



UNIVERSIDAD
Finis Terrae
VINCE IN BONO MALUM

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTE
ESCUELA DE ARTES VISUALES

CONVIVIR ORGÁNICO

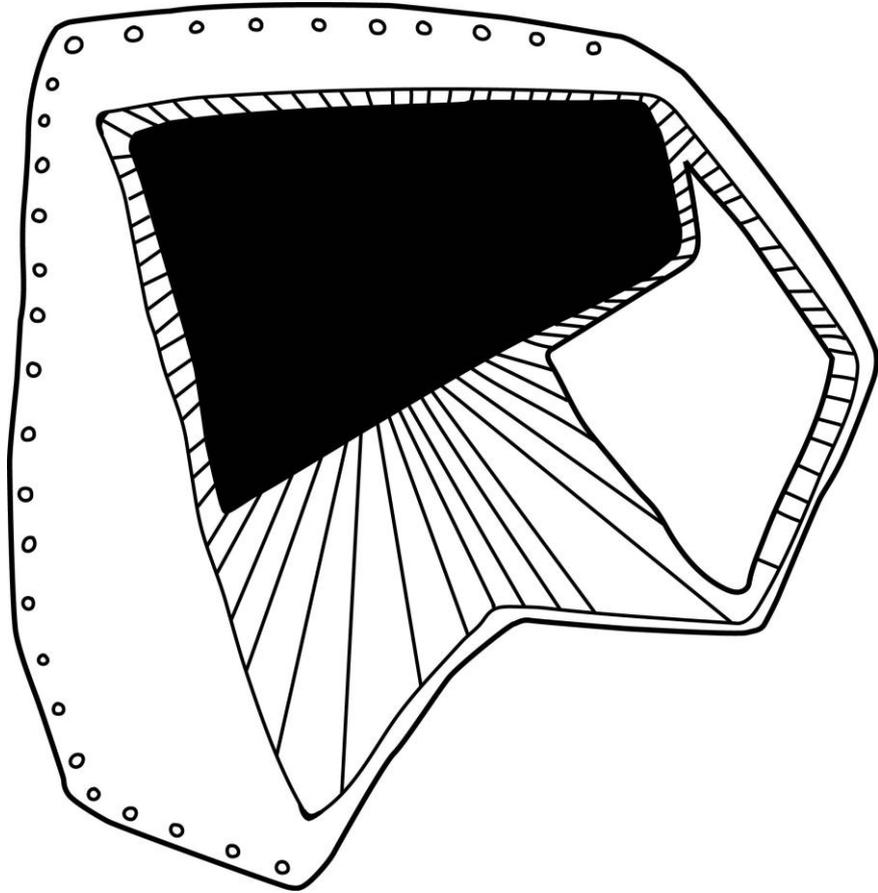
FLORENCIA ASPÈE BRAVO

Memoria presentada a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae para optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, Mención Escultura.

Profesor Guía Taller de Grado: Elisa Aguirre Robertson
Profesor Guía Preparación Tesis: Ignacio Szmulewicz Ramirez

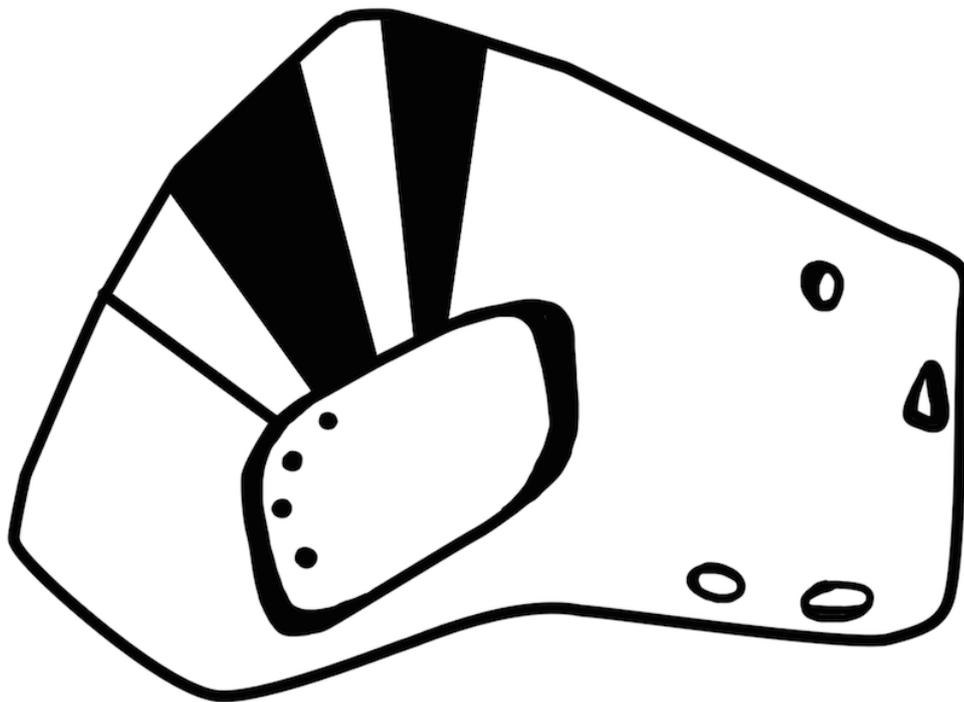
Santiago, Chile

2015



Índice

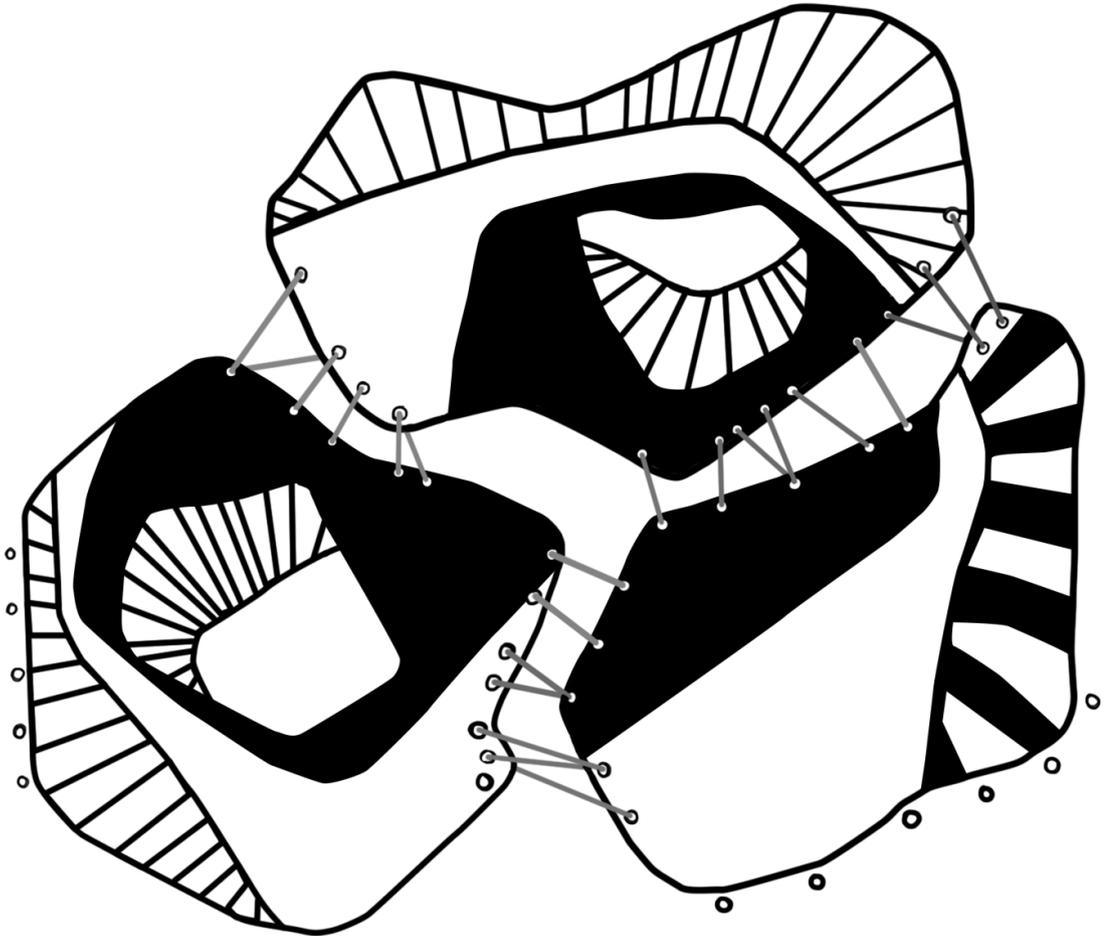
Introducción	1
Capítulo 1 El material	2
1.1 Su volumen	3
1.2 Su trabajo en planos	7
1.3 Su tamaño	13
1.4 Relación uno a uno	17
Capítulo 2 El hacer	24
2.1 La repetición en la construcción	25
2.2 Construcción mental Construcción material	29
2.3 El ruido y el ritmo	33
2.4 La reproducción	35
2.5 Desde el imaginario	39
Bibliografía	49
Índice de imágenes	50



La figura se resuelve desde sus centros, desde una manera orgánica de crecer hacia un exterior, la misma figura se desplaza generando volúmenes. Placa tras placa se solda una segunda circunferencia, cada fragmento es esencial para la continuidad de la producción. Los espacios se levantan o se profundizan en relación al tamaño de las placas, y así como en los dibujos, la obra se va componiendo desde el juego con los planos.



Al igual que en la naturaleza todo se genera desde las individualidades. La fabricación de un primer volumen con tamaños relacionados a los límites medibles por mi cuerpo queda en un tiempo de estancia similar a la cantidad necesaria para su propia construcción en espera de la construcción de el siguiente volumen de dimensiones similares. De la misma manera los volúmenes se multiplican en la espera de poder convivir.



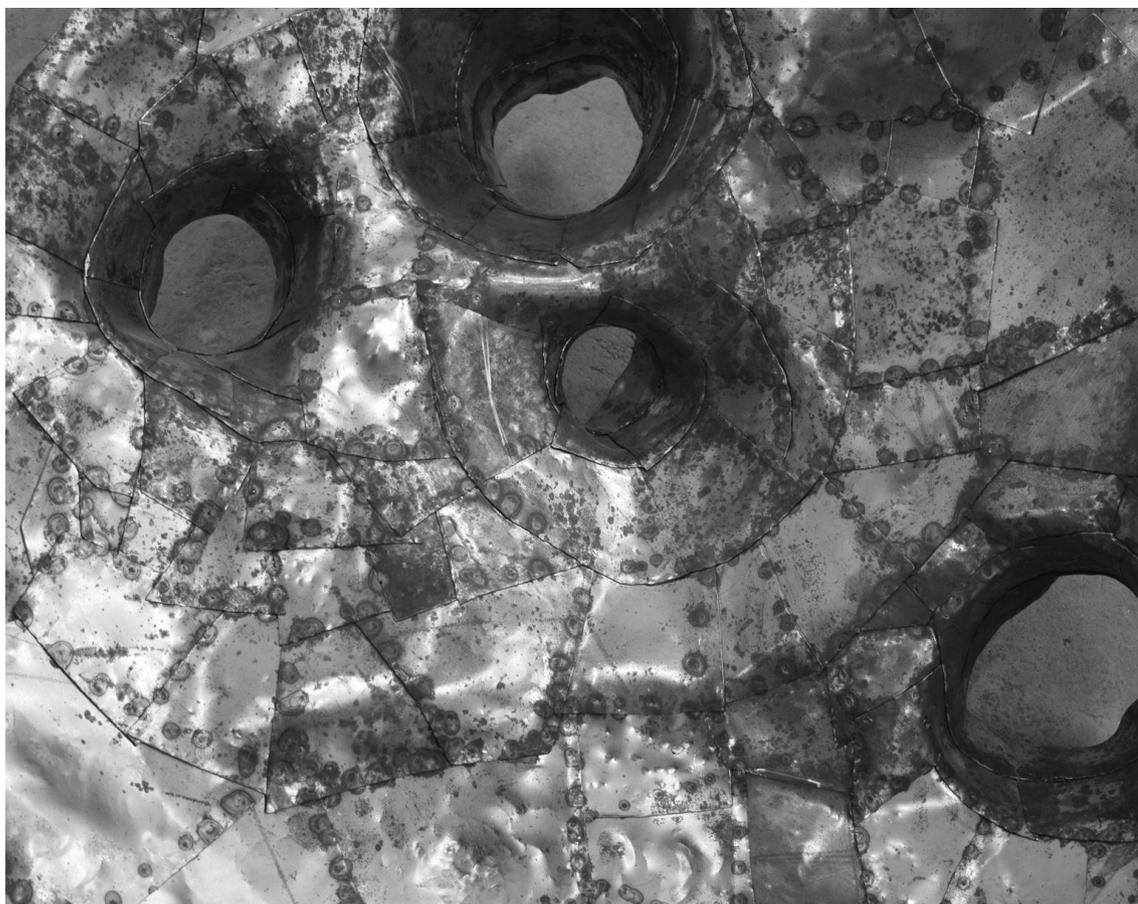
Frente a la existencia de esta diversidad de volúmenes, sus sombras comienzan a sobreponerse y con ello la necesidad de unirse. De la misma manera y siguiendo las mismas direcciones de construcción en relación a los distintos centros. los individuos comienzan a ser soldados para generar un solo individuo, un todo, que puede ser apreciado de esa manera o nuevamente ser observado desde sus componentes diferenciados.

INTRODUCCIÓN

Estos escritos han sido parte de los estudios paralelos a la construcción de la obra escultórica que han permitido dar forma y entender esta misma en relación a un ritmo en el hacer y la interacción con el material frente a las posibilidades que plantea.

Hablaré desde un todo, desde una imagen tan común que deja de ser entendida, desde una imagen lógica, pero que desde su obviedad deja de ser apreciada y cuestionada, para entrar en la especificidad estética de la obra y poder abordarla en su extensión. Desde dos perspectivas diferentes de análisis, pequeños escritos en relación a lo esencial de una estructura, tanto viva como inerte, que son entendidos para volver a observar los detalles de un cotidiano de constante construcción, desde la imagen y desde la idea.

EL MATERIAL



Registro obra Construcción orgánica, 2015, escultura en hierro.

El origen natural del hierro determina desde un principio su temporalidad, procesos propios de su nobleza e inevitables reacciones ante el medio. La cercanía del material con la orgánica territorial ligado desde sus procesos de descomposición la oxidación y su pigmentación.

EL MATERIAL

Su volumen

El fierro como material tiene cualidades particulares en relación a su procedencia y a sus estados, limitados a sus posibilidades, que bajo sus propias acciones no pueden ser extremados. El fierro está predeterminado a la ocupación de un espacio específico, en este caso un plano de un milímetro de espesor en su extensión máxima de 1x3 metros. Su volumen no tiene mayor atractivo, pero dentro de sus cualidades, es su flexibilidad la que la define en la escultura.

La manera en que se construye el gran volumen sólido bajo la leve curva intencionada de Richard Serra es una simple traducción del dibujo y el plano al espacio. Sus dimensiones lo hacen un volumen importante y su posición vertical impenetrable. Dimensionado en relación al espacio público, el volumen tenía un despliegue monumental. La manera en que este volumen evitaba el flujo de gente generando un cambio en la arquitectura, en la estructura y la función del espacio. La escala será siempre una decisión fundamental en el proceso de obra y bajo este parámetro se establecen otras partes de ella, su estructura, su montaje, su espacio, su fin. La manera en que el artista plantea el problema del flujo es el punto de interés por el cual abarca el volumen y por el cual se definen ciertamente las proporciones del trabajo propio.

La relación que genera el volumen con el espacio cambia la composición final que delata la ocupación espacial en torno a uno u otro, en que uno puede proporcionar al otro de sostén estructural, o por el contrario, quebrar su fundamentalidad.

La materia inerte comienza a tener cierto movimiento en el momento en que su volumen comienza a ser extremado en su forma. El martillar es un gesto de desorganización sobre el material, pero que a nivel estructural lo reordena con mayor rigidez y que desde una imagen exterior le da lo blando propio de las figuras orgánicas. Es un gesto de reconstrucción del volumen en el espacio, es como este se contrae y se expande en reacción a la fuerza externa para desplegarse en una ocupación de volumen diferente.

El espacio pasa a romperse en relación a una conjugación diferente de la misma cantidad de materia. Un despliegue que no permite la ocupación de un otro en el mismo espacio, un despliegue que abarca su extrema deformación; el espacio arquitectónico de un interior, en que su estructura fue manejada y tensada desde los quiebres en la materia.



Registro obra Tilted Arc, Richard Serra, 1981, New York City

La inclinación del plano en su imponente volumen ante el cuerpo, ante el espacio, genera un quiebre visual en que el negro gráfico de la masa de fierro pasa a ser, de cierta forma, una descomposición de los colores de un entorno y el personaje un resumen, una sumatoria de estos. Es una concentración de fuerzas contrarias de la arquitectura en la fotografía. El elemento pierde su valor peso total ante la figura del cuerpo y en su perspectiva de marcada diagonal abre la foto desde un centro. Es un fragmento de la arquitectura ampliado mientras que el otro concentra la gama total.

El registro como obra abarca de igual manera las problemáticas de la masa en el espacio y los flujos dentro de este. Siempre dirigidos hacia el centro vivo, los contrastes entre las masas de blanco y negro toman ritmos diferentes que los hacen competir con un peso casi equivalente. Por una parte, la arquitectura iluminada adquiere un peso mayor por la influencia de los ritmos de su diseño, mientras que el plano negro de gran peso visual se ablanda por su sentido creciente. Estos dos elementos se combinan para permitir un flujo dentro de la imagen, para salir y volver a entrar y siempre llegar al cuerpo central. A pesar de la función monumental de la obra física, la jerárquica cae sobre la postura del sujeto.

El trabajo en planos podría ser entendido desde la pintura desde la noción de crear volúmenes por medio de la ilusión del plano, del color, de los ritmos, de las líneas y los puntos de fuga. Pero, ¿hasta qué punto la materia sigue siendo parte del plano? ¿Cuando la pintura pasa a la escultura?

La manera en que las piezas realmente planas pasan a encajar unas con otras es también una composición en planos, a pesar que la realidad de cada uno de estos fragmentos del material original es que ya han sido trabajados. Todas estas piezas son entendidas desde un plano detalle que en su conjunto llegarán a un volumen final y que utilizará un espacio mayor en sus tres dimensiones, pero que el volumen propio que tienen es irrelevante al hablar de volumen.

El trabajo es comparable con la formación de las ostras en que capa a capa, plano a plano la superposición va dando forma a la concha, como los planos dependen unos de otros al momento de componer un volumen. Incluso en la formación de soluciones inmunológicas que detectan las partículas externas al molusco y en que los planos de nácar en el intento por eliminarla, van cubriendo, extendiendo y tomando el volumen de la anterior hasta formarse definitivamente como perlas.

La manera en que los planos se acoplan habla de una totalidad del volumen, pero sin perder la importancia de la extensión de los planos originales que les permitieron formarse. Es la unión de estos mismos planos mediante la soldadura en punto que da la fuerza estructural al volumen completo, permite que se levante en el espacio sin la necesidad de otro elemento. La soldadura de punto es solo un circuito eléctrico que funde las dos piezas en un pequeño

punto, por lo tanto, la fuerza sigue siendo de metal contra metal, y su composición no depende de otra estructura más que de la unión de sus propios planos.

Al igual que en la formación de las ostras, cada placa es en relación a la anterior, su tamaño y su forma dependen de ello. De esta manera, la imagen total se compone de una orgánica inerte construida desde las básicas observaciones del crecimiento continuo de los planos y las extensiones. La importancia del trabajo como individualidad y totalidad es clara al dar cuenta la diferencia de tamaños y formas en las placas, y queda aún más en evidencia por la imagen de los continuos puntos negros que rodean cada una de éstas.



Repertorio visual Las ostras, 2015

Su delicado trabajo en capas y el registro de los tiempos de cada una de estas tienen una plástica describable desde el dibujo; tiene una volumétrica que puede ser traducida a un plano de estructuración para el levantamiento de plantas. Es describable desde la pintura cuando tiene una suave materia que permite ver los brillos de colores diferenciados unos de otros por un simple gesto del tiempo y el lugar.

La imagen acopla una transformación matérica en que el poder ver tan cercana la separación entre las partes de un mismo volumen, permite imaginar su composición, su creación, su

manera de funcionar; tal vez desde el ensamblaje tal vez desde el collage. Al abstraerse del elemento real podemos leer líneas, líneas temporales, huellas de la posición de algo que va cambiando constantemente, generando un ritmo en su movimiento que desplaza la mirada de lado a lado, no permite salir de la imagen. La huella estática, que en su superposición da cuenta de un movimiento, de un baile de olas desde una perspectiva aérea perpendicular a su desplazamiento y de un levantamiento tectónico desde un horizonte. La orgánica irregular del crecimiento paulatino de estas formas aluden a un espacio, un contexto de ensoñación, en que el espacio se magnifica para pasar a ser un paisaje.



La contrariedad de estos volúmenes en los fenómenos que producen ante el cuerpo de un ser viviente, cuestiona la lógica del tamaño, postulando por sí mismas una constante rotación de los roles de dimensiones y poderíos.

La importancia del contexto, como este lo puede deformar, y como el elemento sin conocer el lugar, puede generar un contexto de mayor valor.

Es este juego de relaciones el que da interés a las imágenes en conjunto, como obras que dan cuenta de una conjugación de elementos pictóricos que se sustentan. El valor del volumen y desde donde lo entendemos, desde el simple gesto o desde la compleja composición.

La obra de 2,50 x 2,0 metros es un intento por hacer - desde mi propio hacer - física la relación de estos conceptos, en que el ser grande no es siempre su rol. La aproximación al volumen metálico de contornos orgánicos y sumatoria de placas, deja ver desde su estructura misma los paisajes. Una escena que se aprecia desde la cercanía del tacto con el frío de la orgánica y que se acerca a la realidad de mi territorio imaginario.

EL MATERIAL

Su tamaño

El tamaño corre bajo la lógica del volumen, en relación a la escala de éste y el como éste se relaciona con el espacio y el espectador. La manera en que un volumen abarca un espacio puede generar una monumentalidad coherente con el, pero que genera una distancia con el espectador a la hora de observar. De la misma forma que abarca una pequeña escala desliga el espacio en el que se encuentra sin anular el contexto genera un espacio más íntimo en que es fácil para el espectador entrar, estar a la mano, es propio, y no es admirable por muchos en paralelo, porque es acotado es miniatura.

Es así como las grandes obras son entendidas desde su espacio conjunto. El land art sabe expresar muy bien esta relación. El volumen es coherente con su espacio, y con la manera en que este espacio se ha formado, sus materias sus ritmos y su escala. La manera en que Robert Smithson construye el trabajo en tierra *Broken circle* 1971, tiene una influencia mayor en el espacio y en su flujo natural, donde las dimensiones son imprevisibles desde tierra por el espectador. Así mismo, la escala de ciertas obras cambia la arquitectura de un lugar, tanto por el requerimiento estructural de la obra como por la influencia visual que cambia la imagen y el sentido de un lugar. Mientras que las figuras miniatura generan una cercanía más amable con el espectador en que se encuentra una sensibilidad en el detalle, pero en el que tampoco olvida su relación con el espacio, e interactúa con el en relación a su misma escala, haciendo notar el detalle en el lugar.

La importancia de las relaciones de estos dos tipos son esenciales en la obra en que los elementos pueden ser entendidos y relacionados con figuras de escalas diversas. Siendo un cruce de estos dos conceptos en que el

volumen total habla de una lejanía y la repetición de las piezas como detalle invita a acercarse a tocar.

Mirado desde la materia en relación al lugar, su mediano tamaño tiene aspectos de lo macro y lo micro, pero si la pieza se abstrae del lugar pasa a tener un juego interior en torno a los dos conceptos, en que las relaciones geográficas permiten hablar de grandes y pequeños superficies territoriales de la orgánica. El fierro genera un contraste entre la imagen orgánica de los volúmenes creados y la inerte materialidad que lo construye.

Su tamaño real pierde identidad en relación a la escala de las relaciones imaginarias posibles, a pesar de eso tiene importancia al momento de hacerlo parte de la sala, y toma una nueva escala en que es comparable con el cuerpo humano, en que puede ser recorrido y tocado, y no necesita una distancia de observación.



Repertorio visual obra Broken circle, 1971, Emmen Holanda, Robert Smithson

Nacido en 1938 en New Jersey, Smithson desarrolló una corta carrera de intensos trabajos en relación a la naturaleza y los desplazamientos de tierra en el espacio, la ilusión de los espejos y la monumentalidad. Lo efímero de sus obras plantea una decisión orgánica de producir, desde la imagen y desde la materia en función de la idea de Land art, movimiento al que dio forma en el entendimiento de la especialidad natural sus tiempos y las posibilidades de sus materias. Los movimientos de tierra que quiebran el espacio, sin utilidad, sin función, son una problemática en un ecosistema en que los flujos se ven alterados al igual que las dinámicas de recorrido.

La manera en que la imagen concentra su energía en la gran roca en el centro de la obra produce un equilibrio frente a las dos masas en movimiento que la rodean. Y la existencia de otro montículo en el lago contrasta los pesos de su natural existencia con la ficción de la obra. Una monumentalidad que compite con una aún mayor es un entendimiento del espacio y sus mensuras.

La escala es indispensable en relación a lo que se quiere mostrar de un exterior, tanto como la interioridad de la misma imagen.

Es esta innecesaria distancia lo que lo define como un volumen uno a uno, tamaño que permite recorrer lo y es admirable desde la perspectiva y el tamaño regular de un espectador. La manera en que esto se percibe en un fin frente al muro es reflejo de la manera en que el material se comporta al momento de ser trabajado, el trabajo en placas es lo que permite darle volumen a la figura que, a pesar de la flexibilidad del fierro, no acepta la deformación a tal nivel por medio de una sola gran placa.

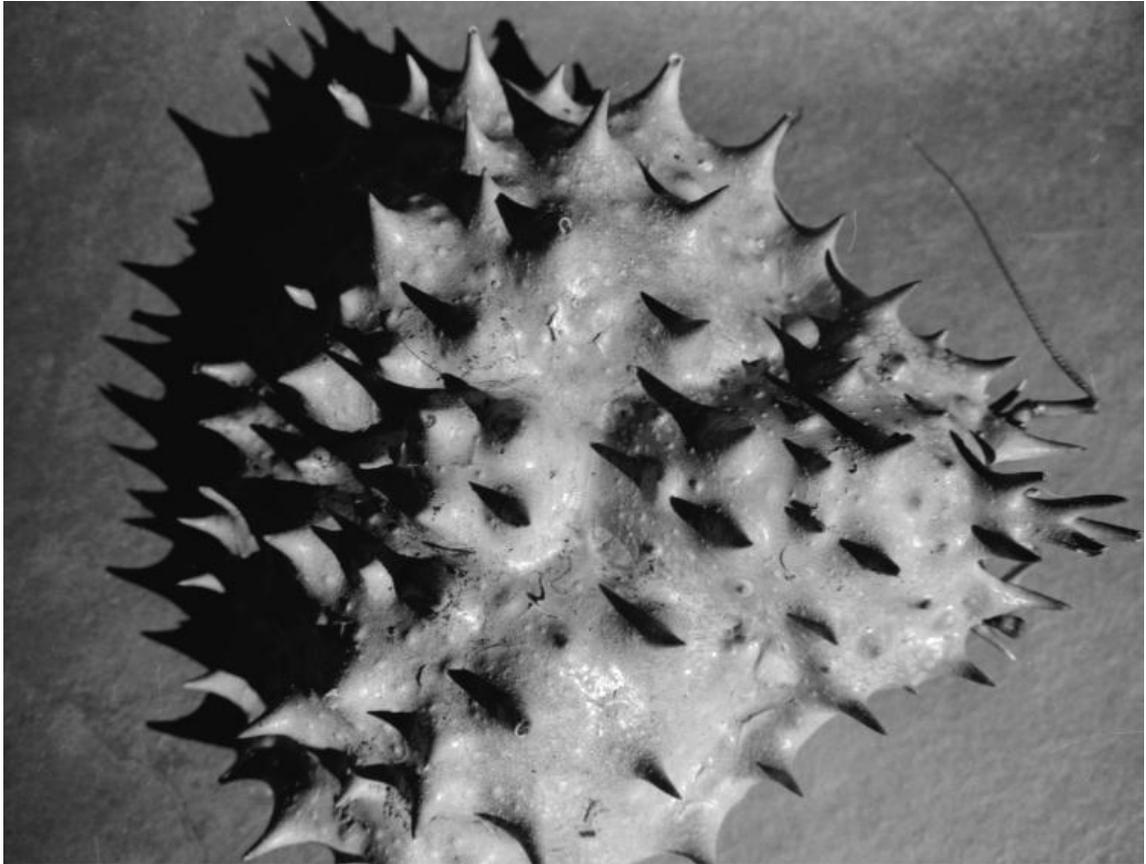
La relación con el cuerpo está dada por los levantamientos de volúmenes huecos desde el límite vertical de la sala; volúmenes irregulares que permiten la interacción con un otro espacio detrás de la figura. La relación con el espectador es por medio del juego que genera la figura entre los espacios dejando que transite la vista y no los cuerpos.

Es la relación del cuerpo con la materia que se produce en las cuevas costeras, en que agachando la cabeza y entrando de rodillas el espacio no es alcanzable hasta el final, y la poca luz tampoco permite observar del todo, pero la posibilidad de tocar los muros y sentir la rugosidad de las paredes y los protuberantes volúmenes que salen de ellos hace entender el lugar.

Es esa la relación uno a uno en que el investigar es un deber del cuerpo completo, que implica todos sus sentidos, para sentir el frío del material y el ruido del ambiente. Es por esta misma proximidad al tocar, que materialmente se entiende la composición en la totalidad, como se sienten los distintos espesores de las líneas de tierra que se marcaron con la erosión del viento en la tierra. Es la huella de la ocupación de un algo anterior o posterior que se sobrepone a la posición del otro. El espesor habla de una sensibilidad de piel

delgada que solo sirve para cubrir y proteger de un otro, es la piel inerte de un volumen vivo pero inexistente, es el registro estático de una otra cosa que está abierta a ser imaginada por el espectador.

La relación está dada por la proximidad física que se puede dar en el intento de recorrerla y tocarla, y la sentimentalidad que provoca al relacionar con un espacio así cercano apelado por los espacios del volumen. Como la relación sentimental ante el espacio construido es entendida desde una sensibilidad ajena y puede apelar a su imaginario cercano.

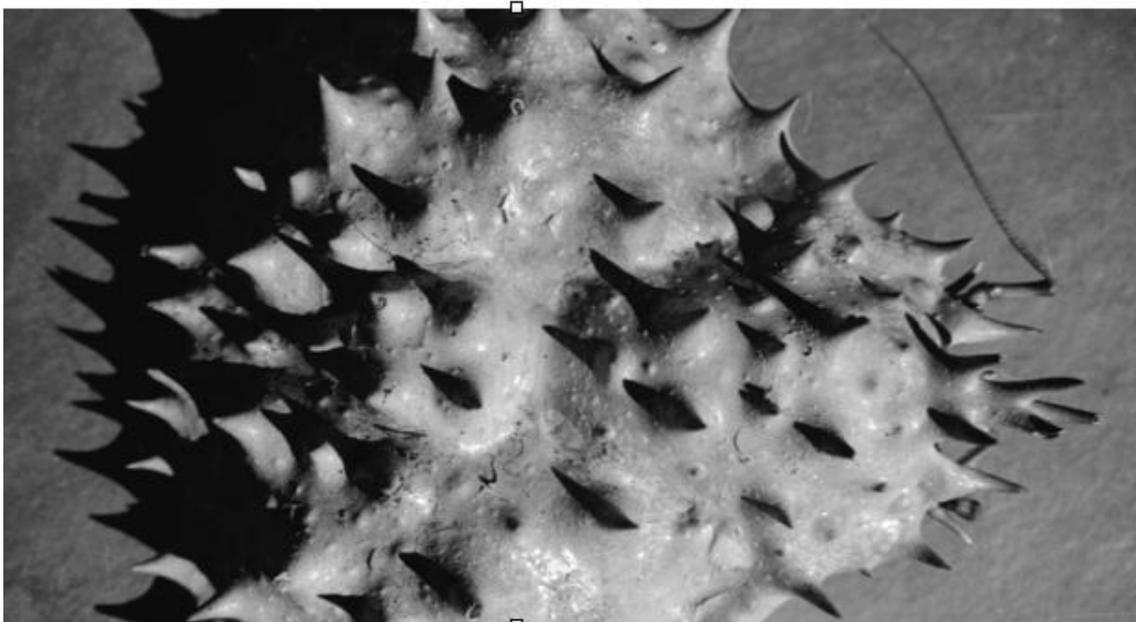


La proximidad del objeto delata sus detalles y sus volúmenes, y la identidad de su orgánica se pierde entre sus ritmos y los contrastes que generan sus sombras. El peso de su inerte vacío encubre un vivo volumen de un pasado, la sombra del habitáculo ya no habitado sobre un espacio no declarado.

La atractiva gráfica de las espinas del caparazón, invitan a tocar sus atractivos paisajes, entendiendo su densidad y su color. Así como su exterior podemos imaginar el interior vacío, similar a la composición en hierro, creando las sobresalientes espinas de la misma manera en que se unen las placas. El registro como objeto de un habitar en la naturaleza y la reproducción de este proceso

en el metal, es un gesto que siempre hablara de un vivir, necesidades biológicas que vuelcan sus fuerzas para la construcción del espacio propio.

La construcción orgánica en fierro da cuenta de este mismo vacío espacio interior desde las aberturas de cada una de sus protuberancias, permite un acercamiento al espacio que este divide. La escultura propone desde sus propios volúmenes su existencia en relación a la existencia de un otro ser. El construir mi propio umbral al exterior, es lo que me declara su habitante.



Ambas creaciones contienen un núcleo vivo, con la decisión de construir desde el cuerpo. En que los ritmos de la propia obra quiebran los flujos naturales, desde la intención por crear espacios.

La circunlaridad que ambas tienen nuevamente habla de un ser, en la obra de land art se hace explícito desde el contraste del

gran punto negro en su interior, centralizada que es comparable con la inexistencia de un algo que rodea la masa del crustáceo.

De la misma forma es posible entender el núcleo de la obra desde la existencia de un artista creador, en relación a sus proporciones y sus facultades constructivas, es bajo esta relación directa con la obra de arte que la orgánica de mi construcción se hace coherente. Pertinente a mi espacio, o a mi necesidad de uno, el desarrollar un habitáculo abierto es la manera de refugiarse pero al mismo tiempo tener acceso a un mundo exterior. Es desde la representación de esta misma coraza psicológica que nace la escultura de metal. Desde el convivir orgánico y desde la delimitación de los propios límites físicos, es que la obra adquiere el carácter orgánico de mi imaginario.

*“Mon ombre forme un coquillage sonore
Et le poète écoute son passé
Dans la coquille de l’ombre de son corps”*

Maxime Alexandre, *La peau et les os*, 1956.

[Mi sombra forma una concha sonora
Y el poeta escucha su pasado
En la concha de la sombra de su cuerpo.]

Maxime Alexandre, *La peau et les os*, edición Gallimard, 1956, pag 18

EL HACER



Registro procesos escultóricos, yunque, 2015

El entendimiento del material y de los trabajos que requiere, es una investigación ligada al tacto y a la visualidad. Es como la materia y el cuerpo interactúan en un juego de fuerzas y como estos haceres dan pie para internalizar conceptos e ideas de un exterior. La construcción es un reflejo de este hacer interno, creando un espacio propio como límite entre lo mental y lo físico.

En relación al imaginario y a la manera de observar el hacer tiene una inconsciente repetición, una manera de actuar intuitiva ante el material, cualquiera sea esta la manera en que se articulan los gestos sobre él son parte de una mentalidad repetitiva. La manera en que el cuerpo trabaja responde a una manera propia de funcionar y a una obsesiva observación del subconsciente que concentra y selecciona la realidad para comprenderlo desde su propia imagen. Imagen que se refleja en la construcción tanto mental de los objetos como en el trato físico a la hora de solucionar problemas. Es una manera sistémica de operar.

Ya inserta en el subconsciente la forma determinada de repetición es constante la lectura de esta en la imagen de la realidad, generando un atractivo sensible que provoca una necesidad de reproducir, que lo lleva a un consciente hacer. Es bajo este problema que se produce una constante en la manera de trabajar las placas metálicas, en que el repetir es la manera de lograr la claridad al momento de representar el imaginario orgánico.

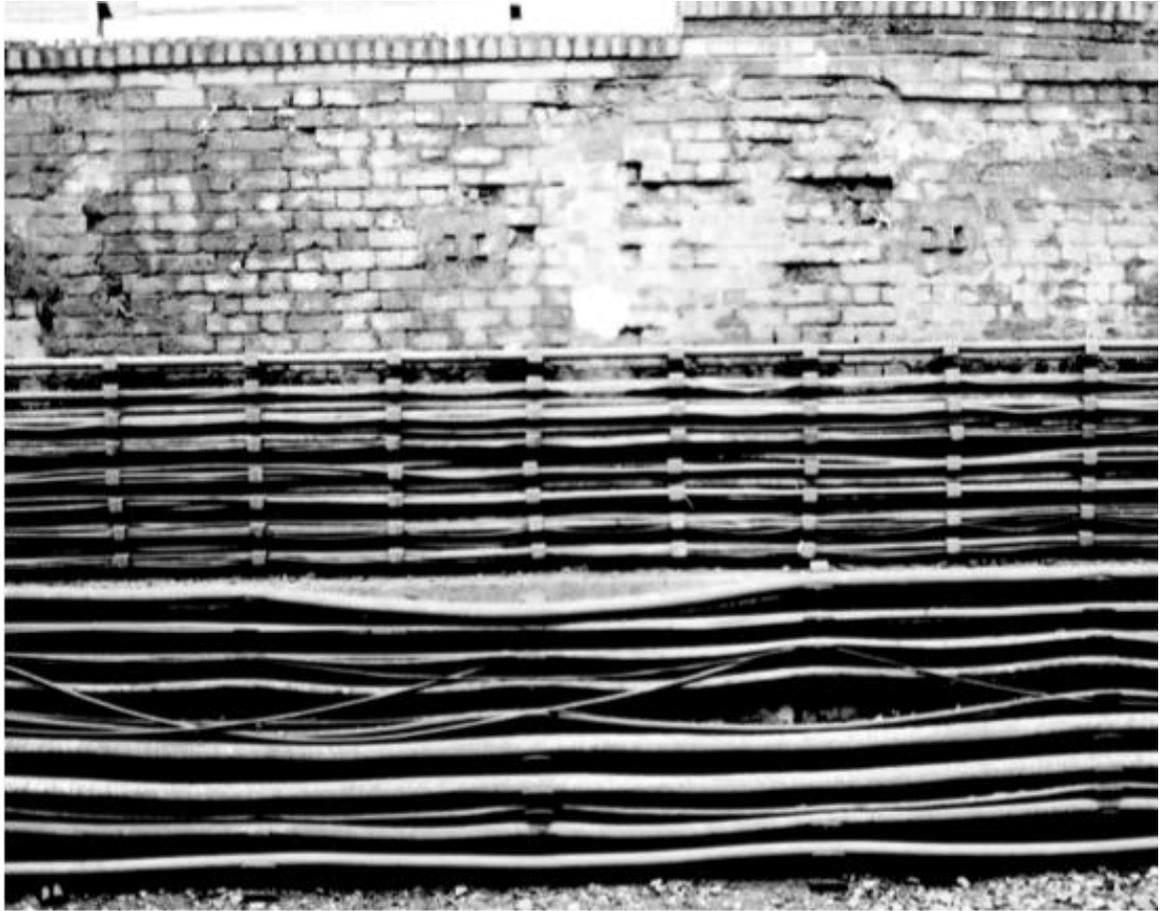
El repetir habla de un planteamiento estratégico en relación a imágenes definidas y sus traducciones en el volumen, que implica partes del proceso, fragmentos que componen una totalidad en que sus superposiciones se repiten la manera de unión y estructuración.

La construcción repetitiva tiene en su metodología la integración de los módulos, en que la formación comienza desde núcleos diferenciados que se desarrollan en paralelo hasta el punto en que los límites de los seres diferenciados colindan y pasan a ser parte de una sola estructura que se despliega en conjunto para generar una sola visualidad. En relación a estas

agrupaciones fragmentarias es que muchas maneras de vida se componen.

Los Balanus son parásitos que se forman bajo esta estructura modular apropiándose de los espacios y de la materia. Adheridos comúnmente en la piel y grasa de las ballenas estos seres se comportan de manera individual, pero su supervivencia depende de la agrupación y la fuerza que en total sostiene el enraizado. En la imagen la repetición es una estrategia más allá de la construcción que produce en la mecánica un ritmo y una continuidad.

La continua acción en el trabajo provoca dos líneas de proceso: uno en que la materia y el cuerpo se comunican en un desarrollo y se traducen en una estructura escultórica, y el trance psicológico que produce la relación con la imagen repetitiva; la construcción material y la construcción mental.



Repertorio visual, Underground lines, Londres, 2015.

En la continua rutina diaria se establecen recorridos específicos, con tráficos deducibles e intersecciones de igual manera predecibles. Los recorridos personales tienen comúnmente límites comunes con recorridos ajenos, esto lo hace muchas veces invariable. Asimismo, se entiende la imagen de las líneas subterráneas de las ciudades, representación de una sociedad y de un ecosistema.

La naturaleza funciona de la misma manera y dentro de su aleatoriedad existen situaciones ya determinadas que se cruzan con otros elementos orgánicos, con otro tipo de acciones

predestinadas. Es tan fácil como entender la brotación desde el tronco de diversas especies de árboles. Existen códigos comunes pero a la vez diferenciados. El crecimiento de brotes en paralelo a cada lado de la matriz, o el florecimiento de sus mismas flores de a tríos o en otras variedades solas. Son estas múltiples variantes que definen los recorridos del desarrollo de una forma orgánica, y como la combinación de estas definen su especie.

En el detalle de la naturaleza la repetición no es del todo clara antes de encontrar el patrón, a pesar de esto la visión a gran escala de estos mismos ecosistemas delatan los ritmos y los ruidos que la componen, que se entrecruzan y dan identidad a los espacios.

La formación de estructuras conlleva un desarrollo mental en previo y durante el proceso, más allá de la planificación y los cumplimientos de objetivos se genera una construcción de la realidad en torno a los procesos de la consciencia. La existencia de la realidad es solo mérito de la creación mental, dejando de lado las soluciones técnicas siempre dificultantes de los proyectos, la visualización de un volumen implica la posible existencia de este.

Es desde esta perspectiva que la creación puede contener su propia orgánica. La existencia de este y su paralelo existente en la realidad entiende una manera particular de moldearse, en que las posibilidades físicas no son las mismas que las mentales y el desarrollo es parte de una biología constructiva de piezas que responden a las necesidades matericas y volumétricas. Tiene una orgánica en el desarrollo de los elementos de los cuales depende y de otros elementos de la creación que dependen de él. Es en torno a este que se plantean elementos y estructuras que sostienen el planteamiento original en el intento de llevarlo a la realidad física.

En el interés por el habitar desde la sicología hacia lo materico, Gaston Bachelard postula en “La poética del espacio”, cierta metodología del construir en que «hay que vivir para edificar la casa y no edificar la casa para vivir en ella» (141). Esto implica entender la existencia de los espacios en paralelo a la de la materia, no es posible comenzar a crear obra en función de llegar al fin con esta y luego poder abarcarla desde la creación del subconsciente, por el contrario es necesario comprender este planteamiento llevarlo al consiente y desde este vivir poder construir el espacio. Es así como postula el autor en

múltiples oportunidades que los espacios mas profundos del artista se reflejan en la obra al habitarla.

La creación de las estructuras que puedan ser coherentes en su conjunto son parte de un sistema de creación desde la existencia mental para lograr determinados elementos que en la realidad plástica logren funcionar. Elementos desde y para el funcionamiento en paralelo de estas dos orgánicas. El construir es una modulación de elementos propios de un imaginario bajo la regida información de la realidad, por tanto la necesidad de crear físicamente espacios propios es parte de un desarrollo metodológico en que los productos mentales deban registro físico.

La construcción mental de la obra está relacionada con el cuerpo y el espacio, y las capas que se acumulan entre ellos. Es una separación de espacios para dar límites a lo propio, incluso para dar límites a lo intimo. Es una aproximación al nido; un espacio de control de flujos en que el paso no está permitido a un volumen diferente al del cuerpo propio. Desde la delimitación de un territorio las placas de fierro son la primera barrera necesaria en un desarrollo mental. A partir de esta zona en propiedad del artista, ya es posible generar otro desarrollo y aproximación a la realidad, pero desde la comodidad de el interior del espacio. Es en relación a este que la construcción física de otros imaginarios puede comenzar, luego de dejar en seguridad la cercanía con un exterior desconocido. La construcción en capas al cuerpo y en mensuras del propio. En relación a sus espacios imaginados y los elementos que lo constituyen sus individualidades y sus conjuntos. La obra metálica es el paso de una imagen general y repetitiva del imaginario mental a los volúmenes físicos que abarcan todas las escalas. Es posible una inmersión en el volumen desde su perspectiva horizontal asociada a paisajes tanto como a pequeños volúmenes. Esto remite a dos orígenes enlazados en la imagen: desde un imaginario y desde la realidad.



Fuera, Santiago, 2015

En relación a una manera de construir existen imágenes: una nítida y la otra borrosa, que continuamente se cambian los roles para poder manejar la realidad desde las dos partes. La necesidad de visualizar puede ser en un principio borrosa, pero en su desarrollo fácilmente se figura. Es que la existencia de todo objeto deviene de una potencia, un simple gesto mental que propone su subsistencia. Es así como comienza el juego de roles, desde las posibilidades físicas y las del consiente.

La planificación y la traducción de las imágenes de un mundo al otro con uno como intermediario mecanizador. Es así como lo nítido y lo difuso hablan en la imagen de las posibilidades: desde la indefinida imagen de la ensoñación podemos comprender un espacio arquitectónico, mientras que ante la visible realidad, solo es posible notar un hilo.

La construcción material ha implicado un trabajo de calces y descalces de piezas para dar cuenta del recorrido en que se formó. Las diferentes placas de fierro de 1mm tienen límites de tamaño pero no de forma. Son variadas y el trabajo de remache sobre ellas las hace aun mas diversas, a pesar de esto se entiende un código similar en todas. El desarrollo material de la obra depende de las dificultades que imponga el material, he ahí los límites.

Considerando el valor de construcción que ya he hablado de la obra, sería importante entender también los factores gráficos que definen un lenguaje propio de esta. Sin importar el trabajo, son aspectos de la imagen de la obra que definen su aproximación al espectador, su dureza o su atracción. Existen ciertas maneras de comprender una imagen desde lo que la misma esta componiendo en su interior, más aún si comprendemos que es un elemento fragmentario (en relación al trabajo con las pequeñas placas y en una dimensión más general, con la ocupación de módulos).

La manera en que estos fragmentos se conjugan desde el imaginario formulan una composición específica del trabajo. Es así como los puntos y los círculos adquieren valor en la composición. La utilización de la soldadora de punto, por medio de la cual un choque eléctrico funde en pequeña cantidad cada placa para unir las, deja un rastro, un punto negro, que recorre cada placa y genera un ritmo continuo y circular por el interior y el exterior de la pieza.

Así como el ritmo del silencio, la obra tiene un recorrido que lleva de una protuberancia a otra, por medio de la composición más menos abierta y la diferencias de tamaño. Una aleatoriedad con una generalidad rítmica, y con una sonoridad desde el color.



Repertorio visual trabajando, 2015, Javier Cayul.

Los cambios cromáticos que produce el tiempo el espacio y las condiciones de trabajo del material, marcan singularidades en cada volumen que se forma. Lo aleatorio en que piezas comienzan a calzar para dar formas es una manipulación del artista que quedara siempre en el misterio del hacer. El producir y la manera en que se consiguen estas producciones es parte también de un ritmo mental, uno de velocidad mayor a la producción física pero que finalmente se ve reflejada en ella. Es el valor de estos ritmos el que cargara con la autoría de la mano creadora y desde ahí se abarcaran los resultados, desde el propósito primero de la obra en generar una orgánica de ritmos.

Esta manera de generar imagen es desde el observar, desde el análisis en todos los ángulos, entendiendo la conformación de las formas naturales, los sistemas de protección, de movimiento y pigmentación de estos. Es desde el observar y el reproducir que es posible comprender la orgánica y metodología de sus volúmenes para llevarlos a una realidad inanimada. La reproducción desde la simulación o la copia, sin considerar aspectos biológicos, se pierde la base del concepto de orgánica pero su simulación en la imagen adquiere fuerza en la intención de sus ritmos y su forma.

La reproducción de la imagen de la naturaleza y el análisis de sus pequeños volúmenes proviene de estudios para la construcción arquitectónica y sus fachadas. Aquí entra un personaje de la fotografía quien dio pie a estudios de estructuras orgánicas enfocado en la vegetación, su floración y su crecimiento en el modelar de la naturaleza.

Karl Blossfeldt fue un fotógrafo alemán dentro del movimiento *nuevo objetivismo* en que se volcó nuevamente el enfoque de las artes, la literatura y la arquitectura en la sencillez, funcionalidad y cierta postura documental en los años veinte y treinta. El interés por el registro botánico del artista da paso a la creación desde la representación, en que se reconoce el valor de los volúmenes y los fragmentos que componen de manera esencial la orgánica vegetal. Su relación con el fierro y la fundición es clara en la perspectiva de las fotografías y la intención por ampliarlas. Este cambio de escala tiene un interés particular, en que se puede reconocer la existencia de patrones particulares de cada especie al momento de construir, y como estas son funcionales solo en relación a sus estructuras propias sin importar el tamaño de estas. Este acercamiento permite también analizar los tiempos de cada forma, las huellas

de la propia construcción de la planta, desde donde crecen sus brotes, los enrosques propios de algunas enredaderas y las capas superpuestas para aumentar sus diámetros.

Es desde este mismo interés por el registro y la observación, nace la obra metálica, con la intención de reproducir volúmenes de un paisaje de mi cotidiano y a la vez de las minúsculas formas que pasan habitualmente desapercibidas de este. La reproducción de la geografía en el trabajo está dada desde los volúmenes hasta la composición por capas. Considerando las propiedades del material se produce nuevamente una relación de imagen territorial, en que el color y la descomposición natural de este. El óxido marca la vida del material y lo transforma, desde sus texturas y su color. El herrumbre da un valor importantísimo a la escultura en que se refuerza el concepto de orgánica, y define el tiempo que perdurará en el espacio.



Repertorio visual obra Adiantum pedatum, Maidenhair fern, young unfurling fronds. Arenaria tetraquetra, Sandwort, leaf cushion. (s.a) Karl Blossfeldt ©

Karl Blossfeldt es un exponente de la representación, actualmente desde el valor pictórico de la fotografía, en su momento por la utilización de estas imágenes como base de datos para la representación por otros artistas. El interés por el artista más allá de sus resultados es el proceso investigativo, desde la comparación para detectar cambios, o para entenderlas y definir las.

Es bajo este mismo proceso de observación y simulación posteriormente en que la escultura toma forma, desde el mixaje de elementos ya entendidos desde su construcción natural, para lograr una imagen orgánica.

La descontextualización para el cambio de escala, el detalle y los ritmos de construcción, son temáticas habladas claramente visibles en las dos fotografías.

Pero esta reproducción de la que hablo en relación a la orgánica ya definida no es seguida tan al pie de la letra. La recopilación de la imagen de la naturaleza y el análisis de ella, es nada más el primer paso. El reproducir tiene una función limitada, es solo una simulación de la realidad por medio de la cual es posible aproximarse a esta y comprenderla, Pero, más allá de esta imagen limitada de interpretación, es posible reformular una naturaleza por medio de la simulación y la mixtura de elementos de naturalezas paralelas.

Esta invención de imágenes que remiten a una orgánica y que simulan funcionar en torno a esta, son una solución propia ante la realidad. Proveniente de un subconsciente, el reconocimiento de los fragmentos permite acoplar informaciones diferentes, apropiando se de las estructuras y formulando otras nuevas y funcionales. Este imaginario de mixaje de intereses orgánicos se hace presente hasta ser parte de una consciencia, y como ya he analizado ante esta existencia mental, hay una consciencia con necesidad de plasmar en la realidad física. El solo hecho de poder visualizar el volumen desde una construcción mental, permite una proyección hacia el espacio, una materialización.

En la creación es recurrente la utilización del imaginario como base de datos para plantear la perspectiva propia de cada artista sobre con la naturaleza. Es de esta manera que mi imaginario desarrolla la obra, en consideración con las observaciones de una naturaleza limitada por la cercanía territorial, el trabajo ha tomado elementos de la variedad de seres que la componen para poder camuflarse y ser reconocido en una totalidad del ecosistema.

Desde las posibilidades de mi imaginario surgen diversos volúmenes vivos bajo la existencia mental, mostrando reiterativamente un cambio de escala de estos fragmentos de la naturaleza. Delimitando de manera muy gráfica los volúmenes y los planos de estos cuerpos inertes, generando luces y oscuridades dentro de los mismos y en relación a su contexto. Los elementos que componen estas imágenes del imaginario son igualmente fractarias y nuevamente pueden ser conjugadas entre ellas, esta vez por medio de la consciencia.

La manipulación de la imagen propia es en relación a aspectos formales de su construcción, las combinaciones pretenden abarcar distintas estructuras con distintos atractivos que al momento de juntarse generan una totalidad con otras particularidades. Fácil es para la cabeza imaginar, pero los límites llegan a las manos al momento de crear.

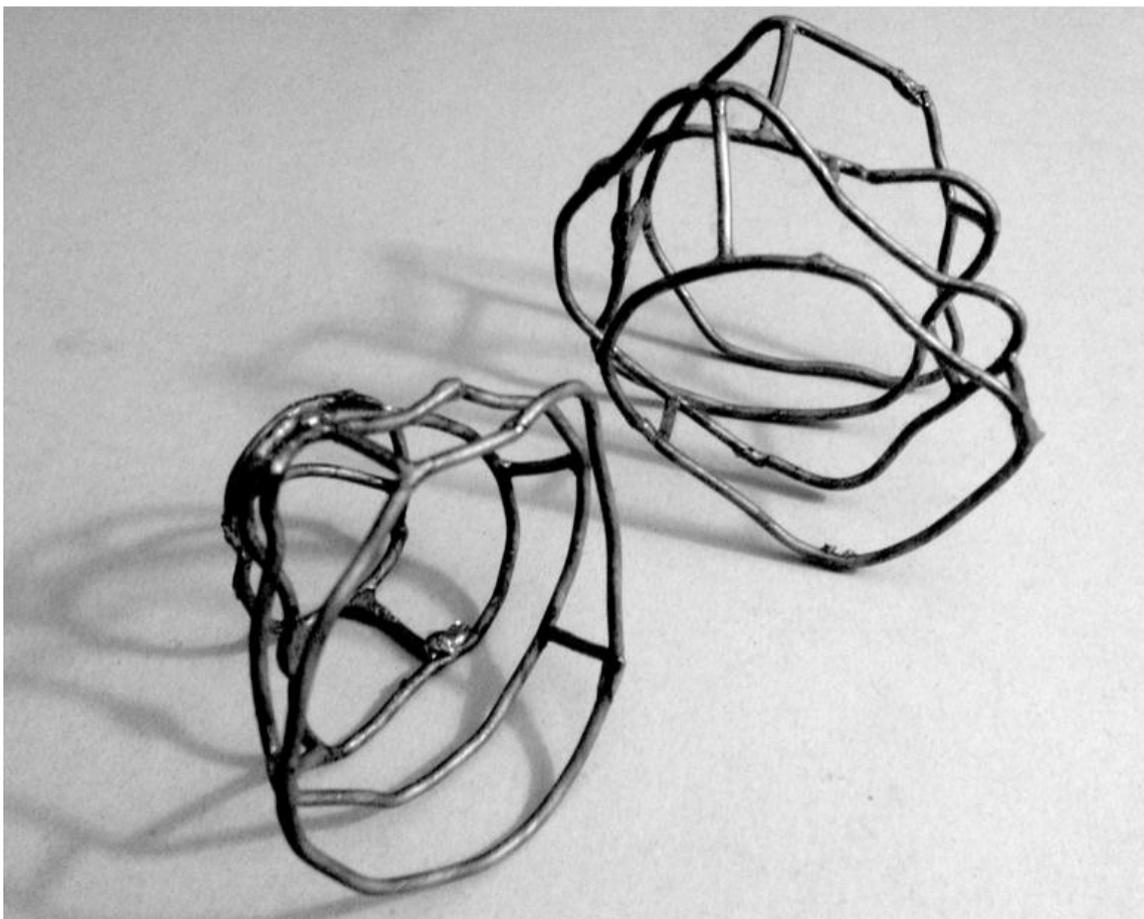


Registro Detalle de obra Construcción orgánica, fierro, 2015

Desde mi imaginario nace esta forma orgánica, que se monta sobre el muro así como muchos de sus referentes vivos lo hacen en arquitectura tanto natural como industrial. El volumen abarca el área de una puerta de 2 x 2,5 metros dentro de una sala con dos salidas, cubriendo el vacío de una de estas e impidiendo el paso. El tipo de montaje es una solución a la necesidad de dar cuenta de la obra por dentro tanto como por fuera, relacionan la idea de los espacios psicológicos y la barrera al exterior de ellos.

El ritmo en el trabajo de construcción, su composición desde los fragmentos y los módulos proviene también de la estructura

mental que refleja el imaginario, los intereses, y las relaciones conceptuales con otros. Es una traducción de un ser en otro para poder ser leído de manera indirecta entendiéndolo desde un volumen inerte. El intento por retratar una interioridad y los propios límites frente a un exterior. Nuevamente es el fierro el que da el valor a la estructura como protección y división, que al igual que el cuerpo se deteriora y tiene un límite de vida, que lo define y define al cuerpo que protege. La intención de compartir un espacio interior propio es pretender que un otro se sensibilice y lo relacione con el suyo.



Registro Maqueta tubérculos, 2014.

La planificación de los proyectos es un primer acercamiento físico desde la visualización mental y entender sus proporciones es fundamental. El trabajo de lo pequeño a lo gigante, el cambio de escalas, siempre está presente. Otro factor importante será el contexto, abstraerlo de este dará siempre una interpretación diferente de las medidas; es parte del juego del detalle magnífico y una generalidad ínfima.

La propuesta de estos volúmenes se basa en dos naturalezas en primer lugar el parásito, quien se enriquece de un otro ser y depende de su existencia, y en segundo lugar, la coraza, formada

por un ser pero que puede acoplar muchos en su interior, luego de ser formada ya no depende de ella, mas bien por el contrario, es siempre el ser creador quien lo requiera. La diferencia es simple, dependencia e independencia y la obra abarca las dos. Desde la mentalidad del proyecto existe una dependencia biológica por construir, pero una vez físicamente hecha la existencia es de cada uno por sí solo, a pesar de la necesidad de convivir.



Tomando la última frase de cada descripción de imagen, termina por dar cuenta de la real intención de la obra. La creación de un pequeño mundo concentrado en piezas metálicas cumple funciones desde la sensibilidad del autor desde lo que ve, y cómo puede relacionarse con él. Es una silenciosa convivencia en

función de la imagen, de la idea de piel y como estas reaccionan ante sus ambientes.

El alma completa existe en la obra, es depositada en el centro del espacio para cubrirse con esta, para ser parte de este propio ecosistema escultórico y orgánico.

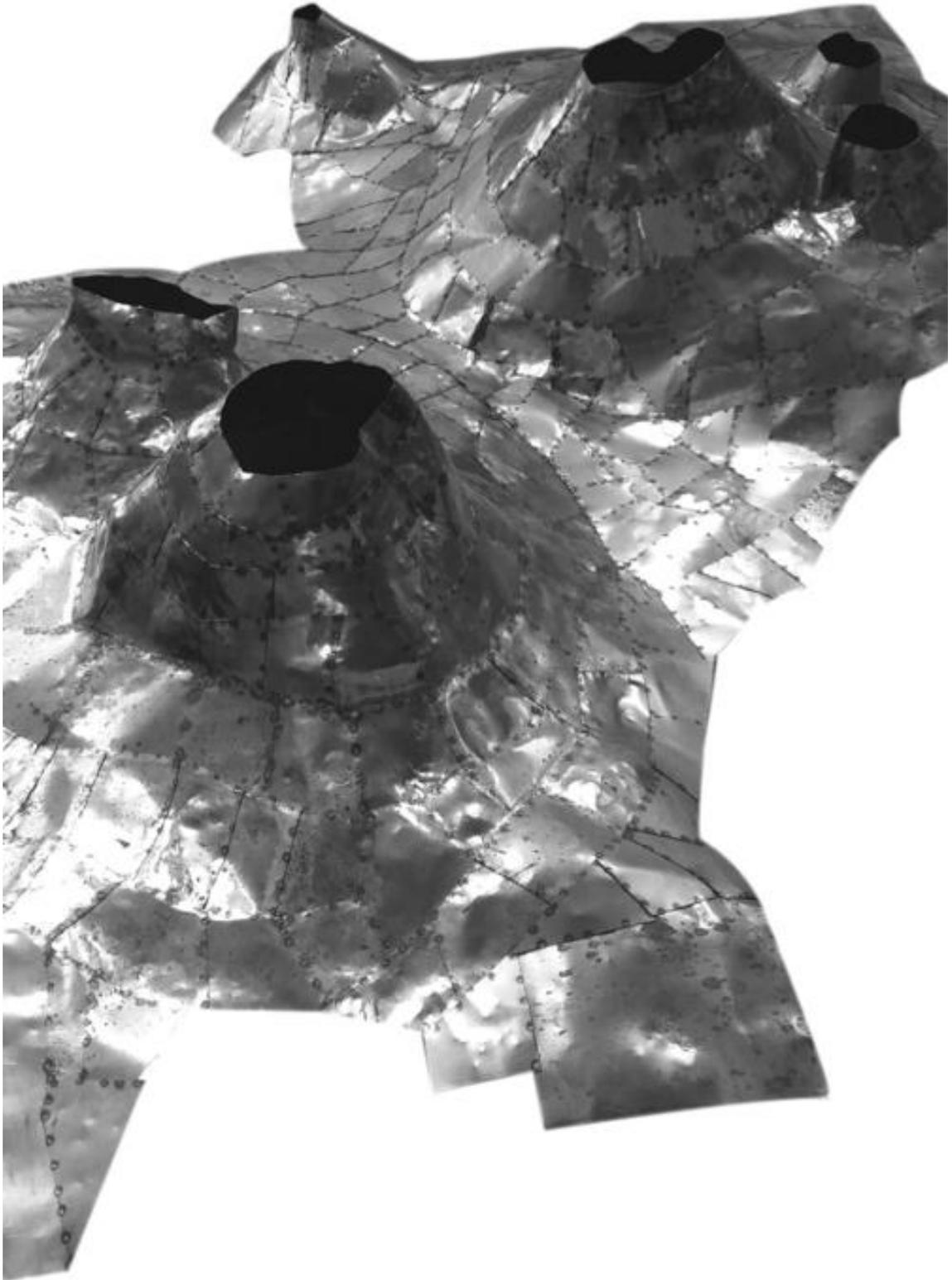
De la misma manera en que las masas de tierra se acoplan con recorridos cronológicos, sus placas se soldan hasta hacerse invisible entre ellas y solidifica su existencia. Frente a esto nuevamente se vuelve independiente, pero siempre en registro de la existencia de un otro.

*Et je me crée d'un trait de plume
Maître du monde,
Homme illimité.*

Pierre Albert-Birot, *Les amusements naturels*, 1945.

[Y me hago de un plumazo
Dueño del mundo,
Hombre ilimitado.]

Pierre Albert-Birot, *Les amusements naturels*, 1945, p.192, Paris, Denoël.



Bibliografía

Alexandre, M. (1958). *La peau et les os*. Paris. Gallimard.

Rosalind, K. (2002). *Pasajes de la Escultura Moderna*. Madrid: Ediciones Akal.

Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. (4ª.ed.). España: Fondo De Cultura Economica.

Adam, H.C. (2004). *Karl Blossfeldt*. España: Taschen Benedikt.

Albert-Birot, P. (1945). *Les amusements naturels*. Paris: Denoël.

ndice de im genes

1. Logo de presentaci n dibujo digital 2015. pag, ii
2. Dibujo digital, 2015. pag, iv
3. Dibujo digital 02, 2015. pag, v
4. Dibujo digital 03, 2015. pag, vi
5. Registro obra Construcci3n org3nica, 2015, escultura en fierro. pag, 2
6. Repertorio visual obra Tilted Arc, Richard Serra, 1981 New York City. pag, 5
7. Repertorio visual Las ostras, mercado, Chile. pag, 9
8. Repertorio visual obra Broken circle, Robert Smithson, 1971, Emmen Holanda. pag, 15
9. Repertorio visual Centolla, 2015, Chiloe Chile Florencia Aspèe. pag, 19
10. Registro procesos escult3ricos, yunque, 2015, Florencia Aspèe. pag, 24
11. Repertorio visual Underground lines, Londres, 2015. Florencia Aspèe. pag,27
12. Repertorio visual Fuera, Santiago, 2015, Florencia Aspèe. pag, 31
13. Repertorio visual trabajando, 2015, Javier Cayul. pag, 34
14. Repertorio visual obra Adiantum pedatum, Maidenhair fern, young unfurling fronds. Arenaria tetraquetra, Sandwort, leaf cushion. (s.a) Karl Blossfeldt© pag, 37
15. Registro Detalle de obra Construcci3n org3nica, fierro, 2015, Florencia Aspèe. pag, 41
16. Registro Maqueta tubèrculos, 2014, Florencia Aspèe. pag, 43
17. Registro de obra convivir org nico 2015. Florencia Aspèe. pag, 48

