



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

EL MUNDO Y LA MANO

PRÁCTICAS Y ESTRATEGIAS ARCHIVÍSTICAS

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA
GONZALO JOSÉ AGUIRRE ZALDÍVAR

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. RICARDO PAVEL FERRER BLANCAS

COTUTORA
MTRA. DIANA YURIKO ESTÉVEZ GÓMEZ

SINODALES
DRA. MARÍA TANIA DE LEÓN YONG
MTRO. EDUARDO ACOSTA ARREOLA
MTRO. DARÍO ALBERTO MELÉNDEZ MANZANO

MÉXICO D.F. octubre 2012

UN/M
POSGRADO 
Artes y Diseño



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS:

A México y a la UNAM, por recibirme y por todo lo entregado durante estos años.

A Pavel Ferrer, por guiarme y apoyarme en este trabajo, gracias también, por el cariño y la amistad.

A Claudia Chamorro Levine, por su compañía y por su inmensa ayuda con esta tesis, te amo.

A Juan Pablo Venables, por sus sabios consejos y comentarios.
A Pauli Soto por su clara lectura y sus correcciones.

A mis compañeras y compañeros de Maestría, por lo compartido y conversado, en especial a mi queridísimo Chabacano Marmol.

A mis profesores de la Maestría, en especial a Blanca Gutiérrez, por todo lo aprendido en sus rigurosas clases.

A Aley Ema, por toda su ayuda desde la secretaría del posgrado.

A Kitzia, por su trabajo en el diseño de esta tesis.

A mi familia chilenga y chilanga por todos los buenos momentos en México: Pía, Damián, Seba, Pame Alonso, Toño, Jero, Pame Parada, José, Carla, Daniel, Pancho, Liz, Ceci, Pozo, Chico, Nicole, Julio, Pao, Nati, Moni, Carlos, Majo, Langlá, Tati y los que se me olvidan.

A mi querida familia extensa: Momó, Nane, Manu, Gora, Edgar, Pelle, Flo, Lucas, Lilo, Cococa y Manuelita.

En memoria de Gonzalo Aguirre Ode.

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| PREFACIO | 8 |
| INTRODUCCIÓN | 11 |
| ARCHIVO | 16 |
| RECOPIACION = RECOLECCIÓN + COMPILACIÓN | 26 |
| CLASIFICACIÓN | 52 |
| MONTAJE | 68 |
| CONCLUSIONES | 100 |
| BIBLIOGRAFÍA | 106 |
| DVD | |

PREFACIO

PARA EMPEZAR, ME RESULTA NECESARIO PLANTEAR UNA INTERROGANTE QUE ME SURGIÓ AL INICIO DE ESTE PROCESO, relacionada con las tensiones entre quehacer artístico creativo y construcción teórica crítica sobre esa misma actividad: ¿cómo hacer una tesis en artes visuales, asumiendo la doble tarea (en realidad el pie forzado académico protocolar de esta Maestría), que supone producir un escrito y producir un trabajo visual, estableciendo relaciones entre ambos? Vinculadas a esta interrogante quizás ingenua, se siguen otras cuatro que creo necesario abordar para desarrollar este proyecto: ¿cómo establecer relaciones no forzadas entre ambas actividades?, ¿cómo se relaciona el texto escrito con la obra?, ¿el escrito explica la obra?, ¿la obra ilustra el texto...?

Al comienzo de esta Maestría, conversábamos sobre estos temas entre compañeros y compañeras. Recuerdo afirmar que la obra no puede ilustrar o reflejar al texto o, que al menos inicialmente, no se pueden plantear los problemas de la tesis desde la teoría. Desde la perspectiva de un productor de artes visuales, mi argumento era que plantear una tesis desde premisas teóricas era operar como sociólogo o historiador del arte. En mi opinión había que plantearse la problemática de investigación desde las mismas obras.

(EN NUMEROSOS POEMAS MODERNOS Y EN VARIOS CUADROS DE PICASSO APARECE TAMBIÉN, SIN QUE EXISTA NINGUNA NECESIDAD OBJETIVA DE ELLO, UNA SIERRA O POR LO MENOS LOS DIENTES DE UN SERRUCHO, COLOCADOS OBLICUAMENTE SOBRE SUPERFICIES GEOMÉTRICAS. NO ES NECESARIO PENSAR EN NINGUNA POSIBLE INFLUENCIA: LA APARICIÓN DE ESE SÍMBOLO DE LA SIERRA O DEL SERRUCHO ES DE CATEGORÍA NEGATIVA Y SÓLO PUEDE EXPLICARSE COMO UNO DE LOS SIGNOS QUE MEJOR TRADUCE LA COACCIÓN EJERCIDA POR LA ESTRUCTURA SOBRE LA POESÍA Y EL ARTE MODERNOS A PARTIR DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO PASADO)

JUAN LUÍS MARTÍNEZ

LA NUEVA NOVELA

A pesar de que aún mantengo este punto de vista, ahora que escribo este prefacio me parece que el tema no es para nada simple. Es fácil caer en un abanderamiento iluso sobre la temática, pero resulta más dificultoso desarrollar una postura propositiva frente a la misión de desarrollar una tesis en artes visuales que articule dialógicamente obra y texto. Sin embargo, aunque mi intento dista de ser una búsqueda por desarrollar una discusión en torno a la compleja temática de qué es una tesis en artes visuales, creo necesario definir mi postura en torno a la problemática para aclarar desde dónde se plantea esta propuesta y cómo quiero entender este trabajo. Entiendo esta investigación como una exploración visual y conceptual de las formas y registros de mi propio archivo, y al mismo tiempo, como una exploración crítica en torno a las nociones y relaciones de archivo y artes. En mi caso, manipular y editar imágenes, registrar videos, juntar objetos, cortar y doblar, rayar y borrar, calcar, entre otras cosas, son prácticas que adquieren un sentido exploratorio, que me permiten reflexionar. Por consecuencia, a partir de esta práctica creativa, se realiza de manera simultánea la práctica analítica y la actividad archivística. Mi premisa es que si una tesis tiene como principal sentido generar conocimientos, la visualidad es el área desde

la cual estoy más capacitado y me parece más interesante entablarlos. La potencia de una exploración de este tipo está en plantear problemáticas que pueden ser desarrolladas a través de propuestas visuales sin dejar de lado discursos analíticos. Mi tesis se plantea, entonces, a partir de la producción de obras y no antes.

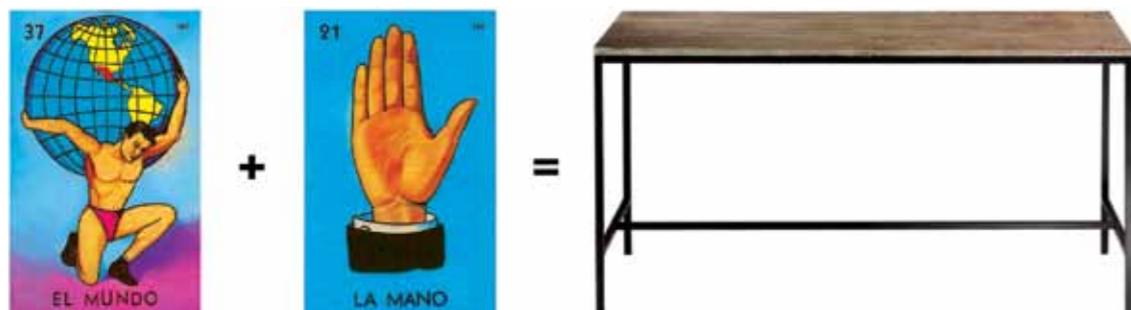
En esta línea, John Lundberg –siguiendo a Charles Bernstein– expresa que “basarse en otras áreas del conocimiento para estructurar un discurso acerca del arte, puede tener como resultado la reducción del Arte a una ilustración de ideas previamente establecidas (solo se estaría repitiendo lo ya conocido), ya que la estructura de lo que se dice es parte del significado de lo que se dice”². En esa misma dirección, me parece clave la idea de que el espacio de enunciación no se puede separar de lo enunciado y, por ello, propongo las nociones de archivo y atlas como ejes de lectura de las obras incluidas en este proyecto. Dichas nociones vinculan comprensión visual y teórica, y se entienden como dispositivos estéticos epistemológicos.

En definitiva, mi estrategia para vincular obra y texto consiste en articular ambas dimensiones como procesos creativos en pos de la generación de una exploración artística y analítica. El texto funciona acá como aproximación a los procesos que constituyen la obra. En otras palabras, el texto no tiene como fin explicar la obra, sino que se constituye como un relato simultáneo que contextualiza la obra en el escenario de la tesis.

1 Lundberg, John. 2010. p.16.

INTRODUCCIÓN





EL TÍTULO DE ESTE PROYECTO (EL MUNDO Y LA MANO), PROVIENE DEL ENCUENTRO ENTRE DOS LÁMINAS QUE FORMAN PARTE DE LA LOTERÍA MEXICANA: LA FIGURA DE UN HOMBRE SOSTENIENDO UN GLOBO TERRÁQUEO (ATLAS) Y EL DIBUJO DE UNA MANO. Al encontrarse estas dos figuras, surge una tercera lámina –que no existe dentro de la lotería– que podría tener la forma de una mesa. Esta tercera imagen –que se construye mediante el diálogo de una exterioridad (el mundo) con una interioridad (la mano)– nos habla de una forma de aproximarnos a una totalidad a través de operaciones manuales y parciales. La mano recoge y dispone pedazos de este mundo, los organiza y desorganiza sobre la mesa, buscando que algo pase, mientras lo hace, no se pregunta qué es el mundo, si no más bien cómo se ve.

Este proyecto de investigación, deriva de una revisión de mi producción, entendida desde mis cuadernos de notas, de los registros en foto y video, de las ideas dibujadas o escritas (y de las contradicciones en estas ideas dibujadas o escritas), y de mis proyectos concluidos e inconcluidos. Tras la exploración de estos procesos, propongo una lectura y exploración de una síntesis de mi producción por medio de las nociones de archivo y atlas. En concreto, desarrollo la lectura y el análisis de seis obras realizadas entre los años 2006 y 2012 y sus procesos de construcción, teniendo como eje transversal estos conceptos.

Aquí, las nociones de archivo y atlas, son entendidas como formas de producción de conocimiento visual². Más allá de una discusión teórica, ambas nociones las concibo como motores creativos para desarrollar dos aspectos fundamentales de esta investigación. Por un lado, establecer una referencialidad al interior de mi producción, proponer una lectura de mi trabajo no como una serie de hitos aislados, sino como una serie de ejercicios visuales y audiovisuales que provienen desde un depósito de enunciación definido: mi archivo. Y por otro lado, concebir mi archivo como un procedimiento, como la construcción de un vocabulario visual y sonoro desde donde poder hablar.

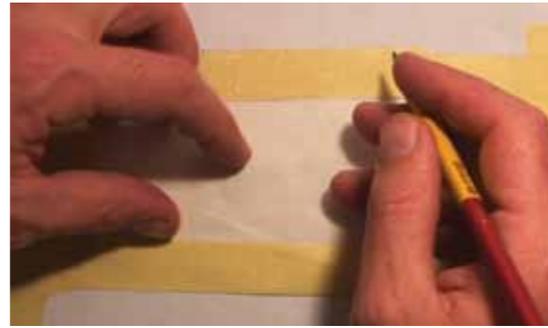
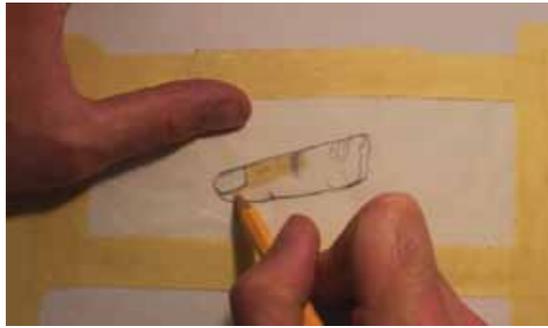
Para entender estos dos conceptos clave (archivo y atlas) en relación a mi producción plástica, propongo dividirlos en tres procedimientos: recopilación, clasificación y montaje. A través de estas tres operaciones, ejerzo una división, vinculando, por una parte, la noción de archivo a los procedimientos de recopilación y clasificación, y por otra, la noción de atlas al procedimiento de montaje. En la práctica, no obstante, es difícil separar dichos procedimientos, ya que no operan de manera aislada, lineal o cronológica, sino que se superponen en mi trabajo. Recopilación, clasificación y montaje son tres formas de edición que en la elaboración de mis piezas

² Acercó la lotería mexicana a la noción de atlas, pues la lotería –más allá del juego– puede entenderse como una representación sinóptica del mundo, al igual que un atlas. (El gallo, El árbol, La garza, La sandía, El mundo, El sol, El diablito, El melón, El pájaro, El tambor, El apache, La corona, La dama, El valiente, La mano, El camarón, El nopal, La chalupa, El catrín, El gorrito, La bota, Las jaras, El alacrán, El pino, El paraguas, La muerte, La luna, El músico, La rosa, El pescado, La sirena, La pera, El cotorro, La araña, La calavera, La palma, La escalera, La bandera, El borracho, El soldado, La campana, La maceta, La botella, El bándolón, El negrito, La estrella, El cantarito, El arpa, El barril, El violonchelo, El corazón, El cazo, El venado, La rana).

se entrecruzan. Sin embargo, una revisión separada de cada procedimiento resulta operativa ya que me permite dar cuenta de las obras y sus procesos de construcción no como acontecimientos aislados, sino como eventos en permanente interacción.

Específicamente, la división de esta tesis está dada por la puesta en diálogo y los énfasis que establezco entre cada obra y alguno de los tres procesos mencionados: recopilación (*Carátulas, Video Papel*), clasificación (*Puesta en escena del Archivo Zonaglo, Institución Vacante*), montaje (*Video Atlas, Esculturas Parlantes*). Si bien cada uno de estas secciones enfatiza procesos diferentes, no son independientes entre sí, por cuanto esta exploración propone una lectura transversal entre ellas, vinculada a la particular noción de archivo que desarrollo en este trabajo.





UNA idea
El origen del desastre
 * Circuito cerrado, video proyección
 Una cámara graba el interior de una
 un día de lluvia, la imagen se proyecta
 muro antiguo a la alcantarilla.

UNA IDEA
 Instalación en la calle
 "Enfrento lo que veo"
 FOTO MÚSICA OBJETO

Escritura ansiosa (
 Al igual que dedo amputado
 que se adelanta en
 PALABRA

Una idea
 A partir de la sirena de retroceso, con
 sonido de guerra llorando del cañón de gas
 hacer otras sirenas para otros vehículos.
 También podría funcionar el instalar 3 cañones,
 retrocediendo con sirenas de guerra contra algún
 edificio gubernamental.

tres ideas
 Pelones
 Vortice cartel y eslogan
 Foto
 voz en contrapunto
 instalación
 interactiva
 cabareta

Video
idea
 idea en bruto. El video consiste de 3
 imágenes fijas que se relacionan. ~~El video~~
~~con tres personas en el pickup~~
 una camioneta (el chofer nunca se muestra).

UNA idea
 Mini video borrado
 - secuencia corta y concisa, se

* Se reanuda los significados sin repetir el medio.
LA película que no hice.
 las secuencias
 muestran una
 representación
 de no movimiento
 o una tensión
 por continuidad.
 como el
 universo
 BARRERA

Cantinflas, Dedo amputado, Reordemaniento y Reloj (algunos de los proyectos concluidos e inconcluidos mencionados en el texto). Gráfica, foto y video. Gonzalo Aguirre Z. 2003-2010.

Bocetos. Cuaderno de notas. Gonzalo Aguirre Z. 2009-2012.

ARCHIVO



AL IMAGINAR UN ARCHIVO, SON TRES LAS IMÁGENES QUE SE ME VIENEN A LA CABEZA: UN LUGAR, PAPELES Y UNA PERSONA QUE ORGANIZA ESOS PAPELES. Al mismo tiempo, un archivo también puede figurarse en un mueble, una estantería o en unas simples cajas de cartón con rotulaciones de fechas. Así, imagino un espacio enorme, lleno de personas abriendo y cerrando miles de gavetas donde se ordena y se conserva información. Si pienso en un archivo audiovisual, pienso en las bóvedas de un canal de televisión, lleno de cintas y computadoras desde donde se extraen imágenes de distintas épocas, todas indexadas en una base de datos. Parecido sería el caso de un archivo fotográfico, aunque en vez de cintas, habría fotos y negativos, y largos mesones donde personas con mascarilla reparan dichos materiales. Bajo la figura de archivo, también pienso en una página web donde el buscador funciona de manera precisa, arrojando resultados que se ordenan por temas y fechas.

Desde hace algunos años me da vuelta la idea de archivo. Desde niño, sin ser consciente

de esta noción, comencé a juntar cosas y a guardarlas en un lugar específico, sin olvidarlas, recurría a ellas continuamente, engrosándose un espacio que siempre ha ido mutando en su forma y contenido a lo largo de los años. Al día de hoy, mi archivo se reproduce y transita entre lo digital y lo análogo, así como también entre la imagen en movimiento y la imagen estática. En términos concretos, mi archivo actualmente se compone de una no tan grande cantidad de objetos, pero sí de una gran cantidad de imágenes extraídas y recogidas de revistas, periódicos, libros e internet que almaceno sin conservar sus fuentes a través en un ejercicio cotidiano, continuo e interminable. Mi archivo además, consiste y contiene un conjunto de fotos, diapositivas y videos que he ido recopilando desde hace algún tiempo, algunos realizados por mí y otros ajenos.

Si todo mundo saca fotos, guarda recortes, graba videos, tiene una caja de recuerdos o una serie de documentos almacenados en un lugar específico, se podría decir que toda persona posee un archivo. Sin embargo, en esta propuesta, el archivo es más que un cúmulo

de información reunida, pues tiene que ver con una forma de operar en dichos contenidos, con una metodología de trabajo. En otras palabras, concibo mi archivo, más que como un sustantivo como un verbo³.

El origen de la palabra archivo (*archivum*) –no tan lejos de lo expresado arriba y tampoco de su acepción actual–, viene del *arkheion* griego, que designa la residencia de los magistrados, quienes no solo almacenaban los documentos oficiales, sino que al mismo tiempo, poseían el poder de lectura e interpretación sobre los documentos⁴. Así, desde un principio, el archivo supone dos dimensiones: una material (lugar, personas y papeles), y otra inmaterial (hermenéutica). Donde la suma de estas características nos daría como resultado, la idea de almacenamiento –relacionada con la conservación de los documentos– y la idea de interpretación –ejercida en la clasificación y lectura de lo archivado–.

En esa dirección, Jacques Derrida planteará que el archivo exige la existencia de un lugar de emplazamiento, un lugar de autoridad y un procedimiento de consignación. De ahí que el archivo, podría definirse “como una estructura precisa sin un significado completo, asociado a términos como institución, autoridad, ley, poder y memoria”⁵. En la misma línea, para Michel Foucault, el concepto de archivo es más que una cuestión física o un espacio específico con una forma definida, por tanto lo concibe como un sistema de formación, transformación, disposición y visibilización de los enunciados: efecto de las dinámicas del poder y de un orden discursivo. Así, constituido y subordinado por las relaciones de poder, el archivo determinaría lo que se puede y lo que no se puede decir, a través de quiénes y por qué medio: “es lo que, fuera de nosotros, nos delimita”⁶.

³ Blasco Gallardo, Jorge. 2010.

⁴ Guasch, Anna María. 2011.

⁵ *Ibíd.* p.167.

⁶ Foucault, Michel. 2010a. p. 172.

Volviendo a mi archivo, también observo una dimensión material y otra interpretativa que –al igual como denuncian los autores mencionados arriba– poco tiene que ver con una supuesta objetividad y con una aparente neutralidad del trabajo archivístico. Más bien, la autoridad de interpretación de mi archivo, o mejor dicho, sus posibilidades de operación, se centran en la disposición y organización de sus partes, asumiéndose estas en su dimensión múltiple y reversible, no como elementos cerrados. Mi archivo, al mismo tiempo, funciona como punto de partida para la experimentación y la producción, un proceso de elaboración y edición de ideas, donde mediante el montaje se afronta y digiere una acumulación de información diversa, un contenido material o una serie de información dispersa, que recojo mediante un proceso abierto y continuo.

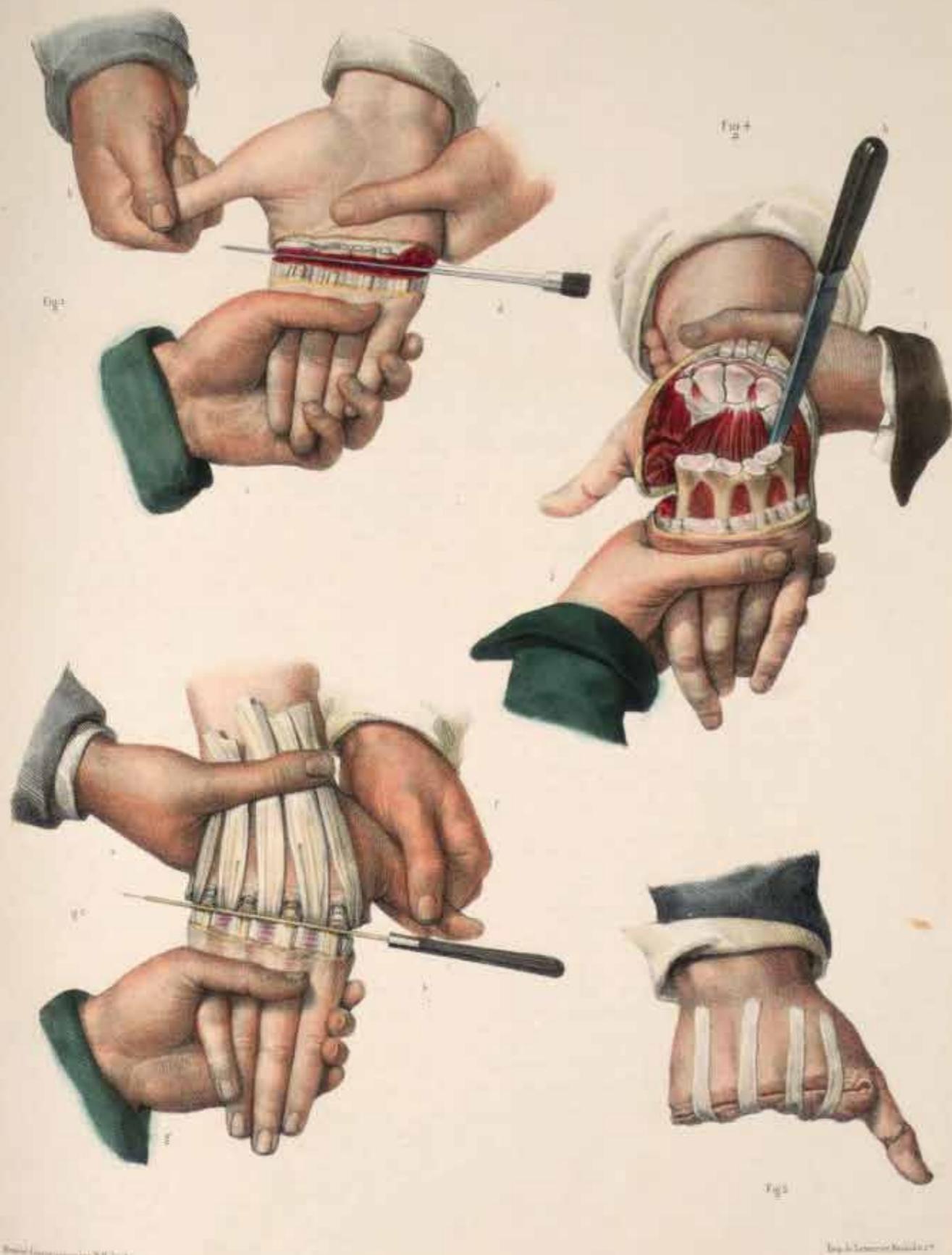
Así, cuando hablo de archivo en relación con mi producción plástica, me refiero a su dimensión material, y a su vez, a un proceso creativo donde la figura del archivo funciona como práctica de reflexión y como estrategia de producción, en síntesis, construyo y uso el archivo como una metodología de trabajo.

Para dar una idea del contenido de mi archivo, extraigo al azar tres imágenes impresas y tres videos.



 Panel n°32. *Atlas Mnemosyne*, Aby Warburg. 1926.

Foto tomada de: <http://collecttheworld.tumblr.com/>



Imágenes impresas:

- 1- Dos luchadores, uno enmascarado y el otro con la cara descubierta se encuentran en una calle rodeados de personas. El de la máscara le lanza un neumático al sin máscara, la mayoría de la gente que los rodea tiene una expresión de asombro.
- 2- En una cancha de golf con el mar de fondo, un hombre que luce un sombrero y pantalón corto, se prepara a golpear la pelota. Cerca de él, una mujer levanta una bandera blanca extendiendo completamente su brazo derecho.
- 3- Cristóbal Colón está arrodillado en la orilla de una playa con una espada en la mano derecha y un estandarte en la izquierda. Atrás de él, tres barcos y centenares de personas trasladándose desde las embarcaciones hacia la playa.

Tres videos:

- 1- Suspendida a unos ciento cincuenta centímetros del suelo, y de manera frontal, la cámara avanza por un cuarto colmado de libros y papeles dispuestos en repisas y estantes.
 - 2- Un camión del gas retrocede por una calle angosta emitiendo una alarma de retroceso con el sonido del llanto de un bebé.
 - 3- En una cancha de básquetbol, techada, ocho hombres de no menos de cincuenta años se mueven de un extremo a otro dándole botes a una pelota azul. Tres usan camiseta (playera) de color blanco, dos de color negro, uno de color naranja, uno de color amarillo y uno de color verde.
- Como se percibe en estas seis descripciones, el material que se contiene en mi archivo es diverso. Podría decir que mi archivo reúne de todo y que cuando recopilo las imágenes no hago muchas discriminaciones, basta que me causen un pequeño interés y ya son parte de él. De este modo, la importancia del archivo, más que en la información que contiene, se encuentra en su reordenamiento, en las infinitas posibilidades de relación que existen en su interior. De ahí que mi archivo opere bajo tres lógicas: recopilación, clasificación y montaje, destacándose esta última operación, pues la concibo como la puesta en escena del archivo, y es en ese sentido, que propongo

aproximar el montaje a la noción de atlas, en otras palabras, considero que el archivo se transforma en atlas a través del montaje: una salida, que permite hacerlo visible.

Tanto archivo y atlas son dispositivos de conocimiento, sin embargo, se podría expresar que en un atlas, a diferencia del archivo, son más significativas las operaciones de montaje que las de almacenaje. Ya desde sus orígenes, el archivo se asociaba a la conservación de documentos oficiales, en cambio, el atlas surge vinculado a la compilación de mapas, imágenes y al enciclopedismo⁷, de esta manera, el atlas remitiría mayoritariamente a una dimensión visual y el archivo a una dimensión escrita.

Mi producción visual transita entre el archivo y el atlas, tránsito que permite el almacenamiento, la experimentación y la visibilización. No obstante, si estratégicamente establezco un límite entre mis operaciones archivísticas, es el montaje la que más se aproxima a la propuesta de Georges Didi-Huberman con respecto a que el atlas da forma y vuelve tangible lo que es inabarcable e indescifrable en el archivo: “cuando se expone un archivo, no se ve nada, un archivo es algo con lo que trabajar durante semanas, meses, años, es largo. En cambio, el atlas es una presentación sinóptica de diferencias: ves una cosa, y otra cosa completamente distinta colocada a su lado. El objetivo del atlas es hacerte entender el nexo, que no es un nexo basado en lo similar, sino en la conexión secreta entre dos imágenes diferentes. Por eso, el atlas es una herramienta mucho más visual de lo que puede ser cualquier archivo”⁸.

EL ARCHIVO HOY.

Al comenzar esta búsqueda en torno a los vínculos entre archivo y arte, en repetidas ocasiones me encontré con información que expresaba que el archivo está de moda, ciertamente, desde hace unos veinte años, el trabajo con archivos está muy presente tanto en las prácticas artísticas como en otras disciplinas. En todas esas entradas, la noción de archivo se distancia de aquella ficticia carga de imparcialidad y de la especificidad temática y operativa que poseía en el pasado. El archivo se complejiza, adquiriendo relevancia la idea de archivar y aquellas acciones que esta soporta.

Profundizando la reflexión en torno esto último, un preciso Jorge Blasco señala que:

“NO ES RARO ENCONTRAR AMPARADAS ACTUALMENTE BAJO LA PALABRA «ARCHIVO» TODO TIPO DE COLECCIONES, ACERVOS, BIBLIOTECAS, FONDOS, SERIES E INCLUSO OBRAS DE ARTISTA. DEBIDO A LA POLISEMIA QUE HA ADQUIRIDO, LA PALABRA SE HA CONVERTIDO EN UN CAJÓN DONDE CASI TODO CABE (...) ESTA GENERALIZACIÓN DEL USO DEL TÉRMINO HA HECHO QUE MÁS QUE UN SUSTANTIVO, ÉL DENOTE UNA CIERTA MANERA DE HACER LAS COSAS POR PARTE DE INDIVIDUOS O GRUPOS DE INDIVIDUOS (...) EN EL TRANSCURSO DE SU VIDA EN CUALQUIERA DE SUS ÁMBITOS (...) TODOS TOMAMOS PARTE EN EL VERBO «ARCHIVAR» EN ESTA VIDA EN EXTREMO BUROCRATIZADA DONDE LA FRECUENCIA EN QUE PARTICIPAMOS EN EL REGISTRO DE NOSOTROS MISMOS Y LOS DEMÁS PASA YA DESAPERCIBIDA”⁹.

Según Suely Rolnik, la novedad del archivo o el “deseo de archivar”, se explica por un proceso general de reanudación en el presente de algunas prácticas silenciadas en su momento (entre 1960 y 1990, dependiendo de cada escenario) surgidas al margen de Europa

⁷ Didi-Huberman, Georges. 2010a. p. 60.

⁸ Didi-Huberman, Georges. 2010c.

⁹ Blasco Gallardo, Jorge. *op. cit.* p.74.

Occidental y de Estados Unidos, y que hoy en día, entran a un terreno en el que se disputa su significado y su destino “que va desde las iniciativas que pretenden activar su potencia poético-política hasta aquéllas impulsada por el deseo de ver tal potencia desaparecida”¹⁰. Si bien esta fuerza disruptiva se ha visto en variadas prácticas artísticas contemporáneas vinculadas con el archivo, la autora advierte que dicho potencial puede verse absorbido por el sistema global del arte y terminar convertido en fetiche.

Me parece que es posible situar el “deseo de archivar”, en aquel contexto definido por Néstor García Canclini como postautónomo y que permite concebir el arte contemporáneo en sus vínculos con aspectos culturales, económicos, políticos y sociales, superando la tradicional noción de autonomía, en otras palabras, un escenario donde las prácticas artísticas se han convertido en una opción para diversos usos al interior de lo social, en lo específico, como formas de desarticular el orden de las estructuras de la sociedad, o por el contrario, como formas de reproducirlas y legitimarlas¹¹.

Sin duda, la anterior idea de autonomía del arte, en parte se ha visto superada por las tecnologías actuales y la interacción de las

personas con ellas, que extienden y borran límites (disciplinares, autorales, entre otros). De este modo, el contexto postautónomo también es postmedial¹², por ende las prácticas archivísticas actuales, solo pueden ser explicadas tomando en cuenta su relación con los medios tecnológicos, un tránsito que va desde lo analógico a lo digital.

Es evidente que las viejas relaciones entre archivo, tiempo y espacio se han ido transformando dando paso a nuevas posibilidades de acceso, recopilación, clasificación y montaje: “lo digital reconfigura tanto lo ‘vivo’ como lo archivístico (...) se superponen, operan juntos y se construyen mutuamente”¹³. Así, al verse superados los límites tradicionales de la linealidad de la información, el archivo se ha vuelto hipermedial, configurándose como un procedimiento que genera contenidos que se pueden integrar en varios soportes, donde la vinculación entre información, eventos y medios de comunicación independientes entre sí, se relacionan a través de itinerarios de lectura no lineales¹⁴.

¹² Entiendo *postmedia* como un contexto de simbiosis total de medios, donde ya no es posible seguir hablando de autonomía de medios. Esta idea fue planteada por Rosalind Krauss en el texto *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson. 2000.

¹³ Taylor, Diana. 2012.

¹⁴ Packer, Randall y Ken Jordan (ed.). 2002.

¹⁰ Rolnik, Suely. 2010. p.43.

¹¹ García Canclini, Néstor. 2010.



 *The File Room*. Antoni Muntadas. 1994.
Foto tomada de: <http://www.20minutos.es>

 *Menq* (fotograma). Artavazd Pelechian. 1969.
Foto tomada de: <http://sovietmovies.blogspot.mx>

FORMAS DE APROXIMACIÓN AL ARCHIVO.

Para explorar las conexiones entre archivo y arte, hay que diferenciar a grandes rasgos dos formas de aproximarse a esta relación. Por un lado, están quienes usan y trabajan con archivos ya existentes para rescatarlos, desclasificarlos, transformarlos, subvertirlos y exhibirlos. Por otro lado –más próximo a mi propuesta–, están quienes crean y construyen sus propios archivos, asumiendo la figura del archivo como estrategia de producción.

El modo de aproximación entre archivo y arte que enfatiza el uso de archivos existentes, me parece que se explica de manera consistente en el trabajo del cineasta armenio Artavazd Pelechian (1938), en particular, en su película titulada *Menq* (1969) –que puede traducirse como *Nosotros*, en castellano–. Pelechian tuvo un acceso ilimitado a los archivos audiovisuales de la televisión y del Estado armenio, para luego ocupar fragmentos de estos archivos y finalmente construir un relato que reflexiona en torno al devenir de la humanidad a través de la historia política y social de su pueblo¹⁵.

Por otro lado, el modo de conexión entre archivo y arte que enfatiza la idea de construcción de un nuevo archivo, se comprende en el proyecto *File Room* (1994) del artista catalán Antoni Muntadas: un archivo que consta de dos dimensiones, una física (instalación) y una virtual (plataforma web), donde la virtual corresponde a una base de datos accesible por Internet que recopila casos de censura cultural a nivel mundial, tanto históricos como recientes. De este modo, la característica principal de este archivo, es su permanente construcción y actualización al posibilitar que cualquier persona aporte sus propios casos de censura¹⁶.

¹⁵ Becerra, Sergio. 2010. p.117.

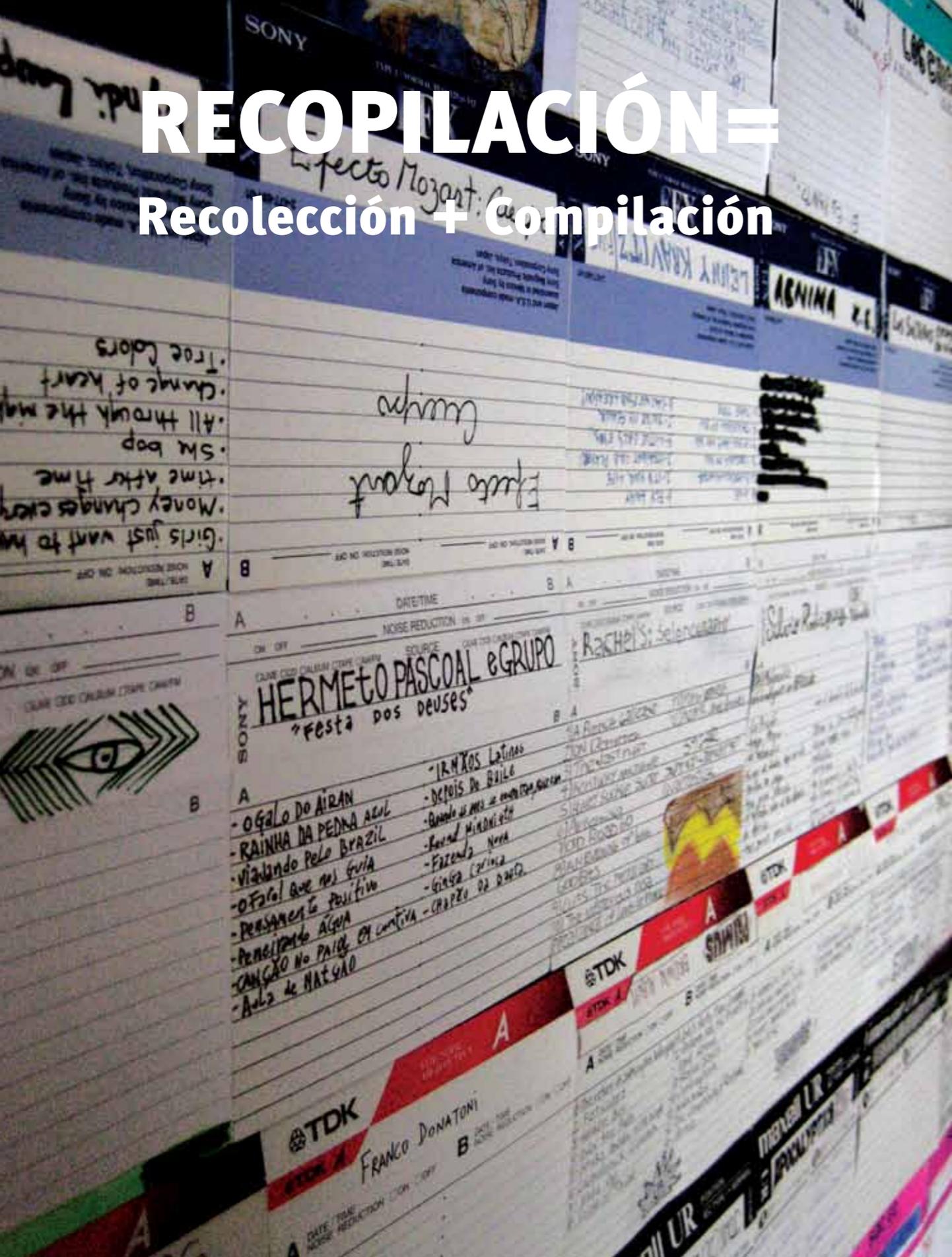
¹⁶ Muntadas, Antoni. 2007.

No obstante esta diferenciación que se establece entre el trabajo con archivos existentes y la construcción de archivos, en ambos modos, se genera un archivo nuevo. En el primero, lo nuevo está dado por el punto de vista de quién usa el archivo, siendo fundamental qué se selecciona y cómo se desmonta el archivo original. En la segunda de las modalidades, lo nuevo es mucho más evidente, estando dado por la recopilación de elementos dispersos en un mismo espacio y el accionar en torno a estos. De esta manera, tanto en la película de Pelechian como en el “archivo de la censura” de Muntadas, existe un afán de re-visión, aunque en el primero dicha operación emerge desde la institucionalidad y en el segundo desde lo alternativo, en ambos, se vuelve a mirar a través de una nueva disposición.

Tal como se ha ido exponiendo en estas páginas, el archivo es un espacio de reflexión y circulación cuya relación con mi práctica artística me permite concebirlo como una estrategia de producción, y al mismo tiempo, como una posibilidad de lectura transversal de mi trabajo.

Otros artistas y cineastas referencia ineludible para explorar las relaciones entre arte y archivo y para desarrollar mi trabajo: Carlos Amorales, Gerhard Richter, Fernando Bryce, Gonzalo Millán, Taryn Simon, Pedro G. Romero, Christian Boltanski, Harun Farocki, Joseph Cornell, Hannah Höch, Hanne Darboven, John Baldessari, Los Quebrantahuesos y Chris Marker.

RECOPIACIÓN = Recolección + Compilación



LA RECOPIACIÓN ES EL PRIMER CONCEPTO OPERATIVO QUE CONCIBO COMO PASO FUNDAMENTAL EN MI PRODUCCIÓN ARTÍSTICA, estableciéndose como procedimiento inseparable a la noción de archivo antes esbozada. La recopilación se constituye y se ejecuta a través de la puesta en marcha de dos acciones que en el caso de mi producción operan conjuntamente: recolectar y compilar. Entiendo por recolectar, la operación por medio de la cual se juntan cosas dispersas, asociándose con frecuencia a la idea de recoger. La compilación, en cambio, si bien en ciertos aspectos es semejante a la recolección, se instituye como un acto o como una acción más acotada, tanto en términos de lo que se recoge como en la forma en que se reúne lo recogido. Por tanto, uso la palabra recolección para referirme a un procedimiento que se configura de modo menos consciente o más abierto que la compilación. Sin embargo, aunque otorgo énfasis distintos a ambas operaciones, recolección y compilación son dos lógicas de un mismo proceso: la recopilación.

RECOLECCIÓN.

El 21 de marzo de 1947 en la ciudad de Nueva York, sucedió un hecho noticioso que ha motivado novelas, obras de teatro e incluso la denominación de un tipo enfermedad, un evento que considero sugerente para introducirse en el procedimiento que denomino recolección. El caso en cuestión, involucra a dos hermanos que vivían en el barrio de Harlem –al norte de Manhattan–,



padecientes de lo que hoy se conoce como Síndrome de Diógenes. Dicho síndrome, es un trastorno del comportamiento que se caracteriza por la recolección y almacenamiento compulsivo de objetos y desechos. Fue bautizado así, en referencia a Diógenes de Sínope, filósofo de la época de Aristóteles, famoso por celebrar un modo de vida austero y renunciar a todo tipo de comodidades.



Los hermanos Homer y Langley Collyer vivieron en el nº 2078 de la Quinta Avenida de Nueva York a mediados del siglo pasado.

Durante su juventud llevaron una vida relativamente normal para la época: Homer estudió Derecho y Langley era ingeniero además de aficionado a tocar el piano. Vivían juntos, y cuando murieron sus padres, heredaron una fortuna que les permitió vivir de manera más o menos holgada durante la Gran Depresión.

En 1932, Homer Collyer, desgraciadamente, se quedó ciego, y decidió no salir nunca jamás de casa. Su hermano le cuidaba, pasando gran parte del tiempo con él. Muy afectado por la ceguera de su hermano, decidió recopilar toda clase de periódicos, revistas y publicaciones para que las leyera si algún día recobraba la vista.

Langley ataba con cuerdas todas las revistas, las apilaba y las guardaba en casa, formando auténticos muros que poco a poco fueron llegando hasta el techo. Pero la obsesión de Langley fue creciendo hasta el punto que de noche recorría los basureros recopilando todo tipo de libros para llevarlos a casa y acumularlos sin sentido. Sin embargo, pronto empezó a acumular cualquier clase de objetos.

Con el tiempo, se les cortó el suministro de agua, electricidad y gas. Langley iba por agua de noche a un parque vecino, e instaló la dinamo del antiguo coche de su padre en el comedor de su casa para hacer de generador eléctrico. También situó trampas en casa para que los posibles intrusos fueran sepultados por escombros en el caso de que intentaran entrar.

En la primavera de 1947, la policía local recibió una llamada denunciando que algo extraño sucedía en la vivienda de los Collyer, que no se oía nada desde hacía unos días. La policía encontró en la casa el cadáver del hermano paralítico, y una semana después, tras una compleja y pesada búsqueda, encontraron el otro cadáver sepultado bajo una montaña de periódicos. Al parecer, mientras intentaba llevar la cena a su hermano ciego (que murió de inanición), cayó en una de sus propias trampas.

Se extrajeron más de 100 toneladas de basura de la vivienda. Encontraron de todo: paraguas, bicicletas, cajas, cofres, lámparas, maniqués, cuadros, 25000 libros (la mayoría de Derecho y Medicina), alfombras, relojes, instrumentos musicales (10 pianos y un clavicordio entre ellos), partituras en Braille, trenes de juguete, una piragua que perteneció a su padre, frascos con vísceras humanas, instrumental clínico, un antiguo aparato de rayos X, la mandíbula de un caballo...17

17 En: *Sísifo en el siglo XXI* (blog), "Los hermanos Collyer". 2010. <http://sisifoz21.blogspot.mx/2010/10/los-hermanos-collyer.html> (consultado por última vez en agosto de 2012)

Azotea de la mansión de los hermanos Collyer. 1947. Foto tomada de: <http://socks-studio.com>

Periodista en el interior de la mansión de los hermanos Collyer. 1947. Foto tomada de: <http://unclutterer.com>

Intro HISTORIA

ENTERRADOS POR LA Basura

Los excéntricos hermanos Collyer acumularon toneladas de desechos en una mansión que acabó por convertirse en su tumba. Un libro rescata esta inquietante historia de amor por la basura en el Nueva York de la Depresión. Por *Eduardo Lago*



El mal llamado Parque de los Hermanos Collyer es un minúsculo solar situado en el que el Ayuntamiento de Nueva York planeó en su día una sucesión de viviendas que cubren a la semana de una abultada torre de viviendas de protección oficial, en pleno corazón de Harlem. En ese mismo lugar se alzaba, hasta que fue des-

truida por orden judicial en 1947, la elegante mansión donde ocurrieron los sucesos protagonizados por Homer y Langley Collyer. Algunas fachadas remanían con almas de poeta que los hermanos usaron en sus poemas y gestos de uno de los más extraños episodios de la historia local neoyorquina, repleta de por sí de episodios sumamente extraños. Solo decía-



dos después de ocurrir los hechos, la historia de los hermanos Collyer sigue atrayendo la imaginación de los neoyorquinos. Desde que se descubrieron los cadáveres de Homer y Langley en el interior de la casa hasta hoy han visto la luz en millones de copias de libros, películas, obras de teatro y exposiciones que conmemoran la historia de los hermanos Collyer del número 2078 de la Quinta Avenida. El último en recibir homenaje ha sido E.L. Doctorow, uno de los escritores neoyorquinos más importantes de nuestro tiempo, quien escribió en esos años de publicar una novela titulada precisamente *Homer y Langley*.

YONO EMPERÓ HACER EXACTAMENTE lo mismo en 1809. Entonces Harlem era un barrio oscuro y elegante, ocupado por familias aristocráticas de raza blanca, hasta que con la situación de hoy. Aquel año, Herman Collyer, genecólogo de profesión, y su esposa, Socie, causante de ópos, se instalaron en un impresionante inmueble de avasos granate de cuatro plantas muy características de los barrios neoyorquinos de Nueva York. Ubicado en la esquina de la Quinta Avenida con la calle 128, los Collyer vivían en una casa de gran tamaño. El poder de familia, sin ir más lejos, siempre costaba acudir a su consulta en casa. Los tabulados de la época se hacían con el mismo material de construcción que se utilizaba entre sus vecinos la visita de su sierva mientras recorre las calles con una pluma llevada en alto, como un extraño objeto en cadera. El matrimonio Collyer agasajó en la casa de Harlem una década. Cuando el Bojo de población afroamericana empezó a cambiar el perfil del barrio, los hermanos decidieron abandonar los lugares de la ciudad. Homer y Langley decidieron no seguir los pasos de sus padres. Hacia el año de la década los veinte años de edad. De entonces, la servidumbre se quedó con ellos.

Durante algún tiempo llevaron una vida relativamente normal viviendo en Columbia University y Harlem se gran en grandes almacenes y Langley, que además tocaba el piano y era inventor, en Ingeniería, los periódicos neoyorquinos y libros de la época de alguna forma de sociedad. Al morir sus padres, heredaron una fortuna que les permitió afrontar sin traumas la era de la Depresión. En 1932,



NADA DE RECICLAR. El interior de la mansión, en la página anterior. En foto arriba, la policía hace un registro en la casa para poder acceder al inmueble. A la izquierda, Langley Collyer en una de sus poses más habituales al exterior de su casa. Los periódicos recopilados en su casa para abastecer su biblioteca. En la foto de abajo, un inspector de policía adentrándose en la biblioteca.



EVACUACIÓN. El caso de los Collyer fue ampliamente seguido por la opinión pública neoyorquina. Arriba, una multitud aguarda la salida para asistir a la liberación de los cadáveres de los hermanos por parte de la policía. Abajo, el cadáver de un desconocido de Langley Collyer hallado tras días de búsqueda en un sótano tan fabricado con basura.



EL CADÁVER. El caso de los Collyer fue ampliamente seguido por la opinión pública neoyorquina. Arriba, una multitud aguarda la salida para asistir a la liberación de los cadáveres de los hermanos por parte de la policía. Abajo, el cadáver de un desconocido de Langley Collyer hallado tras días de búsqueda en un sótano tan fabricado con basura.

tuos comprados tablas de madera y dispuso sus un sistema de trampas cable tabulados ocultos en lugares estratégicos de la red de tuberías de papel que iba creciendo en el espacio de las tablas en el que. Inicialmente, se convertía en casa. Por falta de pago, los Collyer se vieron privados del suministro de agua y electricidad. El ingeniero Langley recurrió a sabios trucos, como instalar el venerable Ford V de su padre en el comedor a fin de que funcionara las veces de generador eléctrico. Por las noches se acercaban en un pequeño vehículo para proveerse de agua.

DESDE ENTONCES HASTA que les llegó la hora de la muerte, la historia de los Collyer se resume en un par de palabras: Basura. Día tras día, año tras año, se dedicaron a acumular la más impresionante variedad de desechos abandonados en los verederos de la vecindad. Cualquiera que haya pasado algún tiempo en Nueva York, sabe que la basura tiene aquí un significado muy especial. En la medida de lo posible, se resulta difícil definir, tal vez el único autor de Manhattan: "La idea fue hacer un libro de entender las razones que llevaron a Doctorow a escribir una parábola sobre los hermanos Collyer. No es casualidad que lo haya hecho precisamente ahora. Los últimos tiempos que vivimos en estos momentos la ciudad hacen pensar en los años de la Depresión, que es cuando tuvo lugar la historia de Homer y Langley. Sus otros libros, como *El mundo de los Collyer*, el final de los hermanos Collyer.

El 21 de marzo de 1947, a las 8.35, se recibió en la comisaría local una llamada telefónica que había sido recibida en la comisaría. Cuando la policía hizo acto de presencia, había una gran multitud de personas que se habían congregado en la zona, de la que emanaba un olor insoportable. Los agentes de la entrada principal no dieron resultado. Había que atacar las grietas de la puerta. Al retirar las hojas de caoba apareció una montaña de objetos metálicos enterrados en un montón de periódicos sin fin. Un agente

gley, sus otros libros, como *El mundo de los Collyer*, el final de los hermanos Collyer. El 21 de marzo de 1947, a las 8.35, se recibió en la comisaría local una llamada telefónica que había sido recibida en la comisaría. Cuando la policía hizo acto de presencia, había una gran multitud de personas que se habían congregado en la zona, de la que emanaba un olor insoportable. Los agentes de la entrada principal no dieron resultado. Había que atacar las grietas de la puerta. Al retirar las hojas de caoba apareció una montaña de objetos metálicos enterrados en un montón de periódicos sin fin. Un agente



Subasta. Muchos de los objetos acumulados por los hermanos Collyer fueron vendidos al mejor postor en subastas públicas, como se ve en la imagen de arriba. El escritor neoyorquino Edgar Lawrence Doctorow, en la imagen de abajo, muestra la cubierta de su novela *Homer y Langley*.



EL MUNDO DE LOS COLLYER. El escritor neoyorquino Edgar Lawrence Doctorow, en la imagen de abajo, muestra la cubierta de su novela 'Homer y Langley'.

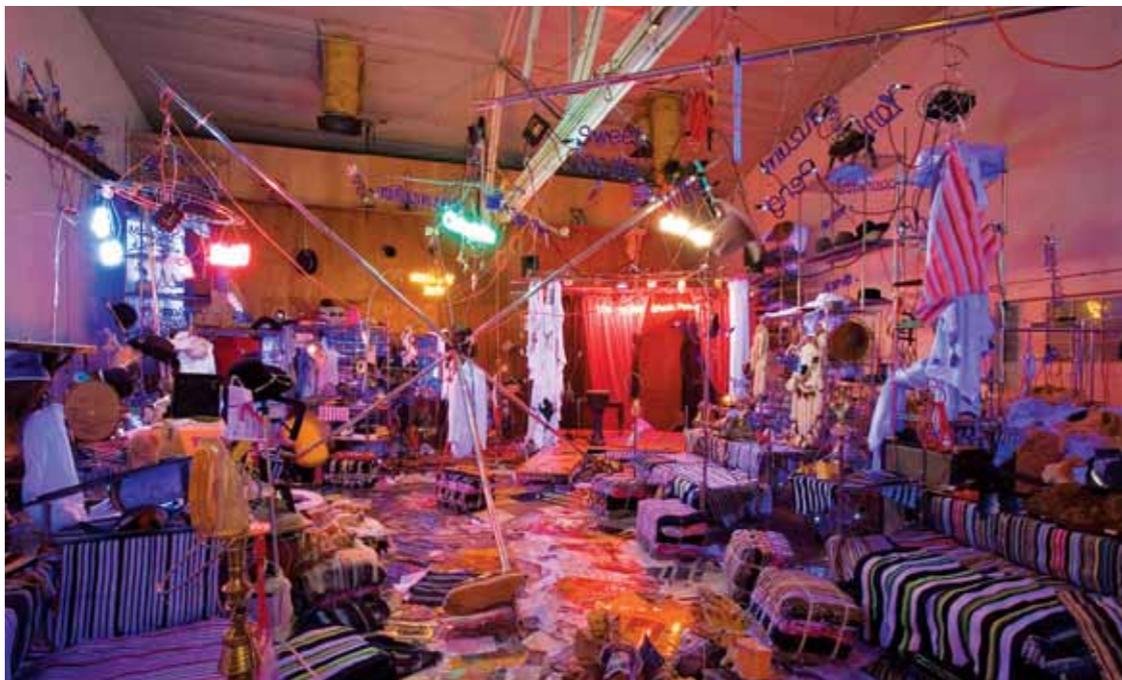
La compleja operación de vaciar la enorme cantidad de la casa llevó a la vez la más delicada variedad de objetos que quepa imaginar. El catálogo que sigue es meramente indicativo: rastros, paraguas, bicicletas, coches de mano, toda suerte de cajas y cofres, una colección de mapas, mapas de papel, de arcilla y de pared, juegos de cartas, la ropa de un hombre, mantillas, papeles de otras personas, fragmentos de escultura, un alfiler, una estatua de quince años, 25000 libros (de los cuales 2.500 eran de derecho), frascos con vísceras humanas, cientos de metros de sedas, brocados y damascos, alfombras, tapices, cuadros, relojes, una quijada de caballo, instrumentos musicales (pianos, clavicordio, acordeón, un clavicordio, dos órganos, cinco violines y cuatro pianos, veintinueve de ellos), partituras en Braille, cajas de música, un anti-espionaje de rayos X, instrumental clínico y quirúrgico, trenes y aviones de juguete, el único 'Ford V' y la piragua de Thomas Collyer...

El primer cadáver no tardó en aparecer. A primera hora de la tarde, los inspectores de necropsia, con el cuerpo de Homer, el hermano ciego y paralítico. Cuando se abrió una alfombra en la cocina apareció el cadáver, cubierto de una montaña de papel. El pelo le llegaba a los hombros y fue resaca con un alfiler de la ropa. El cuerpo del cadáver fue trasladado de inmediato a la noche anterior, después de pasar varios días sin comer. Los doce días que se publicaron a la mañana en Nueva York fueron la noticia de la muerte en portada. El cadáver de Langley no fue localizado hasta más de una semana después. El cadáver del paralítico fue hallado en un sótano de la casa. Al cabo de unos minutos, en la confluencia de la calle 108 con la Sexta Avenida, se encontró el cuerpo de Homer y Langley.

Las ratas eran los únicos seres capaces de desenvolverse con facilidad en el laberinto ciego que era la mansión

niña, dentro la misma inmundicia de Doctorow. Nos concierne de otras veces. Me acuerdo a él. "Acabo de escribir algo sobre su última novela". El día siguiente de recibir mi agitado estado de desconcierto, me dio un golpe de suerte. Le dije a Homer y Langley: "Doctorow escribió, sin decir nada. "Fin qué cosa es el misterio", le pregunté a Homer. "¿Cualquiera se atreve a decirlo?", respondió, "yo no era más que un niño. La historia de los hermanos Collyer se me quedó enganchada en la imaginación durante todos estos años. No me quedaba más remedio que escribir algo para traerlo de vuelta".

Artículo "Enterrados por la basura". Diario El País. 2009. Foto tomada de: <http://elpais.com>



Seguramente, las personas que entraron en la mansión de los hermanos Collyer antes de que fuera vaciada, se sorprendieron de lo que estaban viendo. Sin duda, tal cantidad de objetos y basura reunida constituía una imagen difícil de entender, una impresión que inmediatamente asocio a la que posiblemente el teórico Nicolás Bourriaud quiso expresar con respecto a una obra del artista Jason Rhoades, diciendo que: “la primera vez que vi una instalación de Jason Rhoades, en Colonia, en 1993, me quedé bastante perplejo. ¿Qué era eso? Sin embargo, tenía todos los elementos de una estética precaria a la vista: el abigarramiento, e incluso la saturación; el recurso a materiales pobres; la no discriminación entre el desecho y el objeto de consumo, a lo comestible y lo sólido; el rechazo de un principio de composición fija en beneficio de instalaciones de apariencia nómada e indeterminada”¹⁸.

¹⁸ Bourriaud, Nicolás. 2009. p. 99.

Nicolás Bourriaud en el capítulo titulado Precariedad Estética y Formas Errantes de su libro *Radicante*¹⁹, se basa en la idea de “modernidad líquida”²⁰ planteada por el sociólogo Zygmunt Bauman y utiliza otros ejemplos

¹⁹ El autor plantea que los artistas contemporáneos se inscriben en lo que él denomina arte radicante “término que designa un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza. Ser radicante: poner en escena, pone en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcódicar las imágenes, transplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer”. *Ibíd.* p. 22.

²⁰ “La modernidad líquida –como categoría sociológica– es una figura del cambio y de la transitoriedad, de la desregulación y liberalización de los mercados. La metáfora de la liquidez –propuesta por Bauman– intenta también dar cuenta de la precariedad de los vínculos humanos en una sociedad individualista y privatizada, marcada por el carácter transitorio y volátil de sus relaciones”. Vásquez Rocca, Adolfo. *Revista Observaciones Filosóficas*, N° 6.

En: <http://www.observacionesfilosoficas.net> (consultado por última vez en agosto de 2012)



vinculados a las artes visuales, para plantear que la precariedad sería un rasgo unificador de la estética contemporánea, y que en el escenario del siglo XXI, lo sólido y lo precario coexiste pacíficamente, donde lo precario ya no se limita solo a lo material, sino que también actúa como telón de fondo para impregnar toda la estética contemporánea²¹.

Sin duda, la relación entre arte y recolección ha estado muy presente durante el siglo XX y XXI. Así como Jason Rhoades, existen –y existieron– innumerables artistas que despliegan su producción plástica a través de la recolección, y que al mismo tiempo, elaboran y presentan desperdicios en sus propuestas. Sin ahondar en este punto, de todos modos es posible establecer que la utilización de residuos en la práctica artística tiene una herencia extensa, una traza que se extiende desde el dadaísmo hasta el post-conceptual, pasando por el *Arte Povera*, los nuevos realistas franceses, entre varios otros.

²¹ Bourriaud, Nicolás. *op. cit.*

En esa misma línea, a modo de anécdota –y sin necesariamente celebrar ni identificarme con la categoría de “artistas radicantes” de Nicolás Bourriaud–, a lo largo de mi vida para mí el ejercicio de recolección ha tenido y tiene mucho sentido. Desde niño –como a muchos– me gustaba juntar desperdicios y construir cosas. Como buen niño chileno – influenciado por la industria cultural gringa–, me gustaba armar “casas club” (ojalá arriba de un árbol), con desechos y materiales que encontraba botados cerca de mi casa. Más tarde, estudiando arte en la universidad, realicé una serie de ejercicios ocupando objetos desechados, que en ese momento me motivaron por su ambigüedad (condiciones que me entusiasman hasta el día de hoy), por el proceso de búsqueda y encuentro que suponían y, por su capacidad narrativa. Luego, más que los objetos en sí mismos, me motivó pensar en la forma en que se disponían, y cómo se relacionaban entre ellos y con los lugares donde los instalaba. Finalmente, me interesaron solo los lugares. Y hace unos años



34

–producto de tener una cámara y registrar mis instalaciones–, sobre todo me interesa el registro en general. Es así, como la práctica de recolección en mi trabajo, pasó de los objetos al registro.

No cabe duda que tomar y almacenar fotos y videos, o mejor dicho, la acción de recolectar imágenes, se ha vuelto una práctica inmensamente común desde la segunda mitad del siglo XX, constituyéndose en una especie de “síndrome de Diógenes” tecnológico. Con el lanzamiento de *Portapak* por parte de SONY en 1965, una de las primeras cámaras de video portátiles, se materializa una apertura tecnológica que permitió que los no profesionales pudieran registrar y editar imágenes. Desde los años sesenta hasta ahora, la masificación del video ha sido total: actualmente existen cámaras de video a precios accesibles, sumado a que celulares, computadoras y otros dispositivos, tienen

una cámara incorporada. Del mismo modo, existen plataformas gratuitas de circulación de videos profesionales y no profesionales, tales como *youtube*.

A primera vista, la mansión de los Coyller, mis “casas club”, las instalaciones de Jason Rhoades y los videos de *youtube*, podrían relacionarse con lo que Fredric Jameson²² define como formas estéticas que operan en evidente correlación con la globalización del mercado y que utiliza para hacer una crítica directa a la banalización del arte en este contexto, no obstante, prefiero aproximarlas a lo que este mismo autor puntualiza como salidas para enfrentar el escenario globalizado, una propuesta que permite aproximarse al vínculo entre arte y tecnología, para así “entender de nuevo nuestra situación como sujetos individuales y colectivos”, hoy

²² Jameson, Fredric. 2001.

neutralizados por una confusión espacial y social²³.

Como mencioné anteriormente, para comprender la dinámica del arte actual globalizado, Néstor García Canclini formula la noción de arte postautónomo –superando la tradicional idea de autonomía–, para comprender la influencia y permeabilidad entre el mundo artístico y el exterior o, en otras palabras, sus conexiones con aspectos culturales, económicos, políticos y sociales. García Canclini evidencia un desplazamiento hacia la postautonomía, al observar prácticas artísticas que se sitúan lejos de los límites y las restricciones conceptuales, que asumen lo impropio, que se basan en contextos más que en objetos y que se insertan en redes y medios sociales diversos: “estamos en medio de un *giro transdisciplinario, intermedial y globalizado* que contribuye (...) a redefinir lo que entendíamos por arte”²⁴. En esa redefinición, es fundamental comprender que las prácticas artísticas se sitúan en un contexto *postmedial*, donde de acuerdo a Peter Weibel “ningún medio domina por sí mismo, sino que todos los medios se influyen y se condicionan entre sí”²⁵.

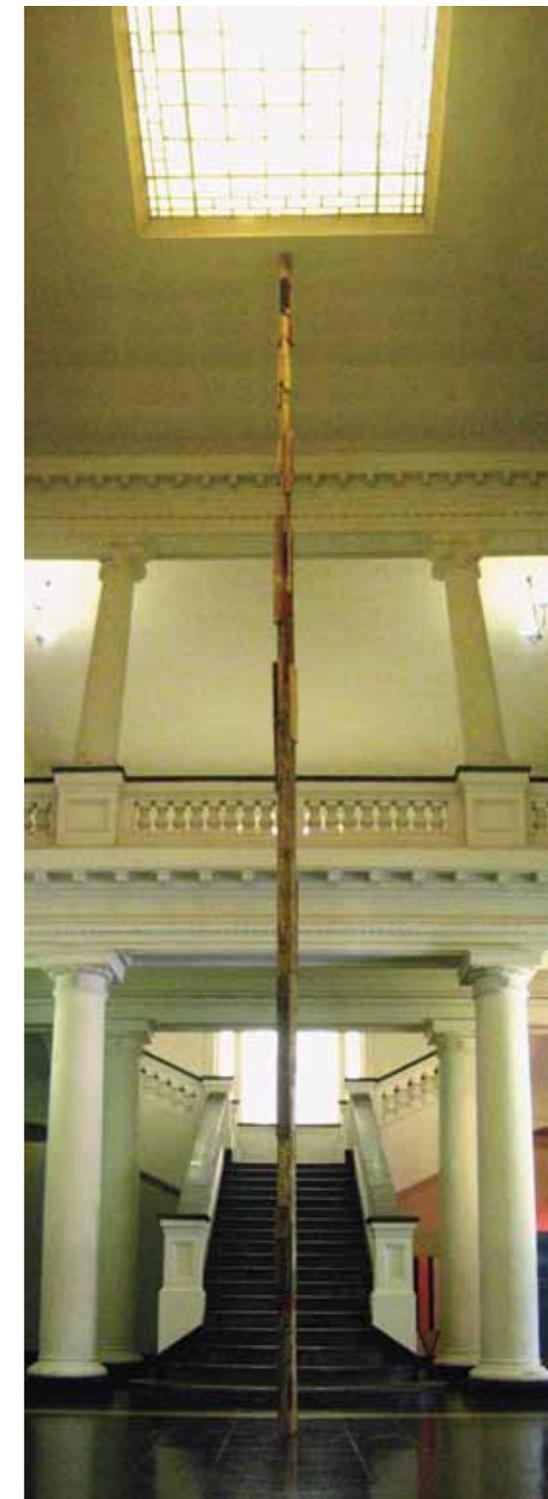
Desde mi perspectiva, comprendo este contexto de interacciones y soportes mixtos como un espacio que posibilita complejizar los procesos representacionales, sin entenderlo bajo la propuesta celebratoria y fragmentaria al modo de Borriaud, pero tampoco como una reproducción del mercado sin más, como denuncia Jameson.

Específicamente, en los dos proyectos que presentaré a continuación –asociados a la idea de recopilación–, se advierte una apertura de posibilidades por cuanto se trabaja con dinámicas, residuos y efectos del contexto descrito más arriba.

²³ *Ibíd.* p.72.

²⁴ García Canclini, Néstor. *op. cit.* p.40.

²⁵ Weibel, Peter. 2006. p.15.



35

 *Carro*. Objeto. Carro de supermercado intervenido y 50 kilos de sal. Medidas variables. Museo Benjamín Vicuña Mackenna. Gonzalo Aguirre. 2005.

 *Pilar*. Instalación. Retazos de madera, alambres y clavos. 12 metros x 20 centímetros aprox. Museo de Arte Contemporáneo (Santiago, Chile). Gonzalo Aguirre Z. 2006.

COMPILACIÓN. CARÁTULAS

El año 2005, ya caducada la tecnología del casete (superada por el CD), me dediqué a recolectar carátulas de este formato que la mayoría de mis cercanos –y no tan cercanos– estaban botando a la basura. La única condición para ser integradas a mi colección, fue que las portadas de los casetes debían estar intervenidas por sus dueños, y tener algún motivo que remitiera a la música que alguna vez envolvieron. No incluí carátulas originales, ya que por sobre todo me interesaba la composición manual y personal de las carátulas.

Este proyecto, que titulé *Carátulas*, fue presentado el año 2006 en la galería BECH (Santiago de Chile), en el marco de la exposición *Estructura Querida*²⁶, en una muestra a dúo con el artista Ivo Vidal. Si bien en el contexto de la exposición existió una propuesta de trabajos conjunta, en esta oportunidad, referiré solo a mi parte.

En dos muros de la galería, instalé una selección de quinientas carátulas: una pegada al



²⁶ A continuación incluyo uno de los textos del catálogo de la exposición.

“Si se considera a Kandinsky y a Walt Disney como amplios puntos de referencia y relación entre la música y las artes plásticas, el pintor vanguardista ruso representando las artes de elite y el dibujante californiano autor del film de animación *Fantasia* las artes populares y mediáticas, podríamos afirmar que ni Gonzalo Aguirre ni Ivo Vidal encuentran en estos precedentes citados sus filiaciones. Ninguno de los dos utiliza la representación simbólica de los contenidos de la música y lo traducen a signos icónicos. El desplazamiento que efectúan sus obras tiene que ver más bien con el significante que con el significado de las canciones aludidas. Ambos trabajan con las fundas y estuches de la música envasada antes que con los sonidos de los instrumentos o las melodías de discos y casetes ausentes. Ambos se refieren a índices gráficos, letras, nombres, títulos, partituras de colores sobrepasados por el tiempo. Si existe mímesis en un caso y en el otro una retícula abstracta, estas parodias y garrapateos funcionan como residuos banales de la moda o en el mejor sentido de la palabra, vanidades de la industria musical”. Gonzalo Millán, junio 2006.



lado de la otra, agrupadas por marca, modelo y tamaño, formando dos pliegos alargados de aproximadamente siete metros de largo, por unos setenta centímetros de alto cada uno.

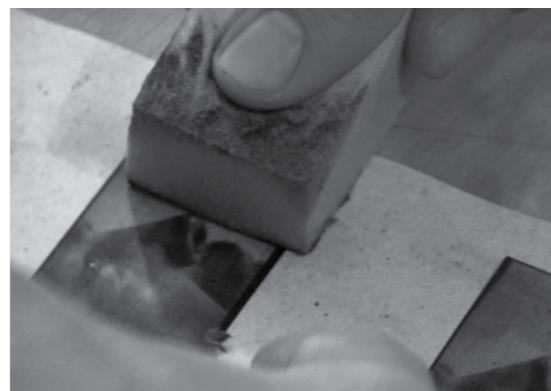
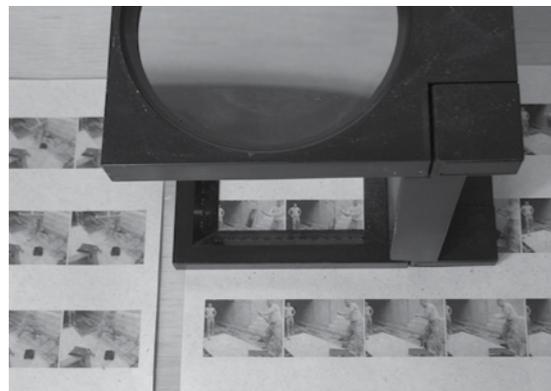
Previo al montaje, me dediqué a organizar todo este material buscando formas de presentarlo. La gran cantidad de carátulas me abrumada, se me hizo muy difícil encontrar una forma de montarlas en su totalidad. En el proceso barajé varias alternativas: una era organizar las carátulas de tal forma que se dibujara el rostro pixelado de Kurt Cobain, ocupando la fisonomía (su cara) de este ícono del rock de los noventa, como un hito que marcaba la desaparición de los casetes. Otra de las alternativas –y con una técnica similar a la anterior–, era escribir frases con las carátulas que reprodujeran el nombre de alguno de los grupos musicales, la letra de una canción o alguna dedicatoria inscrita en el material.

Si bien, nunca quedé conforme con el montaje, opté por armar estos dos rectángulos apaisados: dos partituras extendidas, donde resaltaban líneas intermitentes de distintos

colores, que avanzaban y se detenían a lo largo de los pliegos. Dentro de esta composición, que se podría catalogar como geométrica y sintética (especialmente vista desde lejos), existían otro tipo de relaciones (que se apreciaban más de cerca) que estaban dadas ya no por los diseños industriales, sino que por las inscripciones manuales. En dicha relación –que me gusta entenderla como sonora–, dialogaban diversos grupos musicales y diferentes diseños, por ejemplo, algunos intentaban emular a la carátula original, otros proponían una ilustración más personal a modo “de autores” o inscripciones muy acotadas y funcionales parecidas a los registros médicos o periodísticos.

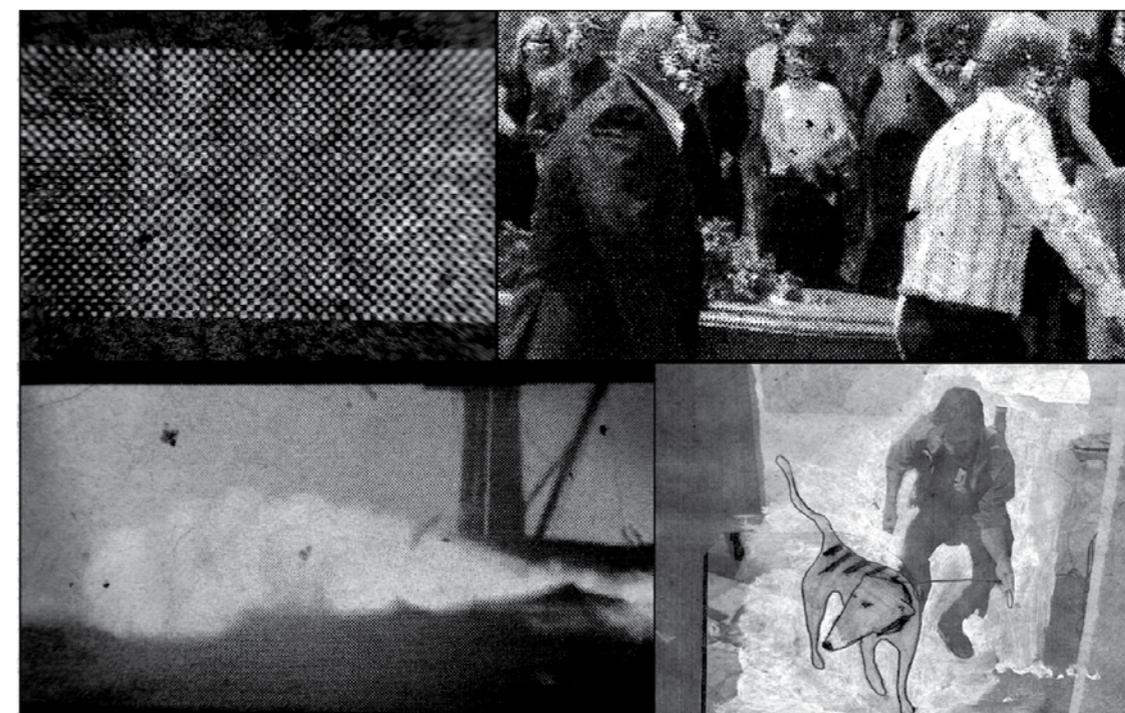
En términos generales –y más allá del montaje–, el trabajo con las carátulas consistió en un ejercicio de compilación donde se exploraban las relaciones entre sonido y visualidad. Las carátulas de casete, en esa dirección, son entendidas como residuos o epitafios de un formato fallecido, como los restos de la fiesta, restos gráficos que conforman una compilación de recuerdos asociados al sonido.





VIDEO PAPEL (*ESCRITURA DEL SOL*)

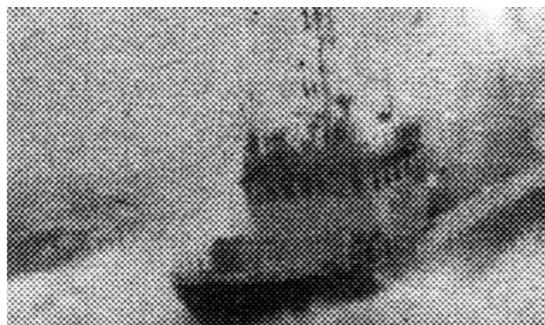
El año 2010 comencé a trabajar en un proyecto que tempranamente titulé *Video papel*. Más que configurarse como una pieza en específico, funciona como un proceso o método de trabajo, como una especie de “obra seriada” de larga duración. Básicamente, este proceso consiste en copiar imágenes de otros, mediante el calcado. En términos técnicos y operativos, busco y compilo



imágenes en video –de internet, DVDs o videotecas–, luego selecciono algunas de estas secuencias y las descompongo en fotogramas, que posteriormente imprimo en blanco y negro, y en papel *revolución* (en México) o *roneo* (en Chile). En algunas ocasiones, intervengo manualmente los fotogramas impresos, rayándolos o rasgándolos, otras veces no. Finalmente, digitalizo estos fotogramas y vuelvo a remontarlos en video, incluyendo en algunas oportunidades, un nuevo audio.

Como primer alcance, puedo decir que mediante este proceso es posible compilar distintos videos y aunarlos en una misma gráfica y formato, dado por la textura del papel, el impreso en blanco y negro, el tramado de la imagen y el descalce del cuadro a cuadro (una vez remontados los videos), posibilitándose que una serie de imágenes que anteriormente tenían características técnicas distintas, se estandaricen tanto a nivel gráfico como a nivel de sus dimensiones en pixeles. Como segundo alcance, planteo que en este proyecto compilación, estandarización y remontaje, buscan interrogar y desarmar los contenidos de un material ajeno.

En esa línea, conecto el proyecto *Video Papel* con el trabajo del artista peruano Fernando Bryce (1965), quien a lo largo de esta última década ha producido un extenso cuerpo de trabajo que busca nuevas formas de representación de la memoria histórica. Su método –al cual denominó ‘análisis mimético’– se basa en la copia de documentos oficiales, imágenes de prensa, propaganda política o anuncios de publicidad, articulando series de dibujos que revisan las relaciones de poder y su mediatización en la historia del siglo XX. Mediante la re-presentación (en el sentido más literal de volver a mostrar), a través de la copia o de la simple puesta en escena de documentos y objetos, Bryce genera instancias de parodia e ironía como armas para poner en evidencia los prejuicios subyacentes a los discursos oficiales comúnmente aceptados²⁷. En concordancia con Bryce, veo en el calcado o traspaso de las imágenes, una forma de remecer la lectura original de un documento. Así también, entiendo este proceso como una estrategia de vaciamiento de los significados de las imágenes y que las sitúa –por instantes–, en una condición ambigua que posibilita una nueva lectura.



²⁷ Texto de la exposición *Dibujando la historia moderna* de Fernando Bryce. MUAC. 2012.



En *Video papel*, más que aludir al “significado original” de las imágenes se busca un enfrentamiento entre sus posibles lecturas (antigua/nueva, oficial/alternativa). Lo que me propongo es separar las imágenes de su contexto de aparición, para darles una nueva forma y disposición que las aleje de su sentido original, deconstruyéndolas y resignificándolas: una apropiación que busca extraer y almacenar gestos, movimientos y acciones, para observarlas desde otro escenario.

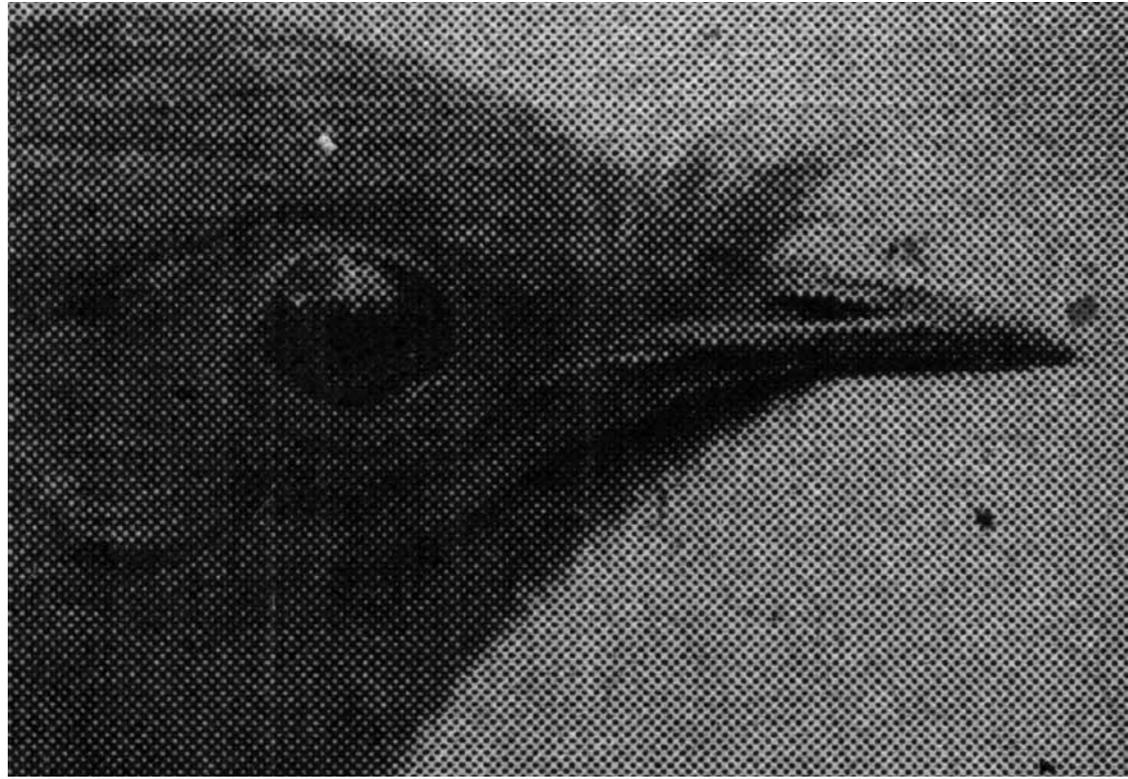
Una de las series que forma parte de mi proyecto *Video papel* se titula *Clips de la sensación*. La serie se basa en el calcado de videos sensacionalistas, fundamentalmente de programas tipo C.O.P.S. (Comando Organizado de Policías Superiores), en los que se muestra cómo los policías combaten la delincuencia. Aquí el calcado se dirige directamente a cuestionar de manera evidente lo que se está viendo, en este caso, poner en duda la noción estereotipada de delincuencia elaborada por los medios de comunicación, en la que están muy bien identificados quiénes

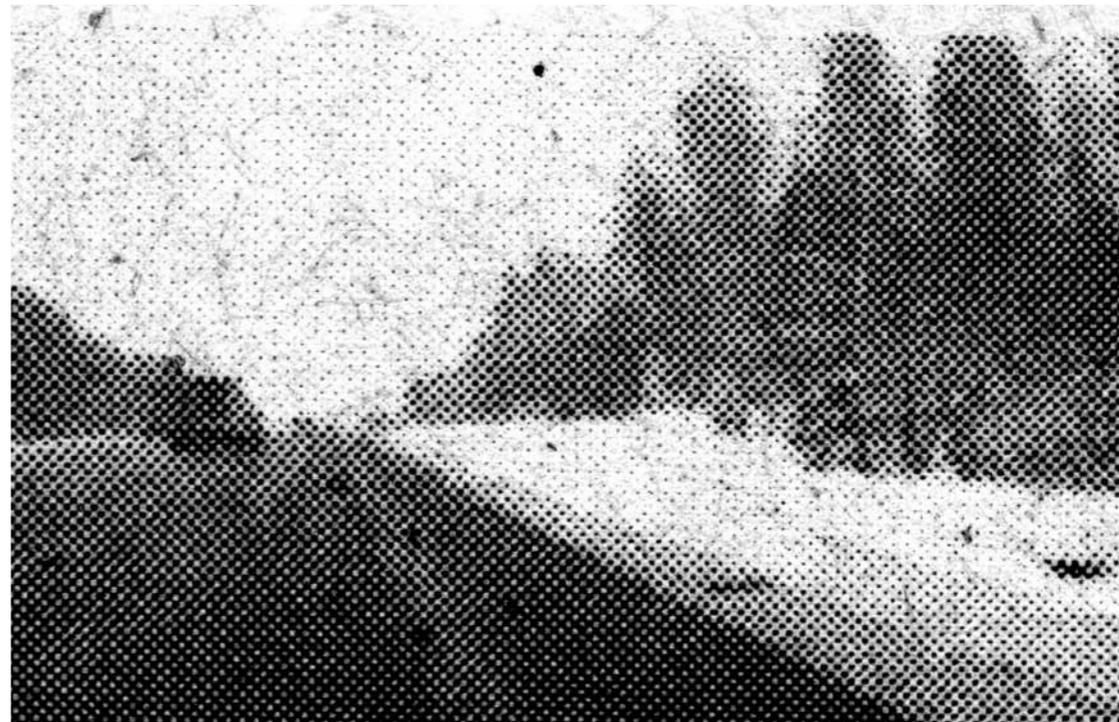
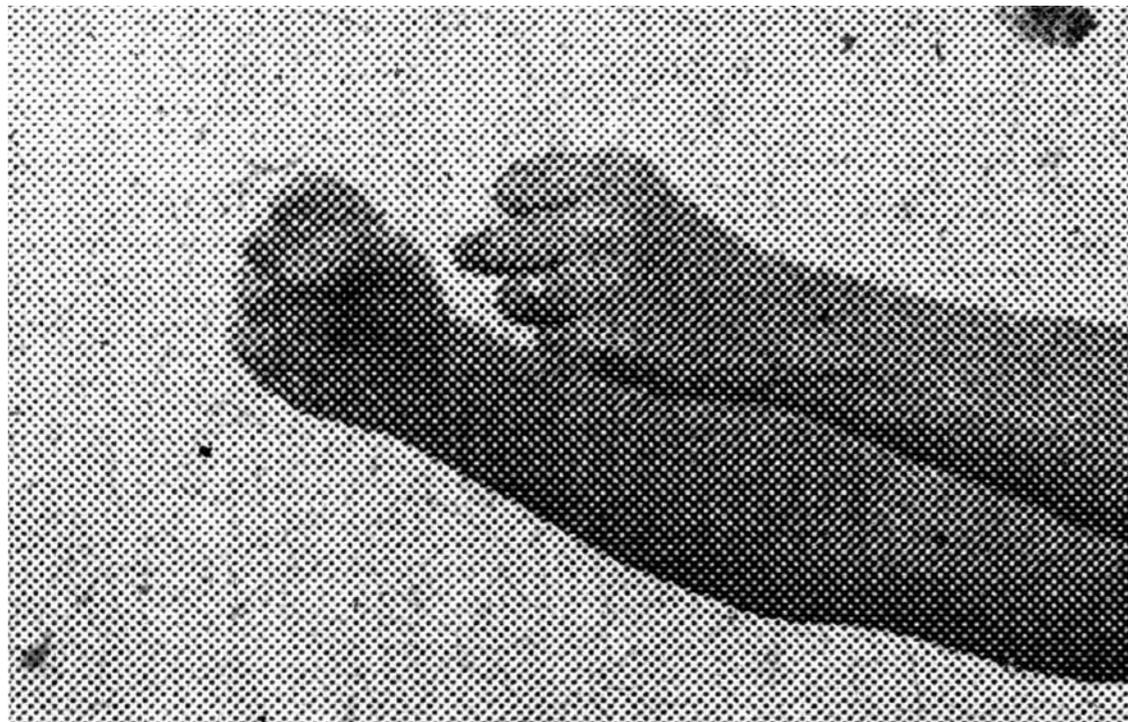
son (y cómo se ven) los buenos y los malos.

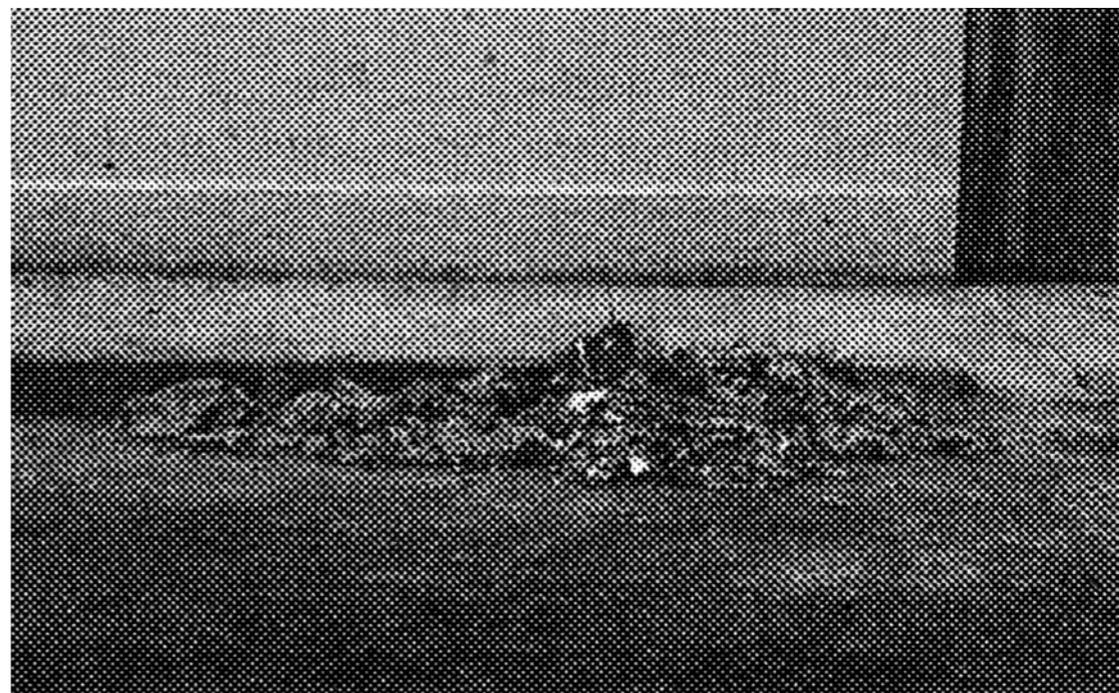
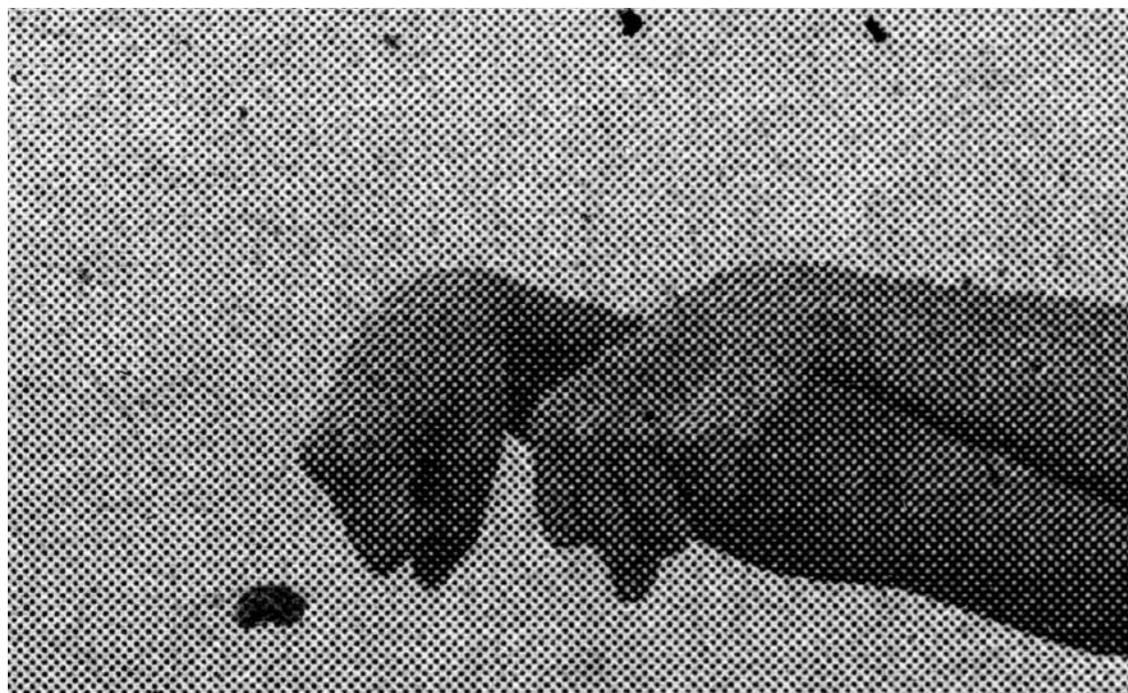
En *Inventario*, otra serie que integra *Video Papel*, me detengo concretamente en la idea de apropiación que elude o no tiene interés en el contexto original de las imágenes. En este trabajo, reúno imágenes de manera temática, donde más que enfocarme en el discurso incrustado en torno a ellas, me dirijo a observar y analizar cómo se repiten distintas representaciones de un hecho específico, en otras palabras, “la imagen no surge del contenido, sino de su intervención”²⁸. En ese sentido, recopilo imágenes de acciones repetitivas que suponen una gestualidad común, funerales desconocidos, choques automovilísticos, personas fumando o comiendo, manos abriendo puertas, barcos navegando, perros ladrando, entre otras, buscando separar el material compilado de sus sentidos particulares (de procedencia), para plantearlos desde una lectura que enfatiza los gestos y la forma.

En *Carátulas* y *Video Papel*, la recopilación supone un primer ejercicio de edición, cuyo propósito es comenzar a definir la construcción de algo que más tarde podría llegar a convertirse en algo más concreto. En ambos proyectos, la recopilación es acotada: en el primero, se persigue un objeto en específico, y en el segundo, se establece previamente que lo recogido será ajeno y temático. Considero que dichas restricciones le dan un sentido a los trabajos, que luego se pueden completar mediante otras operaciones. Si bien enfatizo en los procesos recopilatorios de estos dos proyectos, se advierte que la recopilación no puede concebirse de manera aislada, se entrecruza y superpone, transitando hacia los procedimientos de clasificación y de montaje.

²⁸ Becerra, Sergio. *op. cit.* p.118.









ARCHIVO ZONAGLO

Muy cercano a la idea de clasificación, pero muy lejos de un ordenamiento estable y duradero, se ubica el *Archivo Zonaglo* del ya fallecido poeta chileno Gonzalo Millán: un archivo existente, a partir del cual desarrollé una puesta en escena audiovisual entre los años 2007 y 2008²⁹. *Archivo Zonaglo* –ana-

grama de Gonzalo–, reúne la creación poética plástica que Millán desarrolló sistemáticamente desde el año 1986 hasta su muerte en el 2006. Está compuesto por una serie de aproximadamente quince mil fichas bibliográficas, sobre las que Millán escribía, hacía dibujos, collages y grabados.

Conocí el *Archivo Zonaglo*, ya que por motivos familiares compartí con Gonzalo Millán durante los últimos años de su vida. Siempre me llamaron la atención sus fichas, él trabajaba mucho en ellas, llegando a constituirse como una especie de práctica paralela a su escritura. Otro aspecto que me pareció interesante, fue que siempre trabajaba sobre el mismo soporte (las fichas bibliográficas), y que muchas veces, lo hacía hablando por teléfono.

Principalmente, el trabajo que Millán hacía sobre sus fichas, consistía en el calcado de pequeños objetos que recogía de la calle o de lugares que visitaba. Tomaba esos objetos (alambres torcidos, piezas de plástico, cucharas, jaboneras, pequeños juguetes o fragmentos variados) y los contorneaba sobre las fichas con diversos tipos de lápices. Posteriormente, reproducía esas mismas figuras, o parte de ellas, en otras fichas. Además escribía sobre ellas, generalmente nombres, direcciones y números de teléfonos, también pequeñas citas, traducciones y palabras que

funcionaban como imagen, y en relación a alguna imagen. Su forma de operar con las fichas tenía en gran parte, un carácter automático: “dibujo lo que sale del inconsciente, que a fin de cuentas es el consciente. Un inconsciente realista, que está contagiado por el lenguaje vulgar, por el lenguaje que viene de la calle”³⁰.

Para Millán, su archivo constituía un diario visual. Todos los días dibujaba y garrapateaba sobre las tarjetas. Él mismo lo definía como “un archivo que recoge de todo, como el desarrollo de un lenguaje que se inventa a la medida que se escribe, signos que se repiten y se combinan”. En efecto, una de las problemáticas principales del archivo de Millán es el espacio indefinido que hay entre lo escrito y lo dibujado. En torno a esto, Wolfgang Bongers expresó: “Millán, en su búsqueda constante de dar cuenta de su vida como sujeto real, como exiliado chileno y pensador antitotalitario, como poeta y artista autorreflexivo (y, por ende, político), abre con el *Archivo Zonaglo* un territorio de enunciados pre o ‘proto’ semánticos de lo decible que permiten realizar enunciados múltiples, procesados en configuraciones insospechadas y novedosas entre escritura y visualidad”³¹.

Fue a fines del año 2005, cuando le propuse a Millán digitalizar todo su archivo de fichas, lo que posibilitaría conservarlas en otro formato, y a su vez, manipularlas digitalmente, para así hacer con ellas animaciones o algo por el estilo. Mi argumento principal para convencer a Millán, fue decirle que su archivo cumplía con el requisito básico de la animación en dos dimensiones: sus dibujos se inscribían en un formato regular, en una matriz, en un soporte que tenía una forma apaisada igual al formato del cine.

³⁰ Todas las citas de Gonzalo Millán que aparecen en este texto, corresponden anotaciones que escribí en un cuaderno, en algunas de las conversaciones que tuvimos sobre el *Archivo Zonaglo*.

³¹ Bongers, Wolfgang. 2010. p. 196.

Después de varias conversaciones, Millán me entregó una caja con setecientas fichas aproximadamente. Ahí empezaron los problemas y las interrogaciones: ¿de qué año es esta serie?, ¿cómo se relacionan estas fichas?, ¿son parte de una serie específica? Nunca hubo muchas respuestas.

Antes de la muerte de Gonzalo Millán, realicé un video con las setecientas fichas que me había entregado, lo titulé *La fuente de Mimir*, pues una de las tarjetas refería a esta mitología nórdica³². Millán se entusiasmó al ver sus fichas en movimiento. Al poco tiempo se enfermó y dejamos de hablar sobre su archivo.

Dos años después de su muerte, realicé un montaje con siete mil fichas, que correspondían casi a la mitad del archivo. Al enfrentarme a la totalidad del archivo (unas treinta cajas de zapatos desbordadas de tarjetas) volvió a aparecer la misma pregunta: ¿dónde empieza y termina un archivo? Una interrogante a la que hoy encuentro una posible respuesta en la descripción de atlas (archivo de imágenes) propuesta por Georges Didi-Huberman: “el atlas suele comenzar (...) de manera arbitraria o problemática, de modo muy diferente al comienzo de una historia o la premisa de un argumento; en cuanto a su final, suele aplazarse hasta que se presenta una nueva región, una nueva zona del saber que explorar, de suerte que un atlas casi nunca posee una forma que quepa dar por definitiva”³³.

³² La Fuente de Mimir refiere al pozo donde Odín –dios del conocimiento en la mitología nórdica– sacrificó uno de sus ojos para de este modo poder acceder a la sabiduría de los años. Odín también era quien daba a los poetas valerosos la hidromiel de la inspiración que era hecha por los enanos. (Faulkes, Anthony. 1995.)

³³ Didi-Huberman, Georges. 2010a. p.14.

²⁹ El resultado de dicho proyecto se materializó en un DVD. Junto al músico Diego Aguirre, proponemos una extensión, presentación y recreación de la poesía plástica desarrollada por el poeta Gonzalo Millán: “Bocetos o montajes en que aparecen, de pronto, fotografías coloreadas, avisos de prensa, números de teléfono, versos sueltos, referencias bibliográficas, homenajes, cuestionarios, chistes privados, recordatorios, direcciones, planos, etiquetas de yerba mate. Durante veinte años el poeta Gonzalo Millán soltó la mano con estos ejercicios semiautomáticos que capturan, con extraña eficacia, la vida cotidiana: el ocio puro, la sagrada libertad amenazada por los ruidos molestos y otros tantos ruidos amados. El sonido —el ruido— de la propia respiración, por ejemplo, o el placer del trazo rajando el silencio del papel. El placer, sobre todo, de escribir el propio nombre hasta convertirlo en una mancha lejana y bella. Pinorra Aguirre ha revisado con paciencia un material valioso y casi inabordable: 15000 fichas que ha barajado con lucidez, movido por el deseo de comprender a cabalidad el arte de Millán. La música hace el resto y esta vez el resto es mucho: las imágenes, las palabras y la música colaboran para conseguir estos veinte alucinantes y alucinados minutos que los lectores-espectadores de Gonzalo Millán sólo podemos agradecer” (Reseña por Alejandro Zambra, 2008).

MI PROBLEMA CON LAS CLASIFICACIONES ES QUE NO SON DURADERAS; APENAS PONGO ORDEN, DICHO ORDEN CADUCA.
GEORGES PEREC
PENSAR/CLASIFICAR

56 Millán nunca me habló mucho del orden de las fichas o de posibles agrupaciones entre ellas. Por algún motivo, me dejó trabajar libremente. De hecho, durante el proceso de la primera animación (*La Fuente de Mimir*), le insistí en que me diera más señas de cómo agrupar las tarjetas, pero no lo hizo. Tanto en la primera animación como en la siguiente puesta en escena con casi la mitad del archivo, me dediqué a rastrear y armar series: agrupé algunas fichas según su relación en movimiento, en otras palabras, que en secuencia generaban la ilusión de movimiento. Al mismo tiempo, fui recogiendo y reconstruyendo estructuras que aparentemente constituían una serie reconocible, asimismo, fui haciendo otras relaciones y elaborando mis propias clasificaciones. De todos modos, no existía un orden o una clasificación en las cajas en las que Millán guardaba sus tarjetas, tampoco estaban ordenadas cronológicamente, no obstante, al ver las tarjetas en su conjunto, resulta evidente que la forma de trabajar de Millán era seriada: series que se armaban y desarmaban sin respetar el año en que fueron empezadas.

En su libro *Arte y Archivo, 1920-2010*, Anna María Guasch plantea que existen dos “máquinas” de archivo que se diferenciarían entre sí por su modo de operar. La primera, “pone énfasis en el principio regulador del nomos

(o de la ley) y del orden topográfico”, y la segunda, “acentúa los procesos derivados de las acciones contradictorias de almacenar y guardar”. Asimismo, en sus modos de operar, la primera de estas nociones se vincula a “los principios de procedencia, homogeneidad y continuidad, al orden de la ley”, por el contrario, la segunda, se identifica con lo “flexible y no estable, no ordenado linealmente y al margen de toda jerarquización”³⁴.

Aproximándome al planteamiento anterior, considero que el archivo de Millán se vincula al segundo tipo de archivo propuesto por Guasch. Incluso el propio Millán expresó que el *Archivo Zonaglo* “es un archivo obsoleto, los ficheros ya no existen, es un archivo sobrepasado por la técnica. Es un archivo que se volvió loco, su desempleo le permite el caos”. Evidentemente, en las quince mil fichas existe un diálogo permanente. Todo indica que Millán nunca dio por finalizada una ficha, en su proceder siempre existía la posibilidad de retocar una tarjeta diez años después o de disponerla en otro conjunto de fichas. En síntesis, considero que en las múltiples posibilidades de agrupación y discursividad, está el sentido del *Archivo Zonaglo*: sus contenidos se establecen mediante el reordenamiento de sus partes.

³⁴ Guasch, Anna María. *op. cit.* p.15.

De igual manera, en su libro *Pensar/Clasificar*, Georges Perec propone una distinción entre dos modos de ordenamiento, expresando que “en toda enumeración hay tentaciones contradictorias: la primera consiste en el afán de incluirlo TODO; la segunda, en el de olvidar algo; la primera querría cerrar definitivamente la cuestión; la segunda, dejarla abierta; entre lo exhaustivo y lo inconcluso”³⁵. Así, se contraponen dos intenciones clasificatorias, una que considero más cercana a la idea de taxonomía de Carlos Linneo, y otra que me parece más próxima al *Archivo Zonaglo*.

Precisamente mi forma de abordar el archivo de Millán, también se vincula con aquella forma más abierta de enumerar y catalogar esbozada por Perec. Nunca tuve la intención de dar cuenta de todas las tarjetas, ni tampoco de formar grupos de tarjetas que fueran inamovibles: asumí la clasificación como un medio de comprensión. Me gusta pensar en el *Archivo Zonaglo* como una máquina (proto) cinematográfica que reproduce sus partes de manera veloz y aleatoria, y que a ratos, se descompone y permite visualizar alguna secuencia que quedó a mitad de camino.

Así, considero que para abordar el archivo de Millán fue necesario describirlo a mi

³⁵ Perec, Georges. 2008. p.175.



manera, renombrarlo, apodarlo³⁶. En un primer momento, mi trabajo consistió en tomar montones de fichas y disponerlas en el suelo, buscando relaciones y repeticiones. Luego, en un constante vértigo taxonómico, fui agrupando las tarjetas en series que luego iba clasificando bajo títulos variados³⁷. En definitiva, la única forma de introducirme en su archivo, fue creando otro archivo (con un nombre cambiante) que operaba al interior del *Archivo Zonaglo*.

En suma, entiendo la clasificación desde su imposibilidad, me parece que ella siempre es provisional, que funciona como un proceso de interrogación y creación. Lejos de entenderla como una enumeración que permite establecer ordenes únicos y duraderos, creo que la clasificación es efímera y cambiante, que por sobre todo, funciona como un modo de compresión y subversión de lo observado.



EL LENGUAJE SE VUELVE UN MUSEO INFINITO.

ROBERT SMITHSON

UN MUSEO DEL LENGUAJE EN LAS INMEDIACIONES DEL ARTE

A modo general, se entiende la descripción como el acto de explicar de forma detallada y ordenada cómo se ven las personas, los lugares o los objetos. En la literatura, principalmente en la narrativa, muchas veces la descripción se ocupa para ambientar las acciones y crear una atmósfera que haga más creíbles –dentro del contexto lingüístico– los hechos que se narran. En algunos diccionarios, se define la descripción como “delinear, dibujar, figurar algo, representán-

³⁶ Digo renombrar y apodar, y no nombrar, ya que seguramente Millán les había dado otro nombre.

³⁷ **Series Largas:** afiche dadaísta, botellas, Brasil, Felinización, reja verde roja, caballero bajito, cara corazones, caras redondas, círculos, círculos pintura, collage, copa geométrica en movimiento, cuaderno, dibujo revista, el oso, el gran calendario, el renacer del Millán, fotos, gráfica gringa, Gonzalo Millán, guerra, individuales, la muerte, números, Oconnor blues, peragalgo, piano, piedra maligna y escorpión, pliegos, por colorido desde lejos, primeras, puntillismo, quemadas, rostro contorno, Santiago.



hexágono+texto+dibujo, hojas, hombre niebla, hombre con ojos negros, hombres verdes, huasos y aspiradoras, huella zapato, huincha de embalaje, imagen+fecha, kent, la escala, letra y mancha, lucha avícola, manijas, mayo, mochica, monocho, monte cuadrulado, naranjas, nave micro, negro sobre blanco, núcleo, nudo+cruz, ojo papelillo, ojos afilados, packcha, pasada de huincha, pelos, pequeño pantano, picos voladores, pieza-auto, platos. prensa piroxilina, rayón pasta color, recostado exploté, rectángulos, reflexión llay llay, rinoceronte, rosado, santos, sentada parada, sentados, stencil, té+dibujo, té+forma, teatro, teclado, teléfono, teoría color, termómetro, tijeras, tinacamay, trama

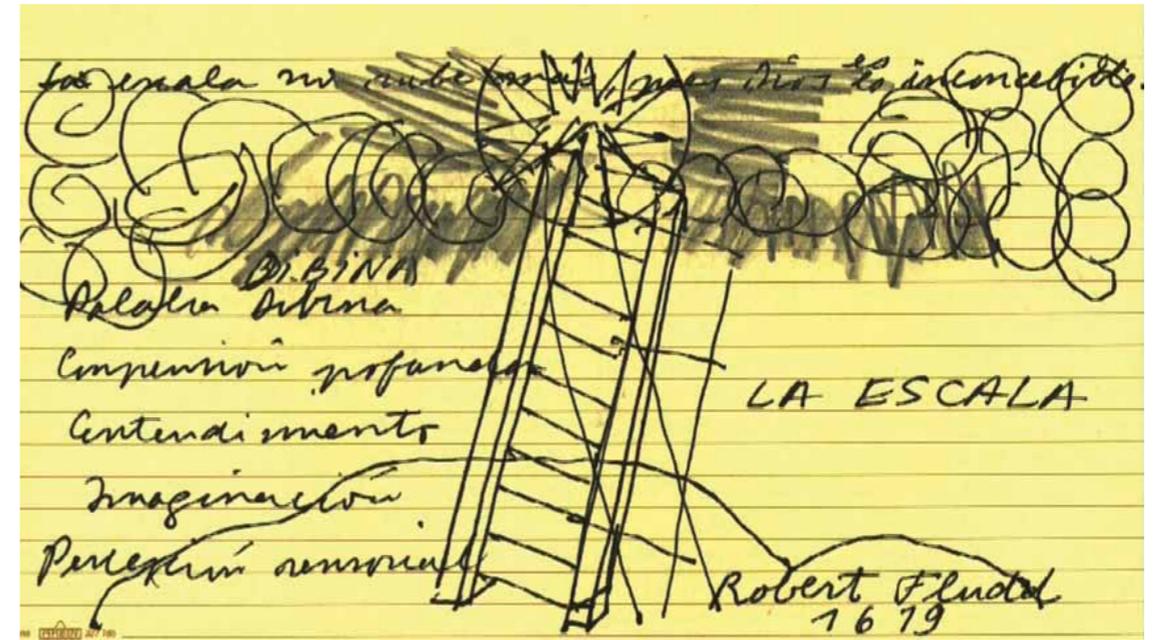
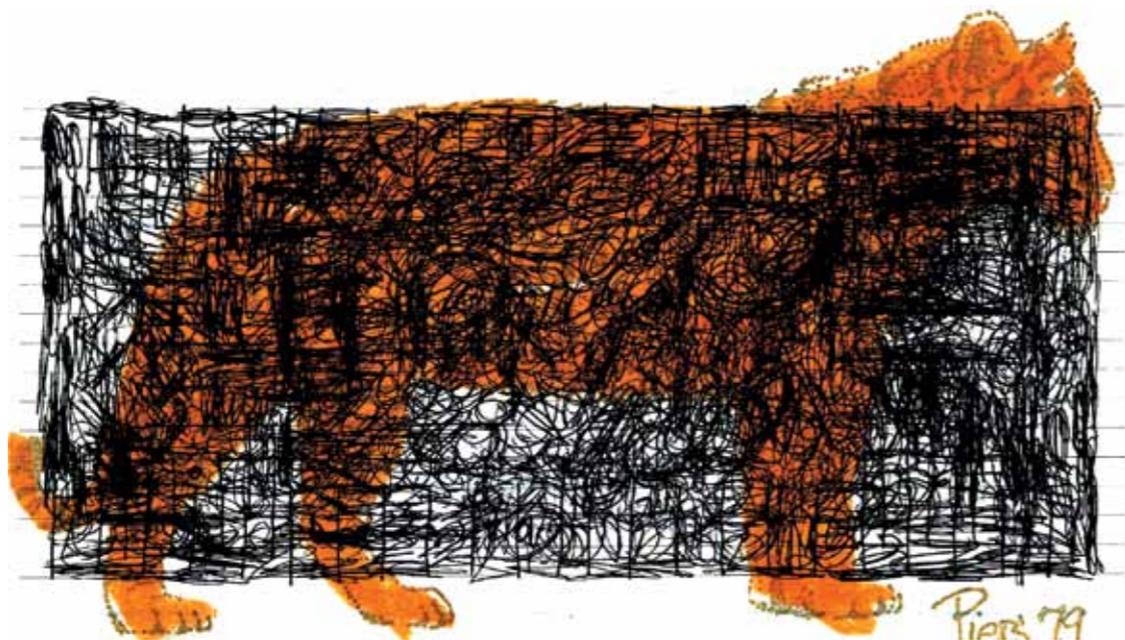
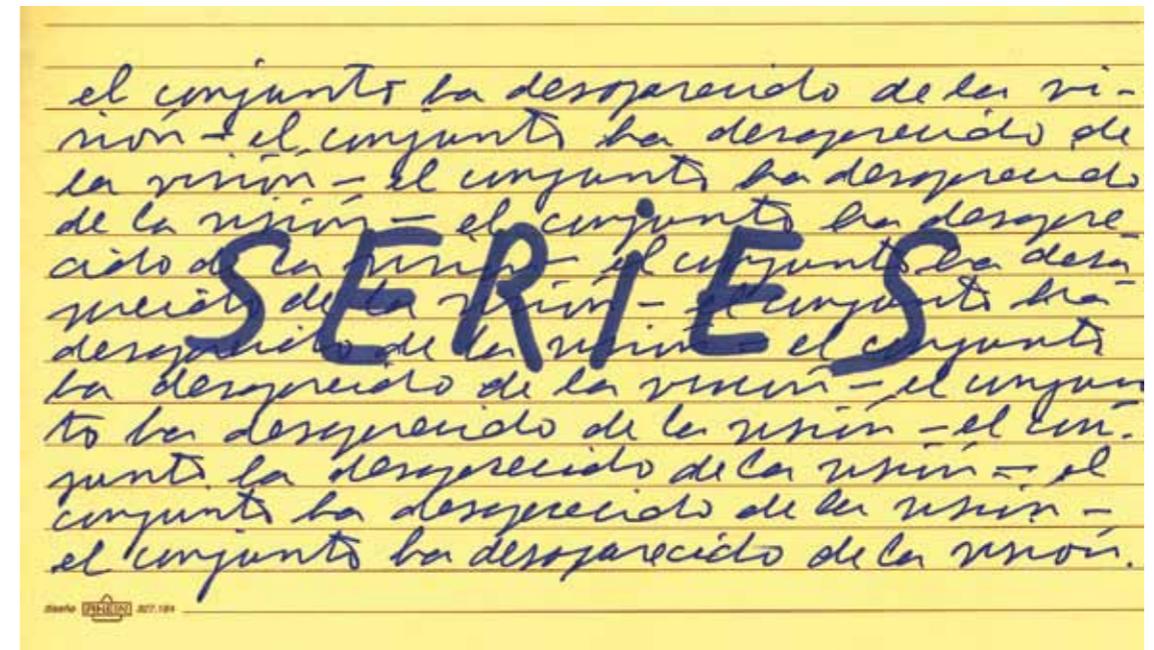
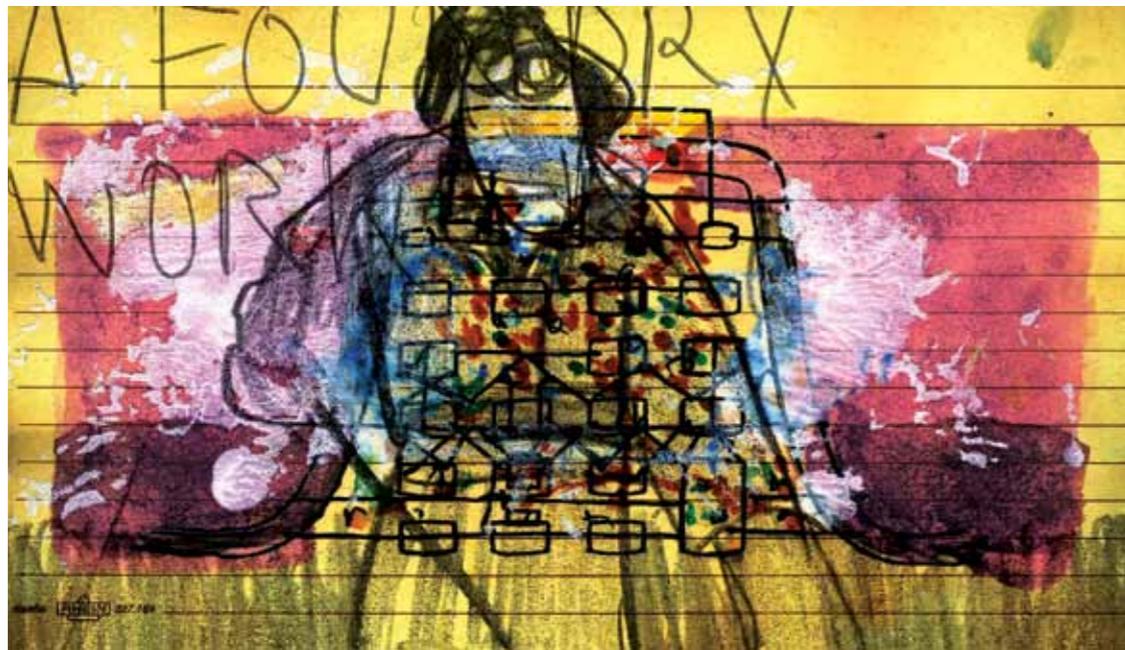


GONZALO MILLÁN ARRATE
(1947-2006)

dolo de modo que dé cabal idea de ello”³⁸. En

gruesa, tres caras y pintura, vela, vencedores/vencidos, violencia doméstica, virgen tam, visión).

³⁸ Diccionario de la Lengua Española. Vigésima segunda



edición. 2012.

resumen, se puede entender la descripción en su sentido más oficial, como un recurso que aspira a la verosimilitud, donde existe un descriptor que –mediante una mirada que busca ser neutral– intenta representar lo visto de manera supuestamente objetiva.

Tanto la clasificación como la descripción suponen procesos de inclusión y exclusión, mientras algo se incorpora, automáticamente otra cosa se abandona, así como cuando tomamos una foto o relatamos una experiencia. Ambos procedimientos, pueden llegar a ser ejercicios interminables, pues es imposible dar cuenta de todo: así como nuestras ideas cambian, lo que está frente a nuestros ojos también lo hace. La clasificación y la descripción, nos preguntan constantemente por lo que vemos y por lo que queremos ver, en cierta forma, nos obligan a definirnos, donde el resultado, siempre configura una idea, una preferencia que en cierto modo nos retrata.

En el año 2006, me invitaron a participar en la exposición *Spam City*, presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile. La exposición fue curada por la Revista SPAM_arq, y “proponía una exploración de conceptos relativos al rol que distintas prácticas estéticas y teóricas asumen en relación al contexto (físico, social, económico, político) urbano, buscando explorar las posibilidades de una actitud consecuente en el registro de los fenómenos que lo configuran”³⁹.

Para dicha exposición, elaboré una pie-

za que se tituló *Institución Vacante*. La obra en cuestión, consistió en una instalación espacial-sonora de carácter específico, que a través de la descripción, buscaba problematizar la noción de neutralidad propuesta por algunos museos y galerías de arte. Lo que se presentaba en esta instalación, básicamente era una descripción de la sala que me asignaron para exponer tal como la encontré, sin realizar ningún tipo de intervención previa. Durante un día de observación en el lugar, elaboré una descripción de la sala, que luego fue registrada en formato de audio, y reproducida en el mismo lugar descrito. El relato tenía una duración de nueve minutos, y se emitía a modo de *loop* desde un conducto de ventilación que se encontraba en el lugar, sin que pudiera ser visto el aparato que emitía el sonido. La voz describía y enumeraba elementos arquitectónicos, además de hitos y objetos que se encontraban dentro del espacio asignado.

“858 BALDOSAS DE MÁRMOL RECONSTITUIDO. EN LA BALDOSA CENTRAL, DESAGÜE O ALCANTARILLA DE 12,5 CENTÍMETROS DE DIÁMETRO Y DE 35,5 CENTÍMETROS DE PROFUNDIDAD, EN SU INTERIOR DIVERSOS DESECHOS: COLILLAS DE CIGARRRO, FÓSFOROS QUEMADOS, UN TARRO

DE VACÍO, OXIDADO Y AMARRADO CON UN ALAMBRE A UN TROZO DE CEMENTO. PRÓXIMO A LA ALCANTARILLA, A 384 CENTÍMETROS EN DIRECCIÓN DIAGONAL HACIA EL NORESTE, UNA TAPA METÁLICA TEXTURIZADA Y OXIDADA DE 59 POR 59 CENTÍMETROS. EN LAS RANURAS DE LOS BORDES DE ESTA: ACUMULACIÓN DE POLVO, UN ALFILER INOXIDABLE Y UN CLIP OXIDADO. EN LA MISMA DIRECCIÓN NORESTE Y A 280 CENTÍMETROS, UNA POLILLA MUERTA, DE UN COLOR CREMA LEVEMENTE PLATEADO EN SUS ALAS. A 75 CENTÍMETROS DE LA POLILLA, EN DIRECCIÓN RECTA HACIA EL NOROESTE, UNA AVISPA MUERTA VOLTEADA DE ESPALDAS, CON SU AGUIJÓN TOPANDO EN UN GUARDAPOLVOS PINTADO DE NEGRO, EL QUE SE EXTIENDE INTERRUMPIDAMENTE POR TODO EL PERÍMETRO. ARRIBA DEL GUARDAPOLVO Y DE LA AVISPA, UN RADIADOR PINTADO DE BLANCO QUE SE DESPEGA POR 5 CENTÍMETROS DEL MURO. EN EL EXTREMO SUPERIOR IZQUIERDO, DEL PLANO FRONTAL DEL RADIADOR, UNA LLAVE SIN MANILLA. A 52 CENTÍMETROS DE DISTANCIA, OTRO RADIADOR DE LAS MISMAS CARACTERÍSTICAS; TANTO DE SU EXTREMO SUPERIOR IZQUIERDO, COMO DE SU EXTREMO INFERIOR IZQUIERDO, SE EXTIENDEN DOS CAÑERÍAS PINTADAS DE BLANCO, LAS QUE VAN ENCHUFADAS AL MURO. PARALELA A LA CAÑERÍA DE ARRIBA Y A 6 CENTÍMETROS DE DISTANCIA, SE EXTIENDE HORIZONTALMENTE UNA CORNISA INFERIOR. AVANZADO POR ESTA HACIA EL ESTE, CASI EN EL PUNTO MEDIO DE SU EXTENSIÓN HORIZONTAL POR ESTE MURO, SE ENCUENTRA UNA ESPERMA DE VELA QUE LA TOCA LEVEMENTE, ESTA SUBRAYA EL ÁNGULO QUE SEPARA Y UNE EL MURO CON EL VANO DONDE SE ENCUENTRA UN VENTANAL RECTANGULAR COMPUESTO POR DOS VENTANAS SEPARADAS POR UN PANEL RECTANGULAR APAISADO. LA VENTANA DE ABAJO SE COMPONE DE OCHO VIDRIOS RETICULADOS, UNO DE ELLOS MUESTRA UN PIQUETE CON UNA FORMA HEXAGONAL IRREGULAR; DESDE ESTA HENDIDURA SE EXTIENDEN 4 RAJADURAS QUE LIMITAN CON EL MARCO. ARRIBA DEL TRAVESAÑO SUPERIOR DE LA VENTANA, EN EL PANEL APAISADO, SE HALLAN PEGADOS MÁS DE 6 PELOS NEGROS. ARRIBA DE ESTE PANEL, DOS VENTANAS CON SUS RESPECTIVAS MOLDURAS Y 12 VIDRIOS AGRUPADOS EN BLOQUES DE 6. DE LAS MISMAS MEDIDAS Y CARACTERÍSTICAS DE ESTE VENTANAL SE UBICAN A LA DERECHA Y A LA IZQUIERDA, DOS VENTANALES; EL DE LA DERECHA DE SUS 20 VIDRIOS, MUESTRA 4 VIDRIOS DE TIPO CATEDRAL, EL DE LA IZQUIERDA DE SUS 20 VIDRIOS, MUESTRA 8 VIDRIOS RETICULADOS. HACIA LA SUPERFICIE Y SEPARANDO ESTOS TRES VENTANALES, SE ENCUENTRA UN MURO QUE LUCE UNA CANTERÍA REGULAR. AL FRENTE DE ESTE, OTRO MURO CON CANTERÍA REGULAR, LA QUE ES INTERRUMPIDA DE ABAJO HACIA ARRIBA POR UN RADIADOR DE CALEFACCIÓN PINTADO DE BLANCO, QUE SE EXTIENDE POR CASI TODO EL ANCHO DEL MURO. ARRIBA DE ESTE Y EN EL CENTRO, UNA VENTANA PEQUEÑA QUE EN LA PARTE INFERIOR IZQUIERDA DE SU MARCO, TIENE UN ORIFICIO QUE DEJA VER EL EXTERIOR. ARRIBA DE LA VENTANA, UNA CAÑERÍA ADHERIDA A LA MURALLA QUE SE EXTIENDE HORIZONTALMENTE POR TODO EL MURO Y POR PARTE DEL MURO CONTINUO. A POCOS CENTÍMETROS DE LA CAÑERÍA Y EN EL CENTRO DEL MURO, UN

³⁹ SPAM_city: Diálogos sobre la ciudad contemporánea. 2006. (plataformaurbana.cl)

VENTANAL CON FORMA DE ARCO CON SUS DOS VENTANAS ABIERTAS, TANTO AL LADO DERECHO COMO AL IZQUIERDO DOS VENTANALES MÁS PEQUEÑOS TAMBIÉN CON FORMA DE ARCO Y CON SUS VENTANAS ABIERTAS; LA VENTANA DE LA DERECHA DEL VENTANAL PONIENTE, TIENE UNA MANILLA DE BRONCE QUE APUNTA HACIA ARRIBA, LA VENTANA DE LA IZQUIERDA DEL VENTANAL ORIENTE, SE ENCUENTRA CON SU MANILLA DE BRONCE HACIA ABAJO APUNTANDO HACIA UNA COLUMNA DE CANTERÍA REGULAR. HACIA LA IZQUIERDA DE ESTA, UN VANO DE PUERTA. MÁS A LA IZQUIERDA DOS COLUMNAS DE CANTERÍA REGULAR SEPARADAS POR UN VANO DE VENTANA. MÁS A LA IZQUIERDA UN VANO DE PUERTA. MÁS A LA IZQUIERDA DOS COLUMNAS DE CANTERÍA REGULAR SEPARADAS POR UN VANO DE VENTANA. MÁS A LA IZQUIERDA UN VANO DE PUERTA. MÁS HACIA LA IZQUIERDA UNA COLUMNA CON CANTERÍA REGULAR. A 1.540 CENTÍMETROS DE ESTA, EN DIRECCIÓN DIAGONAL HACIA EL SUROESTE, UNA COLUMNA CON CANTERÍA REGULAR. HACIA SU DERECHA, UN VANO DE PUERTA CIEGA. MÁS A LA DERECHA, DOS COLUMNAS CON CANTERÍA REGULAR SEPARADAS POR UN VANO DE VENTANA CIEGA. MÁS A LA DERECHA, UN VANO DE PUERTA CIEGA. MÁS A LA DERECHA, DOS COLUMNAS CON CANTERÍA REGULAR SEPARADAS POR UN VANO DE VENTANA CIEGA. MÁS A LA DERECHA, UN VANO DE PUERTA CIEGA; AL MEDIO DE ESTA, Y EN SU PARTE SUPERIOR, UN AGUJERO DE 30 CENTÍMETROS DE DIÁMETRO INSCRITO EN UN CUADRADO, DESDE EL CUAL EMERGE UN FILAMENTO QUE CUELGA Y SE POSA EN LA MURALLA. DESDE EL EXTREMO DEL FILAMENTO Y EN DIRECCIÓN DIAGONAL HACIA ABAJO Y A LA DERECHA, UN TROZO DE MASKING TAPE, DONDE CON LÁPIZ ROJO SE LEE ESCRITO 'L 23', ESTE SE ENCUENTRA ADHERIDO A UNO DE LOS VÉRTICES DE UNA COLUMNA DE CANTERÍA REGULAR. EN DIRECCIÓN RECTA HACIA ARRIBA Y SUBRAYANDO TRES CUARTAS PARTES DEL PERÍMETRO, ENTABLAMENTO CON CORNISA INTERMEDIA, MÉNSULA, FRISO Y ADORNOS DE DENTÍCULO. EN LA MITAD DEL ENTABLAMENTO UBICADO EN EL MURO NORTE, Y ATRAVESÁNDOLO VERTICALMENTE, UNA CANALETA PLÁSTICA, LA QUE EN SU PARTE SUPERIOR SE EXTIENDE HORIZONTALMENTE DE LADO A LADO. ARRIBA DE ESTA: MURO CON CANTERÍA REGULAR Y TRES VANOS CIEGOS APAISADOS. ARRIBA DE ESTOS, TRES VENTANALES TAPADOS DESDE SU INTERIOR, CADA UNO DE LOS CUALES SE COMPONE DE 20 VIDRIOS, MOLDURA DE MADERA Y TRAVESAÑO CON ADORNOS DE DENTÍCULO. A LA DERECHA DEL VENTANAL NORESTE, COLUMNA CON CANTERÍA REGULAR Y CAPITEL COMPUESTO. A SU DERECHA, VENTANAL COMPUESTO DE 40 VIDRIOS, MOLDURA DE MADERA Y TRAVESAÑO CON ADORNOS DE DENTÍCULO. A SU DERECHA, COLUMNA CON CANTERÍA REGULAR Y CAPITEL COMPUESTO. A SU DERECHA, VENTANAL CON 10 VIDRIOS, MOLDURA DE MADERA Y TRAVESAÑO CON ADORNO DE DENTÍCULO. A SU DERECHA, COLUMNA CON CANTERÍA REGULAR Y CAPITEL COMPUESTO. A SU DERECHA, VENTANAL CON 40 VIDRIOS, MOLDURA DE MADERA Y TRAVESAÑO CON ADORNOS DE DENTÍCULO. A SU DERECHA, COLUMNA CON CANTERÍA REGULAR, QUE EN SU PARTE SUPERIOR TIENE ADHERIDO DOS PEQUEÑOS TROZOS DE MADERA CON DOS GANCHOS QUE SOBRESALEN. ARRIBA, CAPITEL COMPUESTO. A SU DERECHA, VENTANAL



CON 10 VIDRIOS, MOLDURA DE MADERA Y TRAVESAÑO CON ADORNOS DE DENTÍCULO. A SU DERECHA, COLUMNA CON CANTERÍA REGULAR Y CAPITEL COMPUESTO. A SU DERECHA, VENTANAL CON 40 VIDRIOS, MOLDURA DE MADERA Y TRAVESAÑO CON ADORNOS DE DENTÍCULO. A SU DERECHA, COLUMNA CON CANTERÍA REGULAR Y CAPITEL COMPUESTO. EN EL MURO DEL FRENTE: COLUMNA CON CANTERÍA REGULAR Y CAPITEL COMPUESTO. A SU DERECHA, VENTANAL COMPUESTO DE 40 VIDRIOS, MOLDURA DE MADERA Y TRAVESAÑO CON ADORNOS DE DENTÍCULO. A SU DERECHA, COLUMNA CON CANTERÍA REGULAR Y CAPITEL COMPUESTO. A SU DERECHA, VENTANAL CON 10 VIDRIOS, MOLDURA DE MADERA Y TRAVESAÑO CON ADORNO DE DENTÍCULO. A SU DERECHA, COLUMNA CON CANTERÍA REGULAR Y CAPITEL COMPUESTO. A SU DERECHA, VENTANAL CON 40 VIDRIOS, MOLDURA DE MADERA Y TRAVESAÑO CON ADORNOS DE DENTÍCULO. A SU DERECHA, COLUMNA CON CANTERÍA REGULAR Y CAPITEL COMPUESTO. A SU DERECHA, VENTANAL CON 10 VIDRIOS, MOLDURA DE MADERA Y TRAVESAÑO CON ADORNOS DE DENTÍCULO. A SU DERECHA, COLUMNA CON CANTERÍA REGULAR Y CAPITEL COMPUESTO. ARRIBA DE ESTE, Y DEMARCANDO TODO EL PERÍMETRO, 20 VANOS DE VENTANAS CIEGAS; RECTANGULARES APAISADAS Y CUADRADAS. ARRIBA DE ESTOS Y DEMARCANDO TODO EL PERÍMETRO: ENTABLAMENTO CON CORNISA SUPERIOR, MÉNSULA, FRISO Y ADORNO DE DENTÍCULO. EN LAS 4 ESQUINAS DEL ENTABLAMENTO, 4 SUMIDEROS CON SUS 4 CAÑERÍAS VERTICALES EXTENDIDAS HASTA LAS 4 BASES REVESTIDAS POR EL GUARDAPOLVO. A POCOS CENTÍMETROS, EL SUELO. ARRIBA DE ESTE, CERCHAS METÁLICAS CON FORMA TRIANGULAR, CORONADAS POR PLANCHAS TRANSLUCIDAS”.

De esta manera, la instalación problematiza la idea de neutralidad o de espacios físicamente imparciales, concebidos bajo la figura del “cubo blanco”, que supone entender las salas expositivas como espacios neutros que incomunican las obra con el exterior: “si hay un espacio expositivo que encarna los ideales de la modernidad es el cubo blanco. Su neutralidad (...) aísla la obra de todo tipo de ruidos del entorno”⁴⁰.

En suma, la instalación intenta fragilizar la supuesta neutralidad del museo por medio de otra, a través de la aparente neutralidad que supone el ejercicio descriptivo. En *Institución Vacante*, el recurso descriptivo opera como gesto crítico que interroga la pretendida neutralidad del espacio donde esta se inserta. La sala se deja como se encontró, y mediante el relato se propone un recorrido visual, una representación exhaustiva del lugar expuesto, siendo ahí donde aparece la pregunta por la naturaleza y la función del espacio. La enumeración de su arquitectura y la ficticia intención de objetividad del relato, levanta sospechas que pueden devenir en preguntas por el vínculo entre espacio e ideología. Así, mi descripción de la sala (aparentemente vacía), devela algo que ya está en ella pero que no se ve a simple vista.

Todo este sentido crítico de *Institución Vacante*, no tiene la intencionalidad de ser un mero cuestionamiento al espacio museo, pues concebirla de este modo, me parecería limitado y políticamente superficial. Si bien, es claro que en estos lugares –como en todos– se alojan ideologías, que se camuflan en la arquitectura, más allá de eso, me interesa hacer una crítica a un tipo de ejercicio artístico que se propone desde una dinámica dual, y que separa por un lado, las materialidades, y por otro, los soportes, reproduciendo y suscribiendo así, a la noción de museo como un espacio neutral. En palabras de Marcelo

⁴⁰ Dentro y Fuera del Cubo Blanco, entrevista a José Roca. 2008. (esferapublica.org)

Expósito, se podría decir que la obra de arte depende del lugar donde se exhibe, y que por tanto, cualquier intención de autonomía de la obra, supone una pretensión de ubicuidad que aboga por una neutralidad de los espacios⁴¹. De este modo, dejo en claro que me inclino por un tipo de producción artística, que asume y que “lee” el lugar donde se instala como un espacio lleno de significados, y no como un espacio neutral que solo almacena información sin contextualizarla ni modificarla.

A través del proceso de trabajo llevado a cabo con *Archivo Zonaglo* y con *Institución Vacante*, es posible concebir la clasificación –y la herramienta de la descripción– como ejercicio de creación en el contexto de las estrategias archivísticas. En ambos proyectos, existe la intención de construir espacios al interior de otros espacios, de superar o confundir la primera mirada para no quedarnos en lo inmediato: existe una fatiga que facilita un mareo, una especie de puesta en abismo que cuestiona a su marco, que lo acaricia y borrona, que juega a “escribir el propio nombre hasta convertirlo en una mancha lejana y bella”⁴².

Si bien he abordado la noción de clasificación con énfasis en el ejercicio de descripción, tanto en *Archivo Zonaglo* como en *Institución Vacante*, la forma de aproximación a los materiales y su puesta en diálogo, también puede entenderse mediante la idea de disposición. En el primer caso, esto se vincula al reordenamiento de las tarjetas, en otras palabras, a la manipulación (desorganización) de su orden de aparición. En el segundo, el acento está puesto en la disposición de la mirada –del cuerpo– para realizar la descripción de la sala. Así, en ambos trabajos, los procedimientos de disposición se sustentan en operaciones de relación –de confrontación de elementos–, las que necesariamente se ejercen en un soporte, en un espacio determinado.

⁴¹ Expósito, Marcelo. 1998.

⁴² Zambra, Alejandro. 2008.

MONTAJE



PROMOVER LA COMPRENSIÓN DEL MUNDO RECORDADO EN SUS PALABRAS E IMÁGENES.

ABY WARBURG

ATLAS MNEMOSYNE

PARA PRESENTAR EL PROYECTO QUE INCLUIRÉ EN ESTA SECCIÓN, CREO NECESARIO DELIMITAR LA NOCIÓN DE DISPOSICIÓN ADVERTIDA ANTERIORMENTE, PARA ASÍ DAR PASO A LA NOCIÓN DE MONTAJE. Lo anterior, se debe a que la práctica/concepto de montaje me permite representar de mejor forma el espacio de trabajo que abordo en este apartado, titulado Video Atlas. Al mismo tiempo, a partir de la idea de montaje, puedo acercar el proyecto Video Atlas y la obra Esculturas Parlantes (esta última concebida al interior del primero), a una serie de referentes con los que me interesa dialogar.



VIDEO ATLAS INTRODUCCIÓN

Video Atlas, es el título de un proyecto que estoy realizando desde principios del año 2010, en el contexto de la Maestría, aunque podría extenderse hacia el futuro sin una fecha de término. Este proyecto, más que entenderlo como una obra en específico, lo entiendo como una estrategia y un espacio de trabajo. Dicho espacio, tiene como imagen principal una mesa de montaje donde se reúne y manipula información variada. En términos prácticos, *Video Atlas* es la mesa que tengo en mi taller, donde despliego y barajo mis imágenes, son también los aparatos análogos y digitales que ocupo para reproducir y manipular las imágenes: cámaras, escáner, lentes, lupas y dispositivos rudimentarios que construyo. Es también el *software* que ocupo para editar e integrar imágenes, sonidos y textos.

En términos productivos, *Video Atlas* consiste en un proyecto audiovisual que reúne una serie de videos de distintas duraciones y características. Este proyecto audiovisual, se organiza tomando la idea o la figura del atlas en su dimensión editorial: un espacio de colección y de presentación sinóptica de una totalidad, un compendio de

conocimiento visual que se construye mediante fragmentos. Si bien *Video Atlas* opera siguiendo la lógica de un atlas, se diferencia de este, en que no tiene como principal motivo ser la síntesis de una totalidad, ni tampoco se organiza por un único tema como sucede generalmente con los atlas tradicionales (geografía, medicina, geología, arte, etc.). Más abierto que un atlas, concibo y propongo este proyecto como un espacio de integración y diálogo de recopilaciones de registros.

Durante varios años he recopilado una gran cantidad de videos, fotos, audios y textos, algunos realizados por mí, y otros ajenos. Todo este material comprende lo que entiendo y denomino como mi archivo, siendo este material el que se monta y desmonta en *Video Atlas*. Como mencioné, si bien este proyecto no lo comprendo como una obra específica –sino como una estrategia que me permite experimentar y pensar visualmente–, es desde este espacio de donde emergen resultados (principalmente videos), que sí pueden entenderse como obras (como es el caso de *Esculturas Parlantes*, a la que me referiré más adelante).





En los resultados de *Video Atlas* (videos de distintas características y duraciones), dialogo con algunas ideas con las que me interesa trabajar. Algunas veces, dichas ideas devienen del mismo proceso de recopilar y montar, como es el caso del video *Recortes*, donde me auto-registro disponiendo y reuniendo distintas imágenes impresas sobre una mesa, armando y desarmando grupos, que luego reviso y edito según lo que proponen algunas de estas relaciones de imágenes. Otro de los ejemplos es *Lente Máscara*⁴³, un video realizado junto al músico Jaime Ramos, que se compone de una serie de diapositivas que documentan un viaje familiar. En este caso, mediante un dispositivo que se adhería a la cámara (visor de diapositivas), fui registrando y alterando las diapositivas con juegos de luz, de enfoque y desenfoco. En *Lente Máscara*, el relato gira en torno a la idea de viaje como experiencia visual.

Otro proyecto que se inserta dentro del método de trabajo de *Video Atlas* es *Sin Rebelión*, un trabajo en curso en conjunto con el músico Diego Aguirre, donde indistintamente tanto él como yo nos enviamos material sonoro o visual para que a partir de ahí el otro lo intervenga con imágenes o sonidos. En este proyecto, lo automático adquiere un papel central, pues uno de los propósitos es generar en un primer momento un trabajo de experimentación inmediato y sin correcciones, para en un siguiente momento trabajar sobre ello de manera más acabada.

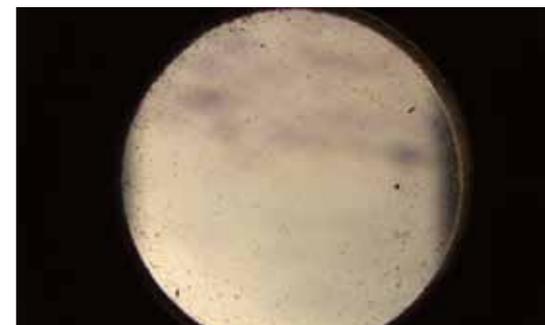
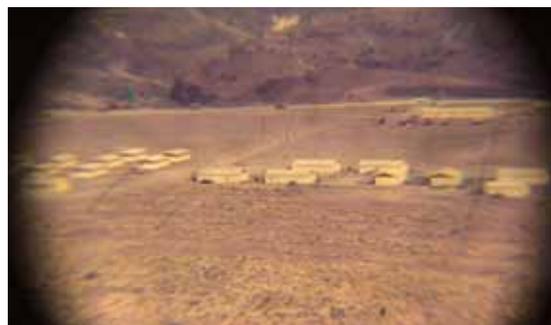
A continuación, introduzco una forma específica de montaje que funciona como antecedente a *Video Atlas*. Posteriormente, incluyo

⁴³ *Lente máscara* propone un viaje en detalle por una serie de diapositivas sin referencia. Detrás de un marco circular –que emula un ojo y a su vez una máscara–, transcurren una serie imágenes que interrogan la ubicación del espectador. La presencia del visor, delimita un espacio que podría situarse entre los ojos y las manos, como si estuviéramos viendo a través de un estereoscopio o un *View-Master* automático, es ahí donde ocurre esta breve excursión por paisajes incógnitos, más cerca de los recuerdos que de los acontecimientos.



dos procedimientos que considero referentes directos al proyecto en cuestión, ya que ambos, mediante la recopilación y el montaje de imágenes, proponen una construcción de sentido. Primeramente, reflexionaré a partir del Cine de Compilación (Metraje Encontrado), y en vínculo con este, me referiré a la práctica conocida como Ensayo Visual para dialogar con los procesos de trabajo en torno a la obra *Esculturas Parlantes*. Consecutivamente, profundizaré en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, donde encuentro una referencia metodológica fundamental para entender el proyecto *Video Atlas*.







VIDEO ATLAS MONTAJE DIALÉCTICO.

En su libro *El lenguaje del cine*, específicamente en el capítulo dedicado al montaje, Marcel Martin define el montaje –a modo general– como “la organización de los planos de un film en ciertas condiciones de orden y duración”⁴⁴. Al mismo tiempo, el autor divide este procedimiento en dos categorías, por una parte, habla del *montaje narrativo*, y por otra, del *montaje expresivo o dialéctico*. Al primero, lo define como un montaje de carácter más técnico, que se ocupa de ordenar los planos según un orden lógico y cronológico, permitiendo establecer una continuidad dentro de la historia relatada. Este tipo de montaje, establece una continuidad espacio temporal que permite la comprensión del film por el espectador. En cambio, el *montaje dialéctico*, se constituye más que como un medio, como un fin. Martin, explica que este tipo de montaje busca expresar una idea mediante la yuxtaposición de las imágenes, siendo la relación de estas, la que genera el sentido. Se podría decir que en este segundo tipo de montaje –a diferencia del narrativo– no se crea una continuidad espacio temporal, sino más bien una continuidad de carácter temático o discursivo⁴⁵.

Este segundo tipo de montaje –el dialéctico– fue desarrollado principalmente por los cineastas soviéticos de comienzos del siglo XX, entre ellos, Vsévolod Pudovkin, Lev Kuleshov y Serguéi Eisenstéin, siendo este último quien teorizó a cabalidad sobre la técnica de montaje, prueba de ello, sus dos volúmenes titulados *Hacia una teoría del montaje*. Por su parte, Lev Kuleshov realizó el famoso experimento (Efecto Kuleshov), que me parece un ejemplo didáctico para explicar el montaje dialéctico. El experimento, se proponía comprobar la importancia del

⁴⁴ Martin, Marcel. 2002. p.141.

⁴⁵ Weinrichter, Antonio. 2005. p. 44.

montaje dentro del lenguaje cinematográfico como recurso narrativo, además, demostraba la tendencia humana a leer las imágenes de manera yuxtapuesta y secuencial. El ejercicio, consistía en enfrentar la imagen de un rostro inexpresivo, a tres imágenes distintas, por consiguiente, proyectando este rostro tres sensaciones distintas. Primero, lo enfrentaba a la imagen de una bella mujer recostada en un diván, luego, a un plato de comida, y finalmente, a una niña muerta en un ataúd. De esta forma, la misma cara inexpresiva del actor, al relacionarse con las otras imágenes expresaba deseo, hambre y dolor.

Sin duda, en el proyecto *Video Atlas*, me aproximo a este último tipo de montaje –y en consecuencia también lo hago en algunos videos que emergen de este–, pues mi forma de operar con las imágenes, se basa en la relación de heterogeneidades: tomar montones de imágenes diversas, disponerlas (enfrentarlas) y buscar relaciones entre ellas.

En síntesis, mi forma de construir los videos es mediante la yuxtaposición de imágenes, muchas veces operando según el principio que establece que el enfrentamiento de dos imágenes genera una tercera imagen (como el Efecto Kuleshov). Al mismo tiempo, lo dialéctico adquiere protagonismo, ya que se constituye como una estrategia de interacción en un archivo heterogéneo que se compone principalmente de dispersiones: materiales que la mayoría de las veces no tienen un origen común, que remiten a situaciones y temas diversos.

VIDEO ATLAS CINE DE COMPILACIÓN Y ENSAYO VISUAL.

...CIERTOS CINES (HOY DESAPARECIDOS) CONSERVAN SÓLO
CIERTAS PELÍCULAS.

GONZALO MILLÁN

AUTORRETRATO A LA SALIDA DEL CINE RECOLETA

Como antecedente de *Video Atlas*, incluyo una práctica cinematográfica denominada Cine de Compilación o Cine de Metraje Encontrado (*found footage films*). Básicamente, caben aquí aquellas películas o videos que se realizan a partir de la apropiación y compilación de metrajes ajenos, que luego se adaptan y se presentan en una nueva disposición.

La práctica apropiacionista, generalmente ha sido asociada a un síntoma de la debatida noción de posmodernidad –sobre todo aquella que celebra la diferencia sin cuestionamientos–, por cuanto supondría “una radicalización de los recursos de la cita, la alusión o el plagio (...) Como estrategia crítica implica una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización”⁴⁶. Si bien comparto la idea de que la posmodernidad puede leerse como una revisión crítica de la modernidad o “desde la sospecha que históricamente pesa sobre las articulaciones cognitivas e instrumentales de su diseño universal”⁴⁷, las prácticas apropiacionistas y sus revisiones de pasado, son posibles de rastrear alejadas del escenario posmoderno. Tal como lo demuestra el Cine de Compilación de las primeras décadas del siglo XX (y en cierto sentido el Atlas de Aby Warburg, al que me referiré más adelante).

Sin embargo, hay que distinguir que en las artes y en el cine actual, muchas veces se

procede bajo lógicas alusivas –que se han radicalizado con el tiempo–, sin operar frecuentemente con la resignificación como en el caso del Cine de Compilación, donde más que aludir o referir a una imagen anterior, hay una apropiación directamente de ella (en varios casos, hasta de la cinta original).

La práctica del remontaje se extiende desde la propaganda soviética y la propaganda nazi, hasta el cine y video de compilación actual, pasando por las vanguardias, la publicidad, entre otras expresiones, siendo asimilada tanto por el cine más convencional como por el cine experimental. Para dejar en claro que la técnica mencionada no es ni novedosa ni propia de la posmodernidad, considero necesario incluir referencias más concretas de dicha práctica apropiacionista.

En su libro *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*⁴⁸, Antonio Weinrichter ofrece una amplia revisión de la práctica del remontaje, analiza sus usos desde los inicios del cine hasta la actualidad, lo que permite profundizar en la reflexión y el análisis en torno al montaje y sus alcances.

Weinrichter, pone como ejemplo el film *La caída de la dinastía Romanov*, realizado por Esfir Shub el año 1927. Este film es considerado el primer ejemplo, y quizás el más famoso, del cine de compilación. Posee un sentido evidentemente ideológico y político, por cuanto la autora, a partir de las grabaciones caseras del Zar Nicolás II mezcladas con imágenes de

los primeros noticiarios rusos, propone una narración de la Revolución Rusa.

Otro ejemplo, lo constituye la película latinoamericana *Memorias de un mexicano*, realizada por la mexicana Carmen Toscano el año 1950. Durante ocho años, la autora se dedicó a catalogar, copiar y editar el material fílmico que había reunido su padre Salvador Toscano, y a partir de este, realiza una película documental que narra la vida de una familia mexicana durante la Revolución de 1910⁴⁹.

Particularmente, me interesa la práctica del cine de compilación, por cuanto en su procedimiento de manipulación de los materiales de otros, se está imponiendo una nueva visión: el remontajista en un acto de reapropiación, altera y transforma el sentido del material original. En suma, el cine de compilación se configura como un “cine de ideas”⁵⁰.

Cercana al Cine de Compilación se encuentra otra práctica cinematográfica denominada Ensayo Visual: una suerte de extensión del ensayo escrito hacia la visualidad, que asume el cine como un instrumento para la reflexión. En dicha práctica, lo primordial es el planteamiento de una idea que generalmente se argumenta por medio de imágenes y por una voz en *off*, que van articulando las ideas del ensayista: existe una integración de la palabra con la imagen, la búsqueda de un lenguaje que va dando

49 En: http://www.fundaciontoscano.org/esp/memorias_mex.asp (consultado por última vez en agosto de 2012)

50 Weinrichter, Antonio. op. cit.

forma a la reflexión planteada. El Ensayo Visual, propone “un discurso personal y asistemático que –a través de elementos como un estilo marcado, un montaje visible que privilegia la palabra o la inserción fílmica del autor– va construyendo su reflexión en las imágenes, representando así el camino del pensamiento trazado”⁵¹. Algunos directores en esta línea son: Chris Marker, Guy Debord, Harun Farocki, Alexander Kluge, Jean-Luc Godard, Agnes Varda, Marcelo Expósito, Cecilia Vicuña, Juan Downey, Joseph Cornell, Bill Morrison, Jay Rosenblatt, Jonas Mekas, Boris Groys, Peter Gessner, Artur Zmijewski, entre otros.

El Ensayo Visual, al igual que el Cine de Compilación, puede entenderse y sintetizarse bajo la noción de “cine de ideas”. En este marco, ubico *Esculturas Parlantes*, un trabajo que realicé durante el año 2010, que además de entregar algunas luces sobre el modo en que se configura mi archivo, muestra cómo funcionan y cómo se ven los montajes resultantes del proyecto *Video Atlas*.

51 García Martínez, Alberto. 2006. p.75.

46 Prada, Juan Martín. 2001. p. 7.

47 Richard, Nelly. 2009. p. 228.

48 Weinrichter, Antonio. 2009.

VIDEO ATLAS ESCULTURAS PARLANTES

El proyecto *Esculturas Parlantes*, en un comienzo, consistía en realizar intervenciones sonoras en monumentos y esculturas en el espacio público. Digo en un comienzo, ya que durante el proceso de elaboración, me fui encontrando con distintas señales que hicieron que el trabajo se bifurcara en dos salidas: por un lado, una acción realizada en el mismo lugar, y por otro, una especie de Ensayo Visual, que documenta y reflexiona en torno a un proceso de trabajo.

Dando una vuelta cerca de mi casa, llegué a un parque y vi un monumento, por su forma hueca, se me ocurrió que podía funcionar como caja de resonancia. Aquí es donde el proyecto toma

el título de *Esculturas Parlantes* y se sitúa en un lugar específico, determinado por el monumento encontrado. Básicamente, la idea de este proyecto, era instalar un reproductor de sonido al interior del monumento y emitir sonidos desde su interior, ocupando así la escultura como resonador.

Durante el proceso de trabajo, fui recopilando información en torno a este monumento y registrando mi accionar en el lugar, que principalmente se materializó en notas escritas, anécdotas, fotos y videos, y que posteriormente, fue sintetizada en un texto que tiene como título *El monumento, el escultor, el actor y los gatos*. A partir de este texto, elaboré un video –que funciona como bitácora del proyecto, y también, como reflexión audiovisual–, que vinculo a la noción de “cine de ideas”, y que al mismo tiempo, se concibe como un montaje dentro de mi ejercicio archivístico.



EL MONUMENTO, EL ESCULTOR, EL ACTOR Y LOS GATOS

“BUSCANDO LUGARES DONDE HACER UNA LECTURA Y UNA POSIBLE INTERVENCIÓN, LLEGUÉ AL PARQUE XICOTÉNCATL. DE ESTE PARQUE, LO PRIMERO QUE ME LLAMÓ LA ATENCIÓN, FUE SU Poca LUZ Y UN MONUMENTO DE GRAN TAMAÑO DONDE SE MOSTRABA LA FIGURA DE UN LEÓN, UN HOMBRE, UNA MUJER, UN ÁGUILA Y ARMAS. RÁPIDAMENTE; HERNÁN CORTÉS, MALINTZIN, ANIMALES Y ARMAS REPRESENTATIVAS DE ESPAÑA Y MÉXICO.

LA ESCULTURA TIENE COMO TÍTULO ‘MONUMENTO AL MESTIZAJE’. FUE CREADA POR JULIÁN MARTÍNEZ (DE AHORA EN ADELANTE ‘EL ESCULTOR’) Y MANUEL MALDONADO, QUIEN TRABAJÓ COMO FUNDIDOR. EL MONUMENTO FUE TERMINADO EN EL AÑO 1982.

AVERIGUANDO SOBRE EL MONUMENTO, LEÍ QUE IBA A SER INSTALADO EN EL CENTRO DE COYOACÁN, CERCA DEL LUGAR DONDE ESTABA LA CASA DE CORTÉS, Y QUE DEBIDO A LA PROTESTA DE LOS VECINOS FUE TRASLADADO E INSTALADO EN EL PARQUE XICOTENCATL. TAMBIÉN ENCONTRÉ UNA FOTO Y SOLO POR ELLA PUDE SABER QUE ACTUALMENTE A LA ESCULTURA LE FALTA UN PERSONAJE. EN LA FOTO JUNTO A MALINTZIN Y HERNÁN CORTES, APARECE MARTÍN CORTÉS, HIJO DE AMBOS: ESTÁ DESNUDO, DÁNDOLES LA ESPALDA Y CON EL BRAZO EXTENDIDO. HABLANDO CON PERSONAS QUE TRABAJAN EN EL PARQUE, TAMBIÉN SUPE QUE LA ÚLTIMA VEZ QUE SACARON A MARTÍN (COMO LO NOMBRAN ELLOS) FUE HACE TRES MESES, Y QUE EN ESTOS MOMENTOS ESTÁ GUARDADO EN UNA BODEGA CERCANA.

SI BIEN MI PRIMERA IDEA FUE INTERVENIR SONORAMENTE ESTE MONUMENTO Y OTROS QUE CUMPLIERAN CON LA CONDICIÓN DE SER HUECOS –DEBIDO A LA POSIBILIDAD DE CAJA DE RESONANCIA QUE ENTREGABAN PARA EL AUDIO, Y BUSCANDO PROVOCAR UNA RELACIÓN INTERESANTE ENTRE LAS FIGURAS DE LOS MONUMENTOS Y EL SONIDO EMITIDO EN SU INTERIOR–, SE ME HIZO INTERESANTE TAMBIÉN EL ESTABLECER RELACIONES ENTRE SU SITUACIÓN FÍSICA, ANECDÓTICA Y SIMBÓLICA. ES IMPORTANTE ACLARAR QUE ME TOMÉ ABSOLUTA LIBERTAD DE NO AHONDAR EN LOS POSIBLES TEMAS O PROBLEMÁTICAS QUE ARROJA LA ESCULTURA Y SU CONTEXTO, MÁS BIEN ME PROPUSE EL EJERCICIO DE HACER RELACIONES QUE GENEREN PREGUNTAS SOBRE LO EXPUESTO, Y POR SUPUESTO, GENERAR ALGUNA ALTERACIÓN EN ESTOS MONUMENTOS Y EL ESPACIO QUE LOS CONTIENE. OBSERVANDO EN EL LUGAR Y BUSCANDO INFORMACIÓN SOBRE EL MONUMENTO, ME ENCONTRÉ CON VARIOS HITOS QUE FUERON DE MI INTERÉS. ES ESO LO QUE SE PRESENTA, MI RECORTE DE UN MONUMENTO Y SU CONTEXTO.

AL IR POR PRIMERA VEZ A ESE PARQUE Y VER EL MONUMENTO, ME LLAMARON LA ATENCIÓN UNOS GATOS QUE LO RONDABAN, ME ACERQUÉ, Y VI QUE AL LADO DE LA FIGURA DEL LEÓN LES DEJABAN UNOS RECIPIENTES CON AGUA Y COMIDA, Y QUE LA ESCULTURA AL SER HUECA Y FRONTAL, TENÍA UN ESPACIO EN SU PARTE TRASERA POR DONDE LOS GATOS PODÍAN ENTRAR Y REFUGIARSE EN EL INTERIOR. ÉSTA SERÍA LA PARTE DE ‘LOS GATOS’, NO ES

MUCHO LO QUE TENGO QUE DECIR DE ELLOS, SOLO QUE SU APARICIÓN EN UN PRIMER MOMENTO FUE NEGATIVA, O SEA, LOS VI COMO ELEMENTOS DIFÍCILES DE NOMBRAR O MÁS QUE ESO, COMO UN ASPECTO FORMAL DIFÍCIL DE INVISIBILIZAR DENTRO DE ESTE PROYECTO DE ‘ESCULTURAS PARLANTES’ QUE NO LOS CONTEMPLABA. CREO QUE VIENE AL CASO PROFUNDIZAR UN POCO MÁS EN ESO, YA QUE TIENE QUE VER DIRECTAMENTE CON LO PASA CUANDO HAY UN IDEAL O UN FIN EN UN TRABAJO QUE SE QUIERE REALIZAR EN UN CONTEXTO ACTIVO (AUNQUE CREO QUE TODOS LOS CONTEXTOS SON ACTIVOS). SE VIENE CON UNA IDEA EN LA CABEZA, UNA ESCENA IDEALIZADA, Y EL CONTEXTO AGREGA OTRAS COSAS QUE LA VAN DERRUMBANDO. EN MI CASO EL IDEAL ERA INTERVENIR ESTA ESCULTURA (Y OTRAS) BAJO EL TÍTULO DE ‘ESCULTURAS PARLANTES’. MEDIANTE UN REPRODUCTOR DE SONIDO ESCONDIDO EN SU INTERIOR, QUERÍA GENERAR UNA RELACIÓN PERFECTA ENTRE LA FIGURA Y EL SONIDO; FICCIONAR UNA CONVERSACIÓN ENTRE LA MALINCHE Y CORTÉS SOBRE SU HIJO PLAGIADO, O QUE CORTÉS INSULTARA A LOS POCOS TRANSEÚNTES QUE PASAN POR AHÍ. TAMBIÉN SE ME OCURRIÓ SONORIZAR A LOS ANIMALES Y GENERAR UN DIÁLOGO ONOMATOPÉYICO ENTRE EL LEÓN Y EL ÁGUILA; EN FIN, ESTÁN LOS GATOS QUE SUPERAN AL MONUMENTO Y ESTOY YO QUE TRATO DE HACER ALGO CON ESE MONUMENTO.

LA SEGUNDA PARTE SERÍA LA DE ‘EL ACTOR’, ESTA PARTE PROVIENE DEL ROSTRO DE CORTÉS. TAMBIÉN LEÍ QUE EL MODELO DE ‘EL ESCULTOR’ PARA REPRESENTAR A CORTÉS FUE GERMÁN ROBLES, FAMOSO ACTOR MEXICANO Y DESCONOCIDO PARA MÍ. RÁPIDAMENTE BUSQUÉ SU BIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA Y VI QUIZÁS SUS MÁS RECONOCIDAS ACTUACIONES EN LAS PELÍCULAS: ‘EL ATAÚD DEL VAMPIRO’ Y ‘EL VAMPIRO’, DONDE INTERPRETA A DRÁCULA. SEGÚN SU BIOGRAFÍA, NACIÓ EL AÑO 1929 EN GIJÓN, ESPAÑA, A UNOS 670 KILÓMETROS DE BADAJOZ QUE FUE DONDE NACIÓ CORTÉS. ENTONCES CORTÉS TUVO QUE MOVERSE HACIA LA COSTA PARA VIAJAR A AMÉRICA, Y ‘EL ACTOR’ VIVÍA EN LA COSTA, Y TUVO QUE IRSE EXILIADO DE ESPAÑA PARA VIVIR EN MÉXICO.

‘EL ACTOR’ NACIÓ EL 20 DE MARZO DEL AÑO 1929, ENTONCES ESTE AÑO 2010 TIENE 81 AÑOS DE EDAD. SE AUTODEFINE COMO EL ÚNICO VAMPIRO MEXICANO, TAMBIÉN CREE QUE LO ANTIGUO ERA MEJOR QUE LO NUEVO, AHORA LO CITO TEXTUALMENTE⁵²: ‘...DA LA CASUALIDAD QUE LA PELÍCULA DEL VAMPIRO ESTÁ EN EL MUSEO DE ARTE DE NUEVA YORK...ENTONCES YO ESTOY EN EL ARTE, ESTOY EN EL MUSEO DE ARTE DE NUEVA YORK [...] LO QUE ESTAMOS HACIENDO AHORA, ES PUES JUSTAMENTE, TAMBIÉN COLABORAR EN UNA ESPECIE DE PARANGÓN ACERCA DE LO QUE ES LA ASISTENCIA PÚBLICA. EN REALIDAD ESTA ES LA ASISTENCIA, PARA AQUEL, QUE QUIERE SER ALGO. TENEMOS UNA ESCUELA, VAMOS A CUMPLIR EL DÍA 2, O SEA MAÑANA, CUMPLIMOS 9 AÑOS DE HABER SIDO INSTITUIDO ESTA, ESTA ESCUELA. Y LA NOVEDAD ES QUE EL DÍA 20, DE ESTE MES, INAUGURAMOS, MEDIANTE EH EH EH LO QUE SE LLAMA, ESTE...CÓMO SE LLAMA CUÁNDO SE

52 En: <http://www.youtube.com/watch?v=8ScRsEdxFys&feature=related> (consultado por última vez en julio de 2010)

LE DA, MMMM...BUE! NO ME ACUERDO CÓMO SE LE LLAMA, PERO NO IMPORTA, ESTAMOS INAUGURANDO OTRA ESCUELA EN, MMM, TOLUCA, MMM, EN, EN, CÓMO SE LLAMA, LA CAPITAL DEL ESTADO DE MÉXICO...¿TOLUCA NO?, ¡CLARO! ME ESTABA CONFUNDIENDO, SI ESTABA YO PENSANDO ALLÁ EN MORELIA, ES QUE EN MORELIA YO DEBUTÉ...’.

BUENO, EL ACTOR YA ESTÁ VIEJO Y TUVO UNA CARRERA NUTRIDA, HA ACTUADO EN MÁS DE 90 PELÍCULAS Y ADEMÁS CUENTA CON UN RECORD EN CARTELERA DE 12 Ó 13 AÑOS CON SU OBRA DE TEATRO DE TERROR ‘LA DAMA DE NEGRO’, EN FIN, ES EL MODELO DE LA ESCULTURA, Y AÚN MANTIENE LA BARBA DE CORTÉS (LA DE LA ESCULTURA POR SUPUESTO).

AHORA VENDRÍA EL CLÍMAX DE ESTA PARTE, AQUÍ ES DÓNDE APARECE UNA RELACIÓN EMPÍRICA Y EMOTIVA EN EL RELATO. SEGÚN LA INFORMACIÓN QUE ENCONTRÉ, EXISTE UNA COINCIDENCIA ENTRE ‘EL ACTOR’ Y ‘EL ESCULTOR’: APARTE DE SER LOS DOS EXILIADOS ESPAÑOLES, LOS DOS LLEGARON A MÉXICO CUANDO TENÍAN 17 AÑOS DE EDAD, EL ESCULTOR EL AÑO 1938 Y EL ACTOR EL AÑO 1946.

DEL ‘ESCULTOR’ SE DICE ESTO:⁵³ ‘JULIÁN MARTÍNEZ FALLECIÓ EN MÉXICO, D.F. EL 23 DE MAYO DEL AÑO 2000 A LOS 79 AÑOS DE EDAD. ERA UNA PERSONA DE UNA ESPIRITUALIDAD ADMIRABLE, TOTALMENTE DEDICADO AL ARTE, QUE GANÓ MUCHO DINERO PERO QUE NUNCA LE INTERESÓ LO MATERIAL. PAGABA MUY BIEN A SUS OBREROS, ESPECIALMENTE A SU FUNDIDOR, MANUEL MALDONADO’. TAMBIÉN HAY UNA FOTO DEL ESCULTOR, ES MUY PEQUEÑA Y APARECE DÁNDOLE LA ESPALDA A SU MONUMENTO DE PANCHO VILLA UBICADO EN LA AVENIDA DIVISIÓN DEL NORTE. DEL QUE HIZO EN TUCSON ARIZONA TAMBIÉN HAY FOTOS, DE HECHO, EN LAS DOS, LA POSE DE VILLA Y EL CABALLO SON DE FRENAZO, O SEA, VILLA FRENANDO AL CABALLO CON SU SOMBRERO HACIA ATRÁS Y EL CABALLO CON UNA MANO LEVEMENTE LEVANTADA DEL SUELO DE LA ESCULTURA. AL ACERCARSE A LA FOTO ES IMPOSIBLE VER CLARAMENTE LA CARA DEL ‘ESCULTOR’ O DE HÉCTOR VÁSQUEZ (PERSONAJE INTRASCENDENTE QUE TAMBIÉN APARECE EN LA FOTO), LOS DOS APARECEN PARADOS EN EL MISMO ESCALÓN, UNO VISTE DE CAMISA VERDE Y PANTALÓN BEIGE Y EL OTRO DE TRAJE COMPLETO DE COLOR GRIS”.

53 En: www.guaymas.gob.mx/docs/.../Julián%20Martínez%20Soros.doc (consultado por última vez en julio de 2010)



La idea inicial de *Esculturas Parlantes* como intervención sonora –que consistía en reproducir el texto recién leído mediante un aparato de sonido que se ubicaba adentro del monumento, haciendo este de amplificador–, paulatinamente fue modificándose. Las primeras veces que fui al lugar, consideré que la intervención funcionaba satisfactoriamente, pues cuando alguien se acercaba al monumento, sí podía escuchar el sonido que se emitía desde el interior. No obstante, con el pasar de los días, se produjeron algunos cambios en el lugar que imposibilitaron la percepción del sonido. Específicamente, al inicio del proyecto, la pileta situada en frente del monumento no funcionaba, permitiendo que el ambiente fuese silencioso, no obstante, en la mitad del proceso, la pileta fue reparada, provocando que el sonido del agua fuese anulando el audio emitido por el monumento. En la misma dirección, en ocasiones, los trabajadores del parque conectaban un equipo de música, imposibilitando aún más mi propuesta inicial.

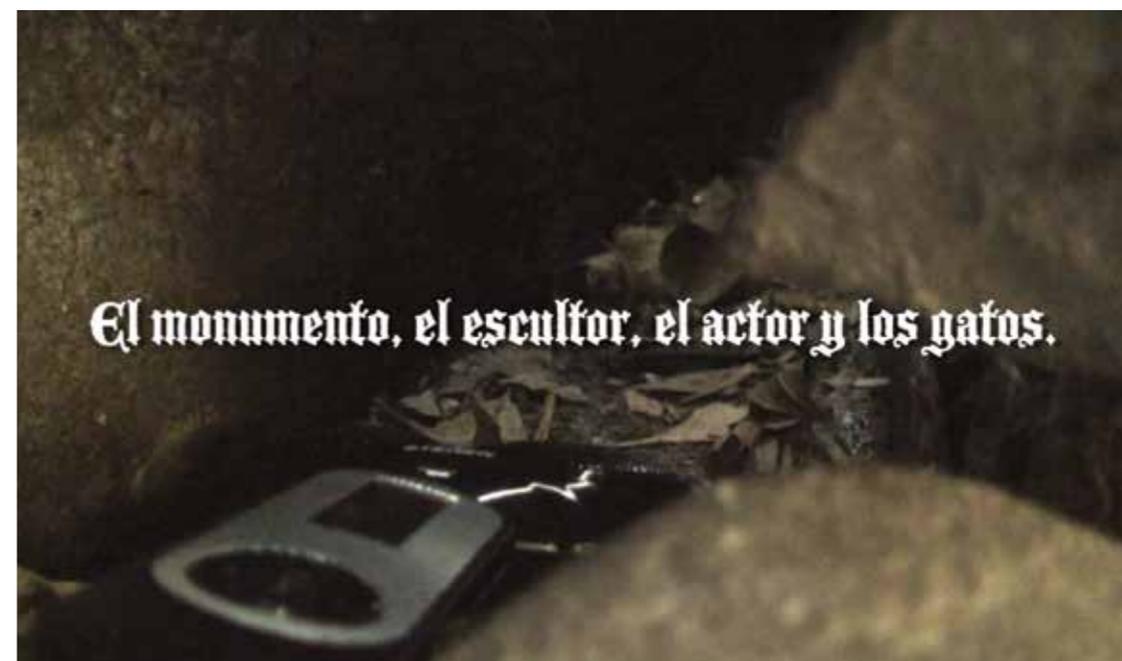
A raíz de estos acontecimientos, la intervención fue perdiendo su propósito original. Por ello, opté por dejar de lado el medio audible, con el propósito de encontrar otro resquicio no saturado dentro del lugar, desde donde poder operar. Así, escogí la desinformación que existía en torno al monumento como resquicio, y finalmente, desarrollé el texto *El monumento, el escultor, el actor y los gatos*. Entonces ahora, en vez de emitir sonido para generar una relación entre lo que se ve y lo que se escucha, se opta por compartir mi fallida experiencia de intervención, utilizando la información recopilada en torno al monumento. Para ello, imprimí e hice copias del texto *El monumento, el escultor, el actor y los gatos*, dejándolas sobre la base del monumento, de manera que los transeúntes pudiesen leerlos. Antes de ubicar los papeles, conversé con dos trabajadores del parque (a quienes desde un comienzo les había explicado mi proyecto) para comentarles mi nuevo propósito (me inquietaba que los papeles se convirtieran en

basura que luego ellos tuviesen que recoger). Durante la conversación, se ofrecieron para entregar el documento escrito a quién estuviese mirando el monumento, sobre todo motivados por las frecuentes preguntas que reciben por la escultura, ya que en el lugar no existe ninguna información.

Considero lo anterior como un cierre del ejercicio en el contexto del parque: la transmisión de la información se hace efectiva, y en cierta forma, mi intención de activar la percepción en torno a este monumento –y sus posibles significaciones–, se puede hacer posible a través de la lectura del texto, en el que se proponen relaciones entre el monumento, su historia y su relación con el lugar. No obstante, elaboré otra salida al proyecto fuera del contexto parque, un video que sigue la lógica de un Ensayo Visual, integrando y poniendo en diálogo algunos de los elementos recopilados durante el proceso de trabajo, específicamente, la bitácora que contiene mis registros, fotos y videos (y otros ajenos), y el escrito titulado *El monumento, el escultor, el actor y los gatos*, que finalmente aparecerá como voz en *off* en el video ensayo.

En *Esculturas Parlantes*, se conjugan complementariamente la bitácora y lo performativo, en otras palabras, el archivo y el repertorio⁵⁴. Por una parte, el archivo se abre a nuevas posibilidades dadas por el repertorio, y por otra, si bien repertorio no puede ser contenido por el archivo en su totalidad, el repertorio sí puede ser traducido, ficcionado o idealizado por el archivo, dándole otra salida, en este caso, posibilitada por un juego entre los acontecimientos sucedidos en el parque y su posterior relato.

⁵⁴ Taylor, Diana. 2003.





 *El monumento, el escultor, el actor y los gatos.*
 Registro del proceso de trabajo. Gonzalo Aguirre Z. 2010.



 Panel nº79. *Atlas Mnemosyne*, Aby Warburg. 1926.
 Foto tomada de: <http://elaguilaediciones.wordpress.com>

 Mesa nº9. *Atlas*, Gerard Richter. 1962-1968. Foto tomada de:
<http://www.gerhard-richter.com>

VIDEO ATLAS ATLAS MNEMOSYNE (ABY WARBURG)

Como se menciona al inicio de este apartado, el segundo procedimiento que relaciono con mi proyecto *Video Atlas* se encuentra en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, constituyéndose como una referencia directa a nivel metodológico.

El *Atlas Mnemosyne* fue el último proyecto del historiador del arte alemán Aby Warburg⁵⁵, desarrollado por el autor entre los años 1924 y 1929, quedando inacabado por su muerte. Formalmente, consiste en un archivo visual y temático que reúne cerca de dos mil imágenes dispuestas en sesenta paneles. Las imágenes de este archivo consisten en reproducciones de pinturas, mapas, textos, recortes de periódicos y revistas, postales y fotografías, o como lo dijo Carlo Ginzburg, un sinfín de “testamentos, cartas de mercaderes, empresas amorosas, tapices, cuadros famosos y oscuros”⁵⁶.

En este espacio de relaciones visuales denominado como *Mnemosyne* (madre de las musas griegas y diosa de la memoria), a través de la disposición de las imágenes en los paneles, Warburg visualizó y desarrolló investigaciones e hipótesis que persiguió

55 Aby Warburg (Hamburgo, 1866-1929). Historiador de arte alemán. Tras su tesis sobre las pinturas mitológicas de Botticelli, elaboró el método de estudio de la obra de arte conocido como iconológico. Sin embargo, fueron sus colaboradores (F. Saxl, E. Panofsky) quienes dieron una fundamentación sistemática a su trabajo. Fue el fundador de la Biblioteca Warburg, de Hamburgo, que en 1933 fue trasladada a la Universidad de Londres. Sus escritos fueron recogidos y publicados póstumamente en *El renacimiento del paganismo antiguo* (1932).

56 Ginzburg, Carlo. 2008. p. 51.

EL OBJETIVO DEL ATLAS ES HACERTE ENTENDER EL NEXO, QUE NO ES UN NEXO BASADO EN LO SIMILAR, SINO EN LA CONEXIÓN SECRETA ENTRE DOS IMÁGENES DIFERENTES.

GEORGES DIDI-HUBERMAN

ATLAS ¿CÓMO LLEVAR EL MUNDO A CUESTAS?

durante toda su vida. Específicamente, el historiador se proponía “explicar a través de un repertorio muy amplio de imágenes, y otro, mucho menor, de palabras, el proceso histórico de la creación artística en lo que hoy denominamos la Edad Moderna, sobre todo, en sus momentos iniciales de los comienzos del Renacimiento en Italia, centrándose en algunos de los aspectos esenciales de finales del siglo XV en Florencia y buscando sus fundamentos en la Antigüedad”⁵⁷.

Sin embargo, más allá de lo anterior, me interesa detenerme en el método de trabajo de Warburg, por cuanto se sustenta en la recopilación y en el montaje de imágenes, para así encontrar en el atlas, un dispositivo que permite desplegar y encontrar problemáticas. Para Georges Didi-Huberman, el *Atlas Mnemosyne* en manos de Warburg fue “como un gran poema visual capaz de evocar o de invocar con imágenes, sin por ello empobrecerlas, las grandes hipótesis que proliferan en el resto de su obra: tanto en los artículos publicados, con sus laberínticas notas infrapaginales, como en los innumerables borradores manuscritos y, en general, en todas sus herramientas de trabajo, cajas de fichas, esquemas, fototeca, y hasta en la clasificación de su biblioteca. El atlas de imágenes fue así el *obrador* de un pensamiento siempre potencial –inagotable, poderoso e inconcluso– sobre las imágenes y sus destinos”⁵⁸.

57 Checa, Fernando. 2010. p.138.

58 Didi-Huberman, Georges. 2010a. p.60.

Comprendo la lógica de Warburg como circunstancial y aleatoria, ya que en cada disposición y relación de imágenes, remite a una reflexión distinta. Específicamente, sus paneles son “montajes de fotografías desplegadas que forman mosaicos o secuencias de imágenes no fijas, móviles e intercambiables según el estado de la investigación, y relacionadas según el principio de ‘buena vecindad’”⁵⁹. De acuerdo a Giorgio Agamben, este mismo principio desarrollado en el Atlas, fue aplicado por Warburg en su biblioteca: “la ley que lo guiaba era la del ‘buen vecino’, según la cual la solución al problema no estaba contenida en el libro que se buscaba, sino en el que estaba al lado”⁶⁰. Así, Aby Warburg desarrolló su investigación concibiendo las imágenes como gestos, pero ¿qué es un gesto? Georges Didi-Huberman lo clarifica, expresando que un gesto en el Atlas de Warburg es “un movimiento del cuerpo que está investido de cierta capacidad de significado o de expresión”⁶¹.

Desde los procedimientos de recolección y disposición de las imágenes en el *Atlas Mnemosyne*, ya hay una propuesta original de aproximarse al mundo, un modo de conocer poco convencional, desmarcado de la academia tradicional: “en estos paneles, el concepto de archivo, es pues una especie de dispositivo de almacenamiento de una memoria cultural. Aquí no hay ninguna historia discursiva, todo son impresiones (una memoria hecha de impresiones) organizadas en cadenas estructurales, según afinidades morfológicas y semánticas, y almacenadas independientemente unas de las otras”⁶².

Evidentemente, la propuesta de atlas de Warburg se aproxima a una noción de tiempo particular, al modo de Walter Benjamin, una

59 Acuña, Constanza y Arqueros, Gonzalo. 2009.

60 Agamben, Giorgio. 2007. p.161.

61 Didi-Huberman, Georges. 2007.

62 Guasch, Anna María. 2005. p 163.

concepción radical de tiempo contraria con la idea hegemónica lineal y simplista de un tiempo “vacío”, sino que un tiempo “lleno” o “actual” de carácter variable, caótico, múltiple, denso y significativo, donde los hechos experimentan transformaciones en una realidad discontinua y no en un “tiempo homogéneo” de ingenua acumulación y cronológicamente sucesivo y ordenado⁶³. Me parece importante destacar cómo el atlas a través de una metodología dialéctica y una particular noción de tiempo, se sitúa como discurso histórico alternativo frente al discurso hegemónico de la historiografía tradicional, en otras palabras, cómo “contra toda pureza epistémica, el atlas introduce en el saber la dimensión de lo sensible, lo diverso, el carácter lagunar de cada imagen”⁶⁴.

De este modo, Warburg –mediante sus procedimientos particulares de atlas– estructura un pensamiento que constituye una “forma visual del saber” y una “forma sabia del ver”⁶⁵. Apelando a una observación aguda, Warburg nos propone preguntarnos no qué es la historia –ni la verdad, ni lo importante–, sino más bien, cómo es que esta funciona, asumiendo que un vínculo con el pasado supone siempre procesos de inclusión y exclusión.

63 Benjamin, Walter. 1992.

64 Didi-Huberman, Georges. 2010a. p.15

65 Ibíd. p.14

VIDEO ATLAS

CINE DE COMPILACIÓN+ATLAS MNEMOSYNE.

Ya revisadas estas referencias, se torna evidente que el vínculo que establezco con *Video Atlas*, radica en la práctica del montaje. Me aproximo al Cine de Compilación y al *Atlas Mnemosyne*, pues en ambos existe una operación dialéctica de montaje –similar a la de *Video Atlas*–, donde se reciclan imágenes que posteriormente son presentadas en una nueva disposición, lo que puede suponer una deconstrucción de su sentido original. En esta línea, Georges Didi-Huberman afirma que “mediante el montaje, dos imágenes que no estaban relacionadas asumen una posición diferente y así se propicia una mirada crítica”⁶⁶.

Se podría decir que en el Cine de Compilación y en el *Atlas Mnemosyne*, mediante una estrategia de producción, se apela a la flexibilidad de las imágenes y se problematiza su función mediadora de información. En ambos casos, se asume y se hace propia la manipulación y reversibilidad de las imágenes desde un comienzo, su inherente ambigüedad y condición relacional, en contraposición por ejemplo, a la construcción implícita de realidad cimentada por los medios oficiales de comunicación, que niegan o bien hacen una ficción (puesta en abismo) de la idea de montaje. Llevado a estos tiempos, en un escenario de saturación de imágenes, la función mediadora de estas, adquiere nuevas aristas.

Así por ejemplo, reflexionado sobre la imposibilidad de representar el horror a través de las imágenes en la contemporaneidad, Alfredo Jaar aborda la problemática relación entre representar y comunicar, planteando que “las imágenes son huérfanas, que no se las puede dejar solas. A pesar de lo cargadas o fuertes que puedan ser, no confío en ellas, no confío en su precisión; una imagen puede ser utilizada para diferentes fines y puede ser leída de diferentes maneras”⁶⁷.

⁶⁶ Didi-Huberman, Georges. 2010b.

⁶⁷ Cárdenas, Elisa. 2010. p.74

Con todo, la metodología que opera en el Cine de Compilación y en el Atlas de Warburg, problematiza el comportamiento de las imágenes según su contexto, pues al presentar imágenes “pasadas” en una “nueva” disposición, entra en diálogo el contexto original (de creación) con un nuevo contexto de lectura. A través de las imágenes, se erige un nexo entre el pasado y el presente que puede reconfigurar la memoria.

Para explicar lo anterior, vale la pena revisar brevemente algunas operaciones puestas en marcha en el film *Nuit et brouillard*⁶⁸ (*Noche y niebla*) del director Alain Resnais, quien apoyado en un texto de Jean Cayrol (poeta francés arrestado en un campo de concentración nazi), propone un relato constituido por la relación temporal de las imágenes en analogía con la memoria. Mediante un montaje dialéctico entre imágenes en blanco y negro compiladas en los archivos nazis, y a través de grabaciones a color de los campos de concentración vacíos, tomadas por él, se representa el horror tanto por presencia (imágenes del archivo nazi) como por ausencia (imágenes del autor): una tensión entre el contexto original y el contexto actual. Así, el director propone metáforas que permiten situar a este film en un presente continuo

⁶⁸ Película documental de Alain Resnais realizada en 1955 a partir de material cinematográfico y fotográfico incautado a los nazis. Con texto de Jean Cayrol (ayudado en la sombra por Chris Marker), música de Hanns Eisler e imagen de Ghislain Cloquet y Sacha Vierny.

Este film documental repasa con ironía, crudeza y, paradójicamente, con una gran delicadeza, las políticas de exterminio sistemático puestas en marcha por el Tercer Reich.

El documental mostró por primera vez el material que el ejército nazi acumuló sobre el exterminio organizado, y una de sus grandes virtudes es que puso el dedo en una llaga que todavía hoy poca gente se atreve a tocar: la responsabilidad colectiva, no solo de la sociedad alemana, sino de toda Europa y de la humanidad entera, respecto a las atrocidades nazis.

Fuente: <http://www.filmaffinity.com> (consultado por última vez en agosto de 2012)

lejos de la nostalgia. Quedando resumidas sus claves, en un texto que cierra el documental: “mientras ahora les hablo, la gélida agua de los estanques y ruinas llenan los huecos de las fosas comunes, así como un agua fría y opaca llena nuestra mala memoria. La guerra se adormila con un ojo siempre abierto”.

Así, tanto en el Cine de Compilación como en el Atlas de Warburg, el montaje opera como elemento expresivo y como creador de sentido, ya que propone un diálogo entre imágenes anacrónicas, una tensión entre el contexto original de lo representado y un nuevo contexto de lectura: “el acto de interponer una distancia entre uno mismo y el mundo exterior puede calificarse de acto fundacional de la civilización humana; cuando este espacio interpuesto se convierte en sustrato de creación artística, se cumplen las condiciones necesarias para que la conciencia de la distancia pueda devenir en una función social duradera”⁶⁹. Por consiguiente, considero que las dimensiones estéticas y políticas de estas dos metodologías, emerge de su lógica deconstruccionista que desafía y cuestiona el afán hegemónico de comprender las imágenes y los discursos bajo un orden lineal, cronológico e inmediato.

⁶⁹ Warburg, Aby. *op. cit.* p 3.

VIDEO ATLAS
CIERRE

LA MITOLOGÍA GRIEGA CUENTA QUE EL TITÁN LLAMADO ATLAS, JUNTO A SU HERMANO PROMETEO, QUISO ENFRENTARSE A LOS DIOS DEL OLIMPO PARA QUITARLES SU PODER Y DÁRSELO A LOS HOMBRES. CUENTA QUE FUE CASTIGADO EN LA MISMA MEDIDA DE SU FUERZA: MIENTRAS UN BUITRE LE ARRANCABA EL HÍGADO A PROMETEO EN LOS CONFINES DEL ESTE, ATLAS, EN EL OESTE (ENTRE ANDALUCÍA Y MARRUECOS), FUE OBLIGADO A SOSTENER CON SUS HOMBROS EL PESO DE LA BÓVEDA CELESTE ENTERA. CUENTA TAMBIÉN QUE LLEVAR ESTA CARGA LE HIZO ADQUIRIR UN CONOCIMIENTO INFRANQUEABLE, Y UNA SABIDURÍA DESESPERANTE. FUE PRECURSOR DE ASTRONAUTAS Y GEÓGRAFOS, INCLUSO ALGUNOS DICEN QUE FUE EL PRIMER FILÓSOFO. DIO SU NOMBRE A UNA MONTAÑA (EL ATLAS), A UN OCÉANO (EL ATLÁNTICO) Y A UNA FORMA ARQUITECTÓNICA ANTROPOMÓRFICA (EL ATLANTE) QUE SIRVE COMO COLUMNA DE SOPORTE. ATLAS, FINALMENTE, DIO SU NOMBRE A UNA FORMA VISUAL DE CONOCIMIENTO: AL CONJUNTO DE MAPAS GEOGRÁFICOS, REUNIDOS EN UN VOLUMEN, GENERALMENTE, EN UN LIBRO DE IMÁGENES, Y CUYO DESTINO ES OFRECER A NUESTROS OJOS, DE MANERA SISTEMÁTICA O PROBLEMÁTICA – INCLUSO POÉTICA A RIESGO DE ERRÁTICA, CUANDO NO SURREALISTA – TODA UNA MULTIPLICIDAD DE COSAS REUNIDAS ALLÍ POR AFINIDADES ELECTIVAS, COMO DECÍA GOETHE.

GEORGES DIDI-HUBERMAN

ATLAS ¿CÓMO LLEVAR EL MUNDO A CUESTAS?

Como se ha ido esbozando, mi proceso de trabajo en el proyecto *Video Atlas* se basa en un principio de montaje de imágenes. Tal como pasó con el título de esta tesis –EL MUNDO Y LA MANO que proviene de la reunión de dos láminas de la lotería mexicana–, el procedimiento en *Video Atlas*, muchas veces tiene un carácter de juego abierto, pues las relaciones no tienen un intencionalidad previa, más bien voy haciendo pruebas en las que me voy quedando –y encontrando– con pares (o grupos más grandes) de imágenes que proponen problemáticas a desarrollar.

Encontrando su antecedente en la vanguardias (especialmente en el dadaísmo y surrealismo), William Burroughs en *The future of the novel*⁷⁰ (1964), expone un método de composición denominado *Cut-up*, que básicamente consiste en crear textos a partir del recorte y el reordenamiento de otros textos. Si bien Burroughs habla de plegar y no de cortar (no solo textos, también películas y

sonidos), la idea es la misma: crear mediante la yuxtaposición de fragmentos en búsqueda de una creación de sentido que quiebre con la linealidad, un intento de decodificación del contenido implícito de un material.

En una línea similar a la propuesta de Burroughs, particularmente en mi trabajo, previo al proceso de montaje, me dedico a recortar imágenes de revistas y periódicos, que algunas veces separo de su contexto original (de aparición): al aislar una imagen de su pie de foto puede producirse una indeterminación de los significados de la misma. Por ejemplo, una fosa con huesos, puede pasar de ser el descubrimiento de osamentas, a la exhumación de restos de asesinados políticos. El montaje -como operación última, precedida por la recopilación y la clasificación-, puede representar cómo opera mi abordaje del archivo mediante un ejercicio de recuerdo y olvido (mecanismo extensible a los procesos de construcción histórica, que como se dijo antes, funcionan mediante operaciones de inclusión y exclusión).

⁷⁰ Packer, Randall y Ken Jordan(ed.). *op. cit.*

Así, al descontextualizar las imágenes y ponerlas a dialogar de manera anacrónica, apelo a la sospecha, a no ver las imágenes como canales cerrados que transportan un único mensaje, sino que como superficies que al entrar y salir de contextos, poseen la potencialidad de adquirir diferentes significados, articulando distintas ideas y posibilidades discursivas. Pese a lo anterior, con *Video Atlas* no propongo un pastiche donde todo se aplane y trivializa, tampoco una estetización historicista que revise el pasado de manera melancólica, por el contrario, concibo *Video Atlas* como un ejercicio que desafía al ojo e interroga la voz.

De esta manera, comprendo el montaje como un mecanismo de subversión de lo archivado, una puesta en escena de mi archivo que me gusta entender bajo la figura de atlas: un dispositivo sinóptico de presentación de dispersiones, que se construye de imágenes diversas más que de palabras. Además, me interesa la figura de atlas por cuanto ofrece formas abiertas de lectura hacia su contenido, entregando instantes o posibilidades que van desde una examinación con un propósito concreto, hasta un recorrido que permite divagar libremente por sus imágenes⁷¹.

Video Atlas, sin duda, se conecta con el proyecto *Atlas* del artista Gerhard Richter (1932). Después de revisar su página web, calculo que su atlas consta de ochocientos treinta y dos paneles en los que se montan alrededor de seis mil imágenes elegidas, cortadas y montadas por Richter, que van de lo personal a lo público –entremezclando fotografías de su familia, recortes de revistas, libros y periódicos, dibujos, bocetos, retratos de personajes públicos y personajes desconocidos–, como resultado de una actividad continua y sin interrupciones que lleva cabo desde el año 1962 hasta hoy, que por ende, engrosa irremediamente el contenido del atlas.

⁷¹ Didi-Huberman, Georges. 2010a.

Particularmente, mi proyecto *Video Atlas* se relaciona con el de Richter, no solo porque es un proyecto inconcluso abierto a posibilidades infinitas, y no solo porque en ambos casos se trabaja con la recopilación y el montaje de imágenes, sino por el sentido que se otorga a estos procesos. Donde la recopilación apunta hacia lo cotidiano, lo banal y lo aficionado, es decir, hacia la trivialidad como expresión del mundo (imágenes diarias). Y donde por medio del montaje, se atiende a la “necesidad de crear un cosmos frente al aluvión de las imágenes”⁷²: un atlas donde cabe la posibilidad que cada espectador construya su propia narrativa⁷³. Así, considero fundamental la centralidad que Gerhard Richter otorga a la organización al interior *Atlas*, como única instancia de autoría creativa, como su única posibilidad de intervención frente a su aluvión de imágenes, frente al mundo⁷⁴.

En síntesis, considero que a través de las operaciones de montaje –entendida en mi trabajo bajo la figura del atlas–, se manifiesta que lo archivado se subvierte. Así, *Video Atlas* funciona como dispositivo múltiple, de integración, experimentación y presentación, un espacio donde se monta y desmonta mi archivo (análogo y digital), hasta el momento, mediante salidas en video. De este modo, a través del proyecto *Video Atlas*, se integran y entran en acción los tres conceptos clave que estructuran mi práctica artística, y por tanto, esta tesis (recopilación, clasificación y montaje). *Video Atlas*, pone en escena una aproximación al mundo a través de las imágenes, una propuesta siempre mediada por una mano clasificadora que vuelve abarcable lo inabarcable, y que abre y cierra posibilidades de significación.

⁷² Elger, Dietmar y Obrist, Hans Ulrich (eds.). 2009. p. 350.

⁷³ Giaveri, Francesco. 2011.

⁷⁴ Hernández Sánchez, Domingo. 2003.

CONCLUSIONES

Al comienzo de este documento, reflexionaba sobre cómo plantear una tesis en artes visuales que posibilitara poner en diálogo parte de mi producción visual con un eje de lectura que pusiese acento tanto en las obras como en sus procesos de construcción. Así, surge la idea de presentar estos trabajos en diálogo con la noción de archivo, como modo de aproximación a mi producción tanto a nivel metafórico como metodológico: una narrativa simultánea que permite interrogar las obras en el contexto de esta tesis, y una estrategia a partir de la cual se desprenden una serie de momentos que demarcan mi producción en términos operativos.

De esta manera, esta tesis se sustenta principalmente en una serie de obras y sus procesos, siendo a partir de estos, desde donde se establecen los vínculos con los textos y los ejemplos citados a lo largo del escrito. Específicamente –para efectos de esta tesis–, concibo la noción de archivo con distancia de aquellas perspectivas que los comprenden como espacios estables e inalterables, más bien los entiendo “como motores de circulación, como actos archivísticos o prácticas que movilizan medios distintos y que son, a su vez, movilizados por estos mismos (...) en vez de valorar nociones de fijeza, autenticidad y legitimidad, miramos a los archivos como sitios de potencialidad, provisionalidad, y contingencia”⁷⁵.

Particularmente, propuse un eje de lectura que permite demarcar mi metodología de producción en tres momentos clave: recopilación, clasificación y montaje. No obstante, en términos concretos, dicha demarcación no es cien por ciento cierta, pues en términos prácticos no la utilizo de manera rígida, delimitada ni progresiva. En cambio, prefiero dejar los procesos abiertos a la experimentación, por cuanto muchas veces, es en la deriva de ideas y procedimientos, donde encuentro problemas y soluciones para desarrollar. Por consiguiente, estos tres momentos (recopilación, clasificación y montaje), funcionan como un ejercicio de comprensión de mi accionar y como una forma de presentar mis trabajos en el contexto tesis, más que como un estricto modelo a seguir. En suma, mi interés fue plantear esta tesis desde las obras y sus procedimientos, donde las divisiones establecidas a nivel metodológico, me sirven como pie para desplegar mi producción en términos operativos y metafóricos.

Dentro de esta metodología de archivo, especialmente destaco el momento de montaje, al considerarla como la instancia que integra, materializa y visibiliza todas las operaciones

⁷⁵ Taylor, Diana. 2012.

propuestas. Particularmente, el proyecto *Video Atlas* asume la idea de montaje –integrando a su vez los otros procedimientos– bajo la figura del atlas, comprendido como un dispositivo de producción y conocimiento visual. El principio de montaje, lo entiendo como una práctica abierta que propone amplias posibilidades, un procedimiento que es capaz de desviar el sentido original de las imágenes, y proponer una lectura no literal de las mismas mediante una “dialéctica de construcción y destrucción”⁷⁶ de sentido. Así, a través del montaje, se propicia el quiebre entre las imágenes y sus referentes históricos, posibilitándose una reinterpretación y una ampliación del significado de las mismas y de los temas a los que aluden. De este modo, las posibilidades del montaje podrían moverse –estéticamente– entre “una contemplación meditativa de la cosificación” y “una herramienta poderosa de propaganda”⁷⁷.

102 El montaje puede constituir un alejamiento necesario, la distancia entre la mano y el mundo, “la toma de conciencia de una separación irremediable entre el ‘yo’ y el mundo, que se coloca entre los dos focos de un eclipse cuya área contiene todas las imágenes, reales y posibles”⁷⁸. En la misma dirección, María Inés García Canal expresa que “para que la mirada se constituya ha sido necesaria la aparición de una interioridad, de un ser separado de los otros y de las cosas y es en ese proceso de separación, donde el sujeto puede realizar la puesta en escena, producir imágenes de otros y de sí. La mirada es un proceso en tanto que la imagen es su detención, la rigidización de la escena (...) Dos lógicas diferentes que no se reducen una a la otra sino que se hallan siempre en continua tensión y competencia”⁷⁹. Así, EL MUNDO Y LA MANO, apunta a un proceso de creación que se sustenta en procedimientos de organización y desorganización de fragmentos: una forma de comprender las prácticas y estrategias archivísticas en el contexto de mi producción.

⁷⁶ Diederichsen, Diederich. 2007.

⁷⁷ Buchloh, Benjamin H. D. 2003. p. 97.

⁷⁸ Giaveri, Francesco. *op. cit.*

⁷⁹ García, María Inés. 2003. p.53.

Al mismo tiempo, el procedimiento de montaje, en la mayoría de los proyectos que presento en esta tesis, incluye ejercicios de apropiación⁸⁰. Muchas veces en *Video Atlas* –también en *Video Papel*–, mi forma de operar se sustenta en recopilar y montar elementos ajenos. De ahí que entienda la apropiación como un medio de conexión: un diálogo directo con una exterioridad. Más que el cuestionamiento habitual desplegado por las artes visuales en torno a las nociones de originalidad y autenticidad, en mi caso la apropiación, tiene que ver con el extender y problematizar las representaciones mediáticas del mundo (los elementos recopilados en mi archivo), a través de la construcción de un espacio de revisión (*Video Atlas*) donde se devalúan esas representaciones. De este modo, el ejercicio de apropiación supone un desplazamiento de la figura del autor como creador hacia una figura de espectador/lector, que también permite entender la producción en un diálogo inevitable con la exterioridad: “no usar la voz íntima sino el gran rumor”⁸¹.

En la misma línea, se podría aproximar a las artes visuales el planteamiento de John Cage con respecto a la música: “si la palabra ‘música’ se considera sagrada y reservada para los instrumentos de los siglos dieciocho y diecinueve, podemos sustituirla por otro término más significativo: organización de sonido”⁸². De esta manera, la organización –y desorganización– de mi archivo, funcionaría como la instancia fundamental de creación, una búsqueda por ir más allá de lo aparente. Por consiguiente, en los trabajos incluidos en esta tesis, la apropiación es inseparable del montaje, pues “en el procedimiento de montaje se llevan a cabo todos los principios alegóricos: apropiación y desgaste de significado, fragmentación y yuxtaposición dialectal de fragmentos, y separación de significante y significado”⁸³.

⁸⁰ La apropiación en las prácticas visuales, esta ligada a la práctica del fotomontaje (también al collage). El fotomontaje –atribuido al fotógrafo inglés Henry Peach Robinson (1830-1901)–, rápidamente se transformó en una poderosa herramienta política y comercial, pues permitía “hablar públicamente con un significado oculto” (Hillach:1976, citado por Buchloh:2003). En el ámbito de las artes visuales, el fotomontaje encuentra su desarrollo inicial en las vanguardias, principalmente en el dadaísmo (George Grosz y John Heartfield, entre otros). En un plano general, se advierte el fotomontaje en los retoques fotográficos (en la Unión Soviética de Stalin por ejemplo) y en la publicidad, donde constituye un recurso central.

⁸¹ Vicens, Josefina. 2006. p.42.

⁸² Cage, John. 1999. p.52.

⁸³ Buchloh, Benjamin H. D. *op. cit.* p.100.

En suma, a través de *Video Atlas* se desarrollan estrategias que extienden las opciones de composición y de lectura, tanto en instancias de producción como de recepción, poniéndose en marcha formas expresivas no lineales. Así, a través de estrategias estético formales, se construye una narratividad que problematiza la idea de relato y lectura lineal, insertándose la noción de indeterminación como experiencia sensible y como modo de construcción de conocimiento.

Asimismo, la construcción histórica específica del artista como creador -resultado de un tiempo y de un lugar determinado-, ya no solo se interroga con el uso del archivo, entrando aun más en tensión en su vínculo con la tecnología: una apropiación activa y una intermediación en las prácticas, también puesta en marcha en *Video Atlas*. Teniendo en cuenta que actualmente vivimos en un contexto *postmedial* (no todos por supuesto), es decir, en un espacio donde “ningún medio domina por sí mismo, sino que todos los medios se influyen y se condicionan entre sí”⁸⁴, considero que no se puede fundamentar ni reducir una práctica artística al uso de un medio específico (desde la pintura al arte electrónico), menos darle un valor por sí mismo, o hacer una especie de apología a la medialidad. En suma, concibo la tecnología (los medios) no como un fin, sino como un medio. Por tanto, desde mi perspectiva, la relevancia de una obra no se sustenta en el mero uso de la tecnología, más bien, en la interacción y en la tensión de esta con lo social y lo contextual.

Como expresé al comienzo de esta tesis, las nociones de archivo y atlas como ejes de lectura, posibilitan presentar mi trabajo visual tanto a nivel de obras como de sus procesos, y al mismo tiempo, elaborar un vocabulario visual y sonoro, como contexto desde donde operar. Lo que necesariamente invita a preguntarse ¿por qué fuerza una coherencia a nivel de producción?, ¿por qué vinculo una serie de trabajos a una misma idea (el archivo)?

Mi respuesta tiene que ver con un interés por establecer una referencialidad al interior de mi producción, un antecedente y una retroalimentación entre las obras que rehúye la dispersión y que busca profundizar en problemáticas de manera más extensa, y no a través de filiaciones técnicas o estilísticas. Asimismo, al agrupar parte de mi producción en torno a una figura específica (archivo y atlas), el énfasis, más que ponerse en las obras, se encuentra en los procesos de construcción de estas, pues es en ese lugar, donde encuentro la reflexión visual y plástica

⁸⁴ Weibel, Peter. *op. cit.* p.15.

que me interesa interrogar: una reflexión que apunta hacia la visualidad como medio de comprensión y presentación de problemáticas. En suma, me interesan los procesos de construcción en torno a las obras, pues proponen una referencialidad que emerge de sus propias operaciones, lo que permite tensionar su posterior lectura, al constituirse como una alternativa alejada de restricciones teóricas.

En síntesis, EL MUNDO Y LA MANO pone de manifiesto la pertinencia de la noción de archivo como estrategia metodológica en mi práctica artística y como elemento clave para la construcción de este documento. Al mismo tiempo, considero que esta propuesta de lectura de mis trabajos, también busca responder preguntas relacionadas con la construcción de una tesis en el ámbito de las artes visuales. Sin embargo, se asume que no siempre las nociones teóricas dialogan de manera obligada con las prácticas artísticas, que no necesariamente las obras hay que explicarlas, y que es evidente, que hay elementos que quedan fuera de mi alcance.

En definitiva, el aporte y la finalidad de este trabajo en el contexto de la Maestría en Artes Visuales, es presentar mi producción visual, y además, proponer puntos de articulación con la noción archivo. No está demás comentar, que esta tesis no aspira ser exhaustiva ni un cierre de los trabajos que presento, más bien, la considero una forma de aproximación o una alternativa de lectura de mi producción.

BIBLIOGRAFÍA

Acuña, Constanza y Arqueros, Gonzalo. *Aby Warburg y el devenir del método iconológico*. Facultad de Artes Universidad de Chile, 2009. http://www.artes.uchile.cl/?_nfpb=true&_pageLabel=notArtes&url=55065 (Consultado por última vez en agosto 2012).

Agamben, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2007.

Becerra, Sergio. “La paradoja de Pelechian”. *Revista Errata*, N° 1, Bogotá, abril 2010.

Benjamin, Walter. “Tesis de la filosofía de la historia” (trad. Bolívar Echeverría). *Iluminaciones*, Londres, 1992.

Blasco Gallardo, Jorge. “Museografiar archivos como una de las malas artes: el indefinido espacio entre el museo, el archivo y la exposición”. *Revista Errata*, N° 1, Bogotá, abril 2010.

Bongers, Wolfgang. “Entre el sistema iconográfico y el proyecto-archivo de Gonzalo Millán”. *Notas visuales. Fronteras entre imagen y escritura*. Honorato, Paula, F. Lange, A. Riesco(eds.), Metales Pesados, Santiago, 2010.

Bourriaud, Nicolás. *Radicante*. Adriana Hidalgo Editora. Argentina, 2009.

Buchloh, Benjamin H. D. “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo”. *Indiferencia y singularidad*. Picazo, Glòria. Ribalta, Jorge (eds.), Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

Cage, John. “El futuro de la música: credo”. *Escritos al oído*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1999.

Cárdenas, Elisa. *Alfredo Jaar, gritos y susurros*. Contrapunto, Santiago, 2010.

Checa, Fernando. “La idea de imagen artística en Aby Warburg: el *Atlas Mnemosyne* (1924-

1929)”. *Atlas Mnemosyne*. Warburg, Aby. Akal, Madrid, 2010.

Didi-Huberman, Georges. *Entrevista por Pedro G. Romero*. 2007. http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=141&pag=1#leer (Consultado por última vez en agosto 2012).

Didi-Huberman, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* (catálogo). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010a.

Didi-Huberman, Georges. *Entrevista por Amador Fernández-Savater*. 2010b. <http://www.webislam.com/?idt=18085> (Consultado por última vez en agosto 2012).

Didi-Huberman, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* (video presentación exposición). 2010c <http://www.youtube.com/watch?v=WwVMni3b2Zo> (Consultado por última vez en agosto 2012).

Diederichsen, Diedrich. “Arte y Técnica. Montaje, sampling, morphing. Sobre la tríada Estética-Técnica-Política”. *Artefacto*, n°6. 2007. www.revista-artefacto.com.ar (Consultado por última vez en agosto 2012).

Elger, Dietmar y Obrist, Hans Ulrich(eds.), *Gerhard Richter: Text, Writings, Interviews and Letters 1961-2007*. Thames and Hudson, Londres, 2009.

Expósito, Marcelo. “Abajo los muros del museo. El arte como práctica social intramuros”. *Mientras tanto*, N° 72, Fundación Giulia Adinolfi-Manuel Sacristán, Barcelona, 1998.

Faulkes, Anthony. *Skaldskaparmal*, Everyman, Londres, 1995.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Siglo XXI, México, 2010a.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, México, 2010b.

García Canal, María Inés. "Espacio y diferenciación de género (Hacia la configuración de heterotopías del placer)". En *Debate Feminista*, Nº 17, Ciudad, Espacio y Vida. México, 1998.

García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz, Buenos Aires-Madrid, 2010.

García Martínez, Alberto. "La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual". *Comunicación y Sociedad*, Vol. XIX, Nº 2, 2006.

Giaveri, Francesco. *El Atlas de Gerhard Richter*. 2011. En: <http://www.readperiodicals.com/201101/2663447941.html>

Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Gedisa. Barcelona. 2008.

Guasch, Anna María. *Los lugares de la memoria*. 2005. p 163. www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454 (Consultado por última vez en agosto 2012).

Guasch, Anna María. *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. AKAL, Madrid, 2011.

Hernández Sánchez, Domingo. "Europa entre archivos". *Revista Pliegos de Yuste*, Nº 1, noviembre 2003.

Jameson, Fredric. *Teoría de la posmodernidad*. Trotta, Madrid, 2001.

Krauss, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Thames & Hudson, Londres, 2000.

Lundberg, John. *Cocinando con Erisictón, fabricando un antecedente*. Tesis de Maestría en Artes Visuales, UNAM, México, 2010.

Martin, Marcel. *El Lenguaje del Cine*. Gedisa, Barcelona, 2002.

Martínez, Juan Luis. *La nueva novela*. Archivo, Santiago, 1985.

Millán, Gonzalo. *Autorretrato de Memoria*. Universidad Diego Portales, Santiago, 2005.

Muntadas, Antoni. Entrevista. 2007. <http://www.arteycritica.org> (Consultado por última vez en agosto 2012).

Packer, Randall y Ken Jordan (ed.). *Multimedia: From Wagner to virtual reality*. Norton, Nueva York, 2002.

Perec, Georges. *Pensar/Clasificar*. Gedisa, Barcelona, 2008.

Prada, Juan Martín. *Apropiación posmoderna, Arte, prácticas apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Fundamentos, Madrid, 1998.

Richard, Nelly. "La estratificación de los márgenes: sobre arte, cultura y políticas". *Diccionario de Estudios Latinoamericanos*. Siglo XXI, México. 2009.

Rolnik, Suely. "Furor de Archivo". *Revista Errata*, Nº 1, Bogotá, abril 2010.

Smithson, Robert. "Un museo del lenguaje en las mediaciones del arte". *Selección de escritos*, Alias, México, 2009.

Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, Nueva York, 2003.

Taylor, Diana. "Guardar como". *e-misférica*, Volumen 9, Nº 1 y 2, Nueva York, 2012.

Vásquez Rocca, Adolfo. *Revista Observaciones Filosóficas*, Nº 6. 2008. <http://www.observacionesfilosoficas.net> (Consultado por última vez en agosto 2012).

Vicens, Josefina. *El libro vacío*. Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Akal, Madrid, 2010.

Weibel, Peter. *La condición post media* (catálogo). Centro Cultural Conde Duque, 2006.

Weinrichter, Antonio. "Jugando con los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción". *Documental y vanguardia*, Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josetxo(eds.), Cátedra, Madrid, 2005.

Weinrichter, Antonio. *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Institución Príncipe de Viana, Navarra, 2009.

Zambra, Alejandro. Puesta en escena audiovisual del Archivo Zonaglo de Gonzalo Millán (reseña), 2008. <http://www.archivozonaglo.cl/> (Consultado por última vez en agosto 2012).

FILMOGRAFÍA

Aguirre, Gonzalo. *Puesta en escena audiovisual del Archivo Zonaglo de Gonzalo Millán*, Chile, 2008.

Pelechian, Artavazd. *Menq*. Yerevan. Rusia. 1969.

Resnais, Alain. *Nuit et brouillard*. Argos Films. Francia. 1955.

Shub, Esfir. *La Dinastía Romanov*. Sovkino. Rusia. 1927.

Toscano, Carmen y Salvador Toscano. *Memoorias de un mexicano*. México. 1950.

INTERNET

-http://www.muac.unam.mx/webpage/ver_exposicion.php?id_exposicion=45
Texto exposición Dibujando la historia moderna de Fernando Bryce. MUAC, México, 2012.

-<http://sisifo21.blogspot.mx/2010/10/los-hermanos-collyer.html>

-<http://www.plataformaurbana.cl/archivo/2006/10/06/spam-city-dialogos-sobre-la-ciudad-contemporanea/>

-http://www.arteycritica.org/index.php?option=com_content&task=view&id=372&Itemid=32

-http://www.fundaciontoscano.org/esp/memorias_mex.asp

-<http://www.youtube.com/watch?v=8ScRsEdxFys&feature=related>

-www.guaymas.gob.mx/docs/.../Julián%20Martínez%20Soros.doc

-<http://www.filmaffinity.com>

- <http://esferapublica.org/>

EL MUNDO Y LA MANO

PRÁCTICAS Y ESTRATEGIAS ARCHIVÍSTICAS

Se terminó de imprimir y encuadernar en noviembre de 2012 en los talleres de Tesis Matozo, Campeche 156 Col. Roma, México D.F. Para su composición tipográfica se empleó la fuente MetaPro en sus diferentes variantes.