimalismo, por dos razones. En primer lugar, debido a que son movimientos que establecen una relación de oposición y continuidad. En segundo lugar, porque siguiendo a Maderuelo (2008), el minimalismo presenta un claro síntoma de desviación con respecto a la escultura moderna y continúa con el proceso del rompimiento del bloque, iniciado con el paso a la modernidad. Este síntoma se encuentra precisamente en el reto que los minimalistas llevan a cabo al exponer el problema de la descentralización de la escultura. Ellos le quitan la importancia al interior de las formas, separándose de la tradición del monolito. Esto, se manifiesta en sus obras de diferentes maneras. En algunos casos se vacían de materia, en otros casos se sitúa al espectador en el centro, quedando la obra a su alrededor, y otras veces el carácter modular y repetitivo de su estructura permite que se disponga de diferentes maneras según el lugar donde se expone, con esto el contorno se fija en el momento en que se instala la obra en un determinado lugar. Con lo anterior los minimalistas expulsan de sus obras la idea de

centro. (Maderuelo, 2008). Este movimiento también ha sido asociado al principio de economía de medios, derivado de "less is more" de Mies van der Rohe y sus estrategias fueron: repetición, serialidad, geometría y orden (Guasch, 2000). La repetición surge en oposición a las estrategias tradicionales de composición donde existía una jerarquía. La serialidad viene de la producción industrial, del cuestionamiento de "lo único". Y finalmente la geometría, que es forma simple, básica, sin relaciones internas arbitrarias, es derivada de la industria.

Ahora, con respecto al postminimalismo o "minimalismo tardío" (Irving Sandler en Guasch, 2000, p.28), Guasch menciona que surge superando o contestando a los principios del formalismo, que alcanzaron la cima con el arte minimal. Esto confluyó en el "proceso de desmaterialización de la obra de arte" (Lippard en Guasch, 2000, p.28). Con respecto al posminimalismo como oposición al minimalismo, Fer (2004) señala -acerca de la exposición *Eccentric Abstraction* (Nueva York, 1966) presentada por Lucy Lippard-, que "fue cargada con la significación de revelar todo lo que el arte minimal había buscado reprimir" (p.101, la traducción es mía). Bajo este punto de vista, la oposición estaría dada por la represión por parte del minimalismo y la liberación en el postminimalismo. Guasch (2000) señala que en *Eccentric Abstraction*, se reunió a artistas que realizaban el alejamiento de lo minimalista hacia lo excéntrico y lo exótico, y en la existencia de vitalismo y sensualidad en la obra de arte, esto también incluía el humor y la incongruencia. Además, agrega que si el lenguaje surrealista había iniciado la aproximación entre realidades alejadas, "la abstracción excéntrica reivindicaba la reconciliación de efectos formales diferentes" (p.30), y en el ámbito de los significados les interesaba el surrealismo "por la posibilidad combinatoria de realidades y surrealidades" (p.30). Según la misma autora, la inclinación hacia este tipo de abstracción no fue solo una cosa generacional ni tampoco solo una reacción antiminimalista, evidencia de esto es el trabajo de Louise Bourgeois (Paris, 1911), quien -según Fer (2004)- al ser la artista de más edad en *Eccentric Abstraction*, es participante y precedente al mismo tiempo. En su obra hay un "diálogo entre lo formal y lo informe" (Guasch, p.36). Los procedimientos que ella utiliza para lograrlo son la manipulación de materiales líquidos, como yeso y latex -que deja solidificar- y con ello logra una sugerente e inquietante mezcla de dureza y blandura, rigidez y flexibilidad, hinchazón y flacidez. Guasch (2000) menciona que en la

exposición *Nine at Leo Castelli* (Nueva York, 1968) las obras se aproximaban a lo pictórico, desde la puesta en valor de lo táctil, lo caduco, lo frágil y también lo íntimo. Los postminimalistas tienen una sensibilidad que destaca la vulnerabilidad de la vida y el arte, conciben el arte como un comportamiento y no como un objeto comercial, utilizando materiales blandos, deformables y perecederos.



11. Richard Serra, *One Ton Prop. House of Cards*, 1969. Fuente: <http://www.saatchi-gallery.co.uk>



12. Eva Hesse, *Maqueta de Sin Título*, 1970. Fuente: Fer, 2009.

Según Guasch (2000), en la obra de Richard Serra (San Francisco, 1939) encontramos algunas esculturas que son formalmente inestables y que entran en “contradicción con el humus minimalista que anida en su creación” (p. 47). Ejemplo de esto es la escultura apuntalada *One Ton Prop. House of Cards* (Apuntalamiento de una tonelada. Castillo de naipes, 1969) (fig.11), que tiene la forma geométrica pura del cubo, pero desde el punto de vista constructivo es inestable, ya que su soporte puede modificarse o caer, variando su simulada formalidad. Las planchas son de plomo y antimonio, y miden 1,22 m x 1,22m cada una. La misma autora señala que en esta obra Serra “(...) rechaza la soldadura, que califica de <<sutura>> ya que daría estabilidad formal o, simplemente, forma a la pieza (...)” (p. 47). Construye “frágiles equilibrios” (p.48), vacía el bloque y en algunos casos dibuja en el espacio, utilizando el corte definidor, insinuando volumen pero no masa, sino vacío. Con esta obra en forma de “cubo” formada por cuatro planos –opacos e impermeables a la vista– apoyados entre sí a modo de naipes, no estamos ya frente a la idea de bloque propiamente tal,

pero sí frente a la idea de centro, simetría y volumen geométrico que en su aparente inestabilidad y falta de uniones "quiere" ser irregular, muestra en sí misma una contradicción, propia de la "era de la duda"⁴. Aquí Serra delimita un interior, pero presenta a la vez, la posibilidad de apertura. Por otro lado, Eva Hesse (Hamburgo, 1936 – Nueva York, 1970) crea formas y estructuras no preconcebidas, en cuya figura final el azar juega un rol determinante. Acerca de su arte, Hesse menciona en una entrevista con Cindy Nemster (en Guasch, 2000), que tiene que ver con las contradicciones y oposiciones. Expongo aquí en contraposición a *One Ton Prop. House of Cards* la maqueta del último gran trabajo de Hesse (fig. 12), con la que jugueteaba en su habitación del hospital el año 1970. Esta consiste en 7 figuras largas y verticales en forma de L, conectadas entre sí por amarras de alambre, sobre un plano de base. En la escultura de tamaño real (fig. 13), dichas amarras y plano fueron eliminados, convencida por sus asistentes, quienes le advirtieron del peligro de hacer la obra muy grande para poder trasladarla y sacarla del estudio (Barrette en Fer, 2009). Me referiré aquí a la maqueta, y no a la obra final



13. Instalation view, No Title (1970) at "Eva Hesse: A Memorial Exhibition", Nueva York, 1972-3.

–o de gran escala–, ya que difieren en varios aspectos –además del tamaño–, como en la materialidad, estructura, y terminación o textura de la superficie. Además, la maqueta se separa de la idea de modelo de algo mayor, en el momento que toma valor por sí sola. Esto hace

que la lectura de cada una sea diferente. Una de las razones más evidentes para esto es que en la escultura de tamaño "real", cada una de las 7 "eles" supera la escala humana y por otra parte, el modelo tiene un tamaño de escala manual, es decir que tiene directa relación con el tamaño de la mano y los objetos que ésta puede sostener.

La maqueta está hecha de yeso, gasa, y alambre de cobre. En ella, la estructura de las "eles" es de alambre cubierto por la gasa con yeso, y están atadas entre sí con alambres que quedan aparentemente sueltos, y que conforman un entramado. Se produce una colaboración entre todos los elementos que la conforman: las amarras flexibles conectan los verticales que se han solidificado. La pieza de tamaño manual

⁴ A grandes rasgos –según Thomas Mc Evilly– este es el fin de la era de la certeza y el comienzo de la era de la duda, o la época de "ruptura", que –según el mismo autor– está estrechamente vinculada al período de posguerra, junto con los conceptos de posmoderno y poscolonial.

tiene una lectura de trama espacial, donde hay una clara distinción entre tres tipos de elementos: la L sólida de yeso, la amarra de alambre y el plano de base. En este trabajo Hesse presenta una frágil y precaria verticalidad, donde no existen líneas rectas, sino elementos lineales de diferentes alturas que apuntan hacia arriba, desde una base aparentemente pero no del todo estable.

En este último ejemplo de bloque y trama -con las obras de Serra y Hesse- quiero hacer énfasis en la geometría severa del cubo inestable del primero, y la precariedad y fragilidad del otro como entramado suelto. También en la diferencia entre sus respectivas texturas, materialidad y la presencia de maquinaria en la fabricación de una y la ausencia junto con la impronta del trabajo manual y personal en la otra. No obstante, ambas obras presentan contradicciones en sí mismas, como la inestabilidad en la de Serra, y la compacidad que surge de una segunda lectura en la de Hesse, reflejada en que todos los componentes están dispuestos hacia adentro en un círculo irregular. Bajo este punto de vista, la obra de Serra se aproxima a la idea de bloque, y la de Hesse a la idea de trama.

Dentro de los artistas que dejan de lado la predeterminación formal minimalista, quisiera destacar también a Barry Le Va (California, 1941), quien es de la generación de Richard Serra, y que desde el postminimalismo se acerca a los artistas povera de la época, -por el empleo de desperdicios en sus esculturas-. Le Va emplea cubos como contenedores llenos de estos desperdicios, para evidenciar la posibilidad de coexistencia y a la vez contradicción entre geometría y azar, el orden y el caos (Guasch, 2000). Esta inquietud por dar forma a elementos contradictorios, y la posibilidad de su coexistencia, es fundamental también en mi trabajo, que se propone visualizar esta idea a través de los conceptos del bloque y la trama.

Ahora con respecto al Arte Povera, este surge en Italia en los años sesenta, y es provocado por la lucha de una generación de artistas contra la cultura establecida. Según Guasch (2000), este se da a partir de un contexto de agitación de la cultura underground que tuvo su momento crítico en las acciones de carácter político y en los ataques al *establishment* que tuvieron lugar entre 1963 y 1968. Dicho movimiento también presenta contrastes con el minimal, Rowell (en Guasch, 2000) comparándolos, define el povera, como flexible, instintivo, empírico, subjetivo, poético, lírico y

paradoxal. Por su parte, Germano Celant (en Guasch, 2000), quien acuñó precisamente el término "Arte Povera" en 1967, menciona que este surge del anhelo de resistencia contra las imágenes industriales y reductivistas del minimalismo y el arte pop, y contra los iconos de los *mass media*. Celant agrega que los valores pobres y marginales, "se asocian a un alto grado de espontaneidad y creatividad e implican una recuperación de la inspiración, de la energía, del placer y de la ilusión convertida en utopía" (p.126). Celant hace una metáfora del artista como guerrillero que se resiste a las etiquetas y que se identifica solo consigo mismo. Reivindica al artista como un nómada continuo, que puede escoger el lugar de la batalla, gozando de los atributos de la movilidad. Siguiendo a Guasch (2000), el artista povera trabaja acerca de cosas del mundo, produciendo hechos mágicos comenzando siempre de materiales y principios que se pueden dar en la naturaleza o que se dan, para de esta manera representarla, descubrirla o presentarla. La misma autora agrega que el povera participa del entorno sin emitir juicios morales sobre él, y participa de los acontecimientos naturales, identificándose con éstos para revivir la naturaleza en su estado pobre y elemental, y descubrirse a sí mismo, su cuerpo, sus gestos, su memoria. Al hacer esto, puede dominar lo sensual, lo impresionable y lo sensorial (Celant en Guasch, 2000). Este movimiento aparece con la intención de consolidar una sociedad alternativa fundada en una nueva manera de posicionamiento frente a la realidad por parte del individuo y nuevas maneras de percibirla, en las que tuvo un papel importante el componente lúdico del arte y su vuelta a la naturaleza. El artista povera reutiliza y transforma materiales pobres (tierra, agua, fuego, grasas, ceras, telas, verduras, plantas, etc.) para afirmar la libertad del arte y la energía creativa. Como reacción ante lo tecnológico y lo mecanizado, el arte povera opta por el contacto con materiales sin significación cultural, que no importa de donde provienen. (Guasch, 2000). Se puede considerar el Povera "(...) como prolongación de la objetualidad ligada a la estética del desperdicio, como un *ready made* subtecnológico y romántico opuesto al hipertecnologismo de una sociedad deshumanizada (...)" (Guasch, 2000, p.126)

Los experimentos del Constructuivismo y la Bauhaus adelantaron las preocupaciones del Arte Povera en cuanto a la mirada del arte, más que como un objeto separado del entorno, como ambiente para ser experimentado. La práctica del Arte Povera, se posiciona más allá del Modernismo, por la aceptación de la complejidad y la contradicción, junto con un sentido de la relevancia de apertura,

subjetividad y fluidez. Conectan cultura y naturaleza a través de la unión de materiales mundanos manufacturados con elementos naturales orgánicos (Christov-Bakargiev, 1999).

Ellos animan como un valor positivo la incoherencia, cruzando medios como escultura, fotografía, performance e instalación. Sus obras no persisten en la especificidad de su lenguaje, investigando además la confusión con los elementos de la vida. "Hablamos de procedimientos abiertos, de diálogos con la vida" (Fernández Polanco, 1999, pp. 9-10)

Mi obra se vincula con este movimiento por que trabaja aspectos contradictorios. En la visualidad y significado de "Bloque Trama", la elección y combinación de materiales son fundamentales, como en el povera. Además, tiene aspectos mágicos y rituales, junto con componentes lúdicos.

III. "BLOQUE TRAMA": Análisis de la obra.

En este capítulo hago un análisis del objeto de estudio; la obra "Bloque Trama". Comienzo con los "Antecedentes", donde hago una descripción de los trabajos realizados con anterioridad, y que forman parte del proceso para llegar a ella. Luego, en "Descripción de la obra", hago mención de los materiales y procedimientos empleados en la creación de los objetos que la componen, la relación entre ellos y su disposición en el espacio. Además, en este apartado hago una reseña de los oficios de la cerámica y el tejido, ya que mi obra surge a partir de la articulación entre ellos y de la mano de la referencia teórica de los conceptos de lo estereotómico y lo tectónico. Posteriormente, en "Manualidad y tactilidad" me refiero al aspecto manual de la obra desde la perspectiva de Ticio Escobar (Paraguay, 1947) y al aspecto táctil desde lo expuesto por el arquitecto Juhani Pallasmaa (Finlandia 1936), quien ha abordado el tema de la mano en la arquitectura, desde una perspectiva fenomenológica. Finalmente, en "Referentes visuales" me referiré al trabajo específico de cinco artistas como referencia visual de mi obra.

3.1 Antecedentes

Este capítulo explica las técnicas, materiales y formas de montaje de los trabajos que de alguna u otra manera marcaron hitos en el trayecto para llegar a la obra estudiada en esta memoria. Todos estos trabajos, con excepción del primero, fueron realizados en el marco del Magíster.



14. *Escamas Verdes*, papel cerámico y esmalte, 3x(25x42cm), 2008.
15. *Escamas Verdes*, Detalle.

El primer trabajo en cerámica, y que considero un primer antecedente por la utilización del módulo en su configuración, fue realizado en 2008 (fig.14). Está compuesto por tres placas rectangulares y curvas a las que se le adhirieron círculos de cerámica que se desprenden en sus costado generando una textura. La primera placa está completamente cubierta por estos círculos dando como resultado una textura rugosa, la segunda y del medio, está parcialmente cubierta por estos mismos círculos, su parte descubierta está perforada (fig.15) y en la tercera placa los círculos se deforman y atraviesan de un lado a otro produciendo una relación entre ambas caras. Los círculos y figuras adheridas a las placas, están cubiertos con esmalte brillante de color verde y el resto de la placa está pigmentada con óxido de cobre sin esmalte, resultando una superficie opaca y de aspecto metálico. De esta obra desprendo la idea de trabajar en módulos dispuestos sobre una superficie plana y que permiten diferentes ordenamientos sobre la misma, construyendo diferentes “escenarios” dependiendo de la disposición y relación entre ellos. También rescato la idea de

dualidad presentada a través de diferentes texturas, densidades, brillos y colores; concretamente, con la placa pesada y cubierta casi por completo con los círculos en oposición a la placa más liviana, y con la superficie de color brillante en contraste con la superficie opaca de aspecto terroso y metálico.



16. *Tramas*, lana sintética de color blanco, lana natural de oveja, papel diamante, y dibujo en tinta china de color negro y portamina, 400 x 200 cm, 2011.

En el contexto del Magíster, el año 2011 en el curso Seminario I, exploré el concepto de trama (fig.16). Los materiales utilizados en esta oportunidad fueron lana y papel diamante, además se sumaron líneas de dibujo. Las lanas fueron de dos tipos: una de color blanco agrisado y de factura industrial, la otra de oveja, de manufactura artesanal y color natural más oscuro que la anterior. La lana fue montada en el muro en hebras de 3 a 4 metros de largo, de manera vertical, una junto a la otra a 4 metros del suelo aproximadamente. A la izquierda estaban las tiras de color blanco agrisado, en el centro había una combinación de ambas lanas y a la derecha la lana natural de oveja. El ancho total del muro ocupado por las tiras de lana fue de 2 metros aproximadamente. Con la intención de dar tridimensionalidad a la superficie generada por las hebras, colgué entre ellas y al muro 3 volúmenes confeccionados a crochet con forma cóncava (fig.17). El papel diamante era de tamaño oficio y fue pegado al muro, debajo de las tiras de lana, construyendo una franja horizontal. Sobre éste dibujé líneas paralelas entre sí a mano alzada, lo más juntas que permitía el movimiento de

mi mano. Cada hoja contenía líneas con un solo lápiz o pincel con tinta, y fueron dispuestas produciendo un degradado desde el papel con líneas de portamina más fino a mano izquierda (fig.17), hasta el papel que tenía las líneas dibujadas con el pincel más grueso con tinta china a mano derecha (fig.18). Esta franja se situaba a una altura de 1,5 m en su parte media. Debido a que las líneas dibujadas estaban dispuestas de manera perpendicular a las tiras de lana, se producía una trama visual. De este trabajo rescato el diálogo entre dos materiales con posibilidades diferentes y también el contraste entre dos elementos que juntos exploran el concepto de trama.



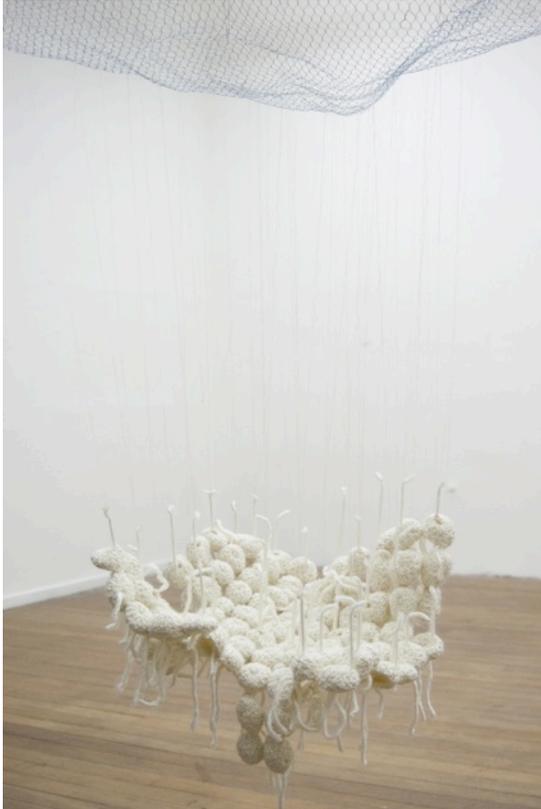
17. Tramas. Detalle. Lana sintética de color blanco, papel diamante, y líneas de dibujo con portamina. 2011.



18. Tramas. Detalle. Lana natural de oveja, papel diamante, y dibujo en tinta china de color negro. 2011.

Otro trabajo del curso Seminario I en torno al concepto de trama, recoge la figura cóncava tejida del trabajo anterior. Éste consistió en construir una red a partir de la repetición de la misma figura, siguiendo el mismo principio de producción de los manteles o cubrecamas tejidos a crochet, que se tejen en módulos pequeños y después se unen conformando el manto final. Hay una intención de romper con la bidimensionalidad del trabajo anterior y ocupar el espacio como otro elemento de la obra. Por esto, el tejido de lana es colgado de una malla metálica tipo gallinero, que a su vez es colgada del cielo del recinto, tomando distancia de los muros de la sala (fig.19). Ambas redes –la de lana y la metálica– tienden a la horizontalidad, pero tienen relieve y se disponen como superficies irregulares en el espacio a modo de topografías virtuales. La red tejida cuelga con hilos y el largo de éstos determina la altura de cada parte del tejido con respecto al suelo, modelando la “topografía” de lana, que está a aproximadamente 1,2 metros de altura en su parte media. La junta entre

cada unidad tejida se da en 2 ejes perpendiculares entre sí y el cosido es de manera puntual, es decir, a una figura se le cosen otras 4 alrededor en forma de cruz (fig.20). Esto responde a los cuatro puntos cardinales; norte, sur, este y oeste, que nos permiten la orientación en la tierra y en los mapas. En este trabajo, la lana aparece como una posibilidad de construcción espacial.



19. Red 1, tejido a crochet en lana sintética de color blanco, malla metálica e hilos, 2011.

20. Red 1, detalle, 2011.

Siguiendo con la figura cóncava tejida, la entrega final del Curso Seminario I consistió en la producción masiva de esta unidad, dispuestas en una red con forma rectangular de 200 x 50 cm aproximadamente. Con la intención de que el tejido fuera un elemento divisorio del espacio o de construir un espacio interior diferenciado de un exterior, la red fue colgada desde el cielo de la sala a partir de dos tiras hechas de la unión lineal de la misma unidad tejida. Por esta razón, este "objeto-red" además de tocar se apoya en el suelo, para tener relación directa con el espacio en que se instala. Más que un espacio, o una subdivisión, este elemento y la forma en que cuelga finalmente resulta como un "pilar" tejido y no una división espacial (figs. 21 y 22). Si bien la intención inicial de conformar un espacio no fue lograda, esta experiencia me hizo ver que para mi trabajo no tiene sentido invertir la cantidad de "horas mano" que

requiere construir una red divisoria de espacio a escala humana, a partir de una figura densa tejida manualmente a crochet. Por lo tanto no descarto la técnica del tejido a crochet, sino que para mi obra final de Magíster descarto la necesidad de construir un espacio habitable a escala 1:1.



21. *Red 2*, Tejido a crochet en lana sintética de color blanco, 200 x 50 cm, 2011.

22. *Red 2*, Detalle, 2011.

Con este otro trabajo, realizado en el Curso “Arte, puesta en espacio y registro de un lugar”, en 2011, exploro el tejido como envolvente del cuerpo humano, de un modo similar a como lo hace la ropa, pero descartando lo utilitario que ésta tiene. Lo construyo a partir de trozos tejidos a crochet con hilo de bordar de color blanco agrisado, suave y levemente brillante. Aquí comienzo a explorar la permeabilidad o las diferentes densidades que se puede lograr con un hilo más fino que la lana de los trabajos anteriores y con diferentes grosores de crochet (fig.23). Al tejer con un crochet mas fino, resulta un entramado denso y apretado, aumentando su rigidez y haciéndolo constructivamente más estable y menos flexible, por lo tanto con menos capacidad para adaptarse a una superficie diferente a la suya.



23. *Muñeca Tejida*, tejido a crochet en hilo de algodón en colores blanco y fucsia, 15 x 20 cm, 2011.

Durante el Curso Seminario II en 2011, confecciono nuevamente un objeto cóncavo tejido a crochet pero en esta oportunidad es con hilo de plata e hilo de algodón blanco. Éste se ve en la figura 24 a la derecha, que está compuesta por tres imágenes; la primera muestra el objeto, en la segunda se ve la sombra que proyecta este objeto y la tercera muestra un detalle de la sombra del tejido de hilo de plata. Luego, este objeto junto a otro similar, fueron utilizados como parte de otro trabajo realizado en este mismo Curso (fig. 24 a la izquierda). Éste consiste en dos volúmenes; el primero está compuesto por dos trozos similares de tronco de árbol con corteza, apilados uno sobre otro, envueltos por un tejido de color blanco y encima de lo anterior se encuentra un pequeño volumen tejido a crochet relleno de algodón y con pelo humano. Cada pedazo de tronco mide 17 cm de diámetro x 33 cm de alto aproximadamente. El tejido que cubre de manera envolvente la madera es confeccionado a mano con palillos y crochet en lana industrial blanca. El segundo volumen también está compuesto por dos trozos de tronco de árbol pero de diferente forma, un tejido circular y los dos tejidos en hilo de plata y algodón enunciados anteriormente. El tejido circular fue confeccionado a crochet con lana artesanal pura de oveja y cubre el tronco que está en contacto con el suelo, sobre éste se apoya de manera invertida el segundo tronco que se divide en dos ramas, y sobre éste se ubican las dos figuras cóncavas.

De esta experiencia rescato para mi obra el uso del espacio de la sala construyendo volúmenes que permiten recorridos en torno a él, estableciendo distancias con respecto a los muros de la sala. También con el sistema de apilar los trozos de árbol, me encuentro nuevamente con la noción del módulo, fragmento o pedazo que funciona en conjunto con otro. Y por último, recupero la noción de dualidad

a través de la combinación de materiales duros y blandos; el árbol como elemento vegetal, compacto, rígido y perteneciente a la tierra (la madera puede ser flexible pero aquí debido a su forma compacta no se comporta como tal), contrapuesto a su envolvente tejida y manufacturada que es flexible, blanda y se adapta al volumen que lo soporta. Me interesa desarrollar la relación entre las distintas durezas, y cómo uno toma forma gracias al otro, trabajando de manera complementaria.

En este mismo período, investigo con otros materiales que no son propiamente escultóricos. Estos son, por un lado el pelo humano, (también utilizado en la obra anterior pero con menor presencia), y frutas por otro (cáscaras de mandarina y manzana). Con el pelo tejo un pequeño telar, ocupándolo de urdimbre (vertical), y de trama empleo hilo de bordar de algodón, en color fucsia (fig. 25 izquierda). Aquí se contraponen dos materiales de orígenes diferentes, uno natural y el otro industrial, (si bien su origen también es natural, este algodón tiene tratamiento de hilado y teñido industrial), entretejidos, conformando un solo tejido. Las cáscaras de mandarina son cosidas con hilo de color blanco, intentando reconstruir la forma que tenían antes de



24. Izquierda: *Dos Cuerpos*, tejido a palillo y crochet, Troncos de árbol, lana natural de oveja, lana sintética de color blanco, hilo de plata, hilo de algodón de colores blanco y fucsia, pelo humano, 40x120x75cm, 2011. **Derecha:** Detalle de una pieza y sus sombras. 2011.

ser arrancadas de la fruta (fig. 25 derecha arriba). La manzana es empleada en trozos secos, posteriormente cosida con el mismo hilo de color blanco (fig.25 derecha abajo). En el caso de la manzana, la operación también es de reconstruir, pero solo la mitad de

la fruta, en un acto absurdo de unir trozos que nunca volverán a ser lo que fueron, mostrando la sutura de la piel de la fruta como un acto reparador en el sentido simbólico. "La costura para mí es lo que repara, es lo que une, lo que parcha. Amarra realidades que son incoherentes, pero que se vuelven coherentes por el acto de coserlas" (Parra en Varas, 2011, p. 52). Más adelante hablo de la obra de Parra como un referente visual de mi trabajo.



25. Izquierda: Pelo humano e hilo de bordar de algodón de color fucsia, 2011. **Derecha arriba:** Cáscaras de mandarina cosidas con hilo de color blanco, 2011. **Derecha abajo:** Trozos de manzana seca, cosidos con hilo de color blanco, 2011.

El año 2012, en el curso Proyecto I, retomo el trabajo en cerámica. De la mano de las conclusiones anteriores, construyo este prototipo de torre con forma de cono trunco imperfecto, que se arma a partir de fragmentos con forma de lámina rectangular curva (fig. 26). Cada nivel de esta torre se compone de 3 fragmentos o piezas, entendiendo "nivel" como los pisos de un edificio. Las placas curvas estan unidas entre sí con aguja e hilo cuando éstas aún están húmedas. La arcilla utilizada es gres de color negro y el hilo es algodón. El diámetro de la torre disminuye a medida que aumenta la altura, esto le da una mayor estabilidad al volúmen total que es hueco. Tiene 22 cm de alto y la intención en la elección de los colores es destacar las líneas que se dibujan con el hilo que cose las placas, como evidencia de la unión o sutura

entre las partes. Aquí ambos materiales de características opuestas –hilo de algodón y arcilla–, trabajan juntos constructivamente (en el sentido de construcción física). Este modelo fue hecho como maqueta de una figura escultórica más grande y el tamaño proyectado para la figura a escala real fue pensando en sobrepasar la altura de una persona adulta.



26. Torre 1, pasta gres cruda de color negro e hilo de algodón de color blanco, Ø8x22cm, 2012.

Según el prototipo de torre descrito anteriormente, a continuación expongo la figura a escala real (fig. 27). Con este trabajo insisto en la escala 1:1 -que ya había descartado con el trabajo final del curso Seminario I (fig. 21 y 22)- y con esto quiero evidenciar la relación espacial directa con el cuerpo humano. Aquí, el tamaño de cada fragmento está dado por las limitaciones propias de la pasta gres para construir manualmente una placa curva sin moldes. A modo de ensayo, utilizo pastas de diferentes colores en cada placa, pero esto en su conjunto no funciona visualmente, ya que no aporta en la unificación de un volumen total ni tampoco pone en evidencia la costura, aspecto que me interesa resaltar. En este trabajo, debido al requerimiento de una mayor resistencia, las uniones están hechas con tiras de cuero. El proyecto consistía en superar los 200 cm de altura aproximadamente, sin embargo el total construido fue solo de 100 cm dejándolo inconcluso. A partir de esta experiencia descarto por segunda y última vez la necesidad de construir a escala 1:1.



27. Torre 2, cerámica gres y tiras de cuero, Ø70x100. 2012.

En este otro trabajo, también del año 2012, tejido y arcilla intentan co-existir. Tiene como base el texto "De la Cueva a la Cabaña" del arquitecto Campo Baeza (s.f.) que plantea los conceptos de estereotómico para aquella zona o porción del edificio que quiere ser parte de la tierra y tectónico para la que se libera de ella. Como mencioné anteriormente, esta obra surge como una propuesta de desplazamiento de problema de la arquitectura, y con este montaje comienza a asentarse la idea de explorar las permeabilidades a veces opuestas que ambos oficios, cerámica y tejido, permiten materializar, complementando lo blando y permeable del tejido, con la dureza y rigidez de la cerámica. Con esto, se evidencian las dualidades de lo lleno y lo vacío, lo pesado y lo liviano, lo compacto y lo esponjoso, lo duro y lo blando, lo rígido y lo flexible, confluyendo todos estos adjetivos en los conceptos de bloque y trama respectivamente. Ésta es la manera en que lo entiendo cuando realizo este trabajo; señalo esto ya que parte del proceso fue tomar conciencia de que la arcilla en su estado de barro es informe y blanda, no dura, y que el tejido, debido a la repetición metódica y matemática de cada punto, durante su confección, puede llegar a ser rígido. Aquí, mi interés radica en una búsqueda de co-existencia de ambos polos donde el espacio sea uno de los ejes que structure la interacción entre las diferentes piezas que componen la obra, es



decir, de manera tridimensional. Respondiendo a lo anterior, este montaje consistió en dos propuestas que buscan una nueva relación entre arcilla y tejido. Al igual que en el modelo de la torre (fig. 26), la arcilla está cruda, el tejido es con hilo de bordar levemente brillante y realizado con crochet de diferentes grosores. El modo en que fabrico las piezas de la fig. 28 (arriba) es a partir de una placa curva modelada previamente en pasta gres de color gris, perforada en su perímetro y de la cual, una vez seca, se desprende el material tejido. La arcilla que es de color café, toma la forma de una superficie donde hay 2 orificios aludiendo a la cueva. Ésta, junto a las piezas de tejido conforman una especie de topografía (fig. 28).

En el segundo ejercicio de este montaje la arcilla también está cruda y es de color gris (fig. 29). A diferencia del anterior que conforma una superficie con relieve, éste es un bloque compacto sobre el que se encaja un tejido tubular que de la misma manera que el tejido descrito anteriormente, comienza denso en su parte inferior y concluye más liviano, transparente y menos rígido en su parte superior. Este bloque y el tejido se posan sobre un plinto negro que permite llevarlos a la altura de los ojos. En la fig. 31 a la izquierda, se puede ver la sombra de los objetos proyectada en el muro, que están iluminados lateralmente para poner en evidencia lo pesado y lo liviano. Abajo, la materia es sólida y compacta (el bloque de arcilla y la primera parte del tejido) y en la parte superior el tejido es permeable a la luz y visualmente la sombra se proyecta liviana. El hecho de tejer una pieza con crochet de diferentes grosores



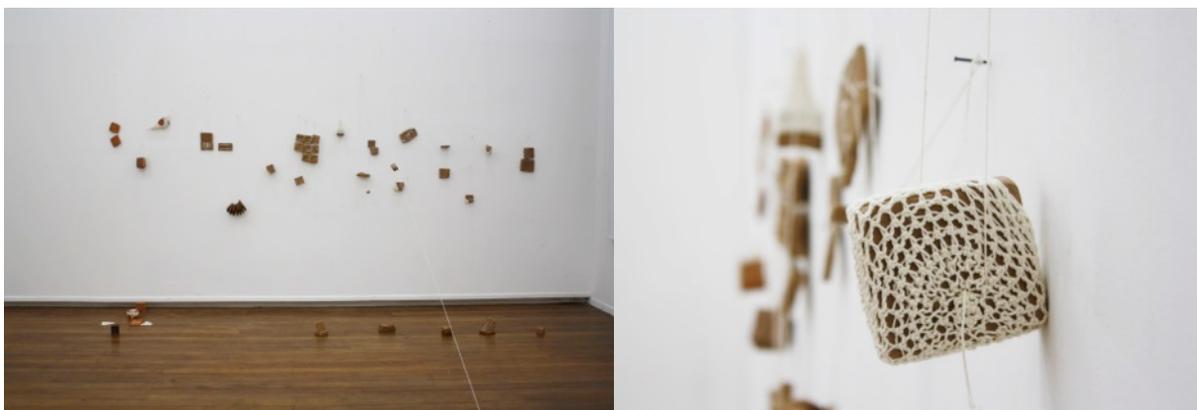
28. Izquierda: Sin Título, arcilla cruda y tejido a crochet en hilo de algodón de color blanco, 40x40x10cm, 2012.
Derecha: Detalle. **Arriba:** detalle de una de las piezas, fuera del montaje. 2012.

responde a la búsqueda de diferentes densidades con un material blando.



29. Arcilla cruda y tejido a crochet, 15x15x23cm, 2012. **Izquierda:** Sombra proyectada en el muro con la luz de una vela. **Derecha:** La misma figura, en la primera imagen se muestra con la base cerrada, y en la segunda a mano derecha, su base está abierta. 2012.

Como evolución de la experiencia anterior, surge un conjunto de objetos que busca crear un sistema donde coexista el tejido con la cerámica, donde ambos colaboren en el aspecto constructivo de cada pieza (fig. 30). Este conjunto está compuesto por piezas modeladas en pasta gres cruda, e hilo de algodón de color blanco en forma de hebra y tejido. El bloque (en cerámica) toma forma de cubo imperfecto, ya sea entero, laminado y/o perforado, que estructura y condiciona la forma que pueda adoptar el tejido, ya que éste último solo se relaciona con la cerámica después de que está cocida, y no cuando aún es barro informe, y blando. El montaje es principalmente en un muro de la sala, mediante clavos y amarras con el mismo hilo, y además hay piezas en el suelo. Aquí la intención es comenzar a abordar la problemática del espacio de la sala donde se instala este conjunto, de manera tal que no haya jerarquía entre



30. Arcilla cruda y tejido a crochet en hilo de algodón natural, 2012. **Izquierda:** Vista general de la instalación. **Derecha:** Detalle.

los elementos que lo componen, y también de explorar diferentes tipos de unión y relaciones entre los tejidos y las piezas de arcilla.

El siguiente trabajo está compuesto por las mismas piezas del anterior, -en esta oportunidad cocidas a baja temperatura, resultando un color anaranjado- y por los mismos tejidos, a los que se sumaron otros nuevos (fig. 31). Continuando con la problemática espacial, esta vez los objetos fueron montados sobre una mesa, superficie horizontal -más alta que el suelo- que permite una circulación libre del espectador alrededor suyo, y que a diferencia del muro de la sala, acota la superficie de soporte de los objetos.

En estos últimos trabajos la referencia a la arquitectura es literal, y los conceptos del bloque y la trama están casi siendo ilustrados por la obra. Por otra parte, la necesidad del trabajo de desprenderse de esta disciplina es cada vez mas imperiosa. Por estas razones, la evolución a partir de este punto dará un salto evidente, visible en la obra final.



31. Izquierda: Montaje sobre mesa de 1,8 x 0,9 m de superficie y 0,7 m de alto, cerámica gres y tejido a crochet en hilo de algodón natural, 2012. **Derecha:** Detalle.

Finalmente incorporo un trabajo que fue parte del Curso "Fotografía, cultura visual y mediática", realizado en el segundo semestre de 2012 (fig. 32). Está compuesto por la proyección a gran escala de una fotografía, sobre un muro, y algunos objetos, sujetos al mismo muro que recibe la proyección. La imagen retrata con un lente macro, parte de una de las placas perforadas de cerámica del trabajo descrito anteriormente, placa que tiene alrededor de 8 cm de lado. Esta pieza tiene una aplicación de hilo de bordar de color rosado, pasando varias veces por dos de sus orificios, lo que deja una

pequeña voluptuosidad blanda en la placa plana de cerámica. En el muro donde se proyecta esta imagen, se ha puesto vellón de lana sin hilar, sujeto entre dos clavos en el muro, y más o menos adopta la forma de media cáscara de nuez, pero más grande. Este vellón coincide en ubicación y en tamaño con el hilo de color rosado de la fotografía. También se colgaron del muro con hilos y clavos, tres placas similares a la fotografiada. Además, estas placas fueron incorporadas digitalmente a la foto proyectada, de manera que al acercarse a la proyección, se producía la extrañeza de que algunas placas sobresalían del muro, y otras eran parte de la imagen proyectada. Este trabajo, debido a que aborda al idea dual de lo blando y lo duro, (mediante colores, materiales, texturas y formas) y también debido a que experimenta con la fotografía, se ha constituido en el antecedente último para el desarrollo y construcción de la obra final que analizo en esta memoria.



32. Proyección de imagen sobre muro y objetos. Cerámica, tejido a crochet en hilo de algodón natural, vellón de lana sin hilar de color blanco e hilo negro, 2012.

3.2 Descripción de la obra.

A continuación expongo el objeto de estudio mediante la descripción detallada de los materiales y procedimientos empleados en la elaboración de los objetos que lo componen, los soportes, la disposición de estos en el espacio y el espacio donde se emplaza la obra. Luego me refiero de manera particular a la cerámica y al tejido, y finalmente hago una breve reseña de la costura.



33. *Bloque Trama*, Marzo de 2013, Sala Oriente Magíster. Vista general de la muestra.

Acerca de los materiales que empleo en la obra, los he escogido por motivos simples. En primer lugar, me relaciono con ellos en mi cotidianidad y me provocan inquietud y curiosidad. Además, veo en ellos un potencial visual de carácter simbólico que a través las combinaciones que presento en la obra, producen significados extraños, que se escapan de lo habitual y movilizan el sentido de lo real (Escobar, 2008). Lo materiales son, pelo humano en colores café oscuro y rubio; pasta gres para alta temperatura de colores negro, anaranjada y blanca; arcilla blanca para baja temperatura; mezcla de pasta para papel cerámico; hilo de coser de colores blanco y negro; hilo de bordar de algodón en color natural (blanco); lana natural de oveja teñida en color azul; vellón sin hilar de lana en colores negro y blanco natural; retazos de tela de ropa usada; pañuelos de papel de color blanco; agujas de acupuntura (cobre y acero quirúrgico); cadenas metálicas de fantasía (aleaciones desconocidas); colgante femenino de fantasía; pétalos secos de flor; 3 mandarinas secas; 1 manzana seca; rodaja de kumquat seco con restos de té verde; esperma de vela blanca; 1 kiwi en estado de pudrición; barniz de poliuretano para madera y fotografía digital impresa.

Me referiré a los procedimientos empleados para elaborar los objetos, que también pueden ser técnicas u oficios, pero me inclino por el primer término, ya que hay mucho de experimentación en dichas acciones y esto en la mayoría de los casos hace que el procedimiento se salga de la técnica propiamente tal y del oficio tradicional. Con el objetivo de poder enunciar los procedimientos empleados, los he dispuesto en cuatro grupos, sin embargo se producen cruces entre ellos, lo que dificulta su identificación a primera vista. Los grupos son: 1) el modelado en arcilla y la cerámica, 2) el tejido o fibras, 3) la costura, y 4) la fotografía digital. En cada familia los procedimientos utilizados son:

1) En el grupo del modelado en arcilla y cerámica, empleo el modelado a mano de la arcilla, la extrusión de esta a través de tejidos y la incrustación de cadenas y agujas en ella. Por otra parte relleno trozos de ropa usada con pasta para papel cerámico, y sumerjo el tejido a crochet en pasta líquida de arcilla. Algunas de estas piezas las cocí en horno de alta y otras en baja temperatura, dando lugar a la cerámica, y otras piezas las dejé crudas.

2) En el grupo del tejido o fibras, empleo hilo de algodón de color blanco natural tejido a crochet, vellón sin hilar de color blanco natural traspasando una fotografía, otros 2 vellones sin hilar de color negro: uno que cuelga verticalmente desde el cielo de la sala, con una pieza de cerámica negra enredada en su extremo inferior y otro traspasa una pieza de cerámica en el suelo. Por otro lado, con respecto al pelo humano como fibra, en algunas piezas lo coso a máquina a diferentes pedazos de papel, en otras, el pelo es cosido a mano y finalmente combino el pelo con arcilla cruda y también con arcilla cocida.

3) En el grupo de la costura, por una parte está el cosido a máquina de fotografías impresas y el papel con pelo ya mencionado. Por otra parte, coso objetos a mano, y utilizo el embarrilado con hilo. Algunos de estos objetos los sumergí en barniz transparente para madera, con lo que adquirieron una rigidez diferente.

4) Finalmente, en el procedimiento de la fotografía digital utilizo un lente macro, con el que registro algunos objetos que están o no presentes en la muestra. Incorporo la fotografía al trabajo con el fin de poder crear una imagen a partir de detalles específicos que son muy pequeños, y aumentarlo exageradamente de escala con respecto a su tamaño original, a modo de descontextualizar lo fotografiado. Los

detalles que capto con la cámara son de objetos de creación e intervención propia. Esto lo realizo mediante procedimientos digitales y posteriormente imprimo la imagen en papel fotográfico. Una vez impresa en papel, mediante la suma o combinación con otros elementos –como por ejemplo las costuras directas sobre el papel, o la fotografía puesta sobre la mesa y parcialmente cubierta por otro objeto tridimensional–, termino de sacar de contexto lo fotografiado. Con esto, llevo la problemática de la obra –la dualidad entre bloque y trama– a otros imaginarios visuales, ahora también en dos dimensiones, en forma de imagen y no solo de objeto. Por otro lado, con la incorporación de la tecnología a la obra –mediante la fotografía digital–, se logra alejar el trabajo de la “pureza”⁵ que en algún momento fue adquiriendo al ser elaborada exclusivamente mediante procedimientos manuales y con materiales naturales. Las imágenes son impresas en papel brillante y mate en diversos tamaños en un rango que va desde los 7x10 cm hasta 40x60 cm. Algunas fotografías impresas



34. *Bloque Trama*, Marzo de 2013, Sala Oriente Magíster. Detalle: de adelante hacia atrás: pétalos secos de rosa blanca con bordes rosados, cosidos con aguja e hilo negro. Cerámica blanca contaminada en el horno de baja temperatura, con pigmento azul, y rasta de pelo de color café oscuro. Cerámica con agujas de acupuntura, cocida en horno de alta temperatura. Paño tejido a crochet en algodón blanco, remojado en arcilla, enjuagado y posteriormente torcido. A la izquierda al fondo y fuera de foco: figura en arcilla cruda de color gris, con pelo enredado de color rubio, sucio con la misma pasta de arcilla. Figura de cerámica de color amarillento, cocida en horno de alta temperatura, y cadenas de fantasía.

⁵ Según Escobar (2008) -en el sentido kantiano-, el arte moderno no es tan “inútil” ni “tan puro como pretende” (p.39).

han sido intervenidas con cortes, costuras a mano y a máquina, y también con vellón sin hilar mencionado en el grupo 2.

El soporte de la obra se conforma por tres tableros de madera, los muros de la sala y la parrilla de iluminación eléctrica de la misma, desde donde cuelga una pieza. Pinté los tableros en color blanco, dos de ellos los puse sobre caballetes de 72 cm de alto, y el tercero sobre patas tubulares de 1m de alto. La dimensión de cada tablero es de 170x88x3 cm., 150x70x3 cm., y 137x110x3 cm. respectivamente. La cantidad de tres tableros la justifico por el propósito general de la obra, de evitar situaciones regulares y simétricas en las que fácilmente puede caer un trabajo que tiene la dualidad como eje. La intención es no apuntar a una respuesta, triangulando las posibilidades y abriendo el trabajo a otras narrativas, más allá de la trama y el bloque.

Con la disposición de los objetos en los soportes mencionados presento diferentes relaciones entre los conceptos de bloque y trama, y respondo al propósito mencionado de evitar la simetría y la regularidad. Estas relaciones duales son desarticuladas –no siempre– por la participación de un tercer elemento evitando la obviedad de la relación polar, como puede ser –por ejemplo– lo rígido de la cerámica y lo flexible del tejido. De este modo, sumo otros relatos a la idea binaria de los opuestos. De acuerdo a lo anterior, la noción de *unión o junta* en la obra tiene una connotación simbólica ya que si bien se desprende de la teoría Semper, la disposición de los objetos busca establecer conexiones entre ellos produciendo situaciones de extrañamiento (Escobar, 2008). En la elaboración de los objetos, la unión de los diferentes materiales no apela al sistema de Semper de manera literal, sino que se conecta con el carácter poético y simbólico de cada uno, apelando a la sensualidad e incluso a lo obscuro.

El lugar de la muestra es la Sala Blanca del Magíster en Artes. Este tiene una superficie de 49,56 m², es de planta rectangular y mide 6,98 x 7,10m y una altura de 4,4m. La distribución de los tableros y objetos en el espacio sigue el mismo criterio de acuerdo al propósito general de la obra, generando diversos recorridos, no unidireccionales, evitando la polaridad implícita en el título de la obra.

Cerámica y Tejido

Como expuse en el primer capítulo (p. 6), Semper identifica ciertos procesos elementales que son parte de la experiencia universal: el asentamiento y la división, que generan dos arquetipos primigenios: el hogar (fuego), y el tejido. Estos dos arquetipos están implicados de manera directa en los oficios de la cerámica y el tejido. Por otra parte, esta obra surge de mi intención por articular estos mismos dos oficios. Finalmente a partir de las categorías opuestas de lo *estereotómico* y lo *tectónico*, y desde dichos oficios, la obra establece asociaciones con dichas categorías, bajo los nombres de bloque y trama. Durante el desarrollo fui incorporando otros materiales a la cerámica y al tejido, con los que he logrado asentar la propuesta artística, donde - como mencioné al inicio del este escrito- se producen situaciones que juegan con estas categorías más allá de las relaciones binarias evidentes, pudiendo incluso acercarse a lo absurdo. A continuación pasaré a revisar la etimología de la palabra "cerámica", su significado simbólico y posteriormente lo mismo con la palabra "tejer" y "tejido".



35. *Bloque Trama*, Marzo de 2013, Sala Oriente Magíster. Detalle de un muro de la sala: pieza de cerámica cocida en horno de alta temperatura, elaborada mediante la extrusión de pasta gres desde el interior de una figura tejida a crochet. Pelo de color rubio cosido a máquina a un pañuelo de papel, con hilo de color negro. Al fondo, primero una serie vertical de tres fotografías, y más atrás otra fotografía.

Cerámica es una palabra derivada del griego κεραμικός *keramikos*, que significa "hecho de arcilla" (Corominas, J., Pascual, J., 1996). Por su parte, Peder (1973) menciona que "cerámica es la denominación común a todos los artículos de arcilla cocida. El nombre procede de la palabra griega *keramos* que significa arcilla" (p.79). De una manera simplificada y para hablar de su simbología, se puede decir que la arcilla⁶ es tierra con agua, y por esto tiene directa relación con el barro. En cuanto al significado simbólico de este último, Revilla (1995) menciona que según el Génesis, es el elemento fundamental –en la tradición bíblica– a partir del que Yahveh conforma al hombre. El barro es la resultante de la mezcla de dos componentes de sentido simbólico profundo: "tierra, es decir, la realidad materna y receptiva, y agua, generadora de vida." (p. 61). El mismo autor agrega que la jerarquía de ambos componentes es diversa: "(...) el agua fecunda y vivifica la tierra, la enaltece. A la inversa, la tierra ensucia e impurifica el agua." (p. 61). Y la cerámica por su parte, -que es arcilla cocida- incorpora al barro el elemento fuego, con el que se produce un cambio químico irreversible brindando durabilidad a la pieza. Con respecto a la simbología del fuego, Revilla (1995) menciona entre otras cosas, que es uno de los cuatro elementos, es masculino, activo y enérgico. Es devastador e implacable y al mismo tiempo imprescindible para la vida (cocción de alimentos, luz, calor, ahuyentamiento de las fieras, etc.) y que tiene también una importancia notable en el chamanismo. El mismo autor agrega que cabe distinguir dos acepciones del fuego en la tradición clásica, que corresponden a las figuras de Vulcano y Prometeo; Bocaccio ha insistido de manera especial en que mientras el primero personifica el *ignis elementatus*, es decir,

"el fuego físico que permite a la humanidad resolver los problemas prácticos, la antorcha de Prometeo (...) lleva el fuego celestial, que significa 'la claridad del conocimiento infundida en el corazón del ignorante' y que esta claridad misma solo puede alcanzarse a costa de la felicidad y de la paz mental"
(Panofsky en Revilla, 1995, p.175).

⁶ Peder (1973) da una explicación técnica de la arcilla pero aquí me refiero a su significado simbólico. Con respecto a la explicación técnica Peder menciona que "por diferentes que sean las especies de arcilla que se presentan en la naturaleza, todas se parecen en que contienen silicato de aluminio acuoso como principal componente. A esta substancia, que es la verdadera arcilla, se asocian las propiedades peculiares a las arcillas, que son, ante todo, su plasticidad en estado húmedo, y la valiosa propiedad de que al ser calentadas se transforman químicamente, con lo cual también se alteran considerablemente las propiedades físicas." (pp.81-82)

Por su parte, el tejido alude a las acciones del entrelazado⁷, y la palabra tejer proviene del latín "texere". La actividad de tejer, el fruto de ésta y las herramientas necesarias para ello, son símbolos vinculados al destino y a la creación. Varios pueblos asocian la acción de tejer con el nacimiento, y la tejedora realiza el mismo acto ritual al cortar los hilos que unían al telar la pieza terminada que la matrona cuando corta el cordón umbilical del bebé. El oficio del tejido en muchas culturas tradicionales se rodea del máximo respeto como símbolo de la ocupación de la madre; en la mitología griega es una tarea propia de las Parcas. También se le atribuye una similitud con la acción de la luna. Por otra parte, el tejer y destejer de Penélope conserva una situación estable, sin permitir que avance hacia un resultado no deseado, con ese acto el destino queda detenido (Revilla, 1995).

Volviendo a tomar los conceptos de lo *estereotómico* y lo *tectónico* y su comportamiento respecto a la luz y la gravedad, en relación a las técnicas de la cerámica y tejido, puedo decir que éstas también tienden a relacionarse con la gravedad de manera opuesta. La arcilla, -que tiende a ser un bloque-, se acerca a lo estereotómico, y por su parte el tejido, -que forma tramas- se aproxima a la categoría de lo tectónico. La cerámica es rígida, pero la arcilla cruda es blanda y amorfa, y el algodón tejido es flexible, pero el acto del tejido es riguroso y matemático. Este carácter ambivalente de los oficios de la cerámica y el tejido, que se refleja asimismo en las simbologías asociadas a ellos, es la escencia donde apunta la investigación llevada a cabo con el desarrollo de esta obra. En ella -la obra- los conceptos de bloque y trama son torcidos mediante la operación de incorporar materiales que no son tradicionalmente escultóricos, como lo hicieron el postminimalismo o el povera. Dichos materiales son, por un lado, de origen orgánico (vegetal y animal): que son caducos y frágiles⁸, como el pelo humano, frutas, papel, vellón sin hilar⁹ y pétalos de rosas. Y por otro lado, son de origen mineral; que tienen mayor durabilidad en el tiempo, como por ejemplo, las cadenas de fantasía y las agujas de acero quirúrgico y cobre. Los conceptos

⁷ Según la Real Academia Española (22ª edición). **Tejer**: 1. tr. Formar en el telar la tela con la trama y la urdimbre. 2. tr. Entrelazar hilos, cordones, espartos, etc., para formar telas, trencillas, esteras u otras cosas semejantes.

⁸ La fragilidad también se manifiesta en la obra a través de la arcilla cruda.

⁹ "En el pensamiento andino, el vellón sin hilar es la energía del cosmos, puro potencial". (Vicuña, s.f.)

de bloque y trama también son torcidos en la obra por medio de la incorporación de las imágenes fotográficas.

“Bloque Trama” también tiene componentes de humor y absurdo con –por ejemplo– un colgante femenino incrustado en una mandarina, que a su vez está encajada en un bloque de cerámica de color negro. En este tipo de operaciones se ve reflejado el desplazamiento de los conceptos que originalmente hacen referencia a la disciplina de la arquitectura, y que en la obra final se alejan de ésta, dejando de aludir a espacios habitables o construibles, sino más bien construye imaginarios personales que se despegan de la realidad y podrían acercarse a objetos rituales o mágicos. La obra a su vez se aproxima por un lado a la faceta cotidiana de la vida, ya que son objetos manufacturados mediante oficios tradicionales como la cerámica y el tejido y con otros materiales con los que tendemos a estar familiarizados, como frutas o pelo humano, pero los objetos son producidos de maneras no tradicionales y las combinaciones entre ellos no son del todo familiares –culturalmente hablando–, construyendo objetos de tipo ritual pudiendo conectarse con ideas mágicas.

Por último, con respecto a la costura, sobre lo que planteaba Semper –y que mencioné con anterioridad en el primer capítulo (p. 7)– de que es una analogía “de la práctica de ensamblar planos originalmente separados” (Rykwert, 1979, p.15), y junto a lo que es para Catalina Parra; lo que une, lo que repara, lo que parcha, (en Varas, 2011) quiero subrayar que en esta obra la costura es principalmente una unión manufacturada, que por una parte traza recorridos en las fotos o el papel –la costura misma se comporta como línea–, y por otra arma algunos objetos en que –por ejemplo– se une un pequeño bloque de cerámica blanca con una mata de pelos de color café oscuro, uniendo y amarrando –física y simbólicamente– objetos y materiales que construyen nuevos objetos que abandonan lo habitual.

A través de la problemática central de la obra –la dualidad entre bloque y trama– la obra explora los posibles vínculos y las diversas relaciones, formas y sentidos que éstos pueden adoptar. La exploración deambula entre lo rígido y lo flexible, lo compacto y lo poroso, lo liviano y lo pesado, lo permeable y lo impenetrable.

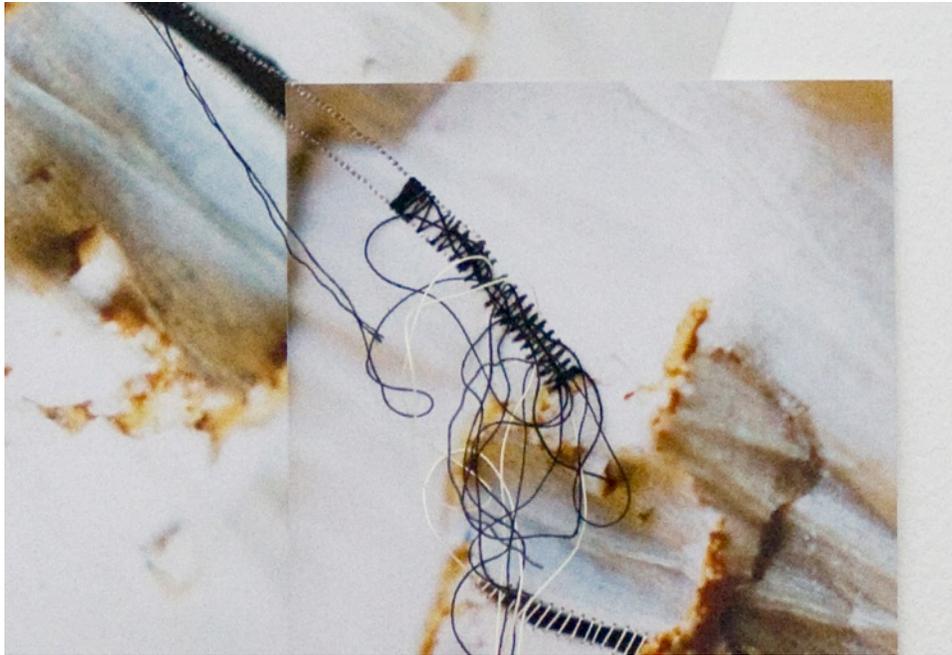
Por un lado denota lo difuso que pueden llegar a ser los límites entre estos opuestos, y a la vez por otro lado, lo polar y extremo de estos conceptos.

3.3 Manualidad y tactilidad.

Abordaré los temas de la manualidad y la tactilidad debido a que la obra “Bloque Trama” es principalmente manufacturada, por lo tanto estos aspectos están estrechamente ligados a su desarrollo y a mi proceso creativo, donde las manos junto con el sentido del tacto son mi herramienta principal. La presencia de este apartado también se justifica por la aparente falta de procesos tecnológicos en la obra, la que se desarrolla en el contexto actual hipertecnologizado, donde la globalización tiende a opacar las diferencias, unificándolas. Mediante mis manos y mi sentido del tacto logro un modo de expresión personal, con el que apelo a la diferencia, tomando distancia de lo que es establecido y aceptado por las masas, para aproximarme a la especificidad. La visualidad -de estos procedimientos manuales- adquiere una fuerza movilizadora de sentido, a partir del contraste entre el exceso de aparatos tecnológicos del entorno, y la presencia de los objetos manufacturados de la obra. También a partir de la organización interna de los objetos en la misma obra, que por su escala, se instala como escultura de pequeño formato.

Con el propósito de establecer un paralelo con reflexiones que surgen a partir de trabajos manufacturados de otros artistas y cercanos en el tiempo, tomo una idea de la artista, escritora y curadora Janis Jefferies acerca de su curaduría en la exhibición “Boys Who Sew” (2004). Por otra parte, lo planteado por Ticio Escobar (Asunción, 1947), en “El mito del arte y el mito del pueblo” (2008), será de ayuda para esclarecer la posible relación y distinción de la obra con respecto a la artesanía. Y para profundizar en el conocimiento tácito -no codificado en palabras- que se aloja en los procesos corporales e intuitivos en relación a la mano y al sentido del tacto -en la producción de la obra-, utilizaré algunos aspectos de lo planteado por el arquitecto Juhani Pallasmaa (Finlandia, 1936), en sus escritos “Los ojos de la Piel” (2006) y “La mano que Piensa” (2012). Finalmente incorporo ideas de Fer (2009), quien habla

precisamente del aspecto táctil a partir de la muestra “Eva Hesse Studiowork”, y que será expuesta más adelante como referente visual.



36. *Bloque Trama*, Marzo de 2013, Sala Oriente Magíster. Detalle: unión de dos fotografías digitales impresas, cosidas a mano y a máquina con hilo blanco y negro respectivamente, montadas al muro de la sala.

Lo hecho a mano es único e irrepetible y remite inevitablemente a la artesanía o lo artesanal. En la lengua inglesa se utiliza el término “to craft”¹⁰, que se traduce como oficio o manufactura. Los procesos manufacturados que en esta obra pueden tener relación con la artesanía –como fue mencionado con anterioridad– son los relativos a los oficios de la cerámica y el tejido. Pero a la vez se alejan del producto artesanal ya que no alude a sus formas repetitivas ni tradicionales, y además incorpora otros materiales con los que se distancia aún más de dichos escenarios. Para el proceso de creación de esta obra es indispensable la manufactura propia. Esto se justifica en parte por lo planteado por Jefferies, a partir de su curaduría de la muestra grupal titulada “Boys Who Sew”, producida por el Craft Council of Great Britain, en 2004. Jefferies reflexiona acerca de la frase “to craft”:

¹⁰ “CRAFT: This name is given to any profession that requires the use of hands, and is limited to a certain number of mechanical operations to produce the same piece of work, made over and over again (...)” Diderot, Enciclopedia (1751-80) en Jefferies, J. en Buszek, M.E. (editora), 2011, p.222.

(...) it affirms the results of involved work. This is not some kind of detached activity... To craft is to care... (It) implies working on a personal scale – acting locally in reaction to anonymous, globalized, industrial production... It may yet involve the skilled hand. Hands feel, they probe, they practice. (en Hung, S., Magliaro, J., 2007, *By Hand*, p.12)

Jefferies afirma que la manufactura es el resultado de un trabajo comprometido y a escala personal. “Las manos sienten, exploran, practican”, dice. Por otra parte, Richard Sennett (2009) plantea que “el artesano representa la condición específicamente humana del *compromiso*” (p. 32), de entrega, además conecta con lo local y en ese sentido construye identidad. Aquí me refiero a la identidad en lo personal, no en el sentido de identidad social.

Por otra parte, Escobar (2008) hace una diferencia entre los niveles *estético* y *poético* o el artístico. Menciona que el nivel artístico,

(...) se abre a la posibilidad de intensificar la experiencia de lo real, movilizar el sentido. La práctica del arte supone, así, un trabajo de revelación: debe ser capaz de provocar una situación de extrañamiento, para develar significado y promover miradas nuevas sobre la realidad. (p.33)

En este sentido la artesanía es una actividad que tiene más que ver con el nivel estético, aunque a veces –no siempre– puede alcanzar el nivel poético. Con respecto al binomio *arte/artesanía*, el mismo autor plantea que “la cultura occidental entiende por *arte* toda práctica que, a través del juego de sus formas –pero más allá de él– quiere enfrentar lo real.” (p.36). Pero en los hechos –aclara el mismo Escobar (2008)–, el término *arte* se restringe a las actividades en las que predomina por completo ese juego: la experiencia artística genuina se desencadena solo mediante la hegemonía de la forma. Con esta obra apelo además al nivel poético, creando objetos de eficacia mágica, estableciendo vínculos entre lo ritual y lo cotidiano.

Con respecto al aspecto táctil de la obra, quiero destacar la relevancia de la experiencia espacial, ya que ésta es el punto de partida para permitir el contacto del

espectador con las dimensiones que la obra transmite. Dentro de la experiencia –en la percepción– operan los sentidos:

Todos los sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del sentido del tacto; los sentidos son especializaciones del tejido cutáneo y todas las experiencias sensoriales son modos del tocar y, por tanto, están relacionados con el tacto. (Pallasmaa, 2006, p.10)

Pallasmaa (2006) agrega que el contacto que tenemos con el mundo se da en el límite del yo mediante partes especializadas de la membrana que nos envuelve. Menciona además, que en la cultura occidental se le ha dado al sentido de la vista, un lugar hegemónico por sobre los otros sentidos, lo que ha tenido consecuencias en nuestro modo de percibir y habitar el mundo. Él hace un llamado a tomar conciencia del total de nuestro aparato sensorial –que tenemos en parte olvidado–, donde el tacto sería el sentido a partir del que se prolongan los demás. En la obra, el concepto de tactilidad está presente en dos sentidos diferentes: uno, como se dijo anteriormente, se da por el hecho de que la obra es manufacturada –“la herramienta es una extensión y una especialización de la mano que altera sus posibilidades y capacidades naturales” (Pallasmaa, 2012). Aquí, las figuras se originan a partir de la acción y de la fuerza ejercida por la mano y las herramientas (o sus extensiones según Pallasmaa) en su proceso de elaboración: apretar, estirar, torcer, aplastar, o atravesar. El otro sentido en que está presente la tactilidad, es dado por la posibilidad imaginaria del espectador de tomarlas con la mano, evocando una experiencia táctil, dado por el tipo de materiales, su textura y la escala.

Refiriéndose a las piezas de la muestra *Eva Hesse Studiowork*, su curadora Brinoy Fer (2009) escribe:

They do not have to be handled directly to allow us to imagine what they feel like, which may or may not be what they actually feel like. This has to do with the small scale of much of the studio work and the fact that it could be held in the hand. What Gioia Timpanelli called the ‘hand’s imagination’ extends beyond the trace of the touch of the artist who makes a piece, to

the imaginary realm of its handling in a larger sense (...)
(p.156)

La 'imaginación de la mano', como dice Timpanelli (en Fer, 2009), hace que la obra "Bloque Trama" sea percibida corporalmente por el espectador, debido a la diversidad y origen de los materiales, el tamaño de las piezas y a su carácter cotidiano, pero extraño a la vez.



37. *Bloque Trama*, Marzo de 2013, Sala Oriente Magíster. **Izquierda** Detalle: semicircunferencia de arcilla y agujas de acupuntura. **Derecha:** Vista de una de las mesas.

3.4 Referentes visuales.

Para finalizar este escrito, me referiré específicamente a seis obras de cinco artistas diferentes. Esto es a modo de referencia visual para "Bloque Trama". Aquí expondré qué aspectos vinculan mi obra con la de referencia, y qué aspectos las separan. La primera es la muestra póstuma *Eva Hesse Studiowork* (2009), de Eva Hesse (Hamburgo, Alemania, 1936 – Nueva York, 1970), que proviene del movimiento del postminimalismo. Luego, *Sin Título* (1968) y *Torsione* (1968), de Giovanni Anselmo (Borgofranco d' Ivrea, Italia, 1934), que corresponden al arte povera. Posteriormente la obra *Imbunches* (1977), de la artista chilena Catalina Parra (Santiago de Chile, 1940). A continuación, *Working Table* (1993-1996), del mexicano Gabriel Orozco (Xalapa, 1962), y finalmente *Theatrum Mundi Armarium* (2001), del artista estadounidense Mark Dion (Massachusetts, 1961).

La muestra *Eva Hesse Studiowork* (2009) de Eva Hesse, curada por Briony Fer y Barry Rosen está compuesta por parte de lo que quedó de la escultura que Hesse produjo entre 1967 y 1970, año de su muerte (fig. 38). La lista de materiales utilizados es larga y en ella encontramos: latex, yeso, gasa, alambre, acrílico, cuerdas, papel, metal, mallas, esmalte, madera, y cerámica, entre otros. Según Fer (2009), estos objetos contituyen una colección en miniatura de su arte. Le Witt (en Fer, 2009) les llama “pequeños experimentos”, y sugiere que son “*studio leavings/experimental/little pieces/molds to make pieces out of/unresolved – unfinished pieces.*”¹¹ Acerca de las piezas que conforman esta muestra, Fer expresa que podrían ser pruebas, o modelos a escala, pero también son lo que son como producto inacabado y acabado a la vez. Fer agrega que esta colección de objetos tiene un sentido inquietante de un proyecto incompleto y que esto resuena con nuestra situación contemporánea (2009).



38. *Eva Hesse Studiowork*, en el Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, 2011. Fuente: <http://whitehotmagazine.com>.

El vínculo que observo entre mi trabajo y esta muestra –considerando que ésta no fue planificada por la artista, sino una muestra póstuma, que saca a la luz trabajos inconclusos que quedaron en su estudio como evidencia de procesos de su obra/vida–, es el tamaño manual de las piezas que lo componen, el aparente estado inacabado, de fragilidad, de imperfección. Por otra parte, la labor de investigación con respecto a

¹¹ Residuos del taller/piezas experimentales/pequeñas/moldes para hacer otras piezas/piezas no resueltas – no acabadas.

estos objetos, por parte de los curadores en colaboración con los amigos y familiares de la artista, tiene algo similar al proceso de armar un rompecabezas, intentando descifrar la labor de alguien que ya no está. La misma Fer (2009) declara que su punto de partida es que no sabe lo que son estos objetos. Este aspecto de la muestra en cuestión, lo relaciono con mi trabajo, ya que se asemeja al intento de arrojar luz en un terreno con niebla: una labor difícil en relación al poder *ver*, y es similar a lo que hago durante el proceso de la obra, donde investigo la posibilidad de hacer visible mi propia voz. En su escultura, Hesse se imbrica "en un arte más cercano a la experiencia del ser humano, en el que la memoria, la intuición, el sexo, el humor e incluso lo absurdo desempeñan un papel determinante." (Guasch, 2000, p. 36).

Por otro lado, los aspectos que diferencian este trabajo del mío, son los materiales, pues si bien en ambos trabajos se plantea el tema de la caducidad, con – por ejemplo– el látex y el yeso en Hesse, o las frutas y pétalos de flores en el mío, hay otros materiales que en su combinación con los anteriores, llevan a otros significados e imaginarios. Ejemplo de esto, es el yeso en el trabajo de Hesse, y los usos y significados culturales asociados a este material en los años 60, y el pelo humano o la cerámica en el mío en la actualidad. Sobre una de las piezas que conforman la muestra de Hesse (fig. 39), Fer (2009) dice: "parecen los restos de un experimento fallido, pareciera que fue abandonado en un punto y dejado en un estado incompleto de manera permanente." (p.23, la traducción es mía). Hesse muestra que el proceso de trabajo también es un "looking process", es decir, refuerza la idea de lo no acabado como estado permanente, como la vida. Según Fer el proceso sería, además de una propiedad de la obra, una propiedad del encuentro en la observación de la obra. Con esto, más que dar respuestas, se refuerza la idea de plantear preguntas.



39. Eva Hesse, S-95, 1967. Una de las piezas que componen la muestra *Eva Hesse Studiowork*. látex, 2,5 x 19,7 x 6,4 cm.

A continuación, presento dos obras de Giovanni Anselmo, artista que emerge del *povera*. Las obras que abordaré son *Sin Título* (fig.40), y *Torsione* (fig.41), ambas de 1968. En ambos casos el aspecto que se vincula con mi trabajo es "la utilización de fuerzas contrarias que provocan tensión y significado máximos" (Guasch, p.138). El primero también fue llamado *Struttura che mangia* (Eating Structure), y está hecho de lechuga, alambre de cobre y granito, donde se presentan dos bloques de granito que comprimen una lechuga¹². El bloque grande mide 60 x 25 x 25 cm y el pequeño mide 12 x 12 x 5 cm, y la obra depende de la descomposición de la lechuga (o la carne), que hacen cambiar sus condiciones y presencia física. Si la lechuga se marchita, el alambre afloja y la piedra pequeña se caería. La lechuga debe ser repuesta cada vez que se seca. En el segundo trabajo, *Torsione*, también encontramos un bloque, pero es de cemento, sobre el que se instala un pedazo de piel de ternera enrollado sobre sí mismo mediante un bastón de madera, estableciendo una "tensa situación de inestabilidad" (Guasch, 2000, p.140). Su dimensión es de 66 x 90 x 150 cm, y es la segunda versión de un trabajo del mismo nombre y del mismo año, hecho en hierro y tela de algodón. Con estos dos trabajos destaco además la puesta en valor de la energía "que incide en cuestiones como la mutación y la perdurabilidad de los materiales" (Guasch, 2000, p.138). Estos trabajos atrapan y acumulan energía a través de la tensión establecida entre los materiales (Christov-Bakargiev, p.78, la traducción es mía).

Por otro lado, mi obra presenta un tipo de delicadeza que no está presente en las esculturas de Anselmo. Esta se manifiesta de diferentes maneras, como por ejemplo en el tejido a *crochet*, en la pulcritud y detallismo de la escala pequeña, en las costuras y tejidos a mano, que en algunos casos son casi imperceptibles (por ejemplo el cosido a mano en fig. 36), y también en la presencia de cadenas de fantasía que imitan oro y provienen de accesorios femeninos. Mi obsesión por los detalles en la obra implica un trabajo minucioso y disciplinado, por ejemplo en las agujas de acupuntura clavadas en una semiesfera de arcilla, puestas a pulso de manera equidistante entre ellas, apuntando al centro de la semiesfera (fig. 37 a la izquierda), o en el cubo que está conformado por un tejido a *crochet* extremadamente apretado. Este tipo de delicadeza u obsesión, que puede acercarse a lo frágil, es uno de los aspectos que

¹² En otra versión de esta escultura, en lugar de la lechuga, Anselmo pone un pedazo de carne.

separa “Bloque Trama” de *Sin Título* y *Torsione* de Anselmo, donde el trabajo tiende a ser más tosco.



40. Giovanni Anselmo, *Sin Título*, 1968.
Fuente: <http://portalenportalen.blogspot.com>



41. Giovanni Anselmo, *Torsione*, 1968.
Fuente: <http://www.tumblr.com>

La obra *Imbunches* (1977) de Parra, fue presentada en la galería Epoca en Santiago de Chile y está compuesta por una serie de trabajos de la artista. *Imbunches* tiene directa relación con el mito chileno del mismo nombre. En concordancia con ese mito, ella explica que algunos seres que funcionan como oráculo eran encerrados en cuevas, y para que los malos espíritus no los abandonaran, les cerraban con costuras todos los orificios del cuerpo (Parra, en Varas, 2011). Anteriormente, en la parte de los “Antecedentes”, mencioné que para Parra “la costura es lo que repara, lo que une, lo que parcha” (Parra en Varas, 2011, p.52), ella junta asuntos que son incoherentes pero que por el hecho de coserlos se vuelven coherentes. Por otra parte, a partir de la obra de Shwitters, de Höch, de Klee y de Hertfield, que ella ve en Alemania, menciona que le “impresionó la carga iconográfica de los materiales. Esta fijación de los materiales la tengo desde la infancia.” (Parra, 2001, en Varas, 2011, p. 53). Mi obra se vincula con esta por la costura como una estrategia simbólica de amarrar “realidades que son incoherentes” en el caso de Parra (Parra en Varas 2011, p.52), o asuntos opuestos en mi caso. Otro aspecto en que se vinculan y a la vez se separan es que ambas obras utilizan materiales de la vida cotidiana e incorporan imágenes fotográficas, que en el

caso de Parra provienen de recortes de la prensa y en el caso de mi trabajo, provienen de fotografías digitales de detalles de objetos de creación personal. Otro aspecto que separa estos dos trabajos, es que el mensaje en el caso de Parra tiene un compromiso directo con la política¹³ donde, -de acuerdo al mito del Imbunche-, ella utiliza la costura como metáfora de la censura, cosiendo periódicos que no se podían abrir ni por lo tanto leer, "aludiendo al silenciamiento de los medios informativos por el gobierno militar" (Parra en Varas, 2011, p.147) y en mi obra no hay una alusión explícita a la contingencia nacional.



42. Catalina Parra, *Diario de Vida*, parte de la muestra titulada *Imbunches*, 1977.

Por su parte, la obra *Working Table* (1993-1996) de Gabriel Orozco es una "colección" de objetos que fue exhibida en Zurich en 1996, en Los Angeles en 2000, en Nueva York en 2005, y en México en 2006. Según el mismo artista (en Fer, 2006), esta obra surge de tener colecciones de objetos guardadas en cajas de zapatos, restos de trabajos acumulándose. Algunos de ellos eran como pruebas que no funcionaron y después de años Orozco pensó; por qué no mostrarlos todos en una mesa, quería que se vieran más como mi mesa, cubierta con esto y lo otro, con basura, con herramientas - agrega. La obra se compone por objetos encontrados, trabajos en proceso, modelos o

¹³ En su momento, esto no fue evidente para todo el mundo, ya que se expuso en plena dictadura militar, y la muestra no fue cesurada debido a que no se aludía directamente al golpe militar, ni a los campos de concentración, ni a los militares. Los materiales utilizados eran parte de la vida doméstica y cotidiana. La violencia se presentaba de manera silenciosa. (Parra en Varas, 2011)

maquetas de trabajos mayores y modelos que no funcionaron pero que tienen posibilidades interesantes para el futuro (Orozco en Buchloh, 2006).

Quiero destacar que, según Buchloh (2006), esta obra evidencia la inevitable hibridez del estado del objeto escultórico en el presente. Según el mismo autor, en esta obra los criterios de exclusión e inclusión son complejos, porque al ser tan diverso el tipo de objetos en las mesas, queda abolido cualquier residuo de jerarquía de géneros de objetos, de escultura y de procedimientos de producción. Por su parte, Fer (2006) menciona que aquí la variedad de tipos de objeto diferencia y fractura más y más las tipologías tradicionales. "Los residuos o restos se posicionan no por lo que alguna vez fueron, sino por lo que serán (...) enfocando la atención en el residuo pone en cuestión el valor de lo que escogemos conservar" (Fer en Buchloh, 2006, p.163), la traducción es mía)¹⁴.



43. Gabriel Orozco, *Working Tables*, 1991-2006, México, 2006. Fuente: Buchloh, 2006.

El vínculo de *Working Table* con mi obra, es principalmente el tipo de soporte utilizado para mostrar los objetos. Además, la relación se da por las reflexiones que surgen a partir de este tipo de trabajo, donde hay una acumulación de objetos pequeños en el que deben operar ciertos criterios de selección y ordenamiento. Este soporte se presenta como una superficie rectangular lisa y blanca, que en el caso de

¹⁴ Cita original: "Leftovers come to stand not for what once has been but what will be (...) Focusing attention on the leftover puts into question the value of what we choose to keep".

Orozco varió de ser una caja blanca cerrada en 1996 y en 2000, a colocar solamente la superficie blanca sobre caballetes de madera natural en 2006 (fig. 43). Esta última es precisamente el modo en que presento mi trabajo. Según Buchloh, la transformación del soporte de la escultura no ocurre hasta la década de los 50s con *Scatole Personali* y *Fetici Personali* de Robert Rauschenberg, exhibidos en Roma y Florencia en 1952 y 1953, que luego se expande con artistas como Arman en 1960 y más tarde con Claes Oldenburg. Estos trabajos instalan por primera vez en la escultura, el sistema de comodidad en la producción y distribución. *Working Table* plantea los temas de acumulación y proceso, ambos supeditados al tiempo.

Ahora, reflexionando con respecto a situar los objetos sobre una mesa a diferencia de sobre un plinto, la mesa, como elemento de uso cotidiano, de trabajo, o de taller, tiene significados que asocian el objeto allí expuesto a algo cotidiano o cercano, lo aproxima al espectador, lo desciende de la altura del plinto, que exhibe un objeto "único". Además, amplía la superficie horizontal, permitiendo que haya interacción entre un grupo de objetos, mas que la exhibición de algo único. Bajo este punto de vista, la función del plinto se aproxima a la del pedestal en el monumento, que eleva la figura por sobre la altura de la persona representando el poder y la jerarquía que domina.

Por otro lado Fer (2009), a partir de la curaduría de la muestra *Eva Hesse Studiowork* (2009), destaca un vínculo entre *Working Table* y la mesa de trabajo de Hesse. Según Fer (2009), Orozco ha descrito la mesa de trabajo como una "plataforma para la acción" (p.187, la traducción es mía), y con ellas "(...) transforma las preguntas planteadas por el studiowork de Hesse en preguntas acerca de las posibilidades del



44. Mel Bochner, Eva Hesse's table, 1968 - 69. Fuente: Fer, 2009.



45. Orozco, Gabriel, *Working Table*, 2000-2005, Nueva York, detalle, 2005. Fuente: Buchloh, 2006.

arte ahora." (p.188, la traducción es mía). Menciona que *studiowork* de Hesse apenas cuenta como arte, que está en el filo del cuchillo, y por eso cuenta tanto. Este trabajo – agrega– es acerca de lo que vale la pena conservar, más que de lo que se tira o descarta.

Finalmente incorporo una obra del artista Mark Dion, que fue realizada en colaboración con Robert Williams, y se titula *Theatrum Mundi Armarium* (2001). Esta obra muestra un sistema de conocimiento que representa el mundo, en el que los límites entre las artes y las ciencias, y entre lo material y lo espiritual, se configuran en modos radicalmente extraños. Dion presenta la contraposición de lo natural y lo cultural mediante la clasificación y el ordenamiento de ciertos objetos en dos vitrinas, situando la cultura en la vitrina del lado izquierdo, la naturaleza en el derecho, y un esqueleto humano en medio de ambas (fig. 46). Este armario agrupa la historia intelectual de los últimos cuatrocientos años aludiendo a los sistemas de conocimiento post-Aristotélicos de la era Elizabetana y a las ambiciones alquimistas de los magos intelectuales Lull y Flud. (Jesus College, s.f.)

El modo en que Dion presenta estos artefactos -en vitrinas- recuerda los gabinetes de curiosidades en que los naturalistas de los siglos XVI y XVII exhibían objetos raros, curiosos o asombrosos. La idea de estos gabinetes también está presente en mi obra, por la presencia de objetos raros en cuya disposición o forma de exhibición está implícito el acto de clasificar. Esta forma tiene un determinado orden que, en el caso de Dion, recurre al conocimiento intelectual y de la alquimia, sus métodos apuntan a que el espectador examine sus propias hipótesis o suposiciones acerca del género al que los objetos en cuestión pertencen. (Jesus College, s.f.). En el caso de mi obra, el orden responde a criterios de origen intuitivo y sensorial de acuerdo al tema de los opuestos, donde actúa el color, la forma, la textura, y/o el encuentro entre las diferentes simbologías de los materiales, sin necesariamente clasificar. Este sería un aspecto de separación entre las obras. Otra característica que desvincula ambos trabajos, es que Dion trabaja con objetos recolectados, mientras que el mío se compone de objetos de producción personal. Además, él jerarquiza los objetos que componen su instalación, a diferencia de mi trabajo, que intenta mantener un orden general sin necesariamente subordinar unos objetos a otros, similar a lo hace Orozco en *Working Table*. Por otra parte Dion alude directamente al conocimiento científico, aspecto en que también mi obra se separa de aquella.

CONCLUSIÓN

Para cerrar este texto, establezco nexos entre algunos conceptos o ideas desarrollados a lo largo del escrito, amarrándolos, como lo hace la costura. Estas ideas son: la dualidad entre el bloque y la trama, el impulso por la clasificación y la manufactura. Esta reflexión surge a partir del proceso de desarrollo de la obra. Durante este proceso, la idea de dualidad, basada en los conceptos del bloque y la trama, -que se visualiza en la obra como lo blando y lo duro, lo compacto y lo poroso, lo pesado y lo ligero, lo rígido y lo flexible, lo lleno y lo vacío o lo fuerte y lo débil-, lleva implícita la idea de clasificación. Frente a esto, mi propuesta visual plantea la coexistencia, busca la diferencia más allá de la idea binaria y reductivista de la clasificación dual. Esto, se logra incorporando terceros elementos en la elaboración de los objetos y también, en la manera en que las piezas se instalan, afirmando la libertad de la energía creativa, como menciona Guasch (2000) acerca del arte povera. La variedad de materiales en la obra fractura esta idea polar. Sobre la manualidad, incorporo el argumento que Sennett (2009) presenta en *El artesano* acerca de la experiencia como una técnica. Plantea que "los desafíos materiales, como el trabajo de las resistencias o el manejo de las ambigüedades, ayudan a comprender las resistencias que unas personas desarrollan con respecto a otras o las inciertas fronteras entre ellas." (p. 355). La experiencia de la obra, sugiere preguntas en torno a la jerarquía, a la tendencia de dominación/sometimiento versus colaboración. En ella surgen toques de humor y situaciones absurdas. ¿Cómo se lleva a cabo la colaboración? ¿Qué ocurre cuando entra un tercer elemento en la relación binaria?



47. *Bloque Trama*, Marzo de 2013. Detalle: izq. a der., cerámica gres cocida en horno de baja T°, cadena metálica incrustada en arcilla y cocida en horno de baja T°, pelo rubio cosido a máquina a un pañuelo de papel y sumergido en barniz de poliuretano.

BIBLIOGRAFÍA

- Armesto, A. (2003). ¿Tiene la oveja vocación de convertirse en echarpe? La arquitectura como utensilio y la artesanía como metáfora de proyecto. En S. Roqueta, P. Cós & P. Huerta (Eds.), *Arquitectura, art i artesanía* (pp. 13-17). Barcelona: Edicions UPC.
- Bjone, C. (2009). *Art and architecture: strategies in collaboration*. Basel: Birkhäuser.
- Buchloh, B. (2006). Gabriel Orozco: Sculpture as Recollection. En Y. Bois, B. Buchloh & B.Fer., *Gabriel Orozco*. (pp. 154-207). Londres: Tames & Hudson.
- Brown University News Service (2002). Mark Dion: New England Digs on exhibit at Bell Gallery. Recuperado de http://brown.edu/Administration/News_Bureau/2001-02/01-075.html
- Ching, F. (2010). *Arquitectura: forma, espacio y orden*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Campo Baeza, A. (s.f.). *De La Cueva a la Cabaña, Sobre lo estereotómico y lo tectónico en la arquitectura*. Recuperado de <http://www.campobaeza.es/>
- Chipp, H. B. (1995). *Teorías del arte contemporáneo: Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal.
- Christov-Bakargiev, C. (1999). *Arte Povera*. Londres: Phaidon.
- Corominas, J., Pascual, J.A. (1996). *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. Madrid: Ed. Gredos.
- Escobar, T. (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Fer, B. (2004). *The Infinite Line. Remaking art after modernism*. New Haven: Yale University Press.
- Fer, B. (2006). Crazy about Saturn. En Y. Bois, B. Buchloh & B.Fer., *Gabriel Orozco*. (pp.117-137). Londres: Tames & Hudson.
- Fer, B. (2009). *Eva Hesse Studiowork*. Edinburgo: The Fruitmarket Gallery.
- Fernández Polanco, A. (1999). *Arte Povera*. Hondarribia, Guipúzcoa: Nerea.

- Frampton, K. (1995). *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Akal.
- Galaz, G., Ivelic, M. (1988). *Chile, Arte Actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Galaz, G. (2004). Algunos aspectos históricos y críticos de la escultura chilena. En O. Bustamante, G. Galaz, F. Gacitúa, C. Valdés, W. Sommer, D. Rosenfeld. *Escultura Chilena Contemporánea 1850 - 2004*. Santiago: Arte Espacio.
- Galaz, G. (2011). Cruces Territoriales: Dependencias y Filiaciones en la Plástica Nacional. *Cuadernos de Arte*, 16, 8-30.
- Gombrich, E. H. (1980). *El sentido de orden*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX, del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.
- Hofmann, W. (1960). *La Escultura del Siglo XX*. Barcelona: Seix Barral, S.A.
- Jefferies, J. (2011). Loving Attention: An Outburst of Craft in Contemporary Art. En M.E. Buszek (Ed.), *Extra/ordinary: craft and contemporary art*, (pp. 222-240). Durham NC: Duke University Press.
- Jesus College (s.f.). Mark Dion & Robert Williams. Recuperado de <http://www.jesus.cam.ac.uk/college-life/art-sculpture/sculpture-in-close/2001-2/artists/mark-dion-robert-williams/>
- Krauss, R. (2002). *Pasajes de la Escultura Moderna*. Madrid: Akal.
- Krauss, R. (1996). La escultura en el campo expandido. En R. Krauss, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* (pp. 289-303). Madrid: Alianza.
- Maderuelo, J. (2008). *La Idea de Espacio*. Madrid: Akal.
- Maderuelo, J. (1990). *El Espacio Raptado*. Madrid: Mondadori.
- Maturana, H. (2005). *El Sentido de lo Humano*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- McEvelley, T. (2007). *De la ruptura al "cul de sac". Arte en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J. (2012). *La mano que piensa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Peder, H. (1973). *Técnica de la cerámica*. Barcelona: Omega.

- Ramírez-Montagut, M. (1998). ¿Por qué Frampton retoma la teoría de Semper? *DC. Revista de crítica arquitectónica*, 1. Recuperado de <http://upcommons.upc.edu/revistes/handle/2099/1918>
- Revilla, F. (1995). *Diccionario de iconografía y simbología* (2da ed). Madrid: Cátedra.
- Rosenfeld, D. (2004). Escultura Urbana. En O. Bustamante, G. Gaspar, F. Gacitúa, C. Valdés y otros. *Escultura Chilena Contemporánea 1850 - 2004*. Santiago de Chile: Arte Espacio.
- Rykwert, J. (1975). Al principio eran la guirnalda y el nudo. *Arquitecturas BIS*, 10, 13-20.
- Rykwert, J. (1999). *La Casa de Adán en el Paraíso* (2da ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Semper, G. (2012). *El Estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, Estética práctica*. iBooks: Azpiazu Ediciones.
- Semper, G. (1849-1850). Los elementos básicos de la arquitectura. En J. M. Hernandez León, *La casa de un solo muro* (pp. 117-123) Madrid: Nerea.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Valdés, A. (2006). *Memorias Visuales. Arte contemporáneo en Chile*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Van Eck, C.A. (2009). Figuration, tectonics and animism in Semper's Der Stil. *The Journal of Architecture*, 14(3), 325-337.
- Varas, P. (Ed.). (2011). *Catalina Parra. El fantasma político del arte*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Vicuña, C. (s.f.). 4 de noviembre. Recuperado de http://www.ceciliavicuna.org/slideshow_november4.htm
- WHITEHOT Magazine. (2009). Entrevista de Hunter, B. con Mark Dion. Recuperado de <http://whitehotmagazine.com/articles/2009-interview-with-mark-dion/1833>